

Željka Metesi Deronjić

Institut za filozofiju, Ulica grada Vukovara 54, HR-10000 Zagreb
zmetesi@yahoo.com

Odnos umjetnosti i života u Pirandella

Sažetak

U radu se nastoji sagledati Pirandellovo shvaćanje života i umjetnosti, dvije po njemu međusobno neodijeljene dimenzije. Prepoznavši u umjetnosti njezinu moć kojom prodire pod površinu zbilje, razotkrivajući je kao obmanu, Pirandello, transponirajući »stvarnost« u svijet umjetnosti, dovodi ne samo svoje duboko tragične likove već i čitatelje, pred голу istinu realnosti koju može dohvatiti i prikazati samo umjetničko stvaralaštvo. Istina Pirandellove umjetnosti nameće se kao istina realnosti, a budući da ruši sve čovjekove imaginarne konstrukcije, prikazujući mu, u zaustavljanoj slici života apsurdnost i ništavilo njegove egzistencije, nužno se nameće pitanje važnosti čovjekova boravka u istini umjetnosti.

Ključne riječi

Luigi Pirandello, umjetnost, život, istina, zbilja, iluzija, književnost, filozofija, teatar

Da je umjetnost neodvojiva od istine potvrdit će nam najveći umovi devetnaesetog i dvadesetog stoljeća, a stoljetne rasprave oko njezine naravi, predmeta i svrhe stvaranja, te poneki pokušaji njezina degradiranja u odnosu na filozofiju, pokazuju da je uvijek nalazila puteve i načine da opravda svoje postojanje. Koliko je životu potrebna umjetnost, ali i umjetnosti život, neosporno je, no možemo li, i u kolikoj mjeri, govoriti o važnosti čovjekova boravka u istini koju umjetnost zahvaća i razotkriva, i može li ga, na kraju krajeva, njezina spoznaja obogatiti ili uništiti, pitanja su koja ćemo ovdje pokušati rasvijetliti u dijalogu s Luigijem Pirandellom (1867–1936), jednim od najznačajnijih talijanskih književnika modernog razdoblja, nobelovcem (1934.), čovjekom koji je poljuljao temelje dotadašnjih dramskih konstrukcija, ali i misliocem koji će, gradeći svoje likove, koji su, boreći se s vanjskim i unutarnjim svijetom nerijetko završavali osamljeni i duboko nesretni, otvoriti neka zanimljiva i poticajna pitanja vezana uz temu egzistencije, istine, ljudske samoće te uopće teme mogućnosti spoznaje vlastitog postojanja u nerazumljivoj i neuhvatljivoj stvarnosti.

Tko sam, na koji način egzistiram, odnosno što je uvjet moje egzistencije, mojeg »Ja«? Mogu li uopće sa sigurnošću reći »Ja« postojim? Koliko je moj život proizvod mog vlastitog izbora, želja i misli, a koliko je taj isti, moj život, moja osobnost, uvjetovana mišlju drugih ljudi? Postoje li samo maske koje (svjesno ili nesvjesno) mijenjamo zbog drugih? Gdje je istina? Postoji li ona? – neka su od pitanja koja će se zasigurno nametnuti onome tko upozna Oca, protagonista jedne od najslavnijih drama dvadesetog stoljeća, *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Šest lica traži autora*, 1921, 1925) i misaoni život Mattije Pascala, odnosno Adriana Meisa i Vitangela Moscarde – glavnih likova Pirandellovih romana *Il fu Mattia Pascal* (*Pokojni Mattia Pascal*, 1904) i *Uno, nes-*

suno e centomila (Jedan, nijedan i sto tisuća, 1924), djela koja najrepresentativnije prikazuju osnovne Pirandellove preokupacije – spoznajni relativizam, depersonalizacija, problem pluraliteta našeg »ja«, te stalni antagonizam forme i života. Potrebno je naglasiti da Pirandello, baveći se pitanjima postojanja istine, čovjeka i svijeta, personalne egzistencije i slično, ne izlaže čvrsti filozofski sistem, jer njegova filozofija, prožeta elementima egzistencijalističke, Bergsonove, Schopenhauerove i Nietzscheove filozofske misli,¹ vrijedi ponajprije kao njegov osobni životni sistem.² U njegovoj književnoj djelatnosti, filozofija i umjetnost bitno su ovisne jedna o drugoj, jer filozofiju koristi kao mjesto u kojem se objavljuje umjetnost ili, drugim riječima, njegova je filozofija bit njegove umjetnosti.³ Pirandellovo književno stvaralaštvo proizvod je duboko proživljenog osjećaja života, rezultat genioznog i oštrog uma koji prodire ispod površine stvarnosti i bezbrojnih maski koje život znače.

Univerzalni karakter Pirandellova djela svjedoči koliko je razumio zbilju i sva čovjekova stanja duše, koliko je duboko proživljavao gubitak vjere u objektivnu istinu, besmisao života, moralnu krizu, raspad općeljudskih vrijednosti i relativizam koji se uvlačio u sva područja života po isteku Prvog svjetskog rata.⁴ U tom je smislu značajan njegov odmak od vladajućeg verizma (talijanskog oblika europskog naturalizma), prisutnog u ranoj fazi njegova stvaralaštva,⁵ koji je izniknuo na nekim temeljnim načelima poetike realizma,⁶ neodvojivih od vladajućeg pozitivizma i njegova uzdizanja čovjekova razuma, »propovijedi« o čvrstoj istini o svijetu i mogućnosti znanstvene spoznatljivosti realnosti. Pirandello ne pristaje slijediti modu koju lansira procvat prirodnih znanosti 19. stoljeća i zauzima izrazito kritički stav prema pozitivističkim implikacijama i općem uvjerenju da će eksperimentalna znanost osigurati opće znanje.⁷ Pirandello svojim djelom ne nastoji pružiti, da tako kažemo, dokumentarni prikaz ljudske svakodnevice ni sliku društva svoga vremena, a ne pokazuje niti interes za sredinu iz koje dolaze njegovi likovi. On je usredotočen na život pojedinca u društvu, na »Ja« nasuprot »Drugih« koji blokiraju autentično »Ja«. Pirandellova antipozitivistička i antinaturalistička umjetnost pokazuje da su onodobna pozitivistička uvjerenja – prije svega uvjerenje da su društvena zbivanja i život sâm podložni zakonitostima, da su racionalni i jasni, a time i znanstveno objašnjivi – neodrživa, jer sâm intelekt, taj, kako kaže Nietzsche, »majstor iluzija«, ne može prodrijeti u područje istine – istine koja se ubrzo ne bi razotkrila kao obmana.

Bilo bi pogrešno reći da se Pirandello ne vodi načelom istinitosti i ne uočiti da je i on, poput realističkih i verističkih pisaca, predani promatrač i istraživač zbilje i čovjeka. Imperativ realizma i naturalizma, odnosno verizma – što realnije, vjernije, točnije i detaljnije prikazati i opisati zbilju, Pirandello, tako reći, ne zanemaruje, ali se njegova originalnost i novost pokazuju u interesu za one unutrašnje, dubinske slojeve i uzroke borbe i nemira u čovjeku koji spoznaje »pravu« istinitost zbilje. Njegov prikaz »stvarnosti« razgolićuje zbilju i čovjeka. I dok razdoblje realizma u književnom djelu vidi zrcalo koje treba odslikati stvarnost, a umjetnost općenito doživljava kao glas naroda, Pirandello, u kojem svakako treba vidjeti čovjeka prije svog vremena, odvažno probija put modernoj, avangardnoj umjetnosti. U Pirandellovu stvaralaštvu mogu se prepoznati neke ključne točke estetičkih nastojanja ekspresionističke umjetnosti: antinaturalistički stav, kritika pozitivizma, tema otuđenja modernog čovjeka, težnja za otkrivanjem istine zbilje, usredotočenost na unutrašnji život čovjeka, njegove doživljaje, reakciju na svijet i stvarnost, nadalje protest protiv društvenog mehanizma koji priječi razvoj i slobodu individue, bunt protiv konvencija – pokazat će se kao bitne poveznice Pirandella i ekspresionizma.

»Ja mislim«, zapisuje Pirandello,

»... da je život vrlo žalosna lakrdija, jer nosimo u sebi, a da ni sami ne znamo zašto ni kako, potrebu da neprestano varamo sami sebe, kreirajući spontano jednu stvarnost (za svakog posebnu, nikad istu za sve), koja se od časa do časa pokaže praznom i iluzornom (...) Moja umjetnost je puna samilosti za one koji se zavaravaju (...)«⁸

Oni koji me žele upoznati, rekao je svojevremeno Pirandello, trebaju se upoznati s mojim likovima. Marta Ajala, Mattia Pascal, Donata Genzi, Vitangelo Moscarda, Otac, Henrik IV., ali i mnogi drugi, likovi su koje bismo mogli nazvati »strancima života koji su shvatili 'igru'«,⁹ kroz čije će živote, djelovanja, osjećaje i razmišljanja njihov tvorac izraziti svoje najdublje misaone preokupacije, svoje razočaranje i nepovjerenje prema životu, ali i ukazati na ništavnost života, te gorko i otrovno zadovoljstvo koje nam taj život pruža.

Pirandellova filozofsko-umjetnička misao proizlazi iz uvida u dubinu života, misli i svijesti čovjeka, iz doživljaja čovjeka kao marionete života, odnosno društvenog mehanizma u kojem se mora trajno mijenjati i prilagođavati, što znači navlačiti na sebe raznovrsne maske, ovisno o prilikama ili osobama s kojima dolazi u kontakt. Ne bi iz toga proizašao nikakav raspad ličnosti ili gubitak oslonca, kada bi čovjek živio ne videći se kako živi, odnosno kada bi sebe shvaćao kao jedinstvenu i neponovljivu individuu, kao jedno biće s vlastitim mislima i sigurnim spoznajama o sebi i svijetu koji ga okružuje. Ipak, Pirandello želi upravo suprotno. Problem koji se sastoji upravo u *živjeti, a ne vidjeti sebe živjeti*, nastoji riješiti u »korist« čovjeka na taj način što ga postavlja pred zrcalo, odnosno, dovodi ga do spoznaje o iluzornosti spoznaje, do uvida u nemogućnosti dosezanja istine o samome sebi, jer on nije samo jedan »Ja«, već bezbroj svojih »Ja«. Suočeni sa spoznajama koje autor postavlja pred njih, a težeći jednoj postojanoj istini i nastojeći zarobiti neprekidan tijek, gibanje života kako bi se stvarnost oslobodila od fikcije i pretvorljivosti

1 Iako izobrazbom nije bio filozof, Pirandello je pokazivao izrazitu sklonost za filozofska pitanja. Svoje nezadovoljstvo sveučilišnim obrazovanjem koje dobiva u Rimu rješava odlaskom u Njemačku, točnije u Bonn, što mu je omogućilo da se upozna s važnijim djelima njemačke kulture i filozofije.

2 Usp. Ivo Hergešić, »Luigi Pirandello ili Tijelo i Sjena«, u: isti, *Književni portreti*, Stvarnost, Zagreb 1967., str. 585; Jugana Stojanović, »Luidi Pirandelo u našem vremenu«, u: Luigi Pirandello, *Pokojni Matija Paskal* (prev. J. Stojanović), Slovo ljubve, Beograd 1979., str. 5–16.

3 Usp. Frano Čale, »Pirandello kao dramatičar i njegovi odjeci u Hrvata«, u: Luigi Pirandello, *Gole maske* (prir. F. Čale), Cekade, Zagreb 1992., str. 12.

4 Usp. Ivo Hergešić, »Luigi Pirandello ili Tijelo i Sjena«, str. 583–596.

5 Kao zajednički element koji će trajno povezivati Pirandella i Vergu, pojavljuje se osjećaj sućuti i razumijevanje za ljudsku patnju.

6 Misli se, prije svega, na načelo istinitosti i tipičnosti, no nikako se ne može zaobići ni zahtjev teoretičara i pisaca realizma za prikupljanjem i proučavanjem životne građe, kao niti nužna potreba za oslanjanjem na znanstvena istraživanja i spoznaje, kako bi se zbilja prikazala onakvom kakva jest, služeći se takozvanom fotografskom tehnikom pripovijedanja i opisivanja.

7 C. Luigi Ferraro, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra »identità« e »creazione del personaggio«*, www.artifara.com/rivista5/testi/pirandello.asp (13. 10. 2005.).

8 Riječ je o jednom Pirandellovom autobiografskom zapisu koji se ovdje navodi prema Frano Čale, »Pirandello kao dramatičar i njegovi odjeci u Hrvata«, str. 10.

9 *Pirandello. La poetica*, http://users.libero.it/rrech/pirandello_2.html, stranicu uredio Fabrizio Rechichi (13. 10. 2005.).

i izgradilo autentično »Ja«, Pirandellovi će likovi razviti posebnu unutrašnju potresnu dramu ličnosti. Željni, a nemoćni da u svojim naporima fiksiraju tijek života oni će, shvativši da je njihova borba unaprijed izgubljena, ostati živjeti zarobljeni u spoznaji o lažnosti i prividnosti realnosti.

Na primjeru Mattije Pascala, koji napušta rodno mjesto i kojemu se, bježeći iz poznate sredine u nepoznatu, pruža mogućnost promjene identiteta, te Vitangela Moscarde, koji, nakon izjave njegove supruge da mu nos stoji ukrivo, dolazi do strašnog otkrića i spoznaje, koji ga, naposljetku, dovode i do ludila, Pirandello nastoji objasniti kako mi nismo ono što jesmo, odnosno kako naš bitak, naše biće nije ono što mi mislimo da jest – djelo naših sklopova misli i predodžbi – već produkt formi, kalupa i konstrukcija u koje nas postavljaju subjekti koji nas okružuju i društvo u kojemu živimo. Mattia bježi iz svog grada, napušta »bijedan život lišenog mogućnosti da se nešto popravi«. ¹⁰

»Sada sam bio sâm, usamljeniji nego ikad, oslobođen svake veze i obaveze, slobodan, potpuni gospodar samog sebe, neopterećen prošlošću, s budućnošću pred sobom, koju sam mogao graditi po svojoj volji.«¹¹

No to početno oduševljenje, taj osjećaj lakoće i osjećaj krila koja su mu pružala let po slobodnim prostranstvima, nije potrajao. Mattia je, kako bi mogao živjeti među ljudima, odnosno živjeti uopće, morao stvoriti novi identitet, novog sebe – i tako nastaje Adriano Meis. Premda je Mattia sada bio »pokojan«, a Adriano Meis živ, Adriano se nije mogao osloboditi Mattijine prošlosti koja ga je neprestano pratila i otežavala »novi život«.

»Uostalom, ako ćemo govoriti iskreno, za druge sam se tako udesio, ne za sebe. Jesam li onda morao i pred sobom držati tu masku na licu? A ako sve ovo što sam izmislio o Adrianu Meisu nije izmišljeno za druge, za koga je onda izmišljeno?«¹²

Adriano je bio izmišljeni lik, izmišljotina koja je, kako kaže sâm Mattia, htjela i morala biti samostalna u odnosu na stvarnost kako bi se spustila u tu stvarnost. No to nije bilo moguće! Adriano je Mattiji omogućio ponovno rađanje, drukčiji, slobodniji život, ali ta je sloboda, kako je to Mattia ubrzo i shvatio, predstavljala život izvan zakona, odnosno slobodu bez slobode. Život koji je on vodio bio je besadržajan i besciljan; on nije mogao sudjelovati u njemu (budući da nije imao vlastiti, »pravi« identitet, Mattia se nije mogao ponovno oženiti, prijaviti krađu pa niti sudjelovati u dvoboju), on je bio vanjski promatrač vlastitog života.

Adriano je Mattiji omogućio (ne)sreću »da sebe vidi kako živi«. To znači da je dobio uvid u temelj ljudskog postojanja – oblik, forma, sheme, konstrukcije i kalupi u koje nas postavlja društvo i na koje smo osuđeni već samim rođenjem, predstavljaju osnovu ljudskog života. Mattia Pascal, koji bježi od društvenih normi, kalupa, konstrukcija i formi koji mu onemogućuju da bude »ono što jest«, a koji naposljetku shvaća da nas određuju upravo ti kalupi i forme u koje nas postavljaju drugi, poslužio je Pirandellu da izrazi svoju osnovnu misao, svoje osnovno tumačenje života kojim pokazuje apsurdnost ljudske egzistencije.

Roman *Pokojni Mattia Pascal* završava protagonistovim prihvaćanjem životnog paradoksa kroz tužnu spoznaju kako »izvan zakona i izvan svih onih pojedinosti, bile one radosne ili žalosne, pojedinosti koje čine da smo *mi*, upravo *mi*, nije moguće živjeti«. ¹³ I glavni će junak romana *Jedan, nijedan i sto tisuća*, Vitangelo Moscarda, kao i Mattia, završiti potpuno osamljen, urođen u spoznaju o apsurdnosti i paradoksalnosti života. Pirandello će u ovome romanu prikazati što se događa kada čovjek otkrije istinu – istinu o samome sebi, ali i o svijetu u kojem živimo.

Kako bi čovjek mogao egzistirati, nužno je da o sebi izgradi određene predodžbe, oblike, da stvori neki vid, sliku samoga sebe. Glavni će lik spomenutog romana, Moscarda, doći do uvida u pogrešnost svojih vlastitih konstrukcija – shvatit će da on nije ono što misli da jest, da nije ono u što je vjerovao čitav svoj život; on nije proizvod svojih misli, svojih projekcija, on nije taj koji određuje svoj bitak – to čine drugi, svi oni subjekti prisutni u njegovu životu. Od onog trenutka kada mu žena jednog jutra kaže da mu nos stoji ukrivo (a čega on uopće nije bio svjestan), život se Vitangela Moscarde počinje pretvarati u mučnu i napornu potragu za strancem kojim je postao samome sebi.

»Pomisao da drugi vide u meni nekoga tko nisam ja kakvog se poznajem, nekoga koga samo oni mogu poznavati gledajući me izvana očima koje nisu moje i koje mi pridaju izgled kojemu je suđeno da meni uvijek ostane stran, premda je u meni (...) Kako da u sebi podnosim tog stranca? Tog stranca koji sam bio sâm za sebe? (...)«¹⁴

Njegova će ga opsjednuta potraga za strancem u sebi dovesti do još jednog, većeg i strašnijeg otkrića – do okrutne istine: da ne postoji samo jedan stranac u njemu, već »sto tisuća« – upravo onoliko koliko ima osoba u njegovu životu. Moscarda počinje shvaćati kako se u kontaktu s različitim ljudima (suprugom ili prijateljima), on kao jedan, počinje pretvarati u niz drugih – svatko mu daje drukčiji oblik postojanja, svatko ga vidi kao nekog drugog Moscardu – kao onoga koji se uklapa unutar onih konstrukcija i iluzija koje, kao uvjet svoje vlastite egzistencije, stvara svaki pojedinac.

»Nisam se uopće poznao, nisam za sebe imao nikakvu zbilju koja bi bila moja vlastita (...) poznavali su me drugi, svatko na svoj način, prema zbilji koju su mi pridavali: to jest, svatko je u meni vidio onog Moscardu koji nisam bio ja, kad ja za sebe nisam u pravom smislu bio nitko; bio sam onoliko Moscardi koliko je bilo njih (...)«¹⁵

Pirandello će, ne samo glavnom protagonistu djela već i samom čitatelju, dati da se pozabavi pitanjima vlastitog života i svijetom koji nas okružuje. Na taj ćemo se način, zajedno s Moscardom, zapitati u vjerodostojnost, kredibilitet realnog, pojavnog svijeta – je li on zaista nešto realno, sazđano na čvrstim temeljima, vrijedi li moj svijet, odnosno način na koji »Ja« vidim svijet oko sebe na isti način i za druge ljude, ili je on samo još jedna iluzija – iluzija, konstrukcija koju stvaramo na isti način kao i konstrukcije, iluzorne slike o samima sebi? Postoji li onoliko svjetova koliko postoji i ljudi? Vrijedi li svijet samo unutar konstrukcija što ih sami stvaramo? Pirandellovu opsjednutost iluzijama koje prodiru i vladaju svijetom i ljudskim životima, kao i mišlju da nikada nismo »jedan«, potvrdit će i Otac, lik iz drame *Šest lica traži autora*, u svom obraćanju Redatelju:

»... svatko od nas vjeruje za sebe da je 'jedan' i jedini, no nije tako; svatko je od nas 'mnogi', više no jedan, u skladu sa svim mogućnostima postojanja koje nosimo u sebi. 'Jedan' s ovim, 'jedan' s onim – međusobno tako različiti! A istodobno živimo u zabludi da smo uvijek 'jedan te isti' i vjerujemo da smo uvijek 'taj jedan', u svakom svom činu. Nije istina!«¹⁶

10
Luigi Pirandello, *Pokojni Matija Paskal*, str. 69.

11
Isto, str. 97.

12
Isto, str. 119.

13
Isto, str. 252.

14
Luigi Pirandello, *Jedan, nijedan i sto tisuća* (prev. M. Čale), Konzor, Zagreb 1999., str. 19.

15
Isto, str. 52.

16
Luigi Pirandello, *Šest lica traži autora* (prev. S. Husić), SysPrint, Zagreb 1997., str. 36.

»Vi pristupate prozoru, gledate svijet, mislite da je on kakav vam se čini.«¹⁷

Uporno traganje za odgovorima Moscardu je dovelo do rušenja njegova, kako vanjskog tako i unutrašnjeg života. On više nije imao život – postao je, poput Mattije Pascala, »živi mrtvac«. Moscarda će, nakon što je izgubio ženu, kuću i svu ostalu imovinu, završiti u ubožnici, potpuno osamljen, bez ikoga i ičega. Razočaran, apatičan i rezigniran živi u tišini prirode, provodeći u djelo posljednji i vrhovni cilj – »priječiti da misao iznova stane raditi i u nutrini mu opet načini prazninu uzaludnih konstrukcija«.¹⁸

Pirandellovo životno literarno ostvarenje koje progovara o sveopćem relativizmu, o nemoći čovjeka da spozna samog sebe, da prosudi, ocijeni i da živi ono što jest, otvara jedno ključno pitanje i središnju problematiku – problem umjetničkog stvaranja u svijetu iluzija i relativnosti, problem uobličjenja, fiksanja »prave« istine realnosti, one »prave« ličnosti, istinske drame čovjeka u nestalnom i pretvorljivom životu koji bježi pred formom.¹⁹

U kakvom odnosu stoji umjetnost naspram lažne i iluzorne stvarnosti? Može li se na temelju postavke da ona crpi iz života i služi čovjeku na taj način što zahvaća život i njegova bića s ciljem da ih razgoliti i prikaže u goloj i mučnoj stvarnosti u kojoj čovjek ostaje trajno razapet između forme i života koji ne podnosi formu, zaključiti da umjetnost ima privilegirani položaj, da ima sposobnost zaustaviti neprestane mijene i razbiti na trenutak iluziju kako bi se ona sama pokazala? Tragičnost našeg postojanja Pirandello vidi u neprekidnom sukobljavanju vanjskog svijeta koji predstavlja formu, oblik s unutrašnjim svijetom koji predstavlja aktivnost, dinamičnost, razvoj, kretanje, ne-oblik. Pirandello će, kao i francuski »filozof života« Henri Bergson, bit ljudskog života vidjeti u trajanju, mijenjanju i sazrijevanju. Ljudsko je biće, kaže Pirandello, nemirno, pokretljivo, promjenljivo – ono treba prostor, slobodu kako bi moglo živjeti, mijenjati se, a time i razvijati. To je razlog zbog kojeg čovjek (kao što je primjerice Mattia Pascal) bježi od formi, kalupa u koje ga žele postaviti. Jer kad jednom čovjeka zarobi oblik, kad odustane od borbe i kad prihvati ulogu koju su mu namijenili, on se pretvara u živog mrtvaca. Forma ubija život, ubija bit čovjeka. Teško je živjeti, kaže Pirandello, no ono što je još teže jest živjeti među drugima. Jer da bi se moglo živjeti pored drugih, potrebno je da budemo onakvi kakve nas oni žele, potrebno je da se stalno prilagođavamo kako bismo se uklopili u njihove iluzije o nama samima. Stoga ni ne čudi činjenica da je Pirandello kroz svoj cjelokupni književni opus snažno naglašavao borbu između unutrašnjeg i vanjskog svijeta, odnosno borbu između onoga što čovjek jest i želi biti, i onoga što mu nameću drugi subjekti. Život ne podnosi forme, uči nas Pirandello, on se ne može oblikovati i definirati. Život je vjetar, vatra, more, on je stalno kretanje, razvoj, nestalnost i stoga se on ne zaključuje. Svaka forma predstavlja smrt, ističe lik Pirandellove novele *Zamka* (1915.), a ono što smo nazvali životom, samo je iluzija kojom se mi, mrtvaci, obmanjujemo.

Jedino mjesto gdje se život slobodno stvara, kako kaže Pirandello u svojoj drami *Naći se* (1932.), jest teatar. Ono je stajalište o događajima, o životu i, za razliku od stvarnog života, predstavlja sigurnost. Umjetničko djelo živi vječno, jer se lik u njemu ne mijenja, on je fiksiran, dok se čovjek u životu neprestano mijenja – on je sad ovaj, sad onaj, nikad »isti«, nikad »jedan«. Život ne podnosi formu, umjetnost jest forma. Vrlo dobar primjer diferencije između kazališnog, to jest umjetničkog djela i života izrazit će Pirandello u romanu *Pokojni Mattia Pascal*:

»Blago lutkama nad čijim drvenim glavama nebo ostaje neprobušeno! One ne znaju za grozničavu zbuđenost, smetnje, sumnje, sažaljenje: sve je to njima strano! Mogu se hrabro prepustiti

komediji koju igraju i u njoj uživati. Mogu voljeti, mogu misliti o sebi dobro i cijeniti sebe, a da se nikad ne onesvijeste ili ih ne uhvati vrtoglavica i to zato što je to nebo krov koji odgovara njihovoj veličini i njihovim postupcima.«²⁰

Doživljavajući svijet tamnicom, Pirandellovi likovi razmišljaju i osjećaju se poput tragičnog Hamleta. Oni čine vidljivom dramu svakog čovjeka, tragičnu sudbinu čovjeka prisiljenog da podnosi nepodnošljivu težinu maske koja ga uništava, da prima uloge identiteta, forme koje blokiraju tijek, gibanje života. Oni svjedoče o lažnosti u kojoj živimo i čiji smo dio, o

»... golom životu koji pulsira unutar iluzija i fikcije. Kakvo su nam lice dali da njime igramo ulogu života? (...) Svatko sebi masku skrpa kako najbolje zna – vanjsku masku. Jer unutra ima još jedna, koja se često ne poklapa s vanjskom. Tako ništa nije istina. Da, istinito je more, istinita planina; istinit kamen, istinita vlat trave, ali čovjek? (...) Jer prvi korijen našeg zla upravo je u tome osjećaju života. Drvo živi, a ne osjeća sebe; za njega zemlja, sunce, zrak, svjetlo, vjetar, kiša nisu drugo doli on sâm. Čovjek je, međutim, rođenjem stekao tužnu povlasticu da sebe osjeća dok živi, a iz nje je proizašla lijepa tlapnja po kojoj se taj njegov osjećaj života, promjenljiv, raznolik, smatra nekom stvarnošću što postoji i izvan njega.«²¹

Zadatak što ga Pirandello, taj istraživački um, postavlja pred sebe kao umjetnika sastoji se u promatranju i proučavanju čovjeka i njegova života sastavljenog od iluzija koje se nameću kao istina, u ispunjavanju obveze koju ima prema društvu, u imperativu: zahvatiti relativizam i dovesti čovjeka pred razgoličen život. Prividni red zbilje ne može se shvatiti iz njega samoga, već samo iz privida na drugu potenciju, iz privida umjetnosti koji objavljuje privid zbilje.²² Iako zvuči paradoksalno, čini se, dakle, da je umjetnost, usprkos tome što se doima kao krinka, kao područje iluzija i svijet maski, upravo suprotna od toga.²³ Tek umjetnost, pod prividom krinke, razotkriva ono što je već Shakespeareov Macbeth uvidio – da je život sjena što luta, pozornica na kojoj čovjek navlači maske sukladno ulogama koje mu se dodjeljuju.²⁴ No osim što dolaze do iste spoznaje kao i Macbeth, Pirandellovi likovi podsjećaju i na Hamleta koji, tražeći istinu u svijetu koji ga okružuje i koji naposljetku, pod utjecajem otkrivene istine, počinje sumnjati u sve životne i društvene vrijednosti, pa i u samoga sebe, uviđa da je ta spoznaja ujedno i njegova propast. Interesantna je i činjenica da se još prije Pirandellova »teatra u teatru« (*Šest lica traži autora*) već Shakespeare u *Hamletu* koristi tehnikom »predstave u predstavi«, u svrhu umjetničkog uprizorenja istine. Ono što nam ukazuju Shakespeareove tragedije, a što nam može potvrditi i Pirandellova drama *Šest lica traži autora*, jest da se umjetnost poigrava odnosima između stvarnosti i

17

Luigi Pirandello, *Jedan, nijedan i sto tisuća*, str. 178.

18

Isto, str. 190.

19

Usp. Isidora Sekulić, »Problem relativiteta kod Pirandela«, u: *Kritički radovi Isidore Sekulić* (prir. S. Leovac), Matica srpska, Novi Sad – Beograd 1977., str. 323–337.

20

Luigi Pirandello, *Pokojni Matija Paskal*, str. 155.

21

Luigi Pirandello, »Humorizam« (prev. I. Grčić), u: *Luigi Pirandello. Nobelova nagrada za književnost 1934.* (prir. I. Grčić), Školska

knjiga, Zagreb 2001., str. 633, 634; istu misao zapisuje u romanu *Pokojni Mattia Pascal*.

22

Morana Čale, *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković* (doktorska disertacija), rkp., Zagreb 1998., str. 255.

23

Usp. Snježana Husić, *Izmišljeni stvarni život Pirandellovih šest lica*, u: Luigi Pirandello, *Šest lica traži autora*, str. 12.

24

Metafora života kao kazališta, odnosno nestvarnog i kratkotrajnog sna, prisutna je, osim u Shakespearea i Pirandella, i u drami *Život je san*, koju potpisuje Španjolac Calderón de la Barca (1600–1681).

privida, da ona čak i samu sebe »podvostručava« u »predstavi u predstavi«, odnosno u »teatru u teatru«, zahtijevajući da se zamislimo nad pitanjem što je istina, a što iluzija.²⁵ Pirandellova metoda »podvostručavanja« u navedenoj drami ima za cilj pokazati da između umjetničke iluzije (predstave koju izvode glumci kazališne družine) i »prave zbilje« (one koju iznose Otac, Majka, Pastorka, Sin, Dječak i Djevojčica) nema razlike, izuzevši toga da umjetnost, čini se, ima tu sposobnost da zbilju razotkrije kao pozornicu najraznovrsnih uloga i kostima.

Osim tragičnosti koja dominira i obilježava sva Pirandellova djela, a koja izvire iz uvida u uzaludnost traganja za vlastitim »Ja« i spoznaje o teretu egzistencije u okviru »prave« istine, ali i gorkog (humorističnog) podsmijeha sudbini s kojom se njegovi likove bore, u čemu je Hergešić pronašao osnovu za tvrdnju da je riječ o potpuno novom stilu tragedije, u Pirandella je istovremeno prisutan i radikalni pesimizam koji podsjeća na onaj Schopenhauerov, pa bismo, respektirajući i ne zaboravljajući ni na jednom koraku njihove razlike, mogli reći da proizlaze iz sličnog korijena – iz volje, biti čovjeka, tog patnika u ovom, najgorem od svih mogućih svjetova, koja se očituje kao težnja za postojanjem, ostvarenjem autentične egzistencije, ali i kao otpor spram patnje i nezadovoljstva koji nužno dolaze s egzistencijom (Schopenhauer), odnosno istinom o nemogućnosti izgradnje i spoznaje vlastitog »Ja« i zbilje, te kule iluzija (Pirandello). Tragedija, kojoj su toliko naklonjeni i Schopenhauer i Pirandello, opravdava njihovu pesimističnu filozofiju jer ona, potvrđujući besmisao ovog svijeta i patnju na koju je čovjek osuđen, vodi čovjeka do prihvaćanja rezignacije kao jedinog izlaza. No dok je umjetnost u Schopenhauerovoj filozofiji shvaćena kao tješiteljica, mjesto privremenog zaborava patnje i ugušivanja volje, Pirandellova je umjetnost njegov obračun sa sudbinom čovjeka, osveta za dolazak na svijet.²⁶

Bez intencije detaljnije analize i dubljeg povezivanja stvaralaštva španjolskog pisca i filozofa Miguela de Unamuna (1864–1936) s talijanskim nobelovcem, valjalo bi ipak istaknuti da, bez obzira na Unamunovu humanističko-kršćansku filozofsku orijentaciju²⁷ koja ga razlikuje od Pirandella, obojicu veže interes za unutrašnji život čovjeka, tema samoće i duboke usamljenosti, besmisao i tragično osjećanje života kojemu će Unamuno 1913. godine posvetiti istoimeno djelo. Ne može se zanemariti ni Unamunovo promišljanje smisla i prava na život, njegov stav da je čovjeku život dan radi njega samoga, kako bi ostvario sebe, a ne da bi ispunjavao društvene uloge, misao kojom, dakle, progovara o fundamentalnom problemu ukorijenjenom u Pirandellovu stvaralaštvu – o potrazi čovjeka za vlastitim, autentičnim identitetom nasuprot društva koje sputava slobodu i razvoj pojedinca.

Ako u egzistencijalizmu prepoznamo kritički odnos spram pozitivizma i njegova pretjeranog optimizma i ako se podsjetimo da su interes za pojedinačnu egzistenciju, uvjerenje o apsurdnosti i besciljnosti egzistencije, ali i čovjekova otuđenost, njegova usamljenost u svijetu nesigurnosti u koji je bačen i prepušten samome sebi središnje teme velikana tog filozofsko-književnog pravca, Camusa i Sartrea, tada ćemo uobičajenom popisu preteča egzistencijalizma, na kojemu se nalaze Kierkegaard i Nietzsche, te Dostojevski i Kafka, u književnosti pridodati i Pirandella, čije književno djelo nesumnjivo sadrži zametak egzistencijalizma. Bez pretenzija uskog povezivanja dodirnih točaka između talijanskog književnika i Camusova te Sartreova stvaralaštva, vrijedi, ne zaboravljajući ni na ovoj postaji na razlike i originalnost navedenih pisaca, navesti nekoliko misaonih poveznica kako bismo potkrijepili navedenu tvrdnju. Camus će se s talijanskim nobelovcem povezati uvjerenjem da u »svijetu

bez iluzija čovjek postaje strancem«,²⁸ ali i buntom protiv društva, konvencija i iluzija koje ono nameće (*Stranac*). Kada Camus govori o čovjeku koji teži i čezne za apsolutnom, a za njega nedostižnom istinom, o neprestanom sukobu čovjeka sa svijetom, iluzijama na kojima gradimo svoje misli i uvjerenja, a koje nam, na kraju krajeva, nameće i samo društvo, pa i o apsurdnu kao »rascjepu između duha koji želi i svijeta koji obmanjuje«,²⁹ kada uči o nemogućnosti doseganja istine jer ona je samo »voda koja protječe kroz prste«,³⁰ ali i kada zapisuje:

»Čovjek je uvijek žrtva svojih istina. Kada ih je jedanput priznao, ne može ih se osloboditi. Čovjek koji je postao svjestan apsurdna zauvijek je vezan uz njega. Čovjek bez nade i svjestan toga ne pripada više budućnosti«,³¹

tada pokazuje da je okupiran sličnim pitanjima i odgovorima koja su pratila Pirandellovu misaonu djelatnost, te da pogađa bit spoznaje do koje dolaze Pirandellovi likovi.

Tjeskoba i nemoć modernog čovjeka, osjećaj muke egzistiranja i vječno prisutno pitanje o upitnosti smisla, svrhe i cilja života koje obrađuje Pirandello, naći će svoje mjesto i u stvaralaštvu J.-P. Sartrea. Na primjeru Roquentinova uvida:

»Na zidu se nalazi ogledalo. To je zamka. Znam da ću se smjesta dati uhvatiti u klopku. Gotovo je (...)«,³²

primjećujemo prisutnost motiva zrcala kojim Sartre, jednako kao i Pirandello, želi čovjeka suočiti s istinom koja se sastoji od uvida u nemogućnost samospoznaje, jer smo nužno osuđeni na identitet koji nam određuju drugi, tako da jednom upavši u »zamku ogledala« subjekt ostaje zauvijek vezan uz spoznaju da je »golo meso«. Sartreovo uvjerenje da su ljudi naš pakao, također je prisutno već u Pirandellovoj književnosti, jer upravo ono predstavlja jezgru oko koje se nadograđuje njegova književna problematika – konflikt između »Ja« i »Drugi«. I dok obojica, i Pirandello i Sartre, drže da prisutnost »Drugih« rađa tragediju likova, jer ih blokira postavljajući ih u forme, u Pirandella je antagonizam forme i života trajno ukorijenjen u ljudskoj prirodi, zbog čega su

25

O Shakespeareovoj umjetnosti koja samu sebe »podvostručava« i koja, zrcaleći sve razine zbilje jednu u drugoj, ostavlja prostor za raznovrsna tumačenja, prisiljujući nas da postavljamo pitanja koja nas ne dovode do konačnog odgovora, više u: Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003., str. 136–137.

26

O svijetu na koji dolazimo bez vlastitog odobravanja (»Trgnut od sna, možda zabunom, i gurnut iz vlaka na jednoj prolaznoj postaji. Noću; bez ičega uza se...«) ni krivi ni dužni, u kojem vodimo prolazan i ni po čemu smislen život nalik kratkotrajnom snu Pirandello govori u kratkoj noveli oporučnog karaktera, *Una giornata (Jedan dan)*, objavljenoj posthumno. Tekst donosi Ivo Hergešić u: *Književnici nobelovci*, Radio-televizija Zagreb, Mladost, Zagreb 1969., str. 55–68, a nalazi se također i u: Luigi Pirandello, *Pokojni Matija Pascal. Deset novela*, Naprijed, Zagreb 1962., str. 331–336.

27

Danko Grlić, *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb 1982., str. 424.

28

Albert Camus, *Mit o Sizifu* (prev. S. Vučićević), Matica hrvatska, Zagreb 1998., str. 11.

29

Isto, str. 34.

30

Isto, str. 21.

31

Isto, str. 32.

32

Jean-Paul Sartre, *Mučnina* (prev. V. Machiedo), u: *Jean-Paul Sartre. Nobelova nagrada za književnost 1964.*, Školska knjiga, Zagreb 2001., str. 27.

njegovi likovi, rezignirani pod utjecajem spoznaje do koje su došli, prisiljeni, ukoliko žele živjeti, odabrati izolaciju i gušiti svaku misao koja uvijek iznova otkriva muku života ili svjesno prihvaćati maske koje su im drugi namijenili, Sartreovi će likovi, poput primjerice protagonista njegove drame *Zatočenici iz Altone*, izlaz pronaći u samoubojstvu.

Valjalo bi ukazati i na Pirandellovu povezanost s dvojicom književnika svjetskoga glasa, predstavnicima teatra apsurda, Becketta i Ionesca koji, poput Pirandella, ruše društvene i kazališne konvencije i koji, ukazujući u svojim djelima na tragediju modernog čovjeka i apsurdnost ljudskog postojanja, te tumačeći život čovjeka, te marionete, kao besmisleno trajanje ispunjeno patnjama, prisiljavaju, vrlo često zbunjenu publiku da se intelektualno pozabavi pitanjima i problemima s kojima ih je komad, odnosno anti-komad, suočio. Iako Beckett i Ionesco odlaze mnogo dalje u dramskom eksperimentiranju, odnosno »destrukciji« jezika, nužno je ukazati, ne poričući time njihovu izvornost, majstorstvo »uobličavanja praznine i ispraznosti«³³ čovjekova života i »unutarnje napetosti uzaludnog očekivanja«,³⁴ da je tema koja će se postaviti kao glavna i karakteristična problematika teatra apsurda – tema jezika, odnosno tema ispraznosti na koji se svela svakodnevna komunikacija i, analogno tome, tema nemogućnosti ikakve komunikacije i međusobnog razumijevanja – našla svoje reprezentativno mjesto već u Pirandella. Naime, već on postavlja pitanje kako se sporazumjeti kada se sve neprestano mijenja i kada jedna izjava ili misao danas može biti istinita, a već se sutra pokazati kao obmana? Nemogućnost komunikacije u Pirandella proizlazi iz spoznaje da nitko nikoga ne može vidjeti onakvoga kakav on uistinu jest, bez maske na sebi, pa se komunikacija i razumijevanje ne mogu temeljiti na istini, jer »istina« jednog čovjeka nije »istina« i za drugog. Ako, dakle, svatko svakoga vidi samo iz svoje konstrukcije, tada je nemoguće govoriti o sporazumijevanju. Budući da ne možemo znati tko i kada govori istinu, što je maska, a što je »golo lice«, jer smo svi mi samo glumci koji neprestano mijenjamo uloge, međusobna se komunikacija pokazuje tek kao tekst trenutačne uloge u čemu se, dakako, krije temeljna prepreka za razumijevanje tuđih misli, stavova i osjećaja. Prema tome, u Pirandellovu stvaralaštvu treba tražiti utjecaj i poticaj za temeljnu problematizaciju antiteatra – prekid međuljudske komunikacije i spoznaja o nemogućnosti razumijevanja u životu u kojemu riječi lišene smisla i veze sa zbiljom pretvaraju govor, to jest jezik u isprazne fraze i besmisleno ponavljanje.³⁵

Ionescovo viđenje apsurda kao onoga što nema svrhu ni cilj, Pirandellu je, iako ga on nije izričito definirao, vrlo blisko, jer se javlja kao zaključak svakog djela. U Beckettovoj drami *Čekajući Godota* ne nailazimo samo na Pirandellov motiv čovjeka kao marionete, već i na, u trenutku kada Pozzo i Lucky, likovi spomenute drame, mijenjaju ličnosti, minuciozno razrađenu spoznaju o nejedinstvenosti čovjeka i pluraliteatu našeg »Ja«.

Osim toga, pokazuje se da apsurdnost, iluzija, iracionalnost, pitanje o konačnoj, objektivnoj istini, o smislu postojanja, a zatim i nemogućnost spoznavanja mnogih *lica* istine – neke od ključnih Pirandellovih, Beckettovih i Ionescovih preokupacija – imaju isti cilj – učiniti vidljivom prazninu i tragičnost egzistencije, uzaludnost naših napora i nadanja, dakle, suočiti nas s istinom vlastitog (besmislenog, uzaludnog, ispraznog) postojanja i svijetom za koji vjerujemo da počiva na logičkoj strukturi i smislu. No dok se raskrivanje istine u Pirandella prije svega provodi ukazivanjem na stalni, i u čovjeku trajno ukorijenjen antagonizam između forme i života, sukobu »Ja« i »Drugi«, na nemogućnost komunikacije u svijetu iluzija u kojem je i riječ tek iluzija koja

dobiva značenje i smisao samo unutar iluzije koju svaki čovjek stvara za sebe, ali i na nemogućnost spoznaje samoga sebe, Beckett i Ionesco razotkrivaju apsurd, privid i masku zbilje i čovjeka služeći se destrukcijom jezika.

Sve su preteče i etablirani pisci teatra apsurdna suglasni u tome da je iracionalan i neobjašnjiv život čovjeka egzistencijalna komedija, da je ljudska sudbina tragična, jer je apsurd konstitutivna odrednica postojanja, te da je tragi-komedija, odnosno, kako ga definira Pirandello, humoristično umjetničko oblikovanje (ono u kojem se preko komičnog nastoji naglasiti tragično), jedini način kojim se može sagledati i oblikovati taj paradoks, bezobličnost, besciljnost i apsurd na koji su svedeni čovjek i njegov život.³⁶ Da se sve ono što je smiješno može u trenutku prikazati kao tragično te da su, kako to tumači Ionesco, komično i tragično dvije neodvojive strane svake životne situacije, govori već Pirandello u svom kraćem djelu naslovljenom *L'umorismo* (*Humorizam*, 1908), djelu koje, kako to tvrdi Hergešić, sadrži Pirandellovu filozofiju i ključ za razumijevanje njegova stvaralaštva.³⁷ Ono podrobno objašnjava što njega kao umjetnika i mislioca zanima, što vidi i što spoznaje, a pomaže i u razumijevanju njegove filozofsko-umjetničke misli, jer otkriva specifičnosti jednog osebjnog, humorističnog umjetničkog stvaranja.

Podrobno razloženom diferencijom djelovanja refleksije u umjetničkom djelu od onog u humorističnom djelu,³⁸ Pirandello ukazuje na posebnost humorističnog stvaranja koje izvodi na temelju njegova osnivanja na načelu osjećaja suprotnog (*il sentimento del contrario*). Osjećaj suprotnog proizlazi iz specifičnog djelovanja posebne građe duše, odnosno unutrašnje refleksije, karakteristične po tome što rastavlja, razdvaja svaki osjećaj ili misao u svoju suprotnost.

33

Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, str. 314.

34

Isto.

35

Esslinovu se popisu pisaca za koje smatra da su odigrali odlučne utjecaje na razvoj teatra apsurdna (vidi: Martin Esslin, *Kazalište apsurdna* (prev. M. Suško), u: Tomislav Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, Matica hrvatska, Split – Zagreb 1971., str. 349); Alfred Jarry (1873–1907), Antonin Artaud (1896–1948), autor djela *Kazalište i njegova dvostrukost* (1938.), zanimljiv iz tog razloga što, poput Pirandella, briše granice između iluzije i stvarnosti, postavljajući stvarnost imaginacije na istu liniju sa svakidašnjim životom, Franz Kafka (1883–1924), August Strindberg (1849–1912), James Joyce (1882–1941), može pridodati i Luigi Pirandello, budući da se, kao što je naznačeno, već u Pirandella dramatičara i Pirandella romanopisca mogu uočiti neke ključne teme antiteatra. Do istog zaključka dolazi i B. Bošnjak koji, pišući o Pirandellu dramatičaru, u Pirandellu vidi »začetnika anti-drame, ako već ne i njezinog najboljeg korisnika«. (Branimir Bošnjak, »Pirandello naš suvremenik?«, u: isti, *Žanrovi žudnje*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2005., str. 139)

36

Usp. Robert W. Corrigan, *Obnova teatra* (prev. M. Jurkić-Šunjić), u: Tomislav Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, str. 7; također i Branimir Bošnjak, »Pirandello naš suvremenik?«, u: isti, *Žanrovi žudnje*, str. 140.

37

Ivo Hergešić, »Luigi Pirandello ili Tijelo i Sjena«, str. 591.

38

Za razliku od refleksije u umjetničkom djelu, koja »prisustvuje rađanju i rastu djela, slijedi njegove pojedine faze i uživa u njima, spaja različite elemente, dovodi ih u red, uspoređuje ih (...) u trenutku osmišljavanja djela ona se u umjetniku uglavnom prikrije, zaustavi, učini nevidljivom – ona je za umjetnika gotovo jedan oblik osjećaja, a postupno, kako se djelo stvara, ona ga kritizira, ali ne hladno i analitički, već prema dojamu koji je u njoj proizvelo« (Luigi Pirandello, *Humorizam*, str. 605), refleksija u humorista, onih koji na »osobit način doživljavaju i promatraju ljude i život« (str. 605) se »ne skriva, ne gubi vidljivost, ne ostaje jedan oblik osjećaja, poput zrcala u kojem se ogleda osjećaj; ona se postavlja pred osjećaj kao sudac; posve ga nepristrano analizira (...), iz te analize, raščlanjenja, izvire ili struji nov osjećaj: ono što bi se moglo nazvati, i što ja doista i zovem, osjećajem suprotnog« (str. 605–606).

»Vidim staru gospođu obojene kose, namazane tko zna kakvom strašnom pomadom, svu nespretno nalickanu i odjevenu u mladenačke haljine. Nasmijem se. *Opažam* da je ta stara gospođa suprotno onome što bi jedna štovanja vrijedna stara gospođa morala biti. Mogu se tako, brzopleto i površno, zaustaviti na ovom komičnom dojmu. Komično upravo i jest *opažaj suprotnog*. Ali ako se u meni probudi refleksija pa mi prišapne kako stara gospođa možda ne osjeća nikakav užitak u tom papagajskom kićenju, već moguće u sebi zbog toga trpi i samo se kukavno zavarava da će tako nakićena, prikrivajući bore i sjedine, uspjati zadržati ljubav mnogo mlađeg muža, smjesta se više ne mogu smijati kao prije jer sam uz pomoć refleksije prosljedio od tog prvog *opažaja* dalje, bolje rečeno, dublje, prema *osjećaju suprotnog*.«³⁹

Navedeni citat predstavlja jedan od najslavnijih i najcitiranijih Pirandellovih zapisa kojim tumači razliku između komičnog i humorističnog, a ujedno navodi na tumačenje humorizma kao »estetsko-oblikovnog, ali i spoznajnog modela«,⁴⁰ dakle, jedne misaone, spoznajne djelatnosti. Dok se komično zadržava isključivo na površini, humorizam se, raščlanjujući i ulazeći ispod površine, udaljuje od površnog opažaja, djelomičnog sagledavanja, razumijevanja i spoznavanja. Humorist se ne zaustavlja na opažaju smiješnog (prva faza spoznajne djelatnosti), on prodire dublje kako bi srušio masku, ne s ciljem da se smije, već kako bi otkrio dublju, bolniju i tragičniju stranu (druga, završna faza) koja će u njemu potaknuti i sažaljenje. Njega ne zanima tijelo, on, upravo suprotno, svoj interes usmjeruje na sjenu koja prati svako tijelo pa zato svoj pogled usmjeruje na onu unutrašnju i svakodnevnu dramu koju u sebi nosi svaki pojedinac. Humorizam koji, dakle, traga za čovjekovim intimnim sukobima, ne prikazuje život jednostavnim i suvislim iz tog razloga što se unutrašnjost bića, u kojemu duše vode permanentnu borbu, nikada ne pokazuje u cijelosti. Posebno djelovanje humoristične refleksije karakterizira nemogućnost pojave ijedne misli bez istovremenog pojavljivanja i njezine suprotnosti, kontrasta, odnosno antinomije koja u duhu stvara trajne sukobe. Humoristična narav svojstvena je svakom onom čovjeku koji teži oslobodjenju od okova forme, maske koju je prisiljen nositi i mijenjati i koji uporno traga za čvrstim temeljem na kojemu bi izgradio samog sebe i stvarnost oko sebe, a kojeg vječna potraga uvijek dovodi do jedine izvjesnosti – do uvida u uzaludnost njegovih pokušaja, nada i težnji. *Il sentimento del contrario*, ne implicira, oštromno primjećuje Salvatore Guglielmino, nikakvu etiku, ne predstavlja ispravnost mišljenja, rasuđivanja koja se postavlja nasuprot neispravnosti – osnovni rezultat, cilj osjećaja suprotnog jest zbunjenost.⁴¹ Sposobnost da se obmanjujemo, uzviknut će Moscarda, kako je sadašnja stvarnost ona prava i da istovremeno tu obmanu razotkrivamo kao obmanu, proizlazi iz one posebne građe duše, koja, kao plod gorkog životnog iskustva, spušta duh svaki put kada dobije krila.

Refleksija koja se »posvuda uvlači i sve mrvi«,⁴² koja »u svemu vidi obmanu, lažnu ili varljivu konstrukciju osjećaja pa je ruši i raščlanjuje oštrom i pomnom analizom«,⁴³ rađa *il sentimento del contrario*, osnovno načelo na temelju kojeg mislilac, humorist poput Pirandella, zahvaća i ugrađuje istinu u svoja djela, ne zaboravljajući pritom izostaviti osjećaj duboke samilosti prema onima koji su spoznali izvor tragičnosti čovjekova postojanja.

Živjeti je neporno – osnovna je pokretačka misao Luigija Pirandella – jer onaj tko želi živjeti mora biti spreman na kompromis. Paradoks na koji nas Pirandello upućuje jest da čovjek, ako želi živjeti, mora prihvatiti forme, oblik, maske i društvene konstrukcije, jer upravo su one ono što čovjeku omogućuje kakav-takav život; bez njih čovjek zapravo uopće nema tu »povlasticu« da bude živi mrtvac, već postaje samo mrtvac. Na primjeru Vitangela Moscarda, Henrika IV., ali i mnogih drugih protagonista iz bogate panorame likova, Pirandello je na Nietzscheovoj misaonoj liniji istaknuo da je zabluda ono što

čovjeku pruža život, omogućuje egzistenciju. No iako se obojica, i Nietzsche i Pirandello, koji je, čini se, vrlo ozbiljno shvatio Zaratustrin poziv – pronađite sami sebe – slažu u tome da je čovjek tvorac zabluda, a dijele i tezu o čovjekovoj nemogućnosti spoznaje samog sebe, te misao po kojoj je »spoznaja lijepo sredstvo propasti«,⁴⁴ odnosno da je »upoznati se, isto što i umrijeti«,⁴⁵ ipak, čini se da između njih postoji bitna razlika u pogledu pozitivnih, odnosno negativnih posljedica istine koju otkrivaju. Za razliku od Nietzschea koji je, uz pomoć Zaratustre, nastojao čovjeku otvoriti oči pred zabludama i prikazati mu istinu kako bi se, prvo slomio, a zatim preobrazio u nadčovjeka – jaku individuu koja s ljubavlju podnosi svoju sudbinu i koja, spoznajući istinu, može podnijeti život, Pirandellovi nam apatični likovi poručuju da se držimo zablude, jer je istina opasna. Naime, ako uporno težimo doći do istine, spoznati stvari, mogli bismo doživjeti istu sudbinu kao, primjerice, Moscarda – uvidjeli bismo da smo nužno osuđeni na egzistenciju koju nam uvjetuju drugi, da smo samo subjektivne slike, sheme koje drugi o nama stvaraju, ali i okrutnu činjenicu da naš život pripada drugima – mi nemamo vlastitu zbilju, postojimo pod uvjetom da postoje drugi. U neuhvatljivoj i nerazumljivoj stvarnosti u kojoj smo prisiljeni živjeti, jedina sigurna istina koja nam se može otkriti jest nepostojanje objektivne spoznaje, jedne jedine realnosti, odnosno istine koja bi vrijedila uvijek i za sve. Postoje iluzije i konstrukcije, iskrivljene slike svijeta i »stvarnosti« u kojoj se nalazimo, ali i nas samih – i to je istina pred koju nas postavlja Pirandellova umjetnost. Tko je shvatio pravila igre u kojoj svi sudjelujemo, taj u životu više ne može naći zadovoljstvo i istinsku sreću. I što na kraju čovjeku preostaje?! Preostaje mu da zatvori oči, zaboravi sebe, da ne traži istinu i da živi samo da bi živio. Je li to najbolji izbor – jedini izbor?! Može li čovjek uopće takvo nešto prihvatiti bez ikakve borbe, bez ikakvog pokušaja da obrani pravo na vlastiti život i spasi samoga sebe? Hoće li se svaki onaj čovjek koji se hrabro uputi na put prema istini na kraju i slomiti pred tom istinom? To su potresna, ali i važna pitanja pred koja će stupiti i na koja se neće moći oglušiti nijedan ozbiljan čitatelj Pirandellovih djela kojima je njihov autor, taj kritički i oštroumni um, prodrijevši u dubinu zbilje i pojedinca i ukazavši na ono svima zajedničko i trajno, natjerao čovjeka da se zaista upita tko je on sâm i što je ovaj svijet u kojem je permanentno ukorijenjena obmana.

Usmjerujući svoj interes na onaj teško dokučiv unutrašnji život čovjeka koji bježi svakom pokušaju objektivnog tumačenja i razumijevanja, stvarajući književna djela koja napuštaju regionalne okvire – karakteristične za veriste i realiste – ugradivši u njih misli, osjećaje i strahove svojstvene svim bićima u bilo kojem vremenu ili narodu, prikazavši istinu koja prekoračuje granice i koja je potpuno slijepa za rasu, naciju i društvenu sredinu, Pirandello, taj po-

39
Isto, str. 606.

40
Morana Čale, *Protiv povijesti: Nietzsche, Pirandello, Krleža*, u: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj* (priredili N. Ivić, V. Biti), Naklada MD, Zagreb 2003., str. 193.

41
Salvatore Guglielmino, »Introduzione«, u: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992., str. 17.

42
Luigi Pirandello, *Humorizam*, str. 625.

43
Isto, str. 636.

44
Friedrich Nietzsche, *Iz ostavštine. Izbor zabilješki 1872–1873*, u: isti, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, Matica hrvatska, Zagreb 1999., str. 40.

45
Luigi Pirandello, *Jedan, nijedan i sto tisuća*, str. 177.

vjesničar trajnog i univerzalnog, nije samo potpuno opravdano zaslužio »povjerenje« nekolicine vodećih svjetskih i hrvatskih pisaca,⁴⁶ već si je, otvorivši svojom teatralizacijom života i danas aktualno pitanje (ne)mogućnosti govora o umjetničkoj (kazališnoj) stvarnosti, osigurao permanentni dijalog sa svima onima koji uvijek iznova promišljaju o umjetnosti i istini. Ako je pozornica područje glume, carstvo iluzija i privida, kako je moguće obraniti koncepciju teatra, odnosno umjetnosti kao »gole« istine? Kako razlikovati iluziju od stvarnosti, zbilju od obmane kada je, kako to Pirandello pokazuje, zbilja ništa više doli tlapnja? No Pirandellu očito nije bila namjera dati odgovore na ta pitanja, koliko mu je bilo važnije potaknuti ih. Ono što je on, svojim transponiranjem »stvarnosti« u svijet glume i iluzije te niveliranjem tih dvaju svjetova želio, jest prikazati da zbilja i umjetnost (život koji vode »stvarnik« ljudi i gluma, dakle, život koji izvode »nestvarni« ljudi) ne predstavljaju dvije međusobno odijeljene dimenzije. Umjetnost, kazalište, za koje je Pirandello smatrao da može najadekvatnije izraziti spoznaju koju je, kako sam kaže, stekao »polazeći školu života«, živi od iluzija i stoga je u mogućnosti razumjeti i prepoznati stvarnost kao privid. Tek umjetničko stvaralaštvo, odnosno iluzija zrcali i ukazuje na iluziju, razbija »stvarnost«, prodire ispod površine zbilje i razotkriva je kao obmanu. Samo umjetnost može zaustaviti život i u zaustavljenoj slici prikazati našu beskrajnu sićušnost i ništavilo egzistencije. I kao što, ne udaljujući se previše od Pirandellova shvaćanja, kaže Ionesco:

»Ništa nije jasnije i 'logičnije' od imaginarne konstrukcije. Mogao bih čak reći da mi svijet izgleda nestvarnim i izmiče mom razumu.«⁴⁷

Nasuprot »istine« koju smo mi sami izgradili i koju smo si nametnuli, odredili kao »istinu«, umjetnost je »prava«, »gola« istina koja »istinu« razotkriva kao obmanu, prijevaru i laž. Istina umjetnosti nameće se, dakle, kao istina realnosti. Ona je, kako se to pokazuje na Pirandellovu primjeru, samilosna, no nema namjeru tješiti. Njezin je primarni cilj istina koja potresno odzvanja i rijetko su oni koji pred njezinom spoznajom ostaju hladni i ravnodušni. Ako uspije potaknuti čovjeka da se »vidi kako živi«, ako mu pomogne da shvati u čemu se sastoji apsurd i tragičnost njegova postojanja, tada je ona ostvarila svoju zadaću. U svakom slučaju, istina koju nam podaruje Pirandellova umjetnost nije ugodna jer ona čak i »kralja vidi u košulji«,⁴⁸ ali je, bez obzira na čovjekovo (ne)prihvatanje, prisutna. Hoće li čovjek, nakon što mu umjetnost »razotkrije život«, odabrati »golu istinu« bez primjesa iluzija ili laž kako bi si omogućio lagodniju egzistenciju, za umjetnost je potpuno irelevantno. Ona ne zadire u područje čovjekova slobodnog izbora.

Literatura

Djela Luigija Pirandella (izbor):

Izopćena (prev. K. Milačić), Znanje, Zagreb 1987.

Pokojni Matija Paskal (prev. J. Stojanović), Slovo ljubve, Beograd 1979.

Jedan dan (prev. I. Hergešić), u: *Pokojni Matija Paskal. Deset novela*, Naprijed, Zagreb 1962.

Jedan, nijedan i sto tisuća (prev. M. Čale), Konzor, Zagreb 1999.

Šest lica traži autora (prev. S. Husić), SysPrint, Zagreb 1997.

Čovjek s cvijetom u ustima, u: L. Pirandello, *Gole maske* (preveo i priredio F. Čale), Ceka-de, Zagreb 1992., str. 437–446.

Henrik IV, u: isto, str. 311–371.

Naći se (prev. M. Čale Knežević), u: isto, str. 563–627.

Humorizam, II. dio (prev. I. Grgić), u: *Luigi Pirandello. Nobelova nagrada za književnost 1934.*, (priredila I. Grgić), Školska knjiga, Zagreb 2001, str. 594–640.

Requiem aeternam dona eis domine, (prev. I. Grgić), u: isto, str. 481–490.

Pero (prev. I. Grgić), u: isto, str. 557–568.

Dašak (prev. I. Grgić), u: isto, str. 569–582.

Svečeri, geranij (prev. I. Grgić), u: isto, str. 589–593.

Govor Luigija Pirandella na dodjeli Nobelove nagrade 1934. (prev. I. Grgić), u: isto, str. 641–644.

L'umorismo, Mondadori, Milano 1992.

Sekundarna literatura:

A. d'Amico, »*Sei personaggi*«, *uno e due: ovvero dallo stupore al terrore*, u: *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello* (a c. di A. Tinterri), Il Mulino, Bologna 1990., str. 379–386.

H. Bahr, *Expressionismus*, Delphin-Verlag, München 1916.

S. Beckett, *U očekivanju Godota* (prev. A. Škiljan), SysPrint, Zagreb 1997.

R. Bernardini, *Pirandello*, www.biblio-net.com (13. 10. 2005.).

B. Bošnjak, *Pirandello naš suvremenik?*, u: isti, *Žanrovi žudnje*, DHK, Zagreb 2005., str. 135–148.

A. Camus, *Mit o Sifizu* (prev. S. Vučičević), Matica hrvatska, Zagreb 1998.

R. W. Corrigan, *Obnova teatra* (prev. M. Jurkić-Šunjić), u: T. Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, Matica hrvatska, Split-Zagreb 1971., str. 5–20.

F. Čale, *Pirandello kao dramatičar i njegovi odjeci u Hrvata*, u: L. Pirandello, *Gole maske*, op. cit., str. 7–39.

F. Čale, *Na mostu Talija*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1979.

M. Čale, *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković* (doktorska disertacija), rkp., Zagreb 1998.

M. Čale, *Protiv povijesti: Nietzsche, Pirandello, Krleža*, u: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj* (prir. N. Ivić, V. Biti), Naklada MD, Zagreb 2003., str. 185–221.

M. Čale, *Sto tisuća i jedan d(r)ugi nos*, u: L. Pirandello, *Jedan, nijedan i sto tisuća*, op. cit., str. 191–204.

M. Esslin, *Kazalište apsurda* (prev. M. Suško), u: T. Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, op. cit., str. 341–355.

C. Luigi Ferraro, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra »identità« e »creazione del personaggio«*, www.artifara.com/rivista5/testi/pirandello.asp (13. 10. 2005.).

I. Hergešić, *Luigi Pirandello ili Tijelo i sjena*, u: isti, *Književni portreti*, Stvarnost, Zagreb 1967., str. 583–596.

46

O Pirandellovu utjecaju i prisutnosti njegovih ideja u književnom stvaralaštvu domaćih pisaca pisali su primjerice Ivo Hergešić, Frano Čale, Morana Čale i dr.

47

Eugene Ionesco, *Govor o avangardi* (prev. V. Batušić), u: Tomislav Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, str. 255.

48

O tome kako umjetnik ili, da se poslužimo izrazom koji je Pirandello preferirao, humorist, teži prikazati goli život i, ako već ne potpuno golog čovjeka – kralja, tada barem svučenog do košulje, Pirandello će govoriti u *Humorizmu*, a podrobnije razraditi u drami *Henrik IV.* (1922.)

I. Hergešić, *Luigi Pirandello*, u: isti, *Književnici nobelovci*, Radio-televizija Zagreb, Mladost, Zagreb 1969., str. 55–68.

S. Husić, *Izmišljeni stvarni život Pirandellovih šest lica*, u: L. Pirandello, *Šest lica traži autora*, op. cit., str. 7–16.

E. Ionesco, *Govor o avangardi* (prev. V. Batušić), u: T. Sabljak, *Teatar XX. stoljeća*, op. cit., str. 249–258.

E. Ionesco, *Čelava pjevačica. Stolice* (prev. V. Habunek, I. Kušan), SysPrint, Zagreb 1997.

A. de Lisio, *Luigi Pirandello*, [www. homolaicus.com/letteratura/pirandello2.htm](http://www.homolaicus.com/letteratura/pirandello2.htm) (13. 10. 2005.).

M. Machiedo, *O modusima književnosti. Transtalijanistički kompendij*, Biblioteka »Filozofska istraživanja«, knj. 91, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2002.

V. Machiedo, *Ionescovo »kazalište apsurda« i onkraj njega*, u: E. Ionesco, *Čelava pjevačica. Stolice*, op. cit., str. 7–17.

C. Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità*, u: *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, op. cit., str. 387–404.

F. Meotto, *Luigi Pirandello*, u: isti, *Da Verga a Pirandello*, Antologia novellistica, Societa editrice internazionale di Torino, 1959., str. 239–292.

M. de Micheli, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća* (prev. M. Vekarić), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1990.

F. Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu* (prev. i pril. D. Barbarić), Matica hrvatska, Zagreb 1999.

F. Nietzsche, *Iz ostavštine. Izbor zabilježki 1872–1873*, u: isti, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, op. cit.

P. Pavis, *Pojmovnik teatra* (prev. J. Rajak), Izdanja Antibarbarus (etc.), Zagreb 2004.

M. Santini, *Pesimizam i izbavljenje u filozofiji Artura Šopenhauera*, u: *Pesimizam i izbavljenje. Artur Šopenhauer danas* (pril. M. Santini, tekstove prev. V. Radovančević, M. Santini, G. Novaković, D. Lučić), Vrnjačka Banja 1988., str. 305–386.

J.-P. Sartre, *Mučnina* (prev. V. Machiedo), u: *Jean-Paul Sartre, Nobelova nagrada za književnost 1964.*, Školska knjiga, Zagreb 2001., str. 5–224.

J.-P. Sartre, *Zatočenici iz Altone* (prev. D. Andrić), u: *Drame. Tekstovi o pozorištu*, izabrao J. Hristić, prev. J. Barić-Jeremić et al., Nolit, Beograd 1981., str. 275–386.

I. Sekulić, *Problem relativiteta kod Pirandela*, u: *Kritički radovi Isidore Sekulić* (pril. S. Leovac), Matica srpska, Novi Sad – Beograd 1977., str. 323–337.

M. Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003.

M. Solar, *Samuel Beckett*, u: S. Beckett, *U očekivanju Godota* (prev. A. Škiljan), SysPrint, Zagreb 1997., str. 7–16.

J. Stojanović, *Luiđi Pirandelo u našem vremenu*, u: L. Pirandello, *Pokojni Matija Paskal*, op. cit., str. 5–16.

M. de Unamuno, *O tragičnom osjećanju života* (prev. A. M. Bogišić), Alfa, Zagreb 2002., www.pirandelloweb.com (7. 12. 2007.).

Pirandello. La poetica, http://users.libero.it/rrech/pirandello_2.html, stranicu uredio F. Rechichi (13. 10. 2005.).

Pirandello tra espressionismo e bergsonismo, 38. Convegno internazionale »Pirandello e l'Europa«, 2001, Liceo scientifico statale, Ettore Majorana, San Giovanni la Punta, Catania, www.majorana-liceo.it/html/stud-02.html (13. 10. 2005.).

Željka Metesi Deronjić

The Relation Between Art and Life in Pirandello

Abstract

The paper is intended to outline Pirandello's concepts of art and life, which are, according to him, two inseparable dimensions. Having recognized the power of art, used to delve underneath the surface of reality, disclosing it as a delusion, Pirandello—transposing 'reality' into the world of art—brought not only his deeply tragic characters, but his readers too, before the naked truth of reality that can only be grasped by artistic creation. The truth of Pirandello's art imposes itself as the truth of reality, and since it destroys all of man's imaginary constructions, showing them, in a frozen image of life, the absurdity and void of their existence, the issue of the importance of man's sojourn in the truth of art is necessarily raised.

Key words

Luigi Pirandello, art, life, truth, reality, illusion, literature, philosophy, theater