

OTUĐENJE U ROMANIMA LUIGIJA PIRANDELLA

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

I

Slaveći stotu godišnjicu rođenja Luigija Pirandella, obilježavamo pojavu smjela i originalna pisca i začetak nova, dotad nepoznata stila u teatru, moderne, duboko ljudske, tematike u književnosti. Pirandello je »začetnik — kako veli Henri Lefevre — jednog gotovo savršenog statičkog teatra, koji se u najnovije doba još usavršio.« U tom teatru, prema njemu, postoje »samo interpretacije, igre svjetla, pogledi na kakav prošli ili odsutni ili nepoznati događaj... Pirandelizam je izrazio teatralno relativnost ličnosti i sudova — apsolutnu relativnost — važno otkriće 'modernih vremena' u buržoaskom društvu.« Lefevre zaokružuje svoj sud o talijanskom umjetniku naglašavajući da pirandelizmu izmiče: »akt, događaj, odluka, rasplet i nužnost raspleta. Akt i sud o aktu kad dovode do odluka«.¹ Ma koliko bila tačna, Lefevrova zapažanja ne dovode u pitanje suštinsku vrijednost njegova djela niti mu osporavaju mjesto zauzeto na vrhu ljestvice svjetskih ostvarenja u moderno doba.²

¹ *Dijalektički materijalizam — Kritika svakidašnjeg života*, Zagreb, 1959, str. 135.

² Dumas mu nitko više ne osporava zasluge za razvitak modernog teatra i doprinos svjetskoj književnosti. Tako Gösta Andersson tvrdi »da u historiji modernog teatra Pirandellovo ime je jedno od najvećih« i da je interes za njegovo prozno djelo u porastu (isp. »Appunti su tre aspetti della narrativa pirandelliana« u *Primo Congresso degli italianisti scandinavi. Atti*, Stoccolma, 1963, str. 102), dok profesor Kolumbijskog univerziteta, Robert Brustein naročito potertava njegov utjecaj na cjelokupno dramsko stvaranje XX stoljeća: »Pirandello's influence on the drama of 20th century is immeasurable. In his agony over the nature of existence, he anticipates Sartre and Camus; in his insights into the disintegration of personality and the isolation of man, he anticipates Samuel Beckett; in his unremitting war on language, theory, concepts, and the collective mind, he anticipates Eugène Ionescu; in his approach to the conflict of truth and illusion, he anticipates Eugene O' Neill (and later, Harold Pinter and Edward Albee); in his experiments with the theatre, he anticipates a host of experimental dramatists, including Thornton Wilder and Jack Gelber; in his use of the interplay between actors and characters he anticipates Jean Anouilh; in his view of the tension between public mask and private face, he anticipates Jean Giraudoux; and in his concept of man as a role-playing animal, he anti-

Prozna djela s kojima ćemo se ovdje pozabaviti, sažimlju specifičnu notu koja prožima njegovo cjelokupno stvaralaštvo, a to je duboka zabrinutost za sudbinu svoga suvremenika i tihu bol, izazvanu moralnom prazninom koja se nadvila nad modernom civilizacijom i potiskuje ljudske vrijednosti društva. Ta specifična nota, obojena izrazitim humanizmom, potječe iz spoznaje da je čovjek tragično nesposoban da probije okove determinizma, što ga imobilizira i tjera da se vječito vrti u istom bezizlaznom krugu.

Pirandellova spoznajna moć razvila se poslije prvih velikih preživljavanja i suočenja sa životnom stvarnošću i čovjekovim položajem u njoj. Zarobljen osjećajem nemoći, čovjek se ipak opire protivurječnostima što mu zagorčavaju egzistenciju i pokušava da prkosi slučaju, strukturama, konstrukcijama, institucijama, koje sputavaju njegovu ličnost; ali svaka se akcija završava povlačenjem u sebe, prihvatanjem postojećega i ignoriranjem izazovnih poteza društva. Taj čovjek razorenih perspektiva, razbijena duhovnog jedinstva, slomljenih ideala, postaje predmet razmišljanja i zabrinutosti talijanskog umjetnika i povod za njegov unutrašnji revolt, uzročnik beskrajne patnje, očajanja, nemira. »Iz historijske frakture njegove duše izlazi Pirandellov čovjek, otuđen i razapet između piščevih uzaludnih pobuna i njegove bezizlazne samoće.«³ Slika razjedinjenog, otuđenog čovjeka dobiva u njegovim očima stravične dimenzije i on ne nalazi snage da ispituje korijene i razloge pojavama koje su dovele do dezintegracije ličnosti,⁴ ali osjeća potrebu da sagledanu istinu što vjernije odrazi. Uvjeren da je individualna koncepcija svijeta i umjetnosti osnovni preduvjet za svaki stvaralački akt,⁵ sastavlja svoj po-

cipales Jean Genet«. (*The Theatre of Revolt: The Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*, Boston — Toronto 1964, str. 316). Ovim tvrdnjama treba dodati mišljenje beogradskog italijanista Nikše Stipčevića koji kaže da je Pirandello ušao u stvarni književni život novelama i da ga možemo ubrojiti u onaj mali broj pisaca u svjetskoj književnosti koji su umjeli da u svedenim granicama novele sažmu životnu dramu (isp. »Pirandello i 'Pirandelizam'« u *Šest lica traže pisca*, Beograd, 1962, str. 5).

³ A. Leone de Castris *Storia di Pirandello*, Bari, 1962, str. 72.

⁴ Alijenatorske pojave javljaju se mnogo ranije pod najrazličitijim vidovima. Dok Pirandello preneraženo promatra zagonetne i čudne oblike njihova ispoljavanja, Marx je već bio objasnio koji društveni procesi dovode do narušavanja čovjekova integriteta.

Problem alijenacije predstavlja danas područje ozbiljnih istraživanja i proučavanja stranih i jugoslavenskih filozofa, psihologa, sociologa, među kojima treba spomenuti Jean-Paula Sartra, Henri Lefevrea, E. i M. Josephson, Ericha Fromma, Davida Riesmana, Gaju Petrovića itd.

⁵ U jednoj bilješci iz mladenačkog doba, koja je objavljena tek 1. siječnja 1934. u *Nuova antologia*, Pirandello se žalio na pomanjkanje određene koncepcije života i čovjeka.

gled na život i zaokružuje svoje shvaćanje čovjeka i stvarnosti.⁶ Piščeva individualna koncepcija, koja počiva na psihološkom relativizmu, povlači za sobom individualni pristup materiji oblikovanja, lični stav prema ljudima i njihovim problemima, nov odnos prema predmetu i likovima. Premda je za njega značajna forma, ne zalaže se za njezino savršenstvo i pretpostavlja joj misaonu dubinu i usklađenost između materijalnih komponenata i umjetničke sadržine djela. Način oblikovanja, struktura i tehnika predstavljanja uvjetovani su životnim iskustvom, umjetničkom vizijom, unutrašnjim nadahnućem i gotovo u prvom redu ličnim gledanjem na stvari i pojave. Pošto je iz stvaralačkog procesa isključio predumišljaj i odbacio pretencioznu intencionalnost, Pirandello pledira za originalnost;⁷ ona se lako postiže analitičkim humorizmom, koji može biti estetske i ujedno psihološke prirode. »Estetski i psihološki, humorizam se može smatrati kao pojava podvostručavanja u samom stvaralačkom činu: glava sa dva lica, jedno se lice smije plaču drugoga lica.«⁸ Korištenje ovim sredstvima omogućuje umjetniku da ponire najdublje u međuljudske odnose i raščlani postojeću etiku društva, da predoči kako se čovjek, u kozmičkim relacijama neprocjenjiva i nezamjenjiva vrijednost, raspada pod djelovanjem nedokučivih mehanizama, koji posjeduju podmuklu, razornu snagu. U čovjeka se uvukao strah, nemir, strepnja, očaj, koji su toliko moćni i nepopustljivi da su se proširili i dotakli intime pisca; zbog toga pribjegava pisanju kao jedinoj mogućoj obrani. No pisanje za Pirandella znači i traganje, razmišljanje, konfrontiranje jednoga aspekta života s drugim, jedne pojave s ostalima. Pisanje znači i obavezu, zamor, poruku i zahtijeva upotrebu stvaralačke logike i savjesti; odgovornost koju svatko preuzima činom stvaranja ne dopušta igranje riječima, retoričke ispade, lažne konstrukcije. To ne dopušta ni ljudska tematika koja ulazi u sastav njegovih knjiga i nadahnuto se stapa s

⁶ Anton o Gramsci ocjenjuje oformljenu koncepciju Luigi Pirandella kao jednu od varijanti dijalektike, kojoj se ne može poreći dodir sa solipsizmom. U njoj on pronalazi i prisutnost sofizma. Budući da je »individualna«, ne postoji mogućnost da se proširi na narodno-nacionalnom planu (isp. *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1953, str. 46).

Mnogi literarni historičari nalaze u toj koncepciji jake primjese intelektualizma (Luigi Russo, *I narratori*, Roma, 1923), drugi pak jaku notu intelektualističke i sentimentalne polemike (Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, 1964).

⁷ Jednom je Pirandello dao ovu izjavu: »Gospodo, ili je pisac originalan ili nije. Ne može biti originalan na silu. Tko hoće da bude originalan, taj će biti ekstravagantan a ne originalan... tko je originalan, taj nije toga svjestan. A on to jest, jer novim očima gleda svijet i život; i, kako vidi, tako govori i piše: govori i piše nove riječi, riječi svoje a ne tuđe.« (cit. prema L. Ferrante, *Luigi Pirandello*, Firenze, 1958, str. 37).

⁸ L. Pirandello, *L'Umorismo*, Lanciano, 1908, str. 155.

materijalnim činjenicama.⁹ Kako je njegov stav nepomirljivo antiretorički, sva su traganja usmjerena prema literaturi bremenitoj stvari, a ne riječima, koja isključuje lingvističke ekshibicije.¹⁰

Tragajući za stvarima, pisac se sudara sa činjenicom koja potvrđuje da društvu nedostaje organsko socijalno tkivo koje bi postojano vezivalo jedinku za ljude. Društveni se moral prelama na krhko unutarnje jedinstvo buržoazije — klase, koja je u tek minulim godinama bila nosilac nacionalnog oduševljenja Risorgimenta i pobornik velikih revolucionarnih ideala kao što su sloboda, ujedinjenje, pravda, socijalni preobražaj itd. Pošto se stišao romantični zanos patriota i vizionara i Država počela ubrzano sebi probijati put k svojoj afirmaciji i ignorirajući sve protivurječnosti i ne uzimajući u razmatranje antiteze političke, socijalne i moralne prirode,¹¹ gotovo neočekivano javlja se pojava rezignacije, sumnje, iščekivanja ili povlačenja.¹² Teška mora obuzima najšire slojeve nacije, dok dileme intelektualnog i kulturnog svijeta postaju sve oštrije pred konstatacijom da vodeći ljudi, u koje su ulagali svoje povjerenje, uklanjaju revolucionarne i čak pseudo-revolucionarne parole kako bi državna postrojenja zaplovila u sigurne vode monopola. Malo je tko od njih tada bio svjestan unutrašnjih skretanja, prestrojavanja i polarizacije unutar društva, a još je manje bilo sposobnih da pronađu put do kolektivne misli, jer se ona tada upravo oformljivala. Pirandello naslućuje dramu što se zbiva u redovima njegove klase i umjesto da se postroji i da joj pokorno služi, pretvara se u samotna borca i nezavisna pisca.¹³

⁹ Povremeno Pirandellov misaoni sistem vrši pritisak na formalnu stranu umjetničkog djela i uzrokuje prolazne estetske promašaje. To je dalo povoda mnogim kritičarima i drugima da upozore kako filozofija i stvaralačka logika piščeva sačinjavaju balast, teret koji okljaštruje riječi. Italo Sicilano nastoji uvjeriti kako se umjetnikovo naporno mudrovanje nije pretvorilo u prizam ili poeziju, već se sapslelo i ugušilo pravu poetičnost (isp. »Il teatro di Luigi Pirandello« u *Italia letteraria*, 4 dic. 1932).

¹⁰ Isp. Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, 1960, str. 280.

¹¹ O tim antitezama opširno i kompetentno govori Guido Dorso u svom djelu *La rivoluzione meridionale*, Torino, 1950, str. 5 i d.

¹² Historičari, sociolozi i književnici pokušali su sagledati i objasniti uzroke tih pojava, među njima i Benedetto Croce u članku »Storia d'Italia dal 1871 al 1915« i u drugim studijama.

¹³ Lucien Goldmann ukazuje na historijska razdoblja kad se može javiti fenomen piščeva povlačenja i kad stvaralački rad nailazi na ozbiljne teškoće. Između ostaloga on veli: »U epohama stagnacije i nazadovanja, kada organizam postaje, u izvjesnoj mjeri, birokratska i autonomna organizacija, kada se njegove veze s društvenom klasom ostvaruju samo putem čitavog skupa složenih posredovanja, književno stvaranje postaje teško, i vrlo često samotni borac, nezavisan pisac, može da nađe put do kolektivne misli mnogo bolje od pisca svrstanog u redove«. (*Dijalektika istraživanja*, Sarajevo, 1962, str. 53).

Nakon dugoga iskustva i promatračkog rada, pred umjetnika izbija pravo lice njegova suvremenika. To je lice unakaženo, izbrazdano stalnim pretvaranjem, licemjerstvom, lažima, samoobmanom. Pred takvom slikom, prije nego revolt, rada se piščevo suosjećanje i sažaljenje: »Moja je umjetnost puna gorkoga sažaljenja prema svim onima koji sebe zavaravaju; to sažaljenje mora biti popraćeno okrutnim ismijevanjem sudbine, koja čovjeka osuđuje na zavaravanje. To je, ukratko, razlog zbog čega su moja umjetnost i moj život gorki.«¹⁴

Gorčina napaja iskonskim ljudskim smislom njegove književne riječi i daje im avangardni karakter, što potiče Carla Salinarija da zaključuje kako »u okviru dekadentne kulture, Pirandellova umjetnost predstavlja najautentičniji putokaz, koji vodi vrlo bogatim akvizicijama, vrlo podesan za raspoznavanje svijeta u kome živimo.«¹⁵

Poput Carla Michelstaedtera, Luigi Pirandello konstatira da društvo odbacuje jedinke intelektualno opterećene i oglašuje se o lične probleme ljudi, prepuštajući jedne i druge naletima stihije, iz koje izlazi duhovno nemoćni i ranjavi individuumi, predodređen da izgubi sebe i vlastito *Ja*. Pod opsesijom općeljudskih preokupacija, talijanski umjetnik otkriva da su alijenatorske forme raznovrsne i da se pretvaraju u ozbiljnu prijetnju čovječanstvu. Intuicija mu pomaže da pronade i fiksira pojave, a intelektualna snaga da uroni u labirint međuljudskih odnosa, gdje, na svoje zaprepaštenje, otkriva kako ljudska zajednica prestaje biti ljudska i kako se čovjek pretvara u ništicu. Iznenađen tom spoznajom, on zapostavlja ekonomski aspekt otuđenja i svoju pažnju usmjerava na psihološke vidove njegova očitovanja da bi ispitao i predočio posljedice duhovne dezintegracije, koje ne pošteduju ni čvrsto i monolitno građene individualitete.

Kod umjetničkog transponiranja sabranih činjenica posebnu ulogu igra vjera u vlastite izražajne mogućnosti i svijest da su činjenice »kao vreća: prazna, ne može da stoji. Da bi stajala, treba najprije u nju ubaciti razloge i osjećaje koji su ih izazvali.«¹⁶ Unatoč ovoj izjavi glavnoga junaka iz drame *Sei personaggi in cerca d'autore*, u kreativnom postupku činjenice nisu čvrsto poduprte, jer je težište prebačeno na njihovu interpretaciju i na analizu tragičnoga položaja čovjeka koji u njima sudjeluje. Analize pokazuju da se čovjekova tragika nalazi u nemogućnosti da se afirmira kao subjektivitet s punim duhovnim i moralnim jedinstvom. Odatle fenomen podvostručavanja, odnosno razmnožavanja ličnosti. Dualizam ili pluralizam kod ljudi izaziva čudne paradokse u njihovu životu: kružeći oko vlastite osovine neznanja i nemoći, jedinka traži sponu s ljudima, s društvom, ali dok ona traži način komuniciranja, društvo je prema njoj krajnje ravnodušno

¹⁴ L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, 1960, str. 1246.

¹⁵ *Op. cit.* str. 281.

¹⁶ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, 1958, str. 45.

i nemarno, pa čak i neprijateljski raspoloženo, što izaziva njezin revolt na vlastiti položaj. Taj revolt stavlja život pobunjenika u situaciju apsurdnosti i završava češće u očajanju. Ovdje ga zatječe pisac, ili kako on sam kaže, njega zatječu njegove ličnosti.¹⁷ Iako su same po sebi dramatične i jadne, on ih stavlja u teške i bolne situacije. »Te se figure i situacije uporno, kao simfonijski motivi i pod drugim vidom, navraćaju u kompleks njegovih djela i daju nam veličanstvenu i svjesnu predodžbu (možda najsvjesniju u našoj literaturi) ljudske alijencije u današnjem društvu«, veli Carlo Salinari.¹⁸

U narativnom se kontekstu slika depersonaliziranog čovjeka razbija o autorovo poimanje stvarnosti i ljudi. U njegovim se očima ličnost svodi na »kolekciju različitih osoba koje nemaju ništa zajedničko osim izgleda, od kojih mi obično poznajemo samo jedan aspekt,«¹⁹ a individuum »samo je jedna od bezbrojnih ličnosti koja se u datom momentu nameće ostalima.«²⁰ Nametanje se javlja kao nužnost svaki put kada određena situacija zahtijeva prilagodavanje stvarnosti, što praktično znači da čovjek nije nikada ono što jest i mijenja se prema svim mogućnostima postojanja koje se kriju u njemu. S takvim gledanjem na čovjeka, individualitet ne postoji kao konstantna kategorija, već postoji samo vještita promjenljivost i djeljivost do beskonačnosti i iluzija da nismo ono što jesmo, odnosno da jesmo ono što nismo. Slika stanja u kome se nalazi čovjek postaje cjelovita kad se sakupe sadržajne i misaone komponente njegovih djela. Njezina veličina i vrijednost kriju se u unutrašnjem smislu kontekstâ. »Treba znati da nisam bio nikada zadovoljan predočivanjem muške ili ženske figure, ma koliko bile osobite i karakteristične, zbog same želje da je predočim, pričanjem izuzetne zgode, vesele ili tužne, zbog same želje da je ispričam; opisivanjem pejsaža zbog same želje da ga opišem. Ima pisaca (i ne malo) koji se time zadovoljavaju i zadovoljeni ne traže drugo. To su pisci pretežno historijske prirode. Ali ima drugih koji, osim te želje, osjećaju dublju duhovnu potrebu, zbog čega ne prihvaćaju figure, zgode, pejsaže koji se ne natapaju, da tako kažem, posebnim životnim

¹⁷ Pirandello izjavljuje u više navrata da su mu se likovi nametali i da ih se nije mogao osloboditi, osobito su bili uporni protagonisti drame *Sei personaggi in cerca d'autore*. U njegovu predgovoru čitamo između ostaloga: «Posso profano dire che senza sapere d'averli punto cercato, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedano sulla scena. E attendevano, li presenti, ciascuno col suo tormento segreto e tutti uniti dalla nascita e dal viluppo delle vicende reciproche, ch'io li facessi entrare nel mondo dell'ante, componendo delle loro persone, delle loro passioni e del loro casi un romanzo, un dramma o almeno una novella». (op. cit., str. 8).

¹⁸ Op. cit., str. 284.

¹⁹ L. Gillet: »Un humoriste sicilien: Luigi Pirandello« u *Revue des Deux Mondes*, 1923, VII.

²⁰ E. Damiani, *Il senso del teatro pirandelliano*, Roma, 1937, str. 34.

smislom i koji pomoću njega dobivaju opću vrijednost. To su pisci pretežno filozofske prirode. Ja imam nesreću da pripadam ovim posljeljima.«²¹

Opća vrijednost, za kojom teži, zavisi od individualne koncepcije života, koja je kod Pirandella neobično složena, jer je izrasla iz spoznaje da je zabluda ekvivalent za izgubljene iluzije i za nestalu ravnotežu u međuljudskim odnosima. No najteže pada udarac kad se ta opća zabluda razotkriva. Pirandello ju je otkrio i čak je stekao svijest da »je uzajamno razumijevanje nepopravljivo zasnovano na praznoj apstrakciji riječi« i da »je tragičan i imanentan konflikt između života, koji se stalno kreće i mijenja, i forme, koja ga fiksira i koja je nepromjenljiva.«²²

Pirandello uočava dubinu sukoba između forme i života ne ulažeći u reperkusije na gibanje čovječanstva, i tek naslućuje da se vinovnik sudara između čovjeka i društva, individuuma i zajednice, pojedinca i ljudi krije u procesu dijalektičkoga kretanja i da je njegovo doba izuzetno po tome što dezavuirala individualna htijenja — s kojima je tadašnje društvo učvrstilo svoje temelje — na račun velikih prohtjeva Države koja nasilnički juri u industrijsku civilizaciju i u svojim neutaženim željama ruši vlastite moralne ideale. Juriš je krenuo iz buržoaskih redova, onih koji su stvarajući Italiju pripremali za sebe dobre startne pozicije.²³ Pojam slobode, pun čari za zanesene patriote, intelektualce u prvom redu, postao je maglovit čim su pokretači »revolucije« iskoristili mehanizam pobjede i, da bi izbjegli idealna rješenja ranije obećana, prostrli po njima veo političkih transakcija.²⁴ Zato su se iluzije pretvorile u razočaranje, dok je vizionare obuzela nevjerica u vlastito društvo, u njegove nove etičke postavke, tako vješto sastavljene da bi mogle pravdati paradokse, devijacije, promašaje i surovu eksploataciju, o kojoj govori Pigna, junak romana *I vecchi e i giovani*.²⁵ Razočaranju zanesenjakâ pridružuje se, prema tome, očajanje eksploatairanih i nezaštićenih, onih koji su uvijek kroz Historiju nosili teret bilo pobjede ili poraza, bilo kretanja ili stagnacije. Očajanje označava početnu fazu gubljenja duhovne ravnoteže, što, nezavisno od raznih skretanja, vodi u alijenaciju. Iz očajanja moguće je skretanje u apatiju, osamljenost, rezignaciju, u simulaciju, licemjerstvo, čak u ludilo. Ovo

²¹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, str. 8.

²² *Ibidem*, str. 11.

²³ Guido Dorso kategorički tvrdi da »se talijanska Država nije formirala u dušama građana da bi zatim, postepenim sazrijevanjem, iznikla, već se širila iz Pijemonta prema ostalim talijanskim pokrajinama putem čitava niza obmana, kompromisa, domišljatosti, što je prikrilo izvojevanu nezavisnost i otkrilo neprisutnost pojma slobode kao revolucionarnog principa« (*op. cit.*, str. 6).

²⁴ Isp. Guido Dorso, *op. cit.*, str. 6.

²⁵ Isp. *Tutti i romanzi*, Milano 1963, str. 717. Citirat ću i dalje prema ovom izdanju.

je posljednje jedna od rasprostranjenih pojava i ne obazire se na slojeve, kategorije, profesije. »Svi izgledaju tamo ljudi, poživinčeni u niskoj i okrutnoj borbi za zaradu!«²⁶

Junak Pigna razvrstava ljude u dvije kategorije: životinje i luđake. Prvi su izgubili ljudska obilježja u radu, koji im je iscrpio duh i oduzeo osjećanje da pomoću svojih generičkih svojstava mogu *producirati* i izdvojiti se od carstva životinja. Rad se kod njih pretvorio u djelatnost otuđenja, a akt produciranja u akt samootuđenja — od vlastite ljudske biti; to znači da rad može izvrnuti svoju ulogu i, umjesto da čovjeka oplemeni podarujući mu ljudska svojstva i vrline, oduzima mu plemenite atribute stečene vlastitom djelatnošću kroz stoljeća. S jedne se strane, dakle, nalazi čovjek bez duhovnog jedinstva i subjektiviteta, a s druge — čovjek izobličen gramzljivošću, egoizmom, samouvjerenošću, koji je izgubio psihičku ravnotežu u trci za zaradom, za novcem, za bogatstvom. Po vanjskom izgledu ta se dva čovjeka razlikuju i gotovo ničim ne dodiruju, ali dublje sagledani i jedan i drugi su žrtve otuđenja i izgubljeni za ljudski progres.

Konstatacija da je broj unakaženih ljudi neizmjeran, unosi duboki nemir u pisca. »Postoji život — izjavljuje on zabrinuto — pun bes-krajnih apsurdnosti...«, život protivurječan, obesmišljen, prepun pojava koje potvrđuju da »je broj luđaka na svijetu u stalnom porastu.«²⁷ Luđak je osoba nesposobna da se legitimira kao stvaralački faktor; zbog neuračunljivosti, isključen je iz općega mehanizma kretanja i kao takav izgubio je svoju vrijednost na ljudskom planu. Tom vrstom ljudi Pirandello će se pozabaviti pretežno u dramskim djelima, dok u romanima daje prednost istraživanjima psiholoških otuđenja, osobito poremećaja u okviru braka ili užih, najčešće familijarnih, zajednica.

II

Promatrajući odnos čovjeka prema drugom čovjeku ili ljudima, može se doći do iznenađujućih zaključaka, jer je taj odnos primaran za određivanje položaja i samoga stanja u kome se on nalazi. »Otuđenje čovjeka, uopće svaki odnos, u kojemu se čovjek nalazi prema samom sebi, ostvaren je i izražava se tek u odnosu, u kojem se čovjek nalazi prema drugim ljudima.«²⁸

U prvim romanima, u *L'esclusa* (1893), *Il turno* (1895) i *Il fu Mattia Pascal* (1904), težište ispitivanja bačeno je na odnose između muškarca i žene. »Odnos muškarca prema ženi jest najprirodniji odnos čovjeka prema čovjeku. U njemu se, dakle, pokazuje koliko je

²⁶ *Ibid.*

²⁷ L. Pirandello, *Giustino Roncella nato Boggidlo* u *Tutti i romanzi*, str. 517.

²⁸ Karl Marx i Friedrich Engels, *Rani radovi*. Zagreb, 1961, str. 217.

prirodno čovjekovo odnošenje ljudsko, ili koliko je ljudsko biće njemu postalo prirodnim bićem, koliko je njegova ljudska priroda postala njemu prirodnom. U tom se odnosu također pokazuje, koliko je čovjekova potreba postala ljudskom potrebom, koliko mu je, dakle, drugi čovjek kao čovjek postao potrebom, koliko je on u svom najindividualnijem postojanju istovremeno i dio zajednice.«²⁹ Taj je problem razmotren, iako s jednostrana aspekta, u romanu *L'esclusa* kroz povijest kratkotrajna braka. Ne obazirući se na društvene i historijske uvjete, ali vodeći računa o osnovnim determinantama vremena, Pirandello stavlja na vagu »koliko je prirodno čovjekovo odnošenje ljudsko« i kamo vodi diskriminatorna etika u bračnom životu.

Na samom početku romana autor ustanovljuje da brak u postojećoj zajednici ima tipičan oblik ekskluzivnog privatnog vlasništva i da su unutrašnji odnosi muškarca i žene svedeni na razinu gazde i roba. Promašeni brak, koji sačinjava jezgro priče, nadilazi pojedinačne i regionalne okvire Sicilije — gdje su rođeni protagonisti i gdje je smještena radnja — i od izuzetna slučaja pretvara se u opću pojavu. To se događa za to što, kako je dobro zapazio Gino Raya, »Pirandello spušta u svakodnevnu stvarnost ono što je izuzetno... S njim izuzetak postaje pravilo.«³⁰

Intimna drama Rocca i Marte, dvoje mladih ljudi koji ulaze u život bez preteških opterećenja, a ubrzo su prinuđeni da razore svoju tek stvorenu zajednicu, sama po sebi ne dobiva općeljudsko značenje i ubrzo bi se zaboravila, da se autorova radoznalost nije probila do intimnih psiholoških vrenja koja su razorila njihove perspektive i otuđila ih od ljudi i svijeta. Što se dublje ulazi u analizu njihove putanje, to postaje sve jasnije da se pisac odrekao pričanja »zbog same želje da priča« i da je doista svoju knjigu želio natopiti »posebnim životnim smislom« kako bi »pomoću njega dobila opću vrijednost«. Tu vrijednost ona dobiva ako se drama toga braka razmjesti na široko platno Historije i društvene evolucije, ako se Marta i Rocco postave na bezgraničnu pozornicu suvremene stvarnosti. Pirandella nikada ne interesiraju, kao što se češće zbiva kod verista, činjenice ili slučaj kao takav, niti ga privlači misao da od svojih likova stvori heroje ili *Übermensche*, kao što čini D'Annunzio. On traga za sudbinom, za pravim *ubi consistam*, za drugim, autentičnim, čovjekovim *ego*.

L'esclusa, tj. izopćena, jest Marta, i to ostaje unatoč svih pokušaja reintegracije u društvo. Kako je došlo do njezina izopćenja ili, bolje, otuđenja?

Marta i Rocco su sklopili brak na prisilan nagovor svojih porodica, što je normalna pojava u društvu koje tek izlazi iz patrijarhalnih,

²⁹ *Ibid.*, str. 341.

³⁰ *Il romanzo*, Milano, 1950, str. 520.

ak, da pronađu svoje mjesto na golemim točkovima
u kojoj se našla, putovi vode u reintegraciju ili
ludilo. Ali Pirandellovi junaci ostaju na sredini puta,
takvih ishoda.

turno problem otuđenja sagledan je iz posebna ugla,
ikuju od onih u prethodnom djelu. Protagonisti u
a, njezin otac, pa čak i Rocco — našli su se u stanju
be i od drugih i svaki je od njih tražio različiti
avanju ličnoga života, Marta u rehabilitaciji vlastitog
vidaciji svoje taštine i sujete. Sudbine su im pod-
iako su etički različito obojene. Izdvaja se Marta,
a premosti determinizam i da potvrdi svoje biće kao
e uspijeva, ali je pokušaj s ljudskog aspekta veličan-
j izostaje kod Stelline, glavne junakinje romana *Il*

čaju Martine vrline, pa čak i svijest da čovjek može
alitet i da kao takav dobiva društvenu vrijednost.
prema životu, stvarima, društvu i sebi mehaničke
po diktatu vremena, tradicije, moralnim propisima.
što se vrši nad njom, miri se sa sudbinom poslije
a sačuva nezavisnost volje i ne utvrđuje razmjere
i sagledava tragiku svoga bitisanja. Pomirenje spre-
azre ideja o individualitetu, da se razbistre pojmovi
anja i odabiranja životne staze.

lice Ravi, Stellina pripada, kao ekskluzivno privatno
a njega se ona izjednačuje s robom velike kupopro-
Stari Ravi, usprkos svim protivljenjima, ulaže svoj
kćer jedinicu — u imanje iznemoglog Don Diega
potrošio« pet žena i spreman je da s mladom djevoj-
jeli dane iz posljednje faze života. Koristoljublje i
se upleću u sudbinu čovjeka, mladoga i još nedo-
og da shvati da život nije provizorno stanište i da
pravo na sastavljanje svoje lične povijesti bez dru-
n, vanjskih intervencija.

knjiga velikih umjetničkih raspona i jakih zamaha;
ju moglo prihvatiti mišljenje Leonarda Sciascie, da
mjetnička materija umorna»,³⁴ u smislu da je temat-

o mišljenje kritičara A. Cajumi (isp. *I cancelli d'oro*, Mi-
Sciascia prihvaća i citira u svom djelu *Pirandello e la*
— Roma, 1961, str. 114, i odnosi se na cjelokupno književno
Pirandella. Ono je prihvatljivo za pojedine romane, ali je
ječ o njegovoj umjetnosti uopće. Danas se upravo podvlač.
ju obrađuje, osobito u dramama i novelama, predstavljala
avo osvježenje. Ona nije do danas izgubila svoju svježinu.
nim duhovnim dilemama i protivurječnostima.

ehotice duh no-
braku dopustiti
jedno iluziju da
m iskrom ljud-
teko je bila od
lno vlasništvo«
psnoveno vlada
se u psihologiji
Zbog gazdin-
poslušno oružje
tušava iskazati
govori Marx —
bonista, prema
ktive ugašene,
ditelja i preu-

od vlastite pri-
I borbi protiv
moralu, rodi-
stojanje, kao i
olja i potreba
i. Poslije svih
što se stjeca-

orskog procesa
i individual-
da je bolnije
postala sviđe-
nog bića i
čaju nesagle-
vjek potvrdi
u jedan dru-
rani« čovjek
ječem obliku
la su maštu
ti. Pometnja
o podsjetnik
uje karakter
budatu ženu,
svijet, vraća
an, pa ipak
rede privat-
ključenje iz
e ona imala

ski okvir poznat i zastario, a elementi kojima je građena priča u više navrata korišteni. No ipak povijest mlade djevojke dobiva široke psihološke dimenzije. Istina, istraživački i analitički rad sveden je na minimalne razmjere, i pričanje se odvija u romanesknom tonu, što znači da je Pirandello ovaj put iznio svoju dramu krećući se na površini i promatrajući izravno reakcije ljudi zakržljalih individualiteta. Upravo zato što je ovaj put hvatao stvari horizontalno, ne ulazeći u dubinu, mogao je usputno da zadrži pogled na pojavama koje su počele stršiti u tek zacrtanoj strukturi buržoaskog društva i koje su se neposredno odrazile na moralnom planu; prvo je ustanovio činjenicu da mlada buržoazija, u poduzetnom industrijskom zamahu, prepušta kupoprodajnom odnosu da upravlja društvenim mehanizmom i da mu žrtvuje ravnotežu u međuljudskom komuniciranju, kao i harmoniju u obiteljskim krugovima. Nekada su se one žrtvovala Časti ili Slavi, a sada se ulažu u novac, u bogatstvo, u blagostanje, i to ne krši moralna načela u postojećoj stvarnosti. Stoga nikakva čuđenja ne izaziva moralna koncepcija oca Ravija; ona se oslanja na neprikosnovenu logiku čovjeka-gazde porodice, na njegovo od zajednice tolerirano samouvjerenje da on suvereno raspolaze svojim privatnim vlasništvom, uključivši i afektivni život djece. Prema tome, njemu pripada i planska organizacija budućnosti kćeri Stellite: ona mora da prihvati za muža staroga Diega Alcozèr, da sačeka njegovu smrt i bogatu ostavštinu, da se tada, iskusna, bogata i ugledna, preuda za Pepe Alletta, koji joj se vrzma po snovima. »I utvijo je sebi u glavu da u to uvjeri i ostale, barem one koji su mu dopuštali da iskali svoje očajanje, koje je raslo iz dana u dan.— Htjeli ste slobodu, zar ne? kralja koji kraljuje, a ne upravlja, vojnu obavezu za svakoga, moćnu vojsku, mostove, ceste, željeznice, telegraf, rasvjetu: lijepe stvari, vrlo lijepe, koje se i meni sviđaju, ali ih treba platiti, gospodo moja! A posljedice, kakve su posljedice? U mom slučaju dvije. Broj jedan: radio sam kao sivo nja, cijeli život, pošteno na moju nesreću, i nisam uspio da uštedim toliko koliko bi bilo potrebno da udam kćer po njezinoj želji, koja je i moja. Broj dva: mladića nema, nema takvih koji bi opreznom ocu mogli garantirati, oženivši se kćerju, njezino blagostanje; sam bog zna koliko je potrebno za osiguranje sebi svoga položaja; ako su sebi položaj stvorili, oni traže miraz, i s pravom; ako su bez njega, koji bi to otac njima povjerio svoju kćer? Šta sada? Treba se, dakle, vjerujte mi, udati za starca ako je bogat. Kasnije, kad stari umre, lako je naći mladića; njih ima koliko se hoće.«³⁵

Rezoniranje Stellina roditelja ima svoje logične sponse sa etičkim shvaćanjem da su djeca, kao privatna svojina, otuđiva u slučaju unošne obiteljske računice. Najveću investiciju sačinjavaju djevojke, zato su one predmet špekulacije. Budući da posjeduju »tržišnu vrijednost«,

³⁵ L. Pirandello, *Il turno u Tutti i romanzi*, str. 179 i d.

roditelji ih iznose na dražbu, gdje povećavaju cijenu shodno kvaliteta koje posjeduju. Ravijeva se Stellina odlikuje ljepotom, mladošću i nevinošću. To su visoka svojstva i za iskusnog Alcozèra. Otudena od kuće kao skupocjen proizvod, prelazi u vlasništvo muža mimo volje i očekivanja. Tim je činom poništena njezina »ljudska potreba«, njezini osjećaji i »sopstvo«, što znači da će se od sada provlačiti kroz život kao robot kojim rukuje nepoznata sila.

Nije potrebno dokazivati kako je Marcantonio Ravi stekao svoja određenja, da li »svojim vlastitim djelom, svojom društvenom strukturom koju stvara«,³⁶ ili na drugi način. Sigurno je, da je njegova etička opredijeljenost podlegla vodećim moralnim načelima društva i da nije bio u stanju da poravna račune s Historijom i sastavi svoj lični credo u ljudsku slobodu, u pravo na samopotvrđivanje individualiteta. Ravijevo vrijeme, osobito njegova klasa, podržava novac kao tvorca čovjekove sreće; u njegovoj magičnoj snazi krije se pojam slobode. »Tko oskudijeva, on je rob: mogu li se sreća i ropstvo slagati? Ne. Ergo, prvi uvjet jest: novac. Sloboda obitava s bogatstvom; a kad Stellina bude bogata, zar neće moći raditi što je volja?«³⁷

Polazeći od osnove da je novac svemoćni arbitar u društvu — koji se uvlači čak u ljubavne i bračne sfere života — Pirandello je blizu izricanja najoštrije osude onih snaga koje su se suglasile ili su podržale prijedlog da se sastavi moralna formula kojom se »implicitno priznaje da se ljudska »priroda« ne nalazi unutar individuuma, već u objedinjavanju čovjeka i materijalnih snaga: međutim, osvajanje materijalnih snaga je način, i to najvažniji, osvajanja ličnosti.«³⁸ Novac, tj. materijalne snage, izobličuju ljudske sudbine i stvaraju duhovne bogalje kakva je Stellina. Osuđena na otuđenje, najprije od doma, zatim od snova, onda od vlastite prirode, a potom od svoga tijela s obzirom da ga mehanički predaje podmuklom advokatu Ciru Coppa, koji potajnim manevrom prisvaja ženu u tuđem vlasništvu i beskrupuloznim potezom rješava problem svoje lične potrebe, ona podliježe totalnoj depersonalizaciji i kao dezintegrirana ličnost utapa se u amorfnu masu obezličjenih.

Individuum, dakle, podliježe alijenatorskom procesu i predaje se stihiji koja je predodređena da dokrajči duh i najotpornijih buntovnika.

Svrha je pričanja u oba spomenuta romana jasna: predočiti ne samo određena moralna načela po kojima se ravna buržoasko društvo, već ustanoviti i fiksirati što izvornije pojave otuđenja i dekompozicije

³⁶ O takvom načinu stjecanja određenja govori P. Vranicki u svom radu »Historijski determinizam i ljudska sloboda«, v. *Čovjek i historija*, Sarajevo, 1966, str. 65.

³⁷ *Il turno u Tutti i romanzi*, str. 186.

³⁸ Antonio Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*, Torino, 1948, str. 36.

ličnosti. Koliko se god zalagao da je što prije zaokruži, Pirandellu još uvijek nedostaje čvrsta i opća koncepcija života, zbog čega nije u stanju da razmrsi mističizam u međuljudskom općenju i da razgraniči tendencije prema ljudskome od prodora antihumanizma u društvene pore života, još uvijek nema snage da iskoristi svoje latentne inventivne sposobnosti, da se oslobodi ponovljivih motiva i dokrajči priču o stradanju čovjekove ličnosti. U oba su romana pesimistički zaključci zaobideni i nazire se umjetnikovo priželjkivanje novih ljudskih perspektiva.³⁹ Premda priča o tim, zatvorenim, perspektivama biva zaključena u romanu *Il fu Mattia Pascal*, on se na njih navraća i kasnije.

III

Životno iskustvo i praksa ispravljali su piščev stav prema problemima njegovih suvremenika. Te se korekcije očituju u romanu *Il fu Mattia Pascal*. Sada za Pirandella »postojati znači mrviti se, izgubiti za uvijek svaku mogućnost trajanja i bitisanja, upravo obrnuto od Bergsonova 'trajanja' i 'kreativnog impulsa'.«⁴⁰ U tražilačkim naporima da razobliči zablude čovjeka i društva, da ukaže na jaz što ih razdvaja, skriva se mučno predosjećanje da se iz procesa »mrvljenja« rađaju strašne imobilizatorske tendencije, koje prijete ništavilom. U traženju načina za obnavljanje prekinutih niti i za zaustavljanje procesa raspadanja jedinki ne izostaje eksperimentiranje, lutanje, tapkanje na jednom mjestu.

Svijest, odnosno uvjerenje da je čovjek, u svojim kozmičkim relacijama, neopisivo sićušan (»Malo po malo smo se navikli na novu koncepciju o našoj beskrajnoj malenkosti, da se smatramo manjim od ništice u Svemiru«⁴¹), razgara umjetnikovu maštu, i on kreira lik čovjeka reduciranih dimenzija, da bi ga, pretvorena u infinitezimalni atom, sproveo kroz život i odredio mu mjesto u društvu, odnosno

³⁹ U *I vecchi e i giovani* javlja se priželjkivanje novih, stabilnijih društvenih odnosa. Tu se mogu pročitati vrlo hrabre izjave, kao: »Non lo nomi nare, il Popolo; non sei degno neanche di nominarlo, tu, il Popolo! Troppe cose ha capito il Popolo, caro mio, per tua norma; e prima di tutte questa: che i tuoi patrioti lo ingannarono...»

— I miei? — fece il Préola, ridendo.

— I tuoi, quelli che lo spinsero a fare la rivoluzione del Sessanta, promettendo l'età dell'oro! I patrioti e i preti«, a malo dalje vrlo lucidno označava buduće revolucionarne zadatke: »Migliorare, signore, questo iniquo ordinamento economico, dove uomini vivono... cioè, no... oppure, si... uomini vivono senza lavorare, e uomini, pur lavorando, non vivono! Capisci? Noi diciamo al Popolo: Tu sei tutto! Tu puoi tutto! Unisciti e detta la tua legge e il tuo diritto!« (*Tutti i romanzi*, str. 713).

⁴⁰ A. L. de Castris, *op. cit.*, str. 89.

⁴¹ *Il fu Mattia Pascal* u *Tutti i romanzi*, str. 268—69.

konstatirao kako mu u društvu nema mjesta. Izrasla je tako priča o bibliotekaru Pascalu, jedinstvena u svojoj nevjerodostojnosti, pa ipak životna i poučna, dosljedni tumač piščevih misaonih preokupacija. No ako junaci kakva djela »ne pokazuju suštinske ljudske crte, ako ne izražavaju uzajamne odnose između ljudi i zbivanja u vanjskom svijetu, u stvarima, u prirodi, u socijalnim institucijama, i najneobičnije zgrade ostaju prazne i besadržajne.«⁴² Nastojanje da u liku Mattie Pascala odrazi te odnose završava konstatacijom da su mostovi između čovjeka i društva srušeni i da je akcija otuđenja dostigla svoju kulminaciju. Ta su tužna saopćenja motivirana socijalnim i psihološkim faktorima. »Život je apsurdna tamnica provizornih i praznih formi, pa ipak ugnjetavačkih i otuđujućih; društvo prikiva čovjeka za lažnu individualizaciju, koja izopačuje želje i volju, razbija jedinstvo savjesti u varljivu mnogostranost.«⁴³ Istinitost te tvrdnje može se provjeriti iskustvom i praksom, pa stoga Pirandello ubacuje svoga junaka u konkretne životne situacije i prati njegovu putanju. Prvi udar pogađa jedinstvo savjesti, i tada se neočekivano nameću zabrinjavajuća pitanja: »Nepomičnost stanja te moje egzistencije izazivala je kod mene nagle, čudne misli, gotovo udare ludila. Skakao sam tada na noge kao da ga želim stresti za sebe i započinjao sam šetnju duž obale; gledao sam tada kako more, tu, na obali baca bez zastoja svoje umorne, pospane valove; gledao sam onaj zapušteni žal; vikao sam bijesno mašući šakama: — Pa zašto? Zašto?«⁴⁴

Spoznaju vlastite nepokretnosti Mattia Pascal doživljava kao atak na lični vitalizam, na uvjerenje da je njegova egzistencija društveno potrebna. Odatle se razvija prezir prema svemu što steže njegovu ličnost i zakiva ga za stereotipne okvire mumificiranog društva. A život je rijeka koja teče i ne zaustavlja se ako ga forma ne zarobi nasilno. Svi su se faktori — društveni, državni, socijalni — potrudili da ga ukalupe i usmjere njegove tokove prema vlastitim interesima. Kolizija između interesa pojedinca i društva otvara put pobuni i protestu, koji završavaju, kako pokazuje *Il fu Mattia Pascal*, predajom jedinke i njenim pomirenjem sa antihumanističkim i deformatorskim tendencijama klase kojoj sama pripada. U biti to se pomirenje može poistovjetiti s otuđenjem.

Prvi revolt na lični, nemogući, nepodnošljivi *modus vivendi* izaziva preziranje onoga što sputava čovjeka u njegovim samopotvrđilačkim težnjama, kasnije se pretvara u demonstrativno napuštanje dodijeljenog mu položaja i bijeg u nepoznate forme života. Lav Tolstoj, i Thomas Mann na svoj način, nukali su poštene ljude da izađu iz društva koje se održava pomoću dvosmislenosti i neljudskosti, a Piran-

⁴² G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1953, str. 292.

⁴³ A. L. de Castris, op. cit. str. 79.

⁴⁴ *Il fu Mattia Pascal* itd., str. 304.

dello tjera svoga junaka da u znak protesta i prezira napusti ubitačni kolosijek života gdje ga je društvo postrojilo, da traži prostorne i druge mogućnosti gdje bi se zauvijek odrekao servilnosti i poslušnosti, te slobodno dograđivao svoju ličnost i čuvao njen integritet. No kako se individuum može pomaknuti sa svoga položaja i osvojiti nove pozicije u društvu kad su se laž, obmana, pretvaranje, nasilje razmjestili po društvenom tkivu i sprečavaju pobunjenike da se prestroje i promijene svoju ljudsku suštinu? Pirandello se upušta u pokusne analize: ignorirajući da je ljudska suština proizvod sveukupnosti društvenoga procesa i da je pojedinac može postići samo u čvrstom i jasnom odnosu sa zajednicom, da mu se ne treba od nje odvajati niti u njoj izgubiti,⁴⁵ otkida svoga junaka od njegove društvene osnove, određuje mu prelazne faze kretanja — od izgubljenosti u zajednici do samoisključenja i vraćanja u prvobitno stanje. Dok se pomakne iz jednog stanja u drugo, njegova se ličnost ne dopunjava već se natapa protivurječnoštim i lomi.

Pascalova, odnosno čovjekova drama počinje u trenutku tragičnog raspoznavanja imobilizma, koji ga vezuje za nepomične oblike bitisanja. Težak unutrašnji konflikt rasplamsava se u momentu kad se toj spoznaji pridružuje otkriće o stravičnom vakuumu što ga opasuje (»tako je, dakle, ništa: ni oca, ni majke, ni kako je bilo, ni kako nije...«⁴⁶). Misao da se čovjek može otarasiti toga strašnog »ništa« varljiva je, i to umjetnik dobro zna; pa ipak, njegov protagonist, mali bibliotekar u malom mjestu, usuđuje se usmrtiti svoje konformizirano, zakržljalo ja, da bi sastavio jedno novo, poletno, punoćom ispunjeno, koje bi se suprotstavilo diskriminatorском mobilizmu društva i njegovim brutalnim zakonima. »Mrtav sam, mrtav! — uzvikuje od radosti saznajući da su ga žena i punica zabunom pokopale i s njim se oprostile zauvijek- nema više dugova, žene, punice: nikoga! slobodan sam, potpuno slobodan! Šta da još tražim?«⁴⁷ Iz jednoga tek spoznatoga »ništa« prebacuje se u drugo s nadom da će ga ubrzo ispuniti takvim sadržajem, koji će ga prisiliti da prisvoji svoju l j u d s k u stvarnost.

Duhovni nemir Pirandellov poterciran je činjenicom, lično spoznatom, da njegov suvremenik iz silnoga ogorčenja odbija svoju l j u d s k u stvarnost i predaje se samootuđenju. U plemenitoj težnji da ga spasi, poštujući njegovo biološko biće (koje je neotuđivo), ubija identitet društveno priznatoga i individualiziranoga bića očekujući od njega »da počne živjeti poslije smrti.«⁴⁸ Pod imenom Adriana Meis Pascal uništava svoje prvobitno ja, ne priznajući ga više ni kao teoretsku apstrakciju i uobražava sebi da su svi putevi otvoreni: »Nikad

⁴⁵ Cfr. Henri Lefevre, *op. cit.*, str. 108.

⁴⁶ *Il fu Mattia Pascal* itd., str. 266.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 327.

⁴⁸ *Ibid.*, str. 328.

mi ljudi i stvari nisu izgledali tako; između mene i njih zrak se odjednom razrijedio; izgledalo mi je da će biti lako i jednostavno uspostaviti nove odnose između nas.«⁴⁰

Krećući se ilegalno stazama stvarnosti, Adriano Meis ne iznevjerava, niti izigrava, kao što se u prvo vrijeme očekuje, piščevu promatračku dijalektiku. Njoj ne izmiče da je jedinka neodvojiva od društvenog organizma koji joj pripisuje norme kretanja i pravila bitisanja. Budući da je »ljudski čovjek nepojmljiv van zajednice«,⁵⁰ Adriano Meis mora da se vrati u društvo koje je revoltirano napustio Mattia Pascal, da legitimira svoje postojanje, jer se u suprotnom slučaju izlaže bezakonju i stihiji.

Samouništenjem sebe kao bića s registriranim postojanjem, Pascal se oslobodio supsumiranja određenom radu i poništio je svoja najbitnija određenja; neumoljivi zakoni determinacije ukrštaju se s voljom i ciljevima koje je sebi postavio i skreću njegovu putanju u pravcu napuštene stvarnosti, tamo odakle je demonstrativno pobjegao, nalažući mu da pri prvom susretu s poznanikom uzvikne: »Eh, dragi moj... Ja sam pokojni Mattia Pascal.«⁵¹

Prinudna upućenost na reintegraciju ne uspijeva, jer društvo, pridržavajući se svojih propisa, nije u stanju da ga identificira, i Pascal je prinuđen da živi kao pokojni, što očitro kazuje da njegovo samootuđenje prelazi, kao po nalogu, u otuđenje. Na taj je način kažnjena smjela težnja individuuma da se otrgne iz izgubljenosti u mnoštvu i krene prema slobodnom samoostvarivanju.

Paradoksalna rješenja kojima pisac pribjegava na kraju romana nisu prikrila suštinski smisao obrađenog problema. Polazeći od pretpostavke da je postojanje podvojenog, iskidanog, imobiliziranog čovjeka nepobitna činjenica, traži uzroke njegova udesa i reakcije svijesti kad na licu nesretnika pronalazi masku s kojom, ne znajući, vara sebe i ostale.

No pisca impresionira nešto drugo — strašna ljudska trka u začaranom krugu, bez svjetla i mete. Trka se odigrava pred očima omamljenog suvremenika, a on je ne primjećuje. »Nisu rijetki u historiji takvi okrutni udari vjetera koji odjednom gase sve svjetiljke. Kako je zabavno tada! U iznenadnom mraku, neopisiva je pometnja kod pojedinih svjetiljki: netko luta amo, drugi tamo; jedan se vraća natrag, drugi se vrti u krugu; nitko više ne nalazi izlaza: sudaraju se, sastaju u prolazu po deset-dvadeset njih, ali se ne mogu sporazumjeti i razilaze se u velikom neredu, u mučnoj žurbi, kao mravi koji nisu u stanju

⁴⁰ *Ibid.*, str. 336.

⁵⁰ Isp. Henri Lefevre, *op. cit.*, str. 107.

⁵¹ *Il fu Mattia Pascal* itd., str. 473.

da pronadu ulaz u mravinjak pošto ga je okrutno dijete igrajući se zatvorilo. Čini mi se, gospodine Meis, da se sada nalazimo u jednom od tih trenutaka: veliki mrak i veliki nered! Sve svjetiljke pogašene!»⁵²

Da bi se uvjerio koliko mu je istinita slutnja, pisac se preodijeva u Serafino Gubbio, glavnog protagonista djela *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, predočujući već na početku knjige svoje namjere: »Proučavam ljude u njihovim najobičnijim zanimanjima da bih otkrio u drugima ono što mi nedostaje kad bilo šta radim: uvjerenje da shvaćaju što čine.«⁵³ Radi lakše analize, zaustavlja se u krugu filmskoga svijeta, njemu dobro poznatoga, istražujući stupanj izobličjenja u međuljudskom komuniciranju. Prvo što mu pada u oči jest maska što su je jedinke navukle na svoje lice da bi pokrile izgubljeno osjećanje svoga ja. »Maskirani! Maskirani! Maskirani! Kažite mi vi: zašto, čim se nađemo zajedno, jedan okrenut prema drugom, postajemo svi skupa — lakrdijaši? ... A unutra smo drukčiji! Imamo srce, unutra ... Ja čeznem, upravo čeznem, gospodine Gubbio, za zrcem iskrenosti.«⁵⁴ Mučno raspinjanje čovjeka između unutrašnjih htijenja i vanjskih manifestacija ima svoje korijene u umjetnim ogradama koje je civilizacija postavila i s njima odijelila ljude: »Želim da Vam objasnim zbog čega se, po mom mišljenju, neminovno laže. Kažem Vam da, dok priroda ne poznaje druge kuće osim jazbine ili špilje, društvo 'gradi' kuće; čovjek, kad izade iz 'sagrađene' kuće, u kojoj više ne živi prirodno, 'gradi' sam sebe uspostavljajući odnose sa svojim bližnjima; on se predstavlja ne onakav kakav jest, već onakav kakav misli da mora ili može biti, tj. izgrađen shodno odnosima kakve svatko misli da mora uspostaviti s drugima.«⁵⁵ Prema tome, društvo gradi kuće za čovjeka i time ga obavezuje. Čim je napustilo špilju, ljudsko je biće postalo zavisno od »sagrađene kuće«, zato prilagođuje svoju ličnost, odnosno podešava svoje ja, kako bi se što bezbolnije uklopilo u kompliciranu društvenu mašinu. Ljudi se, dakle, zavlače u vlastite »konstrukcije« da bi otupili sudare s vanjskim silama. No teške se stvari zbivaju kad »nas nadvlada silna potreba da širom otvorimo žaluzije i kapke, da pred svima iskažemo svoje misli i osjećanja dugo sakrivene i držane u tajnosti.«⁵⁶ U silnom naletu »potrebe«, obično se gubi ravnoteža, što izaziva otuđenje od sebe; na individuuma nalijeću apatija, resignacija, ludilo. »Nenormalna osoba je potpuno otuđena osoba; ona je potpuno izgubila sebe kao centar svoga sopstvenog doživljavanja; ona je izgubila osjećanje svoga ja.«⁵⁷ Bježanje u sebe, u svoju »konstrukciju« i iz nje, gubljenje vla-

⁵² *Ibid.*, str. 398.

⁵³ *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* u *Tutti i romanzi*, str. 1109.

⁵⁴ *Ibid.*, str. 1187—88.

⁵⁵ *Ibid.*, str. 1188—89.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Erich From, *Zdravo društvo*, Beograd, 1963, str. 132 i d.

stítog ja i grčevita potraga za njim, naleti samootuđenja i vjera u razotuđenje postaju jedini mogući način bivstvovanja, i to potvrđuje lik staroga Cavalene. Za razliku od Bertolda Brechta, koji, izoštrivši svijest o procesu alijenacije, udaljuje svoje likove od sebe da bi fiksirao okvire alijenatorskih pojava, Pirandello se preoblači u njih i prati ih ne usuđujući se donositi, kao što čini njemački dramaturg, sudove ni odluke o njihovoj sudbini, što je logična posljedica njegova poistovećivanje sebe s njima.

IV

U svijetu gdje su »svjetiljke ugašene« i ljudi gaze po mraku, gdje čovjek postaje neprijatelj svoga ja, gdje je on došao do zaključka da je sve beznačajno, da je izgubljen, osamljen, okružen tamom i prignječčen svojom vlastitom tajnom i tajnom svih stvari, da iluzije i nade ne služe ničemu,⁵⁸ nije moguće sagledati perspektivne smjernice, niti se pomiriti s postojećim stanjem. Osuditi čovjeka na »bodljikavo sklonište« ili na to da hoda »usred ludaka na staklenim nogama« značilo bi lišiti ga ljudskosti i pretvoriti u apstrakciju ili u robota. Osjećanje bespomoćnosti pred snagama koje njim upravljaju dovodi ga zaista u dramatičnu situaciju, ali on se brani zaklanjajući se u metaforu. »Oh, kad bi svatko od nas mogao za trenutak da udalji od sebe metaforu o sebi, što nas naša bezbrojna pretvaranja, svjesna i nesvjesna, naše prividne interpretacije ličnih snova i osjećanja neizbježno prisiljavaju da sastavimo, odmah bi se primijetilo da je taj naš on netko drugi, drugi koji ima malo ili ništa zajedničko s njim; i da je pravi on onaj koji izvikuje, unutra, svoju krivnju: intimno biće, osuđeno često da nam cijeli život ostane nepoznato! Mi želimo pod svaku cijenu da održimo, da spasimo onu metaforu o sebi, kao naš ponos i našu ljubav. Zbog te metafore muku mučimo i gubimo se, iako bi bilo tako slatko prepustiti se porazu, predati se našem intimnom biću, koje postaje strašno kao bog ako mu se suprotstavimo, ali vrlo milosrdno prema našoj krivnji ako je priznamo, spremno da nas obasipa nježnostima. No to bi izgledalo kao negirati sebe, što je nedostojno čovjeka; i uvijek će biti tako dok budemo vjerovali da se naša ljudskost sastoji od one metafore o nama.«⁵⁹

Čovjekova podvojenost, njegov istup pod vidom »metafore«, njegova trenutačna priželjkivanja da se pojavi kao »intimno biće«, uvjerrljivo govore da su ljudi, rascijepljeni na dva dijela, izjedeni unutrašnjim konfliktima. Oni mogu poprimiti nesagledive razmjere i odvesti u smrt, što dokazuju protagonista Carlo Ferro i glumica Nestoroff.

⁵⁸ Isp. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* itd., str. 1198. Takvo uvjerenje progona pisca i u narednom romanu *Uno, nessuno e centomila*, a u nekim dramama pretvara se u opsesiju.

⁵⁹ *Ibid.*, str. 1206.

Dizgregacioni procesi koji se odigravaju u intimi pojedinca ostaju predmet zabrinutih razmišljanja i umjetničke obrade. Piščeva misao da »samootuđeni čovjek je čovjek koji u stvari nije ono što u biti jest, čovjek čija aktualna egzistencija ne odgovara njegovoj ljudskoj esenciji«,⁶⁰ počiva na filozofsko-etičkoj podlozi. U *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ona je dosljedno izražena, ali se u momentu umjetničkog transponiranja rasplinula u intelektualistički vođenoj radnji. Spekulativna radoznalost autorova prekapala je po skrivenim predjelima duha i srca i ustanovila da se u jednom licu premeću dva bića, koja dokazuju da je rascjep između čovjekove prve prirode — njegove »esencije« — i njegovih »faktičkih svojstava« ili egzistencije poništio iluzije o integralnoj ličnosti, o harmoničnom usklađivanju ličnoga i društvenoga života, o povezivanju ljudi putem osjećaja. Rječiti je primjer Cavalenova žena, koja je prekinula sve dodire sa suštinskom realnošću života i jedini smisao postojanja našla u stalnom kontaktu sa psom, »jer samo s tom životinjom ona može potvrditi da ima srce u grudima prepuno milosrđa«. ⁶¹ Svijest o vlastitom ja, o sebi kao jedinstvenom i neponovljivom biću ostala je atrofizirana, što u biti znači da je njezino otuđenje nepobitna činjenica. Njezina drama ne ostavlja mjesta iščekivanju; pa ipak ona nije nepovratno izgubljena. Izgubljeni su poremećeni umom, ludaci. Stoga ludilo izaziva dijaboličan strah, ⁶² uzbuđuje čovjeka kad spozna njegovu prijetnju, kad shvati da ga može pretvoriti u »larvu«, lišenu svakoga smisla. ⁶³ Pred takvom je opasnošću nužno potražiti razloge bitisanja unutar života, jer se život ne može postavljati preda se, treba ga osjećati i živjeti iznutra; ⁶⁴ inače, su neizbježne tragične posljedice. Prihvatanjem toga pravila ljudi nisu oslobođeni svojih drama, ali se drame mogu međusobno isključivati i tako održavati psihičku ravnotežu. Bitno je da se ne razlabave spona s ljudima i sa sobom.

Serafino Gubbio okreće svoju snimateljsku kameru prema dotada nesagledanoj istini: »da taj bučan i vrtoglav životni mehanizam ne može više proizvesti ništa drugo osim gluposti. Gluposti mučne i groteskne! Kakvi ljudi, zapleti, strasti, kakav život u doba kao što je ovo! Ludost, zločin ili glupost.«⁶⁵

U potragu za istim temama krenuli su sa dvije udaljene paralele, dva snažna i beskompromisna umjetnika — Henrik Johan Ibsen i Luigi Pirandello; prvi fiksira protivurječja građanskoga društva, početne sukobe između pojedinca i zajednice i ukazuje na pojavu gubljenja

⁶⁰ Gajo Petrović, *Filozofija i marksizam*, Zagreb, 1965, str. 193.

⁶¹ *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* itd., str. 1212.

⁶² *Ibid.*, str. 1219.

⁶³ *Ibid.*, str. 1221.

⁶⁴ *Ibid.*, str. 1223.

⁶⁵ *Ibid.*, str. 1245.

svijesti o vlastitom ja, drugi kreće dalje, u potragu za istinom o ličnosti; staze ga vode na terene borbe između života i smrti, gdje uočava da subjektiviteti padaju, a da se ličnost prividno održava ako joj se dodijele uloge koje će igrati u odnosu prema drugima. S dodijeljenim ulogama ličnost se može uklopiti u postojeću strukturu društva s obzirom da je spremna da se »razmnoži«, da postane »uno, nessuno, centomila«, što nije slučaj sa Vitangelom Moscarda.

Pomoću Vitangela Moscarde Pirandello iznosi dramske obrte čovjeka u momentu kad ga počinje napastovati misao o samoostvarenju. Ona se javlja iza spoznaje da je postao ono što drugi žele da budu: Gengé — za ženu, »caro Vitangelo« — za Quantorza, zelenaš — za ostale. Mučno otkriće otkida ga od njegove ljudske suštine i on pada u stanje alijenacije: »I tako sam se, prikovan za to mučenje, otudio od sebe da sam kao slijepac davao svoje tijelo u ruke drugih, da bi svatko, od onih nerazdvojnih tuđinaca što sam ih nosio u sebi, uzeo onoga jednog koji sam bio za njega i da ga po želji tuče, ili ljubi ili pak odvede u ludnicu.«⁶⁶

Unatoč svemu, Pirandello potiče svoga junaka u potragu za pojedinačnim ja. »Prestani s tim svojim Gengé, uzvikuje ženi, jer to nisam ja, nisam ja, nisam! Dosta s tom marionetom! Hoću ono što hoću; i bit će kao što hoću da bude.«⁶⁷ Moscarda hoće sebe, svoje jedino pravo ja i odbija da ostane »nitko ili stotisući«. Taj se smjeli zahtjev spotiče o moralne ograde društva i o druge faktore, koji ga odbacuju i time dokazuju da je čovjeku dosuđeno opstojanje u stanju *mi*. »On može da stekne osećanje identiteta jedino razvijanjem jedinstvenog i određenog bića koje je »on«, sve dok ne bude mogao istinski da oseti »Ja sam ja«. Ovo se može postići jedino ako čovek razvija svoje aktivne snage u tolikoj meri da se može povezati sa svetom a da ne mora da utone u njega«,⁶⁸ a to je u Pirandellovo doba nezamišljivo jer Moscarda pripada »grupi« koja dobro »funkcionira« i ne miri se s ukidanjem njihovih međusobnih veza. Grupa ima svoju, pragmatističku, etiku koja lišava pojedinca slobodnog opredjeljivanja i čas ga pomnaža i siječe na bezbrojna, njemu tuđa »ja«, čas ga poistovećuje s ničicom (s »nessuno«): »Ja sam živ i nisam zaključio. Život ne zaključuje. Život ne poznaje imena. Ovo stablo, drhtavi dah mladog lišća. Ja sam to stablo. Stablo sam, oblak; a sutra knjiga ili vjetar: knjiga koju čitam, vjetar koji pijem. Sav sam vani, skitnica.«⁶⁹ Kao takav ne osjeća ništa, niti potrebu da misli, da moli: »Nemam više takvih potreba jer ja svaki čas umirem i opet oživljavam — nov i bez uspomena: živ i

⁶⁶ *Uno, nessuno e centomila* u *Tutti i romanzi*, str. 1364—65.

⁶⁷ *Ibid.*, str. 1381.

⁶⁸ Erih From, *op. cit.*, str. 195.

⁶⁹ *Uno, nessuno e centomila* *ibid.*, str. 1416.

cjelovit, ne više unutar sebe, već u svakoj vanjskoj stvari.«⁷⁰ Tim riječima, posljednjim u romanu »*Uno, nessuno e centomila*«, Pirandello se oprašta s romansijerskom djelatnošću i zaokružuje buran period velikih iskušenja, napornih traganja za alternativama koje život nudi ljudima, za perspektivama samoostvarenja ličnosti. Pošto su perspektive uništene, alternative se objedinjuju i vode otuđenju. Drugi se ishod nije mogao očekivati jer je u *Giustino Roncella nato Boggiòlo* definitivno konstatirano da je život prepun bezbrojnih apsurdnosti,⁷¹ a u *I vecchi e i giovani* zamijećeno da su u duhovno paraliziranom društvu prepriječeni putovi za izmjenu socijalne osnove kao preduvjeta za autonomno ostvarivanje i ispunjavanje ličnosti.

U najdramatičnijoj fazi stvaranja — u fazi romana — dograđena je konačna koncepcija života i svijeta; u nju su utkani elementi ličnoga iskustva i neke komponente prvobitnog poimanja stvari, kao i fragmenti pozitivističke filozofije i drugih strujanja. Za to je sasvim prihvatljiva misao Augusta Hermeta, koju podržava Ines Scaramucci, da se roman *Uno, nessuno e centomila* »može smatrati testamentom ili *credom* Pirandellove misli. Iskustvo unutra doživljeno: mi smo neslični i nepriopćivi jedni drugima, neslični i nepriopćivi iznutra nama samim, kao da nas vrijeme i prostor u kome se rađamo pobijaju i rasiplju u tisuće praznih »mi« jednih drugima stranih i u oštrom međusobnom sukobu.«⁷² U takvoj se situaciji nikakva snaga ne može izboriti za razotuđenje, i problem čovjekove sudbine ostaje otvoren, što je Luigija Pirandella progonilo do smrti.

G. Rabac-Čondrić: L'ALIENAZIONE NEI ROMANZI DI LUIGI PIRANDELLO

Riassunto

Se a Pirandello drammaturgo si può ascrivere il merito di aver creato un nuovo e originale stile nel teatro, a lui romanziere si deve attribuire una attività narrativa rivolta ad approfondire la problematica strettamente legata all'uomo moderno.

Giunto alla constatazione che, a causa del continuo moltiplicarsi della personalità, l'individuo è rimasto senza l'unità spirituale, senza ideali e prospettive, Pirandel'o va alla ricerca sia degli aspetti sotto i quali si manifesta la

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Str. 517 i d.

⁷² Ines Scaramucci, *Romanzi del nostro tempo*, Brescia, 1956, str. 75.

dissociazione dell'uomo, sia del modo in cui si lacera la sua integrità, si sdoppia e disperde il suo io, nonché dei moventi più diretti che portano alla disgregazione del suo intimo e rendono impossibile la comunicazione tra gli uomini. Sostenendosi ad un'amara esperienza, lo scrittore si spinge nel labirinto dei rapporti umani per confrontare i fenomeni più drammatici della vita e fissare gli effetti provocati dall'etica sociale, per mettere in rilievo la prostrazione morale, come pure la tragicità dei singoli destini umani.

La consapevolezza che i valori intrinseci dell'uomo sono stati svalutati e che forze occulte muovono il meccanismo della società e paralizzano la vitalità del singolo, il romanziere si trattiene sull'analisi delle più comuni istituzioni — quali la famiglia, il matrimonio, il parentado — delle «costruzioni» innalzate a tutela dei loro «diritti», arrestandosi davanti alle incoerenze delle sovrastrutture che premono sull'individuo già oppresso dalle strutture dell'organismo sociale di cui fa parte. Convintosi poi che nel mondo odierno si va rapidamente disperdendo l'umanità e con essa la coscienza morale fino a trasformare l'uomo in nullità senza risparmiare le individualità di costruzione monolitica, viene assalito da preoccupazioni diverse, una delle quali è l'alienazione.

Nei due primi romanzi, *L'esclusa* e *Il turno*, si prendono di mira la moralità delle tradizioni e l'etica vigente nei rapporti tra uomo e donna, ossia tra marito e moglie, tra genitori e figli, mettendo in rilievo il carattere discriminatorio di quest'ultima e le tristi conseguenze della spersonalizzazione della donna e della sua esclusione dalla famiglia, dalla collettività, dalla società. Nel *Fu Mattia Pascal* vengono riesaminate le tendenze intente a immobilizzare gli uomini già prigionieri della Forma imposta loro dalla Vita. A nulla valgono le ribellioni, l'opposizione; su di loro pende «la tragica impossibilità di sfuggire alle convenzioni della società costituita»; a nulla valgono i ripetuti tentativi di evasione dalle Forme prestabilite, di sdoppiare, moltiplicare, smemorare la propria personalità (*Uno, nessuno e centomila*), perché basta farsi una coscienza della rottura tra la vera natura dell'uomo, tra la sua essenza e la sua esistenza per distruggere le illusioni sulla integrità della persona umana (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). Nell'incapacità di uscire dalla condizione anarchica che lo ha colmato di sfiducia, l'uomo moderno si sente minacciato dall'alienazione, e Pirandello ha di essa una visione ben precisa per cui la inserisce nella tematica dei suoi romanzi.