

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ

Τον Ιούλιο του 1916, μετά την επιτυχία του έργου «Σκέψου τον Τζακομίνο», ο Πιραντέλλο έγραφε στο γιο του Στέφανο: «... η κωμωδία πήρε πολύ καλές κριτικές και είχε μεγάλη επιτυχία. Σίγουρα θα κάνει το γύρο της Χερσονήσου Θριαμβικά. Ο Μούσκο είναι ενθουσιασμένος με το ρόλο... του υποσχέθηκα να του γράψω άλλη μια κωμωδία για τον ερχόμενο Οκτώβριο κι ελπίζω να κρατήσω το λόγο μου, γιατί όπως ξέρεις το θέατρο δεν είναι η αδυναμία μου...»

Πράγματι ο Πιραντέλλο, ασχολήθηκε με το θέατρο σχετικά αργά, αφού είχε γράψει μερικά ρομάντζα κι εκατοντάδες νουβέλες. Το θέατρο όμως αντικατέστησε κατά κάποιο τρόπο τη φυσική διέξοδο της Πιραντελλικής Τέχνης.

Την εποχή που ο συγγραφέας αφοσιώθηκε στη συγγραφή θεατρικών έργων (στα χρόνια γύρω από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο) οι νουβέλες του είχαν ήδη θεατρική χροιά, μια κι ήταν γραμμένες με πολύ και έντονο διάλογο κι όλη η εξέλιξη της καλλιτεχνικής του θεματολογίας περιείχε κάποια θεατρικά στοιχεία. Η αισθητική στη σκέψη του, το χιούμορ (όπως το

είχε δώσει στο «Χιούμορ» το 1908) έδινε την εντύπωση πως η ζωή είναι μια φάρσα, κάτι το παρεμφερές μ' αυτό που συμβαίνει στη σκηνή. Απ' αυτή την άποψη γίνεται πολύ λίγο αποδεκτή η έκθεση του Λουίτζι Ρούσσο στην οποία γράφει: «Το θέατρο, μπήκε στην πνευματική ζωή του καλλιτέχνη, όταν αυτός είχε αδειάσει ένα μεγάλο μέρος της ψυχής του κι έδωσε διέξοδο στις πλέον αγνές του εμπνεύσεις. Δεν μπορούσε παρά να είναι μια φόρμα, μια διέξοδος στο πρωτόγονο καλλιτεχνικό του πρόβλημα». Δεν χωράει αμφιβολία πως με τη συγγραφή θεατρικών έργων ο Πιραντέλλο διευρύνει το πνευματικό του πεδίο και οριστοκοποιεί και δίνει βάρος στην πιο αγνή του θεματολογία. Αυτό όμως δεν είναι μια απλή εξέλιξη πάνω στην περιγραφή μιας νουβέλας, είναι περισσότερο μια εσωτερική εκκαθάριση που τον οδηγεί σε μια καινούργια δημιουργική διάσταση που ασχολείται με τη σχέση πραγματικότητας και φαντασίας, ανθρώπου και ρόλου. Στην ένταξη ή μη ένταξη του ανθρώπου στους κοινωνικούς κανόνες. Μ' αυτόν τον τρόπο μπορούμε να ξεχωρίσουμε τρεις φάσεις στην εξέλιξη του θεατρικού έργου του Πιραντέλλο.

Σημαντικό για την κατανόηση της πρώτης περιόδου το σημείωμα του Μάριο Μπαράττο που φτάνει μέχρι το 1918 και συμπεριλαμβάνει έργα όπως: «Σκέψου τον Τζακομίνο», «Φώτα της Σικελίας», «ΛΙΟΛΑ», «Ο Μπερές με τα κουδουνάκια». Γράφει για το «Σκέψου τον Τζακομίνο»: «... Το άτομο που θέλει να δώσει προσωπικές απόψεις, πιο σκεπτικιστικές, όχι κομφορμιστικές, δέχεται όχι μόνον να φαίνεται, αλλά και να είναι ενάντιο στους κοινωνικούς κανόνες. Από την άλλη μεριά η κοινωνία το δέχεται σαν άτομο αναρχικό και αντίθετο στους δικούς της ομαλούς κανόνες. Όμως, η τεταμένη και μανιακή ψυχολογία, η εκφραστική τρέλα είναι μια εσωτερική αλήθεια,

αλήθεια στην ανθρώπινη κατάσταση. Το άτομο επηρεάζεται πάντα από κάποια εσωτερική παρόρμηση. Ο καθηγητής Τότι, ο ήρωας του «Σκέψου τον Τζακομίνο» είναι τυπικός Πιραντελλικός χαρακτήρας αυτής της περιόδου. Ένας εγωκεντρικός αστός που δεν καταφέρνει να δικαιολογήσει ιστορικά την κατάστασή του.

Στους χαρακτήρες των πιο νατουραλιστικών κωμωδιών στον Σικελικό χώρο, μπαίνει ένα διαλεκτικό στοιχείο, η φάρσα. Το κωμικό γίνεται απροσάρμοστο για την ομαλότητα του περιγύρου και δημιουργεί θέμα συζητήσεων. Το αποτέλεσμα που δημιουργεί και τη δραματικότητα, είναι η σύγκυση του ατόμου, η ανικανότητά του στο να ενταχθεί. Κι αυτό διαφαίνεται στις συναισθηματικές και σεξουαλικές του σχέσεις. Οι Πιραντελλικοί χαρακτήρες ψάχνουν το παράδοξο, παίρνουν την ευθύνη να προσβάλλουν, με οποιοδήποτε κόστος, τη φυσιολογική ευαισθησία της αστικής τάξης, αλλά δεν πειραματίζονται ποτέ στον έρωτα. Περιορίζονται μονάχα στο λόγο γύρω απ' αυτό που θα μπορούσε να είναι ο έρωτας χωρίς να τον γευτούν ποτέ.

Η δεύτερη φάση του Πιραντελλικού θεάτρου, που φτάνει μέχρι το 1927, και περιλαμβάνει τα μεγαλύτερα έργα του, από το «Παιχνίδι των δύο ρόλων», το «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», τον «Ερρίκο τον IV», το «Ντύστε τους γυμνούς», ασχολείται με το πρόβλημα της σχέσης του ατόμου με την πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Πιραντέλλο λέει: «... Όταν η ζωή είναι μικρή μοναχική μέσα απ' αυτές τις φαινομενικές καταστάσεις, μοιάζει να μην είναι πραγματική, μοιάζει σαν μια μηχανική φαντασμαγορία. Και πώς να της δώσεις σημασία; Πώς να τη σεβαστείς;...» Μ' αυτά τα ερωτήματα το Πιραντελλικό θέατρο παίρνει καινούργια ανάσα, εξαντλώντας τις διαμάχες μεταξύ του φαινομενικού και της πραγματικότητας,

μεταξύ του ατόμου και της πραγματικότητας του εξωτερικού κόσμου, που υπήρχαν στα έργα της πρώτης περιόδου. Μπορεί τώρα να εκφραστεί, με τρόπο ψυχαναλυτικό, σε μια κατάσταση γεμάτη αγωνία, καθορισμένη από την ανικανότητα ερμηνείας των ερεθισμάτων που δίνονται από τον έξω κόσμο. Στη δεύτερη αυτή φάση γεννιέται μια κατάσταση σχιζοφρένειας. Δηλαδή ο Πιραντελλικός χαρακτήρας κλείνεται ερμητικά στον εαυτό του. Η διαλεκτική μεταξύ προσαρμοσμένου και απροσαρμοστού σπάει, και η προσαρμογή γίνεται σύστημα ζωής εξαρτώμενη από τις σχέσεις του ατόμου με τον κόσμο. Η σχέση μεταξύ φαινομενικού και πραγματικότητας παίρνει τραγικές διαστάσεις που όπως γράφει και ο Σύλβιο Νταμίκο: «Ο Πιραντέλλο ξανά αρνιέται το «Σκέπτομαι άρα υπάρχω» του Καρτέσιου. Γι' αυτόν ούτε η σκέψη σημαίνει ύπαρξη. Εδώ θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς. Έτσι δεν καταστρέφεται η ύπαρξη της τραγικής ποίησης; Η ευγένεια του πόνου; Μα εδώ ακριβώς είναι και η πρωτοτυπία του Πιραντέλλο ως δραματουργού. Από το αδύνατον της ύπαρξης μιας Τραγωδίας, αυτός βγάζει την Τραγικότερη των Τραγωδιών, τη δική του».

Η τελευταία περίοδος του Πιραντελλικού θεάτρου, που από το «Ένας κανένας κι εκατό χιλιάδες», φτάνει μέχρι το «Γίγαντες του Βουνού», γεννιέται από μια βαθιά κρίση του συγγραφέα και της τέχνης του. Το Πιραντελλικό άτομο, ο Χαρακτήρας, ανακαλύπτει τον εαυτό του στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Η υποκειμενική του απομόνωση μέσα στην οποία ελίσσεται το οδηγεί συνεχώς στο αδιέξοδο, κι ακόμα περισσότερο σε μια ήττα που έρχεται πριν από τη μάχη. Στο «Παραμύθι του αλλαγμένου γιου» κι ακόμα περισσότερο στους «Γίγαντες του βουνού», η ιδεολογική συνάφεια της Πιραντελλικής τέχνης διαλύεται στην αμφιβολία μιας ποιητικής μεγαλειώδους εκμηδένισης. Όταν φτάνει η ώρα για το

άτομο που προορίζεται να εξαφανιστεί, καταδικασμένο από δυνάμεις τυφλές και βάρβαρες, μπαίνουν στο παιχνίδι υπάρξεις συλλογικές σαν πρωταγωνιστές, πρόσωπα χορωδιακά που έχουν την τελευταία λέξη. Ταυτόχρονα διαλύεται η αντίθεση μεταξύ τέχνης και ζωής. Η τέχνη σαν προνομιούχα στιγμή, έχει προορισμό την εξαφάνιση, αλλά ίσως θα μπορέσει να αντικατασταθεί από τη γενική δημιουργικότητα, δηλαδή από έναν κόσμο που ζει σύμφωνα με τους νόμους και τους κανόνες της αρμονίας και της ομορφιάς.

Αυτή η μεγάλη ουτοπία, φαίνεται και στα λόγια με τα οποία ο Στέφανο Πιραντέλλο αποχαιρετούσε τον νεκρό πατέρα του, ξαναφτιάχνοντας το φινάλε στο «Γίγαντες του Βουνού». «Όχι, όχι, δεν είναι ότι αρνήθηκα την ποίηση. Οι φτωχοί φανατικοί "υπηρέτες της ζωής", που σήμερα δεν τους κεντρίζει το πνεύμα, μπορεί όμως να τους κεντρίσει μια μέρα, έχουνη καταστρέψει αθώα τους φανατικούς «υπηρέτες της τέχνης» που δεν ξέρουν να μιλήσουν στους ανθρώπους, γιατί βρίσκονται αποκλεισμένοι από τη ζωή τόσο ώστε μη βρίσκοντας ικανοποίηση στα όνειρά τους προσπαθούν να τα μεταβιβάσουν στους "υπηρέτες της ζωής" που πιστεύουν στον εαυτό τους».

Ο ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ ΚΑΙ Ο ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΙΣΜΟΣ

Έχουν ειπωθεί πολλά για την Πιραντελλική φιλοσοφία, τον Πιραντελλισμό σαν γενική αντίληψη περί ζωής. Από το «Ήταν ο Ματτία Πασκάλ» κι έπειτα, κάθε έργο του Πιραντέλλο εξαπέλυε έναν αγώνα μεταξύ κοινού και κριτικών για την ανακάλυψη του προβλήματος, του «ερωτηματικού», που έπρεπε ανελλιπώς να κρύβεται πίσω από την μπλεγμένη ύφανση των λέξεων. Όπως έγραφε ο Τζάκομο Ντεμπενεντέτι στο βιβλίο του «Η Κριτική»: «... Μπροστά σ' έναν καλλιτέχνη με εμφανή παροξυσμό, αισθάνθηκα την ανάγκη να ξεκαθαρίσω, περισσότερο από το να καταλάβω...». Στην εξωτερική του όψη, ο Πιραντέλλο έδινε στο έργο του, αυτό που λέγεται φιλοσοφία, και από κάτω την κριτική, για να δώσει μια επεξήγηση, να διαλαλήσει γραμματικά αυτή τη φιλοσοφία.

Την καταγωγή αυτής της κριτικής «μανιέρας», θα πρέπει να την αναζητήσουμε στο εσωτερικό κλίμα της κουλτούρας στην οποία λειτουργούσε ο συγγραφέας. Μια περίοδος που χαρακτηρίζεται στην Ιταλία από την ηγεμονία (CROCIANA) και που αν από την μια μεριά συνέβαλε στην εκκαθάριση των

αναχρονιστικών θετικιστικών υπολοίπων, από την άλλη αναμφίβολα μπλοκάρισε ή μάλλον καθυστέρησε την κατανόηση των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών νέων φαινομένων. Έτσι οι κριτικοί αυτής της περιόδου (Ρούσσο, Μομιλιάνο, Φλόρα και οι επίγονοί τους) δείχνουν, όσον αφορά τον Πιραντέλλο, μιαν άρνηση που τους εμποδίζει να εμβαθύνουν στο έργο του. Και είναι αλήθεια πως και οι πιο καλοδιάθετοι φαίνεται να κοιτούν τον συγγραφέα μόνον επιφανειακά. Εναντίον αυτής της αξιολόγησης και ερμηνείας του έργου του Πιραντέλλο (που συνέτεινε στην καθυστέρηση της επιτυχίας του συγγραφέα) τοποθετήθηκε αποφασιστικά ο Αντριάνο Τίλγκερ, το 1913 με τη «Θεωρία της κριτικής της Τέχνης». Αυτή σε αντίθεση με την «Θεωρία της ζωής» των Σίμελ και Ντίλθαι, έσπαγε την νεο-ιδεαλιστική αντίθεση μεταξύ ποίησης και μη ποίησης, για να την αντικαταστήσει με κείνη μεταξύ της ζωής και της «φόρμας», πολύ πιο ταιριαστή στη «διαλεκτική ποίηση» του Πιραντέλλο. Αργότερα ο Τίλγκερ αφιέρωσε ένα δοκίμιο στον Πιραντέλλο, στο βιβλίο του «Μελέτες στο σύγχρονο Θέατρο» (1922) για το οποίο θα γράψει αργότερα: «... Εγώ έδειχνα πως όλος ο κόσμος του Πιραντέλλο γυρνούσε γύρω από ένα όραμα της ζωής, σαν μια ταλαιπωρημένη δύναμη από μια εσωτερική αντινομία, για την οποία η ζωή είναι αναγκασμένη να πάρει μορφή και για την ίδια αυτή ανάγκη δεν μπορεί να συνίσταται σε καμιά μορφή, αλλά πρέπει να περνάει από μορφή σε μορφή. Είναι η ονομαστή αντίθεση της «Ζωής και Φόρμας (Μορφής)», το κεντρικό πρόβλημα της Πιραντελλικής τέχνης».

Παρόλο που σ' αυτό το σημείο καθιερώνεται μια σχέση μεταξύ Τίλγκερ και Πιραντέλλο, ο ίδιος ο συγγραφέας έγραψε αργότερα: «Στην Ιταλία φαίνεται επιμένουν και θέλουν να ακολουθούν τις λαθεμένες ιδέες κάποιου κριτικού που πίστεψε πως ανακάλυψε σε κάποιον φιλοσοφικό περιεχόμενο που δεν

υπάρχει. Σας διαβεβαιώνω πως δεν υπάρχει!» Μονάχα λοιπόν με τον Μάσιμο Μποντεμπέλλι και μερικές σημειώσεις του Γκράμισι, που αφορούν την κουλτούρα και τον ιδεαλισμό, όχι όμως και την τέχνη του συγγραφέα, ξεπερνιέται η φιλοσοφική ερμηνεία. Στο μνημόσυνο του Πιραντέλλο που έγινε στις 17 Ιανουαρίου 1937, ο Μποντεμπέλλι λέει πως το βασικό προσόν του συγγραφέα είναι η καθαρότητα της σκέψης, τονίζοντας πως: «Το πρώτο προσόν που έχουν οι άσπιλες ψυχές είναι η ικανότητα να οικειοποιούνται απόψεις άλλων». Ο Πιραντέλλο προεβλήθη ως «΄Ασπιλος ψυχή» στη ζωή και στην ευφυσία των πραγμάτων, σε μια εποχή από τις πλέον μελανές που θα μπορούσε να διανοηθεί κανείς.

Εκείνο τον καιρό και τις χρονιές που ακολούθησαν μέχρι τον πόλεμο της Ευρώπης σημειώνεται το τέλος του κόσμου του ρομαντισμού. Στο έργο του Πιραντέλλο ο κόσμος του ρομαντισμού με τα πορίσματά του καταστρέφονται μέχρι και το τελευταίο κύτταρο. Από δω, από τον κόσμο που ξεγύμνωσε ο Πιραντέλλο, η ανθρώπινη φύση δεν μπορεί να βρει παρά την τέλεια καταστροφή ή μια καινούργια αρχή.

Η δύναμη της Πιραντελλικής τέχνης, λοιπόν, δεν συνίσταται σε μια επιλογή «φιλοσοφική» των θεμάτων, των προσώπων και του «Στύλ», αλλά περισσότερο σε μια μη επιλογή: στο ότι είχε φαρέψει με αντικειμενικότητα, αλλά όχι με ουδετερότητα στη θάλασσα της ζωής και μάλιστα στη θάλασσα της ζωής των μικροαστών Ιταλών της εποχής του, παίρνοντας από κει ό,τι τον τραβούσε. Η ανθρωπιά του Πιραντελλικού κόσμου – για να χρησιμοποιήσω μια λέξη που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον μετά, δηλαδή στα χρόνια του πολέμου – βρίσκεται στη «μάζα». Και σ' αυτήν τη «μάζα» ακριβώς είναι που βρίσκει ο συγγραφέας τη μανία για ζωή, αυτή τη ζωτικότη-

τα που φτιάχνει τη βάση όλης της μεγάλης λογοτεχνίας της Ευρώπης.

Σ' αυτήν την αιτιολογημένη ζωτικότητα, βρίσκεται η συνείδηση, αλλά μια συνείδηση ταραγμένη, αθέλητη, στερημένη από φως και ανίκανη να βγει από τον ίδιο της τον βασανιστικό λαβύρινθο. Θα έλεγε κανείς ακριβώς η συνείδηση ή ακόμα η ιδεολογία των μικροαστικών μαζών. Ακόμα κι εδώ, πάντα κατά τον Μποντεμπέλλι, ο Πιραντέλλο δεν έχει επιλογή: «Μάζεψε τις συνειδήσεις που δόθηκαν στον κόσμο, κι αυτό τον βοήθησε να ζήσει». Άποψη που θα μπορούσε να έχει παρθεί από μια παρατήρηση του Γκράμισι, που αναρωτιέται αν ο Πιραντέλλο δεν υπερέχει του χιούμορ, και δεν διασκεδάζει με το να κάνει να γεννιούνται «φιλοσοφικά» ερωτήματα για να πολεμήσει τον φιλοσοφικό αντικειμενισμό, τότε τι κάνει;

Σημαντική παραμένει η θέση του Ρενάτο Μπαρίλλι στο δοκίμιό του πάνω στην ποίηση του Πιραντέλλο, όπου θέτει θέμα συζητήσεως τόσο στην ερμηνεία του Τίλγκερ (ποιητής του κεντρικού προβλήματος), όσο και στην ιδεολογική ερμηνεία του μεγάλου μέρους της σύγχρονης κριτικής. Η συζήτηση μεταφέρεται λοιπόν στην WELTANSCHAUNG, για την αντίληψη του κόσμου του Πιραντέλλο. Είναι λοιπόν ένα παγκόσμιο δράμα της ζωής που έχει τον άξονά του στην ήδη απομνημονευμένη αντίληψη περί χιούμορ ή καλύτερα σε μια σκάλα με βαθμίδες που από το κοσμικό σιγά σιγά φτάνει στην Τραγωδία.

Η πρώτη ρήξη μ' αυτή την αποδοχή της πραγματικότητας γίνεται αρχικά μέσω του κοσμικού, δηλαδή μέσω μιας προειδοποίησης κάποιου πράγματος, που δεν είναι, όπως θα έπρεπε να είναι. Και σ' αυτό το σημείο γεννιέται η δυνατότητα μιας αξιολόγησης του Πιραντελλικού έργου κάτω από το φως της σύγχρονης κουλτούρας και μέσα στον κύκλο εκείνης της κρίσεως του πολιτισμού που σαν μεγαλύτερους ερμηνευτές είχε

τον Προύστ, Τζόνς, Κάφκα και άλλους. Μαζί με την παλαιά τάξη των αξιών εξαφανίζεται ο διαχωρισμός μεταξύ του απροσάρμοστου ή του προσαρμοσμένου κοινωνικά, μεταξύ του δίκαιου και άδικου, μεταξύ του ωραίου και άσχημου. Τα πάντα γίνονται προβληματικά, τα πάντα γίνονται δυνατά. Τα συμβάντα της καθημερινής ζωής περιστρέφονται στις ελεύθερες επιλογές, αρκεί να διαβάσουμε μια οποιαδήποτε από τις νουβέλες ή τα θεατρικά του Πιραντέλλο. Θα ήταν αδύνατον να τις τοποθετήσουμε σε οποιοδήποτε λογοτεχνικό είδος, να τις κατατάξουμε σύμφωνα με το σχήμα της φάρσας, της τραγωδίας, της κωμωδίας, του πραγματικού ή του μη πραγματικού. Κι αυτό όχι γιατί ο Πιραντέλλο είναι θύμα μιας ιδεολογικής σύγχυσης ή μιας αβεβαιότητας, αλλά ακριβώς το αντίθετο, γιατί σ' αυτόν η σύγχρονη πραγματικότητα αντανακλάται με τη μεγαλύτερη αυστηρότητα στην άρνηση σε κάποια ιδέα με προκατανοημένο νόημα, σε κάποια μωστικιστική ιδεολογία. Στον Πιραντέλλο η αντικειμενικότητα δεν είναι ποτέ ναρκισσισμός (όπως π.χ. στον Ντανούντσιο) αλλά γίνεται δράμα.

Η αμφισβήτηση σχήματος - φόρμας, κατεστημένων αξιών ερμηνεύεται ως τέλεια εγκατάλειψη της ζωής, ενώ δεν αποκλείεται η κατανόηση και η ευσπλαχνία προς τα σχήματα που μπορούν να λάβουν ανθρώπινη υπόσταση. Κατ' αυτήν την έννοια ο «Μοναχικός άνθρωπος» του Πιραντέλλο, είναι πολύ κοντά στον Οδυσσέα του Τζόνς, στα πρόσωπα του Κάφκα.

ΑΤΟΜΟ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

Η φύση χρησιμοποιεί το όργανο της ανθρώπινης φαντασίας για να συνεχίσει το δημιουργικό της έργο. Κι όποιος γεννιέται μ' αυτή τη δημιουργική ενεργητικότητα που έχει την έδρα της στο ανθρώπινο πνεύμα είναι υποχρεωμένος από την ίδια τη φύση να ζήσει μια ζωή πολύ ανώτερη απ' αυτόν που γεννιέται από τη θνητή μήτρα μιας γυναίκας. Πιο απλά κάποιος γεννιέται ένας απλός χαρακτήρας και κάποιος γεννιέται ζωντανός χαρακτήρας. Έτσι ο Πιραντέλλο έβαλε σε φόρμουλα αυτό το διαχωρισμό μεταξύ ατόμου και του χαρακτήρα που βρίσκεται στην τέχνη του. Το πρώτο, το Άτομο δηλαδή, ασχημάτιστο ακόμα, ικανό να πάρει κάθε μορφή που θα του επιβληθεί. Το δεύτερο, ο Χαρακτήρας, που γυρνά γύρω από έναν άξονα φιξαρισμένο στο παιχνίδι των ρόλων, καταδικασμένο να επαναλαμβάνει κάθε μέρα τις ίδιες κινήσεις για το ίδιο δράμα.

Ο Μάσιμο Μποντεμπέλλι ξεκαθάριζε: «Τελικά οι χαρακτήρες είναι οι μόνες αλήθειες. Με το χαρακτήρα η ανθρωπότητα ξαναβρήκε το μη συγγεόμενο, το μη τροποποιούμενο,

το μη καταστρεπτέο, το αιώνιο. Η ένταση της Πιραντελλικής τέχνης γεννιέται από το εκκρεμές μεταξύ ατόμου και χαρακτήρα απο την αδυναμία του ανθρώπου να είναι οριστικά το ένα ή το άλλο. Και να επαναλάβουμε μια αγαπητή στον Πιραντέλλο διαφοροποίηση: «*Ή είναι ζωή, ή είναι μορφή (φόρμα)*». Η Πιραντελλική Τέχνη όμως πέρα απ' αυτή τη διαφοροποίηση βγαίνει κατευθείαν από το φέρσιμο του συγγραφέα προς τα πρόσωπα (Χαρακτήρες) του. Έχει παρατηρηθεί πως ο συγγραφέας δείχνει μια κάποια εχθρότητα προς τα πρόσωπά του και φθόνο. Φέρνει στην επιφάνεια δυσάρεστες λεπτομέρειες, εξοργίζεται με το να περιγράφει αθλιότητες σωματικές και πνευματικές, τις τοποθετεί σε χώρους που πριν φωτιστούν από το φως της τραγωδίας ή της φάρσας είναι βουτηγμένες σ' ένα γκριζωπό δαιμονισμό. Και δεν είναι θύματα ενός κοινωνικού πεπρωμένου, όπως με τους Νατουραλιστές ή κάποιου θρησκευτικού πεπρωμένου όπως στον Βέργκα. Μοιάζουν περισσότερο με τεχνίτες της ίδιας του της συμφοράς, πολλές φορές με τρόπο αποφασιστικό, έχοντας πλήρη επίγνωση. Και επειδή απ' έξω δεν μπορούν να περιμένουν λύτρωση μας φαίνονται εντελώς καταδικασμένοι. Αλλά ποιά αμαρτία πληρώνουν;

Μια απάντηση σε βάθος μας δίνει ο Τζ. Ντεμπενεντέτι αναφερόμενος στον ήρωα του «*Νίκη των μωρηγγιών*» που ζει σε μια κατάσταση ήρεμης μοναξιάς σημειώνει: ... Ξαφνικά έγινε άσχημος, πήγε να συναντήσει το είδος των αδελφών του. Πραγματικά κάτι αηδιαστικό βγήκε από μέσα του. Κι αυτό που συνέβει μονάχα είναι, ότι από τον «*Μοναχικό άνθρωπο*» που ήταν στον κόσμο της ανθρώπινης συμβίωσης με τις αναπόφευκτες συγκρούσεις και κριτικές, αυτό το άτομο, έπεσε – κι ας είναι μόνο με τη σκέψη και το θρήνο – σ' αυτήν την τυφλή ανακατωσούρα. Θέλησε να επιστρέψει και να γίνει μέρος του «*Παιχνιδιού των ρόλων*»." Αυτή η νοσταλγία του «*ατόμου*»

της πρωτόγονης κατάστασης, του ανθρώπου που ακόμα δεν έχει διαβρωθεί, δεν έχει μπει σε πλαίσια μετά από οποιαδήποτε συμβίωση, αποτελεί τον ιδανικό πόλο της Πιραντελλικής Τέχνης, το εσωτερικό δηλαδή, στο οποίο ανατρέχει ο συγγραφέας τους όρους αναφοράς της λογοτεχνικής του πραγματικότητας. Αλλά όπως έχουμε πει αυτό είναι μόνο το εσωτερικό «*όριο*», γιατί όλο το Πιραντελλικό έργο εξελίσσεται ολόκληρο γύρω από τη θεματολογία του χαρακτήρα και απο το δικό του τρόπο ύπαρξης. Δια μέσου του λόγου δημιουργούνται οι χαρακτήρες. Βλέπουμε εμφανώς στο έργο τον πυκνότατο και ακατάπαυστο διάλογο που μονάχα πλαγίως αφήνει χώρο στην πράξη και την θεωρία. Οι κινήσεις έχουν πάντα μια διαλεκτική λειτουργία. Μέσω αυτών οι χαρακτήρες αλλάζουν (ίσως μόνον φαινομενικά) τη ζωή τους ή συνειδητοποιούν αυτό που ακριβώς είναι. Όστε οι κινήσεις αυτές είναι περιορισμένες. Η συνέχεια είναι δοσμένη με το διάλογο, από την σχεδόν απελπισμένη προσπάθεια να γίνουν αντιληπτοί, να βγουν από τη μοναξιά τους μέσω της επικοινωνίας.

Αυτή η στυλιζαρισμένη εξέλιξη της υπαρξιακής κατάστασης υπάρχει στην αφηρημένη φύση, σχεδόν χωρίς χρονικές ή τοπικές αναφορές στον Πιραντελλικό λόγο, παρόλους τους συναισθηματικούς και πολιτιστικούς δεσμούς του με την ιδιαίτερη πατρίδα του τη Σικελία. Η γλώσσα του Πιραντέλλο διαφέρει πολύ λίγο στα διαλεκτικά ή γενικά στοιχεία από την σύγχρονη καθομιλουμένη γλώσσα. Κάθε χαρακτήρας φαίνεται να έχει κατεργασθεί μια ειδικότερη δική του εκφραστική φόρμα, φτιαγμένη με επαναλήψεις, με φιλικές εκφράσεις, με ασθματικές κατασκευές που υπακούουν σ' έναν εσωτερικό ρυθμό συναισθημάτων πολύ περισσότερο από μια σύμβαση με τον ομιλούντα ή γραπτό λόγο.

Ακόμα και η Πιραντελλική γλώσσα μας μεταφέρει στο

θέμα της μοναξιάς. Ο μοναχικός (έρημος) άνθρωπος, μιλά με τον εαυτό του, παρόλη την επίμονη διαλεκτικότητα.

Στον κόσμο της κρίσης, ακόμα και ο συγγραφέας είναι ένας «μοναχικός άνθρωπος».

ΛΙΟΛΑ

Το έργο γράφτηκε αρχικά σε Σικελική διάλεκτο. Παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο θέατρο Αρτζεντίνα της Ρώμης από τον θίασο του Άντζελο Μούσκο στις τέσσερις Νοεμβρίου του 1916 και γίνεται η πρώτη του έκδοση από τον Φορμιτζίνι το 1917. Η πρώτη παρουσίαση σε Ιταλική γλώσσα (μετάφραση του ίδιου του Πιραντέλλο) γίνεται στο Μιλάνο, στο θέατρο Νουόβο από τον θίασο των Τόφανο — Ρισσόνε — Ντε Σίκα στις 8 Ιουνίου του 1942, ενώ η έκδοση του έργου έχει γίνει από το 1928 από τον εκδότη Ρ. Μπεμποράντ της Φλωρεντίας. Από το έργο γράφεται μια ομώνυμη όπερα — σε λιμπρέττο του Αρτούρο Ροσσάτο και Μουσική Τζιουζέπε Μουλέ που παρουσιάζεται στην Νάπολι στο θέατρο Σαν Κάρλο στις 2 Φεβρουαρίου 1935 και γίνεται η έκδοσή της από τον εκδότη Ρικόντι στο Μιλάνο την ίδια χρονιά.

Ο Λιολά που βασίζεται σ' ένα επεισόδιο του «Ήταν ο Ματίας Πασκάλ» ανήκει στο πρώτο Πιραντελλικό θέατρο. Σ' αυτό που (γράφει ο Φραντσέσκο Φλόρα) εκφράζει τον κόσμο που ακόμα δεν έχει διαχωριστεί από την αμφιβολία και που δημιουργεί μια ψευδαίσθηση, μια φαινομενικότητα, ένα παιγνίδι από λεπτές δίνες... Και να σκεφτεί κανείς πως αυτό σαν καλλιτεχνική δημιουργία είναι το πιο αγνό Πιραντελλικό θέατρο, παρόλο που αν και δεν είναι το πλέον περιλαμπρο που τον έκανε διάσημο με παγκόσμια επιρροή. Είναι ο Σικελός Πιραντέλλο του Λιολά... Γνώμη που δεν ασπάζονται οι άλλοι όπως ο Γκράμισι που θεωρεί το θέατρο που είναι γραμμένο σε Σικελική διάλεκτο σαν το πλέον ειλικρινές μέρος του Πιραντελλικού έργου και το «Λιολά» σαν το αριστούργημά του. Η πλοκή γράφει, «είναι δοσμένη καθαρά, τελείως απελευ-

θερωμένη απ' όλο τον ηθικολογικό φόρτο που συνοδεύει το επεισόδιο στο ρομάντζο «Ήταν ο Ματίας Πασκάλ».

Ποιος είναι ο Λιολά; Είναι ένας συμπαθητικός μπαγαμπόντης, ένας πλάνος χωρικός. Ένας πληθωρικός άνθρωπος που τραγουδά και που γεύεται τη ζωή. Αυτή τη φορά το θύμα είναι η Τούτσα που για να τιμωρήσει τον Λιολά πείθει τον θείο Σιμόνε — που από καιρό παραπονιέται ότι δεν έχει απογόνους από τη νεαρή γυναίκα του Μίτα — να αναγνωρίσει το παιδί που πρόκειται να γεννηθεί σαν δικό του.

Αλλά ο Λιολά από τη μεριά του ετοιμάζει και αυτός την εκδίκησή του. Πράγματι κάποια μέρα η Μίτα κάνει γνωστό πως περιμένει παιδί (του Λιολά φυσικά) και ο Σιμόνε, ευτυχής, αρνιέται το παιδί της Τούτσας που δεν το έχει πλέον ανάγκη.

Σ' αυτόν τον εμπαιγμό αντιδρά η Τούτσα προσπαθώντας να σκοτώσει τον Λιολά ο οποίος αποφεύγει ακροβατικά το μαχαίρι της γυναίκας, λέγοντάς της γελώντας να μην νοιάζεται και πως και αυτό το παιδί θα προστεθεί στα τρία ήδη υπάρχοντα που του κρατούν συντροφιά. «Μην κλαίς Τούτσα, όταν θα γεννηθεί το παιδί δωσ' το σε μένα. Θα το μάθω να τραγουδάει».

Παιγνιδιάρικο παραμύθι, αλλά μαζί και πικρό στην καθαρή του ασπλαχνία. Στον Λιολά ξαναβρίσκουμε τρόπους και χαρακτηριστές της κλασσικής κωμωδίας. Ο συγγραφέας φαίνεται να βοηθά αδιάφορα στην εξέλιξη του δράματος μοναδικά περίεργος στο «σκηνικό παιγνίδι». Μονάχα στο φινάλε κάποια αμυδρή συμπόνια φαίνεται στην υπόθεση που σε μέρη απαλλάσσεται από ένα τυπικό ειδωλολατρικό νατουραλισμό. Ενστικτώδης, απλός, φυσικός ο Λιολά δεν είναι μόνο ένας από τους πλέον επιτυχημένους χαρακτήρες του πρώτου Πιραντελλικού θεάτρου, αλλά γίνεται και μια μορφή κλειδί. Μετά τον Λιολά — γράφει ο Ρομπέρτο Ρεμπόρα — ο Πιραντέλλο φαίνεται να αντιλαμβάνεται την κρίση σ' ένα κόσμο προορισμένο στο μαρτύριο των αναπάντητων ερωτήσεων.

Ο Λιολά βρίσκεται ακόμα μέσα στα όρια του φυσικού και του δυνατού. Δεν ξεπερνά τα φυσιολογικά φαινόμενα παρά μόνον με