

ALEXANDRU BALACI

Teatrul lui Pirandello (I)

1. Dincolo de măști

2. În galeria infinită a oglinzilor

Pirandello a putut să fie considerat, în aria literaturii italiene, un ferm inovator, un intelectual de înalt nivel spiritual, care a izbutit să scuture de praf paginile unor opere în care se acumulasă motive tematice aparținând unui desuet romantism cu note melodramatice, cu îndelungi lamentații paseiste. El a îndemnat la negarea vălului aparenței, postulând o interpretare critică a realității, cu luciditatea pesimistului care nu fardează nici natura, nici omul. El a purtat astfel, dincolo de zonele întirziate ale tradiției aulice literare italiene, operele de artă sub firmamentul european, în care se încrucișau luminile unei noi, moderne sensibilități spirituale. Neliniștea este structura operei de artă a lui Pirandello și ea se manifestă, mult mai intens decît în paginile narațiunilor, în *Teatrul* său, care transmite un patetic mesaj de solidaritate spirituală în fața existenței amenințate de spectrul unei crize antiumaniste.

Mai mult decît în opera literară anterioară, în teatrul Pirandello intră în polemică directă nu numai cu întreaga mișcare de idei a prezentului, dar și cu arta expresivă a verbului. Și, într-adevăr, scriitorul italian va dărui lumii cristalizarea, în structuri definitive, a crizei existențiale a omului, a neîndurării opresive a solitudinii, a evenimentului care nu poate să fie dominat de forțe raționale, a sentimentului *reificării*, a metamorfozei creaturii în lucruri, a condamnării la a fi ceea ce nu ești, la a fi aparență, umbră, nu realitate ori lumină.

Teatrul pirandellian dă lovituri puternice ordinii prestabilite, fiind antifilozofic în negarea îndeosebi a logicii formale. El poate să-și extindă protestul pînă la

anarhism intelectual, în conturarea de personaje purtătoare de idei critice, îndreptate, prin excelență, împotriva idealismului desuet al burgheziei închistate în dogmatismul tradițional.

Alegerea pirandelliană semnifică distrugerea, care vrea să fie totală, a unor raporturi convenționale, a unei mentalități filozofante care acceptă organizarea și sistemul, odată pentru totdeauna, fix, imuabil, înghețat, fără nici o flexibilitate, într-o stagnare a desperării. Reflexivitatea, în teatrul lui Luigi Pirandello, demonstrează neputința de a mai putea crea în faza de stagnare absolută, o pre-determinare care nu îngăduie evoluția dinamică a gândirii și a expresiei sale în artă.

Dualitatea, existentă în orice pagină a scriitorului, între viață și forma sau tiparul constructiv, în care se închide pentru a nu mai se putea modela ulterior, rămîne centru reflexiv și în dramaturgie.

Dualismul, care își putuse avea originea îndepărtată în filozofia lui Kant, cunoaște o culminație de artă prin teatrul lui Pirandello, în care fluiditatea existenței, elanul vital, aspirația spre libertate sînt îngrădite între zidurile invizibile ale Formei, în schemele rigide, înlănțuitoare, constrîngătoare ale condiției umane. Dar, tot în paginile dramelor scriitorului italian, starea apriorică a formei poate să fie dărîmată definitiv de către impactul violent al existenței, care nu poate accepta stagnarea definitivă, în voința sa de curgere continuă spre infinit. Luigi Pirandello nu este un „orecchiante“, un începător lăutar care a învățat să cînte „după ureche“ ariile grave ale meditației și desperării date de conștiința umană

responsabilă de caracteristica sa de a aparține singurei creaturi raționale din univers.

El a vrut să dăruiască oamenilor încrederea în propria puțință de a se mîntui de neliniște și desperare.

Pe un arc cronologic de douăzeci și cinci de ani, Pirandello a scris patruzeci de opere ale dramaturgiei care încearcă să rupă cu convenționalul dramatic tradițional cu rădăcini pînă la reforma lui Carlo Goldoni. Acela care declarase că întreaga sa strădanie a fost de „a nu altera natura“, plimbase și el „o oglindă de-a lungul drumului“, cum avea să scrie, peste ani, un alt mare realist, scriitorul francez Stendhal. El fusese salutat, cu o expresie fericită, de către Francesco De Sanctis, drept un Galileu al noii literaturii italiene, arătînd că telescopul lui i-a fost intuiția realității călăuzită de bunul-simț și că, tot așa cum Galileo a izgonit din știință forțele oculte, ipoteticul și supranaturalul, Goldoni a vrut și a izbutit să proscribe din artă fantasticul, iraționalul, artificialul și retorismul.

Un nou Galileo Galilei al teatrului italian se dovedește a fi și Luigi Pirandello, care acționează lentilele mirabilului instrument pentru a pătrunde în lumea unei alte dimensiuni a sensibilității, a unei poetici care se distanțează de trecut pentru a cuceri noi zone, străbătute de un nou fior existențial, a cărui vibrație este neliniștea. Teatrul pirandellian al noilor itinerarii de artă se îndepărtează de configurația veristă, respinge conturarea netă, închiderea într-o climă seculară, de tradiție naturalistă, de forme consacrate. Noua poetică a dramaturgiei, negînd forma tradițională și tema transmisă desuet de atîtea decenii, decide, ca lege dialectică inexorabilă, afirmarea că numai în artă se poate afla adevărul, realitatea lumii fiind doar o iluzie, o aparență, o ficțiune. Cu îndrăzneală inovatoare, demolînd tradiții centenare ale poeziei, Pirandello poate declara că numai personajul este real, că numai eroul tragicomediei poate trăi cu intensitate, omul fiind o închidere în forme prestabilite, fixe, rigide a unei creaturi care se zbate în căutarea unei libertăți de neatins. Realitatea, în oglindirea ei de artă, se sfărîmă în mii de elemente componente, tot atîtea alte oglinzi care răsfrîng imagini multiplicate. Nimic nu este ferm în universul undulației universale. Nu există punctul imobil de pe care se pot acționa pîrghiile cerute de Arhimede pentru a putea imprima o altă putere de gravitație pămîntului și creatorilor care îl populează. Altfel decît geniul dramei universale care se numește Shakespeare, Luigi Pirandello este creatorul modern al formulei de tea-



George Constantin in „Henric al IV-lea“ de Pirandello, Teatrul „Nottara“



Dina Cocca în „Viața ce ți-am dat“ de Pirandello, la TV. Regia, Sorana Coroamă-Stanca

tru în teatru care va revoluționa întreaga dramaturgie a contemporaneității.

Luigi Pirandello nu este numai interpretul „nihilismului desperat“, dramaturgul lumii în „descompunere“, ci și scriitorul care încearcă un înfințit sentiment de compătimire față de creaturile artei sale, reprezentând, în serii de multiple imagini, destinul tragic al oamenilor. El putuse sintetiza o asemenea atitudine de participare emoționată la destinul uman într-o frază de claritate deplină: „...Arla mea este plină de amară compasiune...“ În imaginile în care se proiectează destinul personajelor se concentrează concepția pirandelliană relativă la infinitatea de multiplicări a personalității umane. Relativismul există și în convenția acceptată dintre realitate și aparență, dintre mobilitatea continuă a vieții și forma care încearcă s-o fixeze imuabil. În răsfrângerea multiplă, în „oglinzi“ proprii și a celorlalți, omul-personajul este totdeauna altul și niciodată acela care credea că este. Concepția se ridică desigur împotriva pozitivismului care se afla în involuție, nimic nu mai este previzi-

bil, nu există norme de comportament în psihologie. Unitatea individului este un concept desigur abstract, el nu se poate menține ca atare în curgerea neîntreruptă a vieții, reînnoindu-se mereu, dar în demultiplicarea sa el nu atinge aproape niciodată un tărâm al seninătății.

În teatrul său, covârșit de o asemenea viziune amară, descompunătoare a realității, cristalizează era crizei. Teatrul pirandellian a captat toate undele oscilației ale oamenilor reprezentativi pentru acel prezent care nu mai acceptă iluzii, a smuls măștile care ascundeau chipul real. Dealtfel, titlul generic al celor peste patruzeci de piese scrise este semnificativ: *Maschere nude*. El semnifică, desigur, o orientare nouă, o lovitură directă îndreptată împotriva întregii dramaturgii anterioare și, desigur, împotriva orientării veriste a teatrului din cea de a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea. În tonalitatea naturalismului, teatrul sfârșitului de secol refuza neliniștea existențială și punerea problemelor umane, a întrebărilor care nu pot primi răspuns. Era un teatru al suprafeței, al crusteii în care nu se sapă profund pentru a se atinge miezul iradiant al realului. Desigur că nu poate fi uitată încercarea de a reacționa împotriva unei problematice superficiale, a lui Gabriele D'Annunzio, care purtase opera dramatică spre zonele poeziei, în piesele sale cristalizând marile mituri ale antichității ori folclorul îndepărtat al Italiei. Lirismul invadent al dramelor dannunziene, estetismul suprem, problematica omului superior, a supraomului de tip nietzschean, caracterizau orientarea rafinată a unei dramaturgii de succes în special printre intelectualii care cunoșteau evoluția curentului romantic spre ceea ce avea să se numească, generic, dar nu totdeauna corespunzător sensului primar al noțiunii, decadentism.

Reacția ulterioară, specifică *Măștilor goale* ale lui Pirandello, consta în lansarea formulei de teatru al ideilor, al problematicii profund umane, de reprezentare a structurilor interioare și nu a superficialității naturaliste. În itinerariul încă labirintic al psihologiei omului modern, care traversează zonele crizei, personajul care îl reprezenta se afla în situații limită, paradoxale, frecvent stranii, atmosfera unei realități noi fiind acceptată uneori sub impulsuri neraționale, în prezența turburătoare a absurdului care, singur, ar putea explica destinul inevitabil tragic al personajului multiplicat.

Spre a-i caracteriza pe Georges și Ludmilla Pitoëff — doi extraordinari actori ai vremii noastre — cuvîntul potrivit, desigur, este „misterul”. Teatrul lor era modest. Mai bine zis, era sărac. Ori, și mai bine zis, era sărăcăcios. Cît privește montarea, costumele, figurația, decorurile, găteliile sau, și eclerajul: neant. Ei înșiși nu erau nici frumoși, nici falnici, nici atrăgători. (Georges era de-a binelea urît, iar căutătura ochilor și încheștarea mușchilor faciali — de om suferind.) Aproape că dădeau impresia că nu au talent. Și s-ar fi zis că se străduiau a juca în așa fel încît spectatorii să creadă că sînt simpli amatori. Dicțiunea lor nu era cîtuși de puțin impecabilă; nu se pricepeau să declame emfatic; accentul lor franțuzesc păstra într-insul ceva de... nu străin chiar, în orice caz, straniu. Și, spre deosebire de toți confracții lor din lumea întreagă, nu tănuiau faptul că nu le vine ușor a face treaba pe care o fac.

În ciuda tuturor acestor circumstanțe, lipsuri și însușiri adverse, ei tulburau din prima clipă — și nu superficial — pe cei surprinși de atîta smerenie, stingăcie și golătate. Scena, de cele mai multe ori, putea fi luată drept cea a unei trupe din secolul XVI; doar că nu se recurgea la sumarele indicații de loc rezumate pe tăblițe prinse de un par: o grădină, holul unui castel, un cîmp de luptă! Fără fast, în absența unei scenografii cît de cît prezentabile, fără prestanță, *fără nimic*, un spectacol Pitoëff era un eveniment dramatic senzațional, iar pentru sufletul și mintea celor din sală — o experiență unică, un tremur, o capitulare necondiționată a tuturor exigențelor spectatorului obișnuit a fi alintat cu prisosuri artificioase. În penuria aceea totală de accesorii, efecte și ornamente, senzația de măreție și adîncime se încheaga atotbiruitoare. Era cu neputință să nu fii captivat, emoționat, învins, scuturat pînă-n străfundurile sinelui sensibil și cogitativ.

Secretul Pitoëffilor — intrucît se lasă a fi sesizat — consta în absoluta lor sinceritate. Sinceritate e insuficient. Într-atîta făceau cauză comună cu personajul interpretat, încît nici nu-l mai „jucau” tehnic și la rece. Și nu numai că nu-și camuflau emoția ori traul, ci și le vădeau. Se mărturiseau publicului, își recu-

■ N. STEINHARDT

SUVENIRURI CONTEMPORANE

noșteau penitențial nevolnicia și netrebnicia, se părea că rostesc: „capodopera aceasta, noi, nevrednicii, noi, actorășii, noi, comedianții, măscăricii, cabotinii cutezăm a v-o prezenta, deși nu ne pricepem și ne ocolesc și capacitatea, și mijloacele. E totuși atît de frumoasă, și de importantă, și ne place atît de mult, încît nu șovăim a o dezvălui spre folosul dumneavoastră, făcînd și noi ce putem, cu toate că — precum prea bine vedeți — ne este rușine și sîntem cuprinși de îngrijorări și temeri nenumărate și nenumite”. Aceasta era panica pe care, pe de-a-ntregul, o comunicau. Și cu ea realizau minuni, nimereau niveluri sufletești ori psihice dintre cele mai obturate în ființa auditorilor și creau o atmosferă, comună scenei și sălii, de patetism și desăvîrșită dispariție a oricăror conveniențe și prețiozități. Se descopereau în toată slăbiciunea lor omenească, în toată puținătatea lor profesională și în toată emotivitatea lor artistică. Puterea piesei îi cucerea și pe ei, și transmiteau senzația că *acum* abia au remarcat-o, că uimirea, în prezența miracolului ce este oricare operă de artă, *acum* îi învăluie și îi stăpînește, nu altminteri decît pe spectatori.

Pitoëffii confirmau, în arta dramatică, aforismul enunțat de Einstein cu privire la știință: nu este demnă a fi numită știință aceea care nu venerază, nu se miră, nu se entuziasmează. Actorului, în concepția Pitoëff, îi revine aceeași misiune: a venera, a se mira, a se entuziasma în vreme ce joacă. Obiectele acestor stări ale conștiinței și simțirii lui sînt: piesa ce se (re)prezintă, rolul pe care-l deține, slujba ce oficiază în scopul aducerii și a celor din sala prădă întunericii la un același grad de fervoare cu al său, fervoarei priindu-i a fi cît mai vecină cu extazul și cît mai pustiitoare a tuturor barierelor ce se interpun între autenticul individual și chemarea obștească a operei de artă, în speță, a celei teatrale.