

ΛΟΥΙΤΖΙ ΠΙΡΑΝΤΕΛΟ

ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΤΗΣ ΠΙΣΤΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΞΟΔΟ
ΤΟ ΧΡΕΟΣ ΤΟΥ ΓΙΑΤΡΟΥ
ΤΣΕΤΣΕ

Μετάφραση-Εισαγωγή
ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΘΕΑΤΡΟ
Διεύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ
© ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 2008
Τσαμαδού 8, Αθήνα 10683
τηλ.-fax: 210.38.46.964

ISBN 978-960-322-332-3

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 2008

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συλλεκτικά στοιχεία για τον «κύκλο των μύθων» και *Το πανηγύρι της πίστης*

Το μονόπρακτο θεατρικό έργο *La sagra del Signore della nave* (*Το πανηγύρι της πίστης*) γράφτηκε το καλοκαίρι του 1924 και αποτελεί μέρος του επονομαζόμενου «θεάτρου των μύθων». Ο Pirandello έδωσε τον συγκεκριμένο τίτλο σε έναν μικρό αριθμό έργων του επιθυμώντας να υπογραμμίσει τα πλασματικά και παραμυθιακά στοιχεία μιας ζωής γεμάτης με αντιθέσεις που πάντοτε φάνταζε τραγική στα μάτια του. Η χρήση της λέξης *μύθος* υποδείκνυε τη διάθεσή του για την εξιστόρηση του μύθου του θεάτρου και, ως εκ τούτου, του μύθου του ανθρώπου όπου εστιαζόταν όλη του η έρευνα και απ' όπου πήγαζε η έμπνευσή του. Το μεταφυσικό στοιχείο, οι φιλοσοφικές-ανθρωπιστικές ανησυχίες, τα ευφάνταστα εφέ, αλλά συνάμα και η απότομη πρόσκρουση στην πραγματικότητα είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά του θεάτρου αυτού. Το δεύτερο κείμενο που συμπληρώνει τον «μυθικό κύκλο» είναι το *La nuova colonia* (*Η νέα αποικία*, 1928), μια παραβολή της σύγχρονης κοινωνίας που καταλήγει να αποσυντίθεται, ενώ σε αντιδιαστολή παρουσιάζεται το «γήινο μυστήριο» της μητρότητας,¹ ως η μοναδική ίαση για τις ψυχικές και κοινωνικές πληγές και η φωτεινή ατραπός για το νέο αύριο. Το *Lazzaro* (*Ο Λάζαρος*,² 1929), η τρίτη κατά σειρά «μυθική» απόπειρα, πραγματεύεται το θέμα της θρησκευτικής πίστης, την αφετηρία δηλαδή, κατά τον Pirandello, για την ανθρώπινη σωτηρία που τελικά ωθεί τους ήρωες στην προσωπική συντέλεια. Το τέταρτο και τελευταίο κείμενο, *Οι γίγαντες του βουνού* –που έμεινε ημιτελές λόγω του απρόσμενου θανάτου του συγγραφέα–, διηγείται τη μοίρα της ανθρωπότητας μέσα από το πρίσμα της ουτοπίας, της ποίησης και της φαντασίας.

Οι «μύθοι» είναι δομημένοι σε αντιθετικές έννοιες: ο αυθορμητισμός και η ελεύθερη, η δίχως ηθικούς φραγμούς, έκφραση εναντιώνεται στη λογική σκέψη, η αληθινή πίστη αντιμάχεται την τυπική και επιβεβλημένη θεοσέβεια, το όνειρο και η φυγή από την πραγματικότητα συγκρούονται με τον πραγματισμό και τη συναισθηματική ένδεια. Με λίγα λόγια, τα έργα αυτά εγκλείουν τη σημασία που έδωσε ο Pirandello στη φράση «...η “ζωή” είναι ενάντια στη “δομή”».

Το έργο που μας ενδιαφέρει επιλέχτηκε από τον συγγραφέα, μαζί με το *The Gods of the Mountain* (Οι θεοί του βουνού) του Ιρλανδού Lord Dunsany, για τα εγκαίνια της 2ας Απριλίου του 1925, του «Teatro d'Arte» (Θεάτρου Τέχνης).³ Μάλιστα ο ένας από τους πρωταγωνιστικούς γυναικείους ρόλους είχε υποστηριχτεί από τη νεαρή, τότε, ηθοποιό Marta Abba. Το *Πανηγύρι της πίστης*, ύστερα από μια περιοδεία του θιάσου στη Νέα Υόρκη και το Παρίσι, παρουσιάστηκε στη Γερμανία και τη Μεγάλη Βρετανία.

Το σκηνοθετικό ντεμπούτο του Pirandello στο *Πανηγύρι της πίστης*

Η σκηνή του «Teatro d'Arte», που ιδρύθηκε από τον Pirandello με την αρωγή της κυβέρνησης του φασισμού και την ελπίδα ότι θα αποτελέσει τον πρώτο, κρατικό θεατρικό οργανισμό της χώρας, φιλοξένησε, κυρίως, έργα που σκηνοθετήθηκαν από τον ίδιο.⁴ Τέτοια ήταν και η περίπτωση του μονόπρακτου *Το πανηγύρι της πίστης* που, στην αρχική του μορφή, έκλεινε με μία πομπή της οποίας η διαδρομή ξεκινούσε από τη σκηνή και κατέληγε στην πλατεία. Κάπως έτσι είχε οραματιστεί ο δημιουργός το τέλος, προεικονίζοντας, για πρώτη φορά, την εκδίλωση της ανάγκης του για την άμεση επαφή των ηθοποιών με το κοινό⁵ και την αγάπη του για τη σκηνοθεσία. Η πρώτη παράσταση του έργου είχε προγραμματιστεί για τον Δεκέμβριο του 1924, στο «Teatro del Convengo» του Μιλάνου, υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Enzo Ferrieri. Δυστυχώς όμως, η επέμβαση της αστυνομίας εμπόδισε την πραγματοποίηση του σχεδίου, διότι κρίθηκε ανεπίτρεπτη η οποιαδήποτε επαφή και επικοινωνία μεταξύ κοι-

νού και ηθοποιών. Καθώς φαίνεται, η τόσο καινοτόμα και πρωτοποριακή, για την εποχή, συγγραφική σύλληψη και παρουσίαση είχε οργίσει την αυστηρή ηθική και τις πεπαλαιωμένες κοινωνικές αρχές, απαλλάσσοντάς τες τελικά από το ανέβασμα ενός «μιαρού» και «αναίσχυντου» θεάματος – όπως είχε χαρακτηριστεί το έργο και η σκηνοθεσία του.

Η θρησκευτική πομπή, στην εναρκτήρια παράσταση του «Teatro d'Arte», εκκινούσε από το φουαγιέ, έφτανε στην πλατεία, προσεγγίζοντας έτσι τον χώρο των θεατών, και κατέληγε στη σκηνή μέσω δύο μικρών διαδρόμων.⁶

Κατά τη διάρκεια των ετών 1924-1936, που περικλείει αρκετά από τα σπουδαιότερα δημιουργήματα της πιραντελικής δραματουργίας,⁷ είχε εκδηλωθεί πλέον έμπρακτα το ενδιαφέρον του Pirandello και για τη σκηνοθεσία. Η αγάπη του για τη σκηνική πράξη δεν καταγράφεται μόνο από τη μέριμνα του ανεβάσματος των παραστάσεων της περιόδου 1925-1928,⁸ αλλά και από τον πλούτο των σκηνικών οδηγιών με τις οποίες κοσμεί τα κείμενά του, υπολογίζοντας μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια του φωτισμού, της θέσης των αντικειμένων και της κίνησης των προσώπων. Οι εκτενείς σκηνικές οδηγίες του επίσης μαρτυρούν την αληθινή του γνώση για το θέατρο, αλλά αποδειχνουν και το ενδιαφέρον του για τον απόλυτο συντονισμό του κόσμου των ηρώων του, ακόμα και εν τη απουσία του. Χαρακτηριστική είναι η οδηγία στο *Πανηγύρι της πίστης* όπου αναφέρεται:

Στα τραπεζομάντιλα και στα χωριάτικα σερβίτσια αντανακλάται το χρυσαφένιο φως ενός φθινοπωρινού, ακόμα ζεστού, απογεύματος. Σταδιακά το φως του ήλιου γίνεται κόκκινο και αφού πάρει ένα πορφυρό, φλογερό χρώμα, έπειτα γίνεται μαβί και μεθυστικά σκοτεινό.⁹

Οι μουσικοί ήχοι, οι ιαχές, οι εναλλαγές στον φωτισμό, η ασίγαστη-παράλληλη δράση, η θρησκευτική πομπή και η ένωση του χώρου της σκηνης με την πλατεία, δεν θα μπορούσαν παρά μόνο να πιστοποιούν την έναρξη μιας επιτυχούς σκηνοθετικής και νέας δραματουργικής πορείας.

Αμέσως μετά τον θάνατο του συγγραφέα, πολλοί έκαναν λόγο για την ανεπάρκεια των ικανοτήτων του ως προς τη σκηνοθεσία των έργων του. Αργότερα όμως, οι μελέτες του

Alessandro D'Amico και του Alessandro Tinterrì απέδειξαν το ακριβώς αντίθετο· ότι δηλαδή η συχνή επαφή του με τις χώρες του εξωτερικού τον είχε βοηθήσει να είναι ενήμερος για τα καλλιτεχνικά δρώμενα και ρεύματα των υπολοίπων λαών και να λαμβάνει ερεθίσματα και επιρροές από αυτά. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι σκηνοθετικές του προσπάθειες συσχετίστηκαν με τις ανάλογες και σπουδαίες προσπάθειες, για το παγκόσμιο θέατρο, του Kostantin Stanislavskij.¹⁰ Η επιμονή του στην ολοένα και βαθύτερη διείσδυση στην ψυχολογία και το συνειδητό ή ασυνειδητό των ηρώων, οδηγούσαν τους ηθοποιούς του στην αντίστοιχη επεξεργασία του προσωπικού υλικού της μνήμης και του χαρακτήρα τους. Συγκεκριμένα, ο Claudio Meldolesi είχε αποκαλέσει τον Pirandello *auteur-metteur en scene*,¹¹ διότι αντιμετώπιζε τους ηθοποιούς ως πολύτιμους συνεργάτες και συνδημιουργούς.¹² Άλλωστε θεωρούσε αναγκαία την αυτονομία του δράματος και της διήγησης από εκείνη της σκηνικής πράξης και ο διαχωρισμός αυτός ήταν που τον έκανε να δουλεύει ορμώμενος από δύο διαφορετικές κινητήριες δυνάμεις, εκείνη της γραφής και εκείνη της δράσης.¹³

Είναι φανερό ότι ο Pirandello πραγματοποίησε ένα αγωνιώδες εγχείρημα για την έλξη του σύγχρονου, ιταλικού θεάτρου από το τέλμα του κλασικού και αστικού δράματος και για το διάνοιγμα ενός νέου ορίζοντα μακριά από κάθε τι παραδοσιακό, καθιερωμένο και γνώριμο. Το εγχείρημά του πέτυχε, και, μάλιστα, με τον καλύτερο τρόπο, αρκεί να συλλογιστεί κανείς την επίδραση που άσκησε το έργο του –και μιλούμε φυσικά τόσο για τις νουβέλες, το θέατρο και την ποίησή του, όσο και για τις θεωρητικές του μελέτες–¹⁴ στη μοντέρνα τέχνη. Δεν είναι λίγοι οι μελετητές που ισχυρίζονται ότι έσωσε το σύγχρονο, εγχώριό του θέατρο από την καταστροφή.

Η δημιουργία και η θεματική του έργου Το πανηγύρι της πίστης

Το πανηγύρι της πίστης έχει την προέλευσή του στη νουβέλα *Il Signore della nave* (*Ο Κύριος των πλοίων*) που γράφτηκε το 1916¹⁵ και περιλήφθηκε στη συλλογή *Novelle per un'anno*. Ο Pirandello εμπνεύστηκε τον τίτλο του

έργου και έλαβε ψήγματα για το θέμα του από έναν ξύλινο, τίμιο σταυρό του 1400 που βρίσκεται ακόμα και σήμερα στον ιερό ναό του Αγίου Νικολάου στο Αγκριτζέντο, τη γενέτειρά του, και ονομάζεται *Il Signore della nave*. Ο σταυρός απεικονίζει τον Ιησού και θεωρείται μέχρι και σήμερα ο προστάτης των ναυτικών. Η σωτήρια δύναμή του βασίζεται σε έναν θρύλλο, σύμφωνα με τον οποίο πολλοί ναυαγοί ναυτικοί είχαν στηριχτεί επάνω του και είχαν σωθεί. Ο ίδιος θρύλος εξιστορείται και στα δύο έργα. Τόσο η νουβέλα όσο και το μονόπρακτο, θεατρικό κείμενο πραγματεύονται τα στοιχεία των λαϊκών, παραδοσιακών εορτών της νότιας Ιταλίας που συνδέονταν, ιδιαίτερα στο παρελθόν, με τη θρησκευτική πίστη και κατάνυξη. Τα στοιχεία αυτά, ιδωμένα από την οπτική της συμβολικής υπερφόρτισης, διανθίζονται με προσθήκες αντλούμενες από τη βάνουση ωμότητα και τον βίαιο ρεαλισμό, σχεδιάζοντας μια σκληρή εικόνα για την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση και τις αδυναμίες της.

Ο ίδιος ο Pirandello έλεγε: «...πρόκειται για μια εξαιρετικά βίαιη νωπογραφία, όπου θέλησα να αναπαραστήσω το τραγικό της ανθρώπινης κτηνώδίας. Είναι η αναπαράσταση του κρίματος και της μετάνοιας μιας αγέλης ανθρώπων της οποίας η συμπεριφορά έχει κάτι το κτηνώδες».¹⁶

Το κείμενο αυτό αποτελεί μια σπουδή στις πρωτογενείς συμπεριφορές του ατόμου και του συνόλου που προηγείται της πρσαντελικής προβληματικής του «είναι» και του «φαίνεσθαι». Η πλοκή του διαδραματίζεται σε μία επαρχιακή πόλη της νότιας Ιταλίας όπου η ετήσια, φθινοπωρινή γιορτή της σφαγής των χοίρων συμπίπτει με τη θρησκευτική γιορτή του Ιησού Σωτήρα των Ναυτικών και γίνεται η αφορμή για την αποκάλυψη όλων των μύχιων πλευρών της ανθρώπινης φύσης. Το εγκόσμιο και το λαϊκό ενώνεται με το θείκό και το ευλαβικό, η θυσία με τη θρησκευτική τελετουργία, η κοινωνική συναναστροφή και η ομαδική ακολουσία με τον μυστικισμό. Η γιορτή του Pirandello παραπέμπει στην επιστροφή στο αρχέγονο και τις γενετήσιες ρίζες όπου η δύναμη της μαγείας αποδιοργανώνει ώσπου καταλύει το εγκόσμιο «χάος», φέρνοντας έτσι αναγκαστικά την αναγέννησή του μέσα από τη συντετριμμένη του τέφρα.

Τα παραδοσιακά στοιχεία που συνθέτουν τον πυρήνα της οργιαστικής εκδήλωσης, ήτοι του σφαγιασμού των ζώων προς τιμήν του Ιησού, και του τελικού αποτροπασμού, δεν είναι παρμένα κατά γράμμα από την πραγματικότητα του λαϊκού πολιτισμού της Σικελίας.¹⁷ Δεν αποτελούν τη ρεαλιστική καταγραφή και τεκμηρίωση των δημόσιων εκφράσεων,¹⁸ όπως θα πίστευαν πολλοί, αλλά μία υποδόρια ψηλάφηση τους που επιτρέπει στον συγγραφέα να τα εμπλουτίσει με τις προσωπικές του υπαρξιακές ανησυχίες και να τα διαπλάτνει προκειμένου να φανερώσει το μεγαλείο των ζωωδών ενστίκτων του ανθρώπου, αλλά και να το κατακεραυνώσει με τον θρίαμβο του πνεύματος.

Το έργο βασίζεται σε μία συνεχή και εναγώνια σύγκρουση του ιδεώδους και του σκεπτικισμού, ενσάρκωμένου από τον συνετό, νεαρό παιδαγωγό, και της «αιματηρής» πραγματικότητας που παρουσιάζεται από τον φτηνό συναισθηματισμό του εύπορου και τροφαντού κυρίου Λαβακάρα.¹⁹

Ο ΝΕΑΡΟΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ: *Μήπως θα μπορούσατε να μου εξηγήσετε, τι είδους σχέση μπορεί να υπάρχει ανάμεσα σε τούτη τη σφαγή και τη γιορτή του Κυρίου της θάλασσας;... [...] ...Σας λέω, ευθαρσώς, την αλήθεια: λυπούμαι πολύ που το παιδί θα παρευρεθεί σε τούτη τη γιορτή, της οποίας δεν καταφέρνω να διακρίνω τον αληθινό σκοπό.*²⁰

Ο ΚΥΡΙΟΣ ΛΑΒΑΚΑΡΑ: (Κλαίγοντας για το ζώο σαν να πρόκειται για άνθρωπο). *Το μόνο που δεν έκανε ήταν να μιλάει! Το μόνο! Το μόνο! Είχε όλα τα χαρίσματα του κόσμου! Μιλούσαμε μαζί του! Ο γιος μου του φώναζε: Νικόλα! Νικόλα! Κι εκείνος ερχόταν για να φάει το ψωμί από το χέρι του μικρού. Ερχόταν λες και ήταν σκυλάκι! Ήταν πιο έξυπνος και από άνθρωπο!*²¹

Η θρησκευτική πίστη υποστηρίζεται από τους Σικελούς ναυτικούς που ευχαριστούν τον Κύριο, μέσα και έξω από τον ναό, με ιαχές, τραγούδια, θεαματικές και επώδυνες μετάνοιες. Στον περίβολο όμως, της μικρής εκκλησίας και στις τριγύρω τοποθεσίες λαμβάνει χώρα η πικρή όψη της ζωής: η μέθη, η κλοπή, η απάτη, η απιστία, το ψεύδος, η αγριότητα, η εγκατάλειψη. Οι φωνές των ζώων που σφαγιάζονται ακούγονται εξακολουθητικά, ενώ ο κόσμος διασκεδάζει σε παράλληλη δράση, τρώ-

γοντας ανενόχλητος το κρέας των πρόσφατα δολοφονημένων ζώων. Σχεδόν όλα τα μέλη της οικογένειας Λαβακάρα περιγράφονται με χαρακτηριστικά όμοια προς αυτά των χοίρων: είναι χοντρά, λαίμαργα και ανόητα. Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι άνθρωποι λαμβάνουν στοιχεία από τα ζώα και τα ζώα στοιχεία από τους ανθρώπους.²² Το γουρούνι της οικογένειας Λαβακάρα ονομάζεται Νικόλας και ο άνθρωπος, στις συζητήσεις που γίνονται, συγχύζεται ή, ενίοτε, ταυτίζεται με τα ζώα. Ο άγριος ρεαλισμός των γεγονότων ακολουθείται και από τον άγριο ρεαλισμό των λόγων. Οι λέξεις «Ιησούς» και «Γουρούνια», παντρεμένες με τη βλασφημία, συρράπτονται και ακούγονται επαναληπτικά. Το ιερό και το χυδαίο λιώνουν στην ίδια πυρακτωμένη επιφάνεια της ανθρωπολογικής ανομοιογένειας.

Οι ήρωες που παρελαύνουν ξεπηδούν απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις ξεκινώντας από την πόρνη και καταλήγοντας στον αριστοκράτη. Γίνεται μία συνολική αναπαράσταση της κοινωνίας και των ανθρώπων που την απαρτίζουν. Όλοι τους, κατά βάθος, διαθέτουν ένα ισχυρό, κοινό χαρακτηριστικό: την επιρρέπεια στα πάθη και την αουδοσία. Ο συγγραφέας ρίχνει τους ήρωές του σε ένα τρικυμώδες πέλαγος του οποίου η ορμή υπερβαίνει τις δυνάμεις τους.

Ο παροξυσμός των οργίων, προκεκλημένος από την αχαλίνωτη ελευθερία, οδηγεί στον εξουτελισμό και την ταπείνωση που, με τη σειρά της, προτρέπει στην εξομολόγηση και την αναγνώριση των αμαρτιών. Το γεγονός επιφέρει την αναγέννηση και μαζί την οριστική λύτρωση. Στο τέλος του έργου όλοι μαζί οδύρονται γονυπετείς σε μια πομπή που λαμβάνει χώρα ενώπιον της εικόνας του τιμίου σταυρού:

Ο ΝΕΑΡΟΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ: *Δεν βλέπετε; Δεν βλέπετε; Κλαίνε! Κλαίνε! Μέθυσαν, αποκτηνώθηκαν, αλλά να σου που τώρα κλαίνε πίσω από τον ματωμένο τους Χριστό! Επιθυμείτε μια τραγωδία μεγαλύτερη από τούτη;*²³

Το πανηγύρι της πίστης είναι ένα έργο του οποίου η αξία αποδεικνύεται αμφίλεκτη. Κάποιοι μελετητές δεν λησμονούν να το κατατάσσουν μεταξύ των καλύτερων έργων του συγγραφέα, ενώ κάποιοι άλλοι δεν το αναφέρουν σχεδόν ποτέ. Το βέβαιο πάντως είναι ότι, στις λιγοστές του σελίδες, συμπυκνώ-

νει όλες τις έννοιες του απαισιόδοξου «πιραντελικού χιούμορ» και της αισθητικής θεωρίας του,²⁴ καθώς και του ανήσυχου, κριτικού πιραντελισμού όπως αυτός καλλιεργήθηκε και ωρίμασε μέσα από το πέρασμα του χρόνου.

Η μεταφυσική της *Εξόδο*

Με το μονόπρακτο έργο *Στην έξοδο* (1916) και τα τριπράκτα *Così è (Se vi pare)*, (*Έτσι είναι, εάν έτσι νομίζετε*, 1917) και *Liola* (*Λιολά*, 1916) γίνεται πλέον επίσημα η είσοδος του Pirandello στο θέατρο, τίθενται τα πρώτα θεμέλια για τη μακρόχρονη αφοσίωσή του σε αυτό και την αναγνώρισή του από την κριτική και το ευρύ κοινό. Ο θεατρικός συγγραφέας Pier Maria Rosso di San Secondo είχε γράψει εκείνο τον καιρό ότι ο Pirandello κατάφερε, με το *Στην έξοδο*, να φτάσει στο απόγειο της τέχνης του.²⁵

Το πρώτο του ανέβασμα πραγματοποιήθηκε την 28η Σεπτεμβρίου του 1922, στο «Teatro Argentina» της Ρώμης, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Η πιο αξιόλογη όμως σκηνοθεσία ήταν εκείνη του Anton Giulio Bragaglia στο «Teatro degli Indipendenti», την 4η Απριλίου του 1923 και του Enzo Ferrieri στο «Teatro del Convegno» του Μιλάνου, την 8η Νοεμβρίου του 1924. Η αναπαράσταση του «βέβηλου μυστηρίου» στο Μιλάνο είχε συνοδευτεί από τους *Ερωτευμένους* του Goldoni και είχε επιλεχτεί προκειμένου να αντικαταστήσει το *Πανηγύρι της πίστης*. Το τελευταίο, όπως προαναφέρθηκε, είχε λογοκριθεί και έτσι είχε απαγορευτεί το ανέβασμά του στις σκηνές. Έκτοτε, το *Στην έξοδο* έγινε πυρήνας έλξης για θεατρικούς πειραματισμούς και καινοτομίες. Μάλιστα, το 1941 το ανέβασε ο Paolo Grassi και το 1943 ο Giorgio Strehler,²⁶ ενώ δεν παύει να επιλέγεται ακόμα και στις μέρες μας από σπουδαίους σκηνοθέτες τόσο στις χώρες του εξωτερικού όσο και στην Ιταλία.²⁷

Όταν ο Pirandello έγραφε το συγκεκριμένο έργο (1916), δεν οραματιζόταν τον χώρο της σκηνής αλλά κάποια αίθουσα μελέτης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *La nuova antologia*, με τη μορφή διηγήματος. Αυτή είναι μία από τις αιτίες που ακόμα και σήμερα το έργο θεωρείται αντιθεατρικό. Όλο το πρώτο μέρος

του περιλαμβάνει λόγια προσώπων, αποφθέγματα και αποσπάσματα από προηγούμενες εργασίες του συγγραφέα, όπως είναι το διήγημα *Notizie del mondo* (*Νέα του κόσμου*), το *Colloqui coi personaggi* (*Συζητήσεις με τους ήρωες*) και, κυρίως, το *Il fu Mattia Pascal* (*Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*). Η νέα προσθήκη είναι εκείνη της δολοφονημένης γυναίκας, η φιγούρα της οποίας θα εξακολουθήσει να παρεισφρεί στην πιραντελική δραματουργία και τα επόμενα χρόνια.²⁸

Τελικά, το 1926 το κείμενο συμπεριλήφθηκε στις *Γυμνές μάσκες* και, για τον λόγο αυτό, ο Pirandello προσέθεσε στο κείμενο περισσότερες σκηνικές οδηγίες, έδωσε μεγαλύτερο χώρο στον διάλογο, αφαιρώντας τους φιλοσοφικούς πλαταισμούς και κάνοντας έτσι ζωηρότερη τη δράση.

Ο συγγραφέας, με το έργο αυτό, εξέφρασε, για πρώτη φορά, τις μεταφυσικές του ανησυχίες²⁹ στο θέατρο και μίλησε για τη διαλεκτική της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης και της λογικής, συνειδητής απογραφής της. Βέβαια, τα ίδια ενδιαφέροντα για τη μετά θάνατον ζωή, τις αρχές και τις αιτίες της ανθρώπινης υπόστασης τον απασχολούσαν από τη νεότητά του. Το στοιχείο αυτό καταφαίνεται περισσότερο από το δοκιμιακό και το διηγηματικό του έργο και λιγότερο από το θεατρικό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι νουβέλες *Chi fu?* (*Ποιος ήταν;*, 1896), *La casa del Granella* (*Το σπίτι του Γκρανέλα*, 1905), *La camera di attesa* (*Η αίθουσα αναμονής*), *I pensionati della memoria* (*Οι συνταξιούχοι της μνήμης*), το μυθιστόρημα *Il fu Mattia Pascal* (*Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*), και ιδιαίτερος τα κεφάλαια X και XIII, καθώς και –κατ' εξαίρεση μαζί με το *Στην έξοδο*– το θεατρικό έργο *La vita che ti diedi* (*Η ζωή που σου έδωσα*, 1923).³⁰

Το *Στην έξοδο* πραγματεύεται έναν διάλογο μεταξύ ψυχών που μόλις έχουν φτάσει στον «υπέργειο» κόσμο και προσπαθούν να εγκλιματιστούν στη νέα, «αιθέρια» πραγματικότητα. Ο αποχωρισμός τους από τις γήινες ευχαριστίσεις άλλοτε υποκρύπτει μια γλυκιά λησμονιά και άλλοτε τον πόνο. Οι πρωταγωνιστές (ο Φιλόσοφος και ο παχύς Άντρας) θεωρούν τη ζωή σαν μία αποκάλυψη στην οποία δεν μετέχουν, σαν ένα όραμα όπου παρελαύνουν διάφορες οπτασίες τις οποίες εκείνοι, αλόβητοι και μακρινοί από τις τετριμμένες τους δυστυχίες,

αφού κρίνουν, έπειτα αποδέχονται και συνεχίζουν τον δρόμο τους. Η συναισθηματική τους συμμετοχή στο αντικείμενο της παρατήρησής τους διαγράφεται σε αρκετές στιγμές.

Ο Pirandello χαίρεται συχνά να αναμειγνύει στα έργα του τις σχέσεις μεταξύ ζωντανών και νεκρών. Οι συνομιλίες και οι επαφές των ψυχών δεν περιορίζονται στο άυλο περιβάλλον τους. Βλέπουμε σε κάποιο σημείο –λίγο πριν το τέλος του έργου– ότι το κοριτσάκι αντιλαμβάνεται το βλέμμα της δολοφονημένης Γυναίκας και φοβάται:

Το κοριτσάκι ενστικτωδώς, λες και αντιλαμβάνεται τη σκιά της ψυχής της δολοφονημένης Γυναίκας με τα φρικαλέα μάτια να το κοιτούν, κρύβει το πρόσωπό του με τα χεράκια του, ενώ ο γερασμένος Γάιδαρος σταματάει για να μυρίσει τις σκόρπιες φλούδες του ροδιού.³¹

Τα αντικείμενα του «άυλου» κόσμου γίνονται ορατά από τον «υλικό» κόσμο. Ο αγρότης βρίσκει το μπαστούνι που, μόλις πριν, είχε πέσει από τα χέρια του παχύ Άντρα. Άραγε η μία ζωή μπορεί να επηρεάσει ή να εμβάλει στην άλλη; Η απάντηση του συγγραφέα τείνει να είναι καταφατική, εφόσον οι ήρωες, τουλάχιστον μέχρι το σημείο όπου συνειδητοποιούνται και παίρνουν τις καίριες αποφάσεις για τη μετέπειτα πορεία τους, δηλώνουν διάθεση για επικοινωνία και επανασύνδεση με τη γη, μιλούν για τους ανεκπλήρωτους πόθους και τις τελευταίες τους επιθυμίες. Αυτοί οι πόθοι και οι επιθυμίες, κατά τον Pirandello, ενίοτε, βρίσκουν την πλήρωσή τους στη διαδρομή της κάθε ψυχής. Το συγκεκριμένο στοιχείο επισημαίνεται με την παρουσία του μωρού:

Ο ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: *Η τελευταία του επιθυμία ήταν αυτό το ρόδι. Το κρατούσε σφιχτά με τα δύο του χεράκια. Τα πάντα για εκείνο ήταν κρυμμένα στα ρουμπινιένια σποράκια που δεν είχε προλάβει να δοκιμάσει.³²*

Ο παχύς Άντρας φαίνεται μετανιωμένος για το γεγονός ότι δεν σκότωσε τη γυναίκα του όσο ζούσε. Αισθάνεται πληγωμένος, διότι εκείνη τον απατούσε, και έχει ενοχές διότι πιστεύει ότι κατ' αυτόν τον τρόπο ανάγκασε τον εραστή της να την υπομείνει και να πέσει έτσι σ' εκείνον ο κλήρος της δολοφο-

νίας. Τελικά η ικανοποίησή του δεν αργεί να έρθει. Η ψυχή της Γυναίκας του τον συναντά και του δίνει την ευκαιρία να της ανταποδώσει το κακό που τόσα χρόνια του έκανε. Τώρα η δολοφονημένη Γυναίκα είναι υποχρεωμένη να ταλαιπωρείται ανέναντι από τον αλλοτινό σύντροφο της ζωής της.³³

Από το κείμενο δεν λείπουν τα σύμβολα. Κυρίαρχο είναι εκείνο του αίματος που συνδέεται με τη στερημένη τρυφερότητα, τον ερωτισμό και τη χαμένη μητρότητα. Τη μία φορά το αίμα ρέει στα χείλη της δολοφονημένης Γυναίκας και συγχέεται με ένα ζεστό και βαθιά ερωτικό φιλή, ενώ την άλλη, την ώρα που η ψυχή μπαίνει στον άυλο κόσμο, το στήθος της αρχίζει να στάζει αίμα. Ο συμβολισμός είναι φανερός. Το αίμα εικονίζει το μητρικό γάλα που δεν μπόρεσε ποτέ η ίδια να προσφέρει, καθώς και τον απόλυτα ολοκληρωμένο έρωτα που δεν μπόρεσε να γευτεί:

Η ΔΟΛΟΦΟΝΗΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ: *... Έλπιζα, ήλπιζα ότι εκείνο το τελευταίο φιλή επιτέλους, αχ Θεέ μου, θα μου έδινε τη θέρμη που τα στήθη μου πάντοτε απελπισμένα, πάντοτε μάταια λαχταρούσαν. Ήταν το αίμα μου. Ήταν η άχρηστη αίσθηση της κάψας από το αίμα μου.³⁴*

Ο μακροσκελής μονόλογος της δολοφονημένης Γυναίκας που διηγείται τον αποχωρισμό της ψυχής από το σώμα διαθέτει στοιχεία απaráμιλλης ωμότητας και ρεαλισμού.

Το θέμα του ανιμισμού έρχεται για να απαλύνει τη βιαιότητα και την τραχύτητα που ενυπάρχει στον θάνατο, τόσο απέναντι στην αιώνια απομάκρυνση όσο και στην αιφνίδια αποκόλληση από το ενεργό παρόν. Η επαφή του πνεύματος και της διαίσθησης με τη ζώσα πραγματικότητα φανερώνουν μια άλλη πλευρά της ύπαρξης και η ιδέα της συνέχισης της ζωής, έστω και της ψυχικής, θωπεύει την πληγή της απώλειας της παρελθούσας ευτυχίας ή οτιδήποτε παλαιού και κεκτημένου.

Το χρέος του γιατρού: από τη νουβέλα στο θέατρο

Ο Pirandello συνήθιζε να δίνει σε όλα τα έργα του κάποιο δευτερεύοντα τίτλο, προσδιορίζοντας έτσι τη δομή, το ύφος και τη θεματική τους. Το θεατρικό κείμενο *Il dovere*

del medico (Το χρέος του γιατρού) δεν θεωρήθηκε, από τον ίδιο, ένα αυτοτελές, μονόπρακτο έργο. Ο συγγραφέας αποποιήθηκε τον όρο «μονόπρακτο», πιστεύοντας ότι κάποια από τα έργα του δεν μπορούσαν να συγκαταλεχθούν σε αυτήν την κατηγορία, λόγω αδυναμιών στη δομή τους. Για τον ίδιο επίσης λόγο δεν επεδίωξε και την περίληψή τους στο συγκεκριμένο τμήμα των *Γυμνών μασκών*. Στο *Χρέος του γιατρού* χάρισε τον συνοδευτικό και διασαφητικό τίτλο: «μία πράξη»*. Την ίδια επεξήγηση διαθέτουν και τα έργα *Bellavita* (Όμορφη ζωή) και *Sogno* (Ma forse no) (Όνειρο, ίσως και όχι).

Το έργο δεν αποτελεί μόνο το ένα από τα πρώτα θεατρικά κείμενα που έγραψε ο Pirandello, αλλά και το ένα από τα πρώτα του κείμενα που είδαν τα φώτα της σκηνής (1913): είχε προηγηθεί, το 1910, το *La morsa* (Η μέγγενη) και το *Lumie di Sicilia* (Κίτρα από τη Σικελία). Επίσης είναι μια από τις εργασίες του που γνώρισαν τη μικρότερη επιτυχία, έγιναν λιγότερο γνωστές στο ευρύ κοινό και εκτιμήθηκαν ελάχιστα από τις χώρες του εξωτερικού. Το πρώτο του ανέβασμα πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 1913 στο «Teatro per tutti» της Ρώμης, όπου πρωταγωνίστησε ο Achille Vitti, ο ηθοποιός που ενσάρκωσε τους κεντρικούς ρόλους και στα δύο προγενέστερα έργα του συγγραφέα. Οι επόμενες παραστάσεις του πραγματοποιήθηκαν ύστερα από πολλά χρόνια, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50.

Το *Χρέος του γιατρού* βασίζεται σε μία νουβέλα –όπως και πολλά ακόμα έργα του Pirandello– που τιτλοφορείται *Il gancio* (Ο γάντζος) και δημοσιεύτηκε στη συλλογή *La vita nuda* (Η γυμνή ζωή), το 1902.³⁵ Η ίδια νουβέλα κυκλοφόρησε με προσθήκες και επιδιορθώσεις το 1910, καθώς και με τον νέο τίτλο *Το χρέος του γιατρού*. Το θεατρικό κείμενο φέρει τον ίδιο τίτλο και συντάχθηκε δύο φορές, μία το 1912, όπου παρατηρείται η μετάβαση της λογοτεχνικής γλώσσας στο διαλογικό ύφος της νεογενούς, πρηντελικής δραματουργίας και η αφοπλιστική πίστη στη δομή του πρωτότυπου διηγήματος, και μία το 1926 όπου ο Pirandello δείχνει πλέον να είναι κυρίαρχος της δραματουργικής γραφής, να χειρίζεται άριστα τους ρυθμούς και να εκμεταλ-

* Στα ιταλικά το μονόπρακτο ονομάζεται: «atto unico». Αντίθετα, ο Pirandello έβασε στο έργο τον συνοδευτικό τίτλο: «un atto», δηλαδή «μια πράξη», ενέχοντας τη σημασία της ημιτελούς πράξης.

λεύεται όσο καλύτερα μπορεί το προϋπάρχον υλικό του. Στην τελευταία του σύνταξη βασίζεται και η παρούσα μετάφραση.

Η νουβέλα, απ' όπου προέρχεται το έργο, ήταν ένα βιαστικό και παιγνιώδες δημιούργημα από εκείνα που συνήθιζε να γράφει ο Pirandello για τη συμμετοχή του στους αγώνες συγγραφής που διοργάνωνε με τους φίλους του.³⁶

Αρχικά, το μονόπρακτο αυτό, σύμφωνα με μία επιστολή που είχε γράψει ο ίδιος σε φίλο του, είχε ονομαστεί «επίλογος» – όπως άλλωστε και η *Μέγγενη* (*La morsa*). Με λίγα λόγια, αποτελούσε, για εκείνον, τον επίλογο ενός αφνίδιου, σκληρού και απάνθρωπου δράματος που, μολοντί οι βίαιες πλευρές του δεν μπορούσαν να αναπαρασταθούν, μπορούσε εύκολα να γίνει κατανοητό διότι ήταν ακόμα ζωντανό στην ψυχή και τη σκέψη των ηρώων του.

Αντιπαραβάλλοντας τη νουβέλα στο θεατρικό κείμενο παρατηρούμε ότι οι προσωπικότητες του γιατρού και του δικηγόρου, ενώ στην πρώτη έχουν σημαντικότερο ρόλο και τα χαρακτηριστικά τους αναλύονται διεξοδικά, τουλάχιστον όσον αφορά στο κύρος, την επιστημονική τους αξία και την ηθική τους συμπαράσταση απέναντι στον πάσχοντα, στο δεύτερο αλλοιώνονται ή περιορίζονται αισθητά προκειμένου να δοθεί η απαραίτητη προσοχή στην ψυχοσύνθεση του πληγωμένου άντρα (Τομάσο Κόρσι) και της περίλυπης συζύγου του (Άννα). Ένα ακόμα στοιχείο που παρακάμπτεται στο θεατρικό κείμενο, ενώ υπογραμμίζεται έντονα στη νουβέλα, είναι το θέμα του γάντζου, ένα αντικείμενο χρησιμότητα στα χέρια τόσο του δημιουργού όσο και του ήρωα, που τελικά προσφέρει τη λύση.

Ο ωμός ρεαλισμός του –όπως παρατηρείται και στα δύο μονόπρακτα που προαναφέρθηκαν–³⁷ φέρει επιδράσεις από τη θεματολογία του θεάτρου του 19ου αιώνα. Οι συζυγικές σχέσεις, η απιστία, οι υποψίες, η ζήλια και η πάλη μεταξύ των αληθινών συναισθημάτων και των επιβεβλημένων κοινωνικών ρόλων που απασχόλησαν τον Pirandello σε πολλές θεατρικές δουλειές του δείχνουν σαφή προέλευση από το καλά εδραιωμένο αστικό δράμα. Επίσης διαθέτει πλούσιες σκηνικές οδηγίες και διελέγχεται από τη συνεχή αντιπαραβολή της ευτυχίας του παρελθόντος και της δυστυχίας του παρόντος. Οι ήρωες, πραγματοποιώντας ένα ρυθμικά σταθερό flash-back,

επαναφέρουν τα γεγονότα που είναι άγνωστα στον θεατή-αναγνώστη. Όλα όμως δείχνουν εξαρχής τετελεσμένα. Έχουν ήδη συμβεί τα χειρότερα και τώρα δεν υπάρχει τίποτα άλλο για να περιμένουμε. Η αλλαγή στις δυσσοιόνες εξελίξεις φαντάζει μάταιη, μολονότι κάποια από τα πρόσωπα αδυνατούν να το καταλάβουν.

Η δράση του έργου ξεκινάει τη στιγμή που η Άννα αναμένει εναγωνίως στο σαλόνι του σπιτιού της την ανάνηψη του τραυματισμένου της συζύγου. Το σύμπαν και, μαζί, η ευτυχία της συνεντρίβησαν τη στιγμή που έφεραν στο σπίτι τον Τομάσο σε καρτοσάκι. Την ίδια στιγμή έμαθε ότι την είχε απατήσει. Ο Τομάσο είχε δεχτεί μια σφαίρα στην καρδιά από τα ίδια του τα χέρια στην προσπάθειά του να τιμωρήσει τον εαυτό του, αφού πρώτα είχε δολοφονήσει τον σύζυγο της ερωμένης του, βρισκόμενος σε κατάσταση άμυνας. Πρόκειται για έναν δυνατό αλλά επιπόλαιο ήρωα, γεμάτο με αυτοπεποίθηση που πέφτει θύμα της παραζάλης του. Έχει φερθεί αλόγιστα αμαυρώνοντας το όνομα και την ηθική υπόσταση της γυναίκας και των παιδιών του. Τραυματίζεται με την ελπίδα να πεθάνει και να λήξει έτσι η περιπέτειά του, όμως η τύχη του επιφυλάσσει ακόμα μια έκπληξη με την επιστροφή του στη συζυγική εστία. Όχι μόνο δεν κατάφερε να αυτοκτονήσει, αλλά αντίθετα έρχεται αντιμέτωπος και με τις επιταγές του νόμου. Τώρα οφείλει να δικαστεί και να περάσει τουλάχιστον κάποια χρόνια, αν όχι το υπόλοιπο του βίου του, στη φυλακή, για την ανθρωποκτονία που διέπραξε.³⁸

Άξιας λόγου και πάλι είναι η ύπαρξη του στοιχείου του αίματος –που παρατηρείται συχνά τόσο στις πρώτες όσο και στις όψιμες εργασίες του Pirandello– και η εικόνα της περιγραφής της πράσινης κουβέρτας με την οποία είναι σκεπασμένος ο ήρωας κατά τη διάρκεια του παραληρήματος και της αδράνειάς του. Η κουβέρτα ενέχει έναν σαφή συμβολισμό: είναι η καταπράσινη εξοχή, οι διακοπές, ο κάμπος και η άνοιξη που νοσταλγεί ο Τομάσο, ο παράδεισος όπου θέλει να διαφύγει, να χαθεί, έστω και για λίγο, μακριά απ' όλους και όλα. Η επιστροφή στο ανθισμένο και καταπράσινο τοπίο ήταν ένα ιδιαίτερα αγαπητό θέμα στον συγγραφέα που επανήλθε αργότερα στο *Ένας, κανένας και εκατό χιλιάδες*.³⁹

ΤΟΜΑΣΟ: (Χαϊδεύοντας την κουβέρτα). Αυτή. Ναι, αυτή. Αν ήξερες πόσο την αγαπώ... Τα όνειρα που με βοήθησε να κάνω, όταν ξαναείδα το χέρι μου επάνω στο πράσινο χρώμα της. Έπειτα το τράβηξα. Είχε γίνει πιο άσπρο. Έτρεμε σύγκορμο. Αισθανόμουν σαν να είχα πέσει στο κενό. Σ' ένα κενό γαλήνιο, ευχάριστο, σαν σε όνειρο. Όλα μου φάνταζαν μακρινά. Μακρινά. Μακρινά. Αυτό το πράσινο χνούδι μου έμοιαζε με εξοχή. Οι κλωστές της χλόης ενός ατέλειωτου κάμπου. Κι εγώ ζούσα εκεί, μέσα στη μέση, ευτυχισμένος, παραληρώντας από τόση χαρά που δεν περιγράφεται. Όλα μοιάζουν καινούργια.⁴⁰

Η Άννα, από τη μεριά της, προσεύχεται να γίνει καλά ο σύζυγός της και είναι έτοιμη να δεχτεί ακόμα και μια ατεκμηρίωτη εξήγησή του, προκειμένου να συνεχιστεί αρμονικά η ζωή τους.

Ξεχωριστή προσωπικότητα δείχνει να είναι κι εκείνη της μητέρας της Άννας που συντρέχει την κόρη της, υπενθυμίζοντάς της αδιάλειπτα το τέλμα όπου ο Τομάσο έριξε την οικογένειά του, την ανεντιμότητα και την ανηθικότητά του. Δεν συμφωνεί με την κόρη της και προσπαθεί να την κάνει να καταλάβει ότι πρέπει να τον αφήσει να πεθάνει:

ΚΥΡΙΑ ΡΕΪΣ: Δεν λέει να πεθάνει! Ο δολοφόνος!

ANNA: Α, μαμά, εσύ τον μισείς. Δεν του έχεις συγχωρήσει τίποτα.

ΚΥΡΙΑ ΡΕΪΣ: (Με βίαιη παραφορά). Τον μισώ, ναι. Τον μισώ για όσα σε έκανε να περάσεις. Για την ντροπή που σκόρπισε σε σένα και τα παιδιά σου, σε όλο μου το σπίτι! Ακόμα δεν έχουν τελειώσει οι λογαριασμοί μου μαζί του! Μπορούσε τουλάχιστον να είχε πεθάνει!⁴¹

Δευτερεύουσας σημασίας είναι η φιγούρα του γιατρού, παρ'όλο που έχει τον τελευταίο λόγο στο δράμα, και του δικηγόρου, των δύο φίλων δηλαδή του πληγωμένου άντρα που συνδράμουν, όσο μπορούν, στην καλύτερη έκβαση της δυσειπίλυτης υπόθεσης.

Το τέλος του έργου –που συμπύπτει και με το τέλος της νουβέλας– έρχεται όταν ο Τομάσο έχει πλέον συνειδητοποιήσει τη σοβαρότητα της πράξης του, αλλά και της δυστυχίας που τον περιμένει. Στο υπέρτατο στάδιο της απελπισίας του

καταφέρεται εναντίον του γιατρού· τον κατηγορεί που του έσωσε τη ζωή και τον καταδίκασε σε μια ατέρμονη θλίψη. Η παραδοξότητα του τέλους διαθέτει κάτι το μακάβριο. Ξαφνικά ο Τομάσο εκρήγνυται, πετάει από επάνω του τους επιδέσμους, σχίζει το δέρμα του και αρχίζει να αιμορραγεί. Αυτή τη φορά όμως, ο γιατρός δεν τον βοηθάει:

ΤΣΙΜΕΤΑ: *Του ξανάνοιξε η πληγή!*

ΛΕΤΣΙ: (Ενστικτωδώς πλησιάζει στην πολυθρόνα. Τον σταματάει όμως αμέσως ο Κόρσι με μια υπόκωφη, απειλητική κραυγή. Εκείνη τη στιγμή, σχεδόν λιπόθυμος, αφήνει τα χέρια του να πέσουν ελεύθερα κάτω). *Όχι, όχι. Έχετε δικιο. Μ' ακούτε; Εγώ δεν μπορώ. Δεν πρέπει.*⁴²

Μια ανάγνωση του *Τστσισέ*

Το *Τστσισέ* ανήκει χρονικά και θεματικά στην πρώτη περίοδο της δραματουργικής προσφοράς του Pirandello η οποία περιλαμβάνει όλα του τα έργα μεταξύ των ετών 1910-1918.⁴³ Επίσης είναι τα χρόνια κατά τα οποία ο συγγραφέας αρέσκεται στη δημιουργία κειμένων βασισμένων στη διάλεκτο της πατρίδας του, τη σικελική. Οι ήρωες αυτών των πρώιμων, θεατρικών, πρραντελικών ετών συνηθίζουν να έχουν «αφύσικη» συμπεριφορά και να την προβάλλουν έντονα. Η θέση του τυπικού χαρακτήρα καταλαμβάνεται από τη θέση του παράξενου, ιδιόρρυθμου προσώπου που παίζει με τα συναισθήματά του και εμπαίζει με αυτά τους άλλους. Το αφύσικο γίνεται ένα είδος κάρτας ελεύθερης εισόδου στο περιβάλλον της «καθώς πρέπει» κοινωνίας η οποία επικροτεί και θαυμάζει αυτή την ιδιοσυγκρασιακή ιδιαιτερότητα του ήρωα. Η ανάγκη της να ξεφύγει από τις παγιωμένες αξίες και τα παραδοσιακά στεγανά της μεγαλοαστικής κλάσας, την κάνει να παρασύρεται αθώα, να δείχνει γελοία στα μάτια των θεατών-αναγνωστών επειδή κατάφερε να μετατραπεί σε ένα απλό μέσον για την επίδειξη της ευφυΐας του πρραντελικού πρωταγωνιστή, σε έναν μοχλό για την κινητήριο δύναμη της δράσης των κεντρικών προσώπων των έργων. Τέτοιο οξύ νου και δραστήρια συμπεριφορά δείχνει να έχει και ο *Τστσισέ* ο οποίος, ενώ απωθεί την αριστοκρατία, εκείνη τον αποζητά με ζέση. Ε-

νώ οι πάντες τον αναζητούν και εύχονται να συναναστραφούν μαζί του, εκείνος τους χειρίζεται όπως θέλει και παραπονιέται επειδή είναι τόσο αγαπητός σε όλους.

Σε σχέση με τις μεταγενέστερες κωμωδίες του συγγραφέα με την πληθώρα των νατουραλιστικών στοιχείων, στα κείμενα αυτής της περιόδου βασιλεύει το φαρσικό και το παράδοξο που εΐθισται να προσβάλλει τις αρχές και τη συνείδηση της μεγαλοαστικής κοινωνίας.

Το μονόπρακτο αυτό έργο γράφτηκε τον Ιούλιο του 1913 –δηλαδή έναν μήνα μετά το ανέβασμα του μονόπρακτου το *Χρέος του γιατρού*–, στο Αγκριτζέντο, τη γενέτειρα του Pirandello. Ο συγγραφέας αμέσως μετά την ολοκλήρωση του κειμένου, το έστειλε για δημοσίευση –τον Οκτώβριο– στο ένθετο περιοδικό «La Lettura» της εφημερίδας *Il corriere della sera*, αντί να φροντίσει για τη θεατρική του αναπαράσταση. Το θέατρο, εκείνο τον καιρό, δεν φάνταζε ακόμα στα μάτια του ως μια φυσική πηγή για οικονομική ευμάρεια. Παρ' όλα αυτά, το συγκεκριμένο κείμενο είναι το πρώτο που έγραψε ο Pirandello αποκλειστικά για το θέατρο και που τελικά ανέβηκε στη σκηνή δύο χρόνια μετά τη συγγραφή του, την 14η Δεκεμβρίου του 1915, στο «Teatro Orfeo» της Ρώμης.⁴⁴ Πιθανολογείται ότι λίγες ημέρες πριν την πρεμιέρα του *Τστσισέ* στη Ρώμη είχε ανέβει μια διασκευή του σε θέατρο της Νάπολης.⁴⁵ Η επόμενη παράσταση του έργου έγινε τη 10η Ιουλίου του 1920 στο «Teatro del Casino» του Σαν Πελεγκρίνο από τον Armando Falconi και αργότερα έγινε μέρος μιας τριλογίας έργων που περιόδευσαν ανά την Ιταλία για δύο χρόνια. Την 14η Απριλίου του 1923 ο *Τστσισέ* ξανανέβηκε στη Ρώμη, στο «Teatro degli Italiani» σε σκηνοθεσία του Lucio d'Ambrà. Έκτοτε το έργο εξακολουθεί να γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία, κυρίως, στις ιταλικές σκηνές.

Το *Τστσισέ* δημιουργήθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία ο Pirandello είχε καταπαστεί μανιωδώς με τις νουβέλες. Γι' αυτόν τον λόγο μοιάζει με παιδί της τύχης εφόσον ξεπήδησε μέσα σε συντομότητα διάστημα, δίχως κανένα ίχνος φιλοδοξίας. Το κείμενο πατάει στα ίχνη της γαλλικής vaudeville και της κωμωδίας των παρεξηγήσεων. Σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα της πρώτης θεατρικής φάσης του Pirandello που διαδραματί-

ζονται, ως επί το πλείστον, στην επαρχία της Σικελίας, ο Τσετσέ παρεισφύρει στα σαλόνια της Ρώμης. Το κεντρικό πρόσωπο είναι ένας νεαρός *bon viveur* που διάγει έναν έκλυτο βίο. Τα ενδιαφέροντά του περιστρέφονται, κατά κύριο λόγο, γύρω από την εξασφάλιση των χρημάτων με δόλια μέσα, αλλά και τη διασπάθισή τους και, κατά δεύτερο λόγο, γύρω από τις γυναίκες της αριστοκρατίας όπου βρίσκεται αναμειγμένος. Ο Τσετσέ, προκειμένου να κερδίσει την εύνοια μιας όμορφης γυναίκας και ταυτόχρονα τον θαυμασμό των φίλων του, δίνει στην πρώτη τρεις επιταγές, τις οποίες, βέβαια, δεν επιθυμεί να αποχωριστεί για κανέναν λόγο.

Το έργο ξεκινάει όταν ο πρωταγωνιστής σκαρφίζεται μια φανταστική ιστορία, εμπλέκοντας σε αυτή έναν ώριμο κύριο, άπειρο στα λόγια και ανεπιτήδευτο στο ψέμα. Ο σκοπός της όλης σκηνοθεσίας του Τσετσέ είναι η επιστροφή των συναλλαγματικών στα χέρια του, δίχως όμως να οδηγήσει τη νεαρή Νάντα στην απώλεια του έρωτα και του θαυμασμού της για το πρόσωπό του. Ο ίδιος δεν ικανοποιείται από την εικόνα του και τη συμπεριφορά του, μολονότι την υιοθετεί εκούσια. Έχει απόλυτη επίγνωση της ανέντιμης συμπεριφοράς του και καυχιέται γι' αυτό στους άλλους, ενώ η ψυχή του στην πραγματικότητα θλίβεται.

ΤΣΕΤΣΕ: *Και η καταστροφή έγινε εξαιτίας μου, διότι εγώ είμαι... ένας... πώς να το πούμε πιο κόσμια... κάθαγμα ή απατεώνας;*

ΣΚΟΥΑΤΡΙΑΙΑ: *Κάθαγμα!*

ΤΣΕΤΣΕ: *Καλύτερα απατεώνας. Ή και κάθαγμα, δεν πειράζει. Ηχεί καλύτερα στ' αφτιά. Μπορείς να πεις είτε το ένα είτε το άλλο. Επίσης είμαι και τζογαδόρος...*

ΣΚΟΥΑΤΡΙΑΙΑ: *Γυναϊκάς...*

ΤΣΕΤΣΕ: *Όχι, αυτό σου μοιάζει για ελάττωμα; Περίμενε... θα σκεφτούμε κάτι χειρότερο... Παραχαράκτης! Θα σου άρεσε παραχαράκτης;⁴⁶*

Είναι τόσο ευφυής που καταφέρνει να σκαρφίζεται ανά πάσα ώρα και στιγμή μια ιδέα που όχι μόνο τον βγάζει από τη δύσκολη θέση, αλλά και τον βοηθά στην εκμετάλλευση των γύρω του, του εξασφαλίζει τα υλικά και όποια άλλα οφέλη ή αγαθά επιθυμεί. Το ψέμα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του χαρακτήρα

του· είναι το μόνο του όπλο για να τα βγάλει πέρα στην άνιση και σκληρή μάχη με την αριστοκρατία, τις αρχές και τα πλούτη της. Ο ίδιος δείχνει να έχει ταπεινές καταβολές, όμως οι δυσκολίες που πέρασε για να φτάσει στο σημείο να ζει άνετα με τα λεφτά των υπολοίπων του έδωσαν τη γνώση για την επιβίωση, την επιτηδειότητα για τη χειραγώγηση της συνειδησης και της ύλης των ανθρώπων που τον περιτριγυρίζουν και που μοιάζουν αδύναμοι ως προς το πνεύμα απέναντί του. Τα άσχημα λόγια και οι ύβρεις που εξαπολύει για τον Σκουατρίλια, μαρτυρούν το μέγεθος της προσωπικής αυτογνωσίας του:

ΤΣΕΤΣΕ: *Ξέρει να υποδύεται πολύ καλά τον βλάκα! Δεν υπάρχει ρόλος που να μην είναι ικανός να παίξει! Μπορεί να παίξει το ίδιο καλά τον τοκογλύφο, τον ρουφιάνο, τον τύραννο και τον σκλάβο, τον γάιδαρο και το γουρούνι, το δηλητηριώδες φίδι και την ύαινα, την τίγρη και το κουνέλι! Κι εσύ πήγες και τον πίστεψες... Έμπλεξες στα δίχτυα του... Όμως, τώρα, το δικό μου μεδούλι θα ρουφήξει! Ποτέ δεν είχε καταφέρει να πάρει από τα χέρια μου ούτε ένα κομματάκι χαρτί. Προσπαθούσε να πάρει εκδίκηση. Εδώ και πολλά χρόνια μου έστηνε καρτέρι γιατί είχα αρπάξει από τα νύχια του πολύτιμη λεία, κατάλαβες τώρα; Τον είχα ντροπιάσει δημοσίως...*

Ο Τσετσέ αποδεικνύεται ένας εξαιρετος ηθοποιός, ένας άριστος γνώστης της τέχνης του θεάτρου, ειδικευμένος στον αυτοσχεδιασμό καθώς πείθει τους γύρω του για την ειλικρίνεια και τις αγνές του προθέσεις. Το κείμενο είναι πλούσιο σε λογοπαίγνια και οι ευφυείς ατάκες διαδέχονται η μία την άλλη. Τελικά, αφού πρώτα λαμβάνει χώρα ένας ορυμαγδός παρεξηγήσεων, αποδεικνύεται, για άλλη μια φορά, ότι η στρατηγική του πολυμήχανου νεαρού είναι η σωστότερη και ασφαλέστερη οδός για την ευτυχία όλων...

E.N.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε σχετικά: Silvio D'Amico: *Storia del teatro drammatico II*, Bulzoni, Roma 1982, σ. 337.
2. Τα δύο έργα *Νέα αποικία* και *Λάζαρος* έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα και πρόκειται να εκδοθούν τους προσεχείς μήνες.

3. Βλ. Ferdinando Tanviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, Edizioni Il Mulino, Bologna 1995, σ. 97 και Paolo Bosisio: *Teatro dell'Occidente, elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, Milano 2004, σ. 720, ελληνική έκδοση: Πάολο Μποζίζιο: *Ιστορία Θεάτρου*, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως 2006, σ. 275.
4. Βλέπε σχετικά: Nino Borsellino: *Ritratto e immagini di Pirandello*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1991, σσ. 97-99· Marco de Marinis: *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, σσ. 116-117 και Ferdinando Tanviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, ό.π., σ. 166.
5. C. Vicentini: *Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, σ. 156.
6. Το σκηνογραφικό στοιχείο τεκμηριώνεται από τις φωτογραφίες της παράστασης.
7. *Ciascuno a suo modo (Ο καθένας με τον τρόπο του, 1924)*, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε (Questa sera si recita a soggetto, 1930)*, *Όπως με θέλεις (Come tu mi vuoi, 1930)*, *Δίχως να ξέρεις πως (Non si sa come, 1935)*, κ.ά.
8. Βλέπε σχετικά: Paolo Puppa: *Teatro e spettacolo del secondo novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2000, σσ. 9-16.
9. Βλ. Αυτόθι, σ. 31.
10. Βλ. Marco de Marinis: *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, ό.π., σσ. 113-120.
11. *Συγγραφέα-σκηνοθέτη*.
12. Claudio Meldolesi: «Mettere in scena Pirandello. Il valore della tramutabilità», στον τόμο: *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, σ. 153.
13. Τις απόψεις του Pirandello για την αυτονομία του δράματος και της σκηνικής πράξης, βρίσκουμε στο δοκίμιο του «Azione Parlata», *Marzocco*, 7 Μαΐου 1899 που περιλαμβάνεται και στον τόμο: Manlio Lo Vecchio-Musti: *Luigi Pirandello. Saggi, Poesie, Scritti vari*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973, σσ. 1015-1018.
14. *L'azione parlata (Η ομιλούσα δράση, 1899)*, *L'umorismo (Η αισθητική του χιούμορ, 1908)*, *Arte e scienza (Τέχνη κι επιστήμη, 1908)*, *Teatro e letteratura (Θέατρο και λογοτεχνία, 1918)*, *Immagine del grottesco (Εικόνες του γκροτέσκο, 1920)*, *Il discorso di Catania (Διάλεξη στην Κατανία, 1920)*, *Ironia (Ειρωνεία, 1920)*, *Se il film parlante abolirà il teatro (Αν ο κινηματογράφος καταργήσει το θέατρο, 1929)*, *Discorso alla Reale Accademia (Διάλεξη στην Ρεάλε Ακαδημία, 1931)*, *Discorso al Convegno Volta sul teatro drammatico (Διάλεξη στο συνέδριο Βόλτα σχετικά με τη δραματουργία, 1934)*, κ.ά.
15. Βλ. Ferdinando Tanviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, ό.π., σ. 92.
16. G. Giudice: *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, σ. 467.
17. Βλέπε σχετικά: Enzo Scrivano: «La Sagra del Signore della Nave. Teatro moderno o teatro neo-barocco?» στον τόμο: *Pirandello e la*

- drammaturgia tra le due guerre*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985, σσ. 337-351.
18. Βλέπε σχετικά με τις κοινωνικές εκφράσεις και την παρωδία τους στο πηραντελικό έργο: Umberto Eco: *Sugli specchi e altri saggi. Il sogno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Bologna 2001, σσ. 268-270.
19. Βλέπε σχετικά: Nino Borsellino: *Ritratto e immagini di Pirandello*, ό.π., σσ. 97-99.
20. Βλ. αυτόθι, σ. 35.
21. Βλ. αυτόθι, σ. 44.
22. Βλ. Ferdinando Tanviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, ό.π., σσ. 92-97 και Paolo Puppa: «La sagra del Signore della nave: dalla festa dei folli alla fabbrica», *Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 1981, τόμ 1ος, σσ. 48-65.
23. Βλ. αυτόθι, σ. 56.
24. Βλ. Luigi Pirandello: *L'umorismo*, Garzanti, Milano 2001 (Ελληνική έκδοση: Λουίτζι Πηραντέλο: *Η αισθητική του χιούμορ*, μτφρ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Πολύτροπον, Αθήνα 2005). Σχετικά με την αισθητική και το χιούμορ στο έργο του Pirandello βλέπε ενδεικτικά τις ακόλουθες μελέτες: M. Pomicio: *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Liguori, Napoli 1966· C. Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970 και «Umorismo and Plays Unpleasant», *Pirandello Studies* 2002, τόμος 22ος, σσ. 7-20· B. Alfonzetti B.: «Il fantasma e la tecnica: Croce e Pirandello», *Le forme e la storia* 1981, II, n. 1-2, σσ. 87-125· A. Barbina: *La pubblicazione dell'Umorismo e spigolature varie sul rapporto Pirandello-Carabba*, Bulzoni, Roma 1999· W.C. Booth: *Retorica e narrativa*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1996· M. Cantelmo: *L'isola che ride. Teorie, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Bulzoni, Roma 1997· P. Casella: *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Edizioni Cadmo, Firenze 2002· M. Grignani: *A. Retoriche Pirandelliane*, Edizioni Liguori, Napoli 1993· F. Rauhut: *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Beck, München 1964.
25. Βλ. Βλ. Luigi Pirandello: *Maschere nude*, τόμος 1ος, Mondadori, Milano 1986, σ. 235.
26. Βλ. Paolo Puppa: *Teatro e spettacolo del secondo novecento*, ό.π., σσ. 54-77.
27. Παρά την επιτυχία του έργου στο εξωτερικό, στη χώρα μας δεν έχει δει ποτέ τα φώτα της σκηνής. Σχετικά με την παρουσία του Pirandello στην Ελλάδα βλέπε: Γ. Σιδέρης: «Οι ελληνικές παραστάσεις του Πηραντέλλο», *Νέα Εστία*, τομ. 70, τχ. 826, σσ. 1599-1610· Alkistis Προΐου-Angela Armati: *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, Sezione Bizantina-Neellenica. Università di Roma «La Sapienza», Testi e Studi Neellenici, Roma 1998 και «Ο Luigi Pirandello και η ελληνική κριτική», στον τόμο: *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής*

- Γραμματολογίας: Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Δόμος, Αθήνα 1995, σσ. 413-428· Σοφία Ιορδανίδου: «Μια ματιά στον Πιραντέλλο του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα* 20, 1989, σσ. 47-50, 57-62, 63-68· Βάλτερ Πούχνερ: «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 217-225.
28. Βλ. Luigi Pirandello: *Maschere nude*, τόμος 1ος, ό.π., σσ. 235-239.
29. Βλέπε σχετικά: Giovanni Macchia: *Pirandello o la stanza della tortura*, ό.π., σσ. 54-62 και Claudio Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, Μιλάνο 1970, σσ. 50-54.
30. Βλ. Nino Borsellino: *Ritratto e immagini di Pirandello*, ό.π., σσ. 93-94 και Luigi Pirandello: *Maschere nude*, ό.π., σ. 235.
31. Βλ. αυτόθι, σ. 71.
32. Βλ. αυτόθι, σ. 70.
33. Βλ. σχετικά: Giovanni Macchia: *Pirandello o la stanza della tortura*, ό.π., σσ. 48-54 και 168-172.
34. Βλ. αυτόθι, σ. 69.
35. Βλ. Luigi Pirandello: *Maschere nude*, ό.π., σ. 75.
36. Βλ. Luigi Pirandello: *Maschere nude*, ό.π., σ. 75 και Tommaso Gnoli: «Un cenacolo letterario. Fleres, Pirandello e C.», Leonardo, Firenze 1935.
37. Βλ. Βλ. Πάολο Μποζιζίιο: *Ιστορία Θεάτρου*, ό.π., σσ. 271-277.
38. Βλ. Luigi Pirandello: *Maschere nude*, ό.π., σσ. 75-80 και Silvio D'Amico: *Storia del teatro drammatico II*, ό.π., σσ. 336-338.
39. Βλ. Giovanni Macchia: *Pirandello o la stanza della tortura*, ό.π., σσ. 67-68.
40. Βλ. αυτόθι, σ. 87.
41. Βλ. αυτόθι, σ. 78.
42. Βλ. αυτόθι, σ. 94.
43. Στην ίδια περίοδο συγκαταλέγονται τα: *La morsa* (*Η μέγγενη*, 1910), *Lumie di Sicilia* (*Κίτρα από τη Σικελία*, 1910), *Pensaci, Giacomino!* (*Το νου σου Τζιακομίνο*, 1916), *Il dovere del medico* (*Το χρέος του γιατρού*, 1913), *Se non è così* (*Αν δεν είναι έτσι*, 1915), *Liola* (*Λιολά*, 1916) και *Il berretto a sonagli* (*Το καπέλο με τα κουδουνάκια*, 1918).
44. Στην παράσταση πρωταγωνίστησε ο Ignazio Mascacchi, που ήταν και ο διευθυντής του θεάτρου, στον ρόλο του Τσετσέ και ο Arturo Falconi στον ρόλο του Σκουατρίλια.
45. Βλ. Giovanni Macchia: «Notizia a Cecè», στον τόμο: *Maschere nude*, ό.π., σ. 107.
46. Βλέπε αυτόθι, σσ. 103-104.