

Σημειωτική και Λογοτεχνία: από το σημείο στο κείμενο

Κωνσταντίνα Γερ. Ευαγγέλου

Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

kevangel@itl.auth.gr

<https://doi.org/10.26262/v1hn-0t08>

Περίληψη

Στο παρόν κείμενο θα γίνει προσπάθεια να διερευνηθεί η σχέση του Luigi Pirandello με την ποιητική του πολυφωνικού-διαλογικού, αλά Μπαχτίν, Ντοστογιέφσκι στη βάση της μπαχτινικής παραδοχής πως «η πολυφωνία, μετά τον Ντοστογιέφσκι, εφορμά στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα». Η σύγχρονη ιταλική κριτική, όντως, εντοπίζει ότι η γραμμή που διαπερνά τους διακριβωμένους από τον Μπαχτίν άξονες που αφορούν τους ντοστογιεφσκικούς ήρωες, αφορά με τρόπο ανάλογο και αντίστοιχο τον ορισμό του πιραντελικού ήρωα και του πιραντελικού ύφους. Θα εξεταστεί επίσης η διαδρομή του ιταλού συγγραφέα από το πολυφωνικό μυθιστόρημα (πρόζα) έως την πολυφωνική θεατρική γραφή με κύριες κειμενικές αναφορές τα έργα *Ο μακαρίτης Ματία Πασκάλ* και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*.

Λέξεις κλειδιά: Λουίτζι Πιραντέλο, Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, Μιχαήλ Μπαχτίν, Πολυφωνία



«Το φως αυτό έλαμψε μέσα στους κόσμους το σκοτάδι,
και η σκοτεινιά δεν μπόρεσε να το σβήσει»
(Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο, 1, 5.)

Στο παρόν κείμενο θα γίνει προσπάθεια να διερευνηθεί η σχέση του Luigi Pirandello με την ποιητική του πολυφωνικού-διαλογικού, αλά Μπαχτίν, Ντοστογιέφσκι στη βάση της μπαχτινικής παραδοχής πως «η πολυφωνία, μετά τον Ντοστογιέφσκι, εφορμά στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα» (Jachia, 2011: 89).

Η σύγχρονη ιταλική κριτική, όντως, εντοπίζει ότι η γραμμή που διαπερνά τους διακριβωμένους από τον Μπαχτίν άξονες που αφορούν τους ντοστογιεφσκικούς

ήρωες, αφορά με τρόπο ανάλογο και αντίστοιχο τον ορισμό του πιραντελικού ήρωα και του πιραντελικού ύφους.

Θα εξεταστεί επίσης η διαδρομή του ιταλού συγγραφέα από το πολυφωνικό μυθιστόρημα (πρόζα) έως την πολυφωνική θεατρική γραφή με κύριες κειμενικές αναφορές τα έργα *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ* και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*.

Δεδομένης ως αδιαμφισβήτητης πολυφωνίας στον *Μακαρίτη Ματτία Πασκάλ*, 1904, αναδύεται το πρόβλημα της πολυφωνίας στα άλλα έργα του Λουίτζι Πιραντέλο που, κατά τη γνώμη μου, πρέπει να τεθεί σε θεωρητικό τουλάχιστον επίπεδο προκειμένου να γίνει κατανοητό όχι μόνο το πιραντελικό έργο αλλά γενικότερα η σύγχρονη τέχνη στη βάση της μπαχτινικής παραδοχής πως «η πολυφωνία, μετά τον Ντοστογιέφσκι, εφορμά στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα».

Πράγματι ορισμένες μπαχτινικές παρατηρήσεις μοιάζουν ιδιαίτερος ενδεδειγμένες και πρόσφορες για τον ορισμό του πιραντελικού ήρωα αλλά και του πιραντελικού εν γένει ύφους: πιο συγκεκριμένα ορισμένα χαρακτηριστικά που εντοπίστηκαν και ταυτοποιήθηκαν από τον Μπαχτίν για τους ντοστογιεφσκικούς ήρωες και τον εντοπισμό της πολυφωνίας και της διαλογικότητας ως καίριων στοιχείων της ντοστογιεφσκικής αφήγησης, μπορούν να αξιοποιηθούν ως έναυσμα για μεγαλύτερη εμβάθυνση σε ό,τι σχετίζεται με τη μελέτη του πιραντελικού έργου. Το πλεονέκτημα μιας παρόμοιας εμβάθυνσης δεν θα αφορά μόνο θέματα ορολογίας αλλά θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε πληρέστερα τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενό του.

Στο προαναφερθέν μυθιστόρημα ο Πιραντέλο υποκαθιστά την υποκειμενική θεώρηση ενός χαρακτήρα η ενότητα του οποίου διασπάται σε τρεις διαφορετικές ενσαρκώσεις: του Ματτία Πασκάλ, του Αντριάνο Μείς, και του μακαρίτη Ματτία Πασκάλ, η καθεμιά από τις οποίες παρεμβαίνει στην αφήγηση παρουσιάζοντας μια διαφορετική οπτική. Ήδη το ονοματεπώνυμο εμπεριέχει το στοιχείο του οξύμωρου καθώς συζευγνύει αφενός το σαφώς ρασιοναλιστικό επώνυμο (Πασκάλ) και το όνομα *Mattia* το οποίο συνδέεται με το παρ-άλογο, με τη σημασιολογική περιοχή της τρέλας «*Mattia, matto*».¹

1. Εν συντομία υπενθυμίζω πως *Ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ*, 1904, διηγείται σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση την παράδοξη ιστορία του αλλήθωρου βιβλιοθηκάρου, ομώνυμου ήρωα. Το ότι είναι αλλήθωρος δεν είναι σχολαστική λεπτομέρεια αλλά καθοριστικό γεγονός καθώς αποκεντρώνει και αποσπά το βλέμμα του και τον υποχρεώνει σε δύο διακριτές θεάσεις. Απαυδισμένος, λοιπόν, από τον κατεστραμμένο του γάμο-φυλακή αποφασίζει να φύγει -ή καλύτερα να αποδράσει- από το σπίτι του, σε ένα μικρό χωριό της Λιγυρίας, και να μεταβεί στο Μοντεκάρλο όπου κερδίζει στη ρουλέτα ένα υπέρογο χρηματικό ποσό. Επιστρέφοντας στο γενέθλιο χωριό διαβάζει τυχαία στην εφημερίδα την είδηση του θανάτου του και ανακαλύπτει πως οι οικείοι του τον αναγνώρισαν στη σορό ενός ατόχου. Εκμεταλλεύεται την ευκαιρία να ξεκινήσει μια νέα ζωή: μετακομίζει στη Ρώμη και επινοώντας μια νέα ταυτότητα, αυτή του Αντριάνο Μείς, επιθυμεί να παντρευτεί με μια γυναίκα που αγαπά. Συνειδητοποιεί, ωστόσο, πως δεν μπορεί να παντρευτεί διότι δεν διαθέτει ληξιαρχικά έγγραφα που να πιστοποιούν τη νέα του ταυτότητα. Σκηνοθετεί, λοιπόν, μια δεύτερη αυτοκτονία και επιστρέφει

Είναι αναγκαίο, ωστόσο, να υπογραμμιστεί εξαρχής πως οπωσδήποτε στις νουβέλες του Πιραντέλλο παρατηρείται η εναλλαγή δύο διαφορετικών «τόνων»: ενός που τείνει στην πολυφωνία και ενός άλλου που τείνει στη μονολογικότητα. Ο κόσμος θεάται σύμφωνα με την ίδια προοπτική αλλά «αφηγηματοποιείται» με διαφορετικό τρόπο. Η εξαφάνιση του ήρωα-χαρακτήρα συνεπάγεται την εγκατάλειψη της πολυφωνικής αφηγηματικής δομής και την επιστροφή ενός παντογνώστη, ή σχεδόν, αφηγητή που διαχειρίζεται την αφήγηση.

Ακολούθως θα πρέπει να διερευνηθεί η κατηγοριοποίηση της πολυφωνίας, εάν όχι σε ολόκληρη την πιραντελική θεατρική παραγωγή, τουλάχιστον στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, 1921, που υπάγεται στην ιδιαίτερη ταξινομική κατηγορία «θέατρο εντός του θεάτρου». Πιστεύω, πράγματι, πως ήδη ο ίδιος ο τίτλος αποδεικνύει πως η διαλογική ισότητα μεταξύ των χαρακτήρων και του συγγραφέα είναι το θεμελιώδες χαρακτηριστικό του προαναφερθέντος θεατρικού έργου και γενικότερα αξίζει να υπογραμμιστεί πως η πολυφωνία αφορά τη σύνθετη δυναμική όπως αυτή ορίζεται από την κατηγορία «θέατρο εντός του θεάτρου».²

Δεν θα ήμουν σε θέση να εξετάσω στη συγκεκριμένη περίπτωση όλο το πιραντελικό έργο αλλά θεωρώ πως το πρόταγμα «ορισμένα κείμενα είναι πολυφωνικά ενώ άλλα όχι» (σύμφωνα με τους Polacco et al., 2011: 90) μπορεί να μεταφραστεί με όρους ιδιαιτέρως μπαχτινικούς στο: «όλα τα κείμενα του Πιραντέλλο είναι καρναβαλικά» εάν βασιιστούμε και εμπνευστούμε από το πνεύμα που αναφαίνεται και διέπει τη συλλογή των νουβελών, *Il Carnevale dei morti- Το καρναβάλι των νεκρών* (Pirandello, 1919).

Εδώ όπου εξερευνάται η συγκρουσιακή σχέση ανάμεσα στον δημιουργό και το θέμα του θανάτου, η μάχη του Πιραντέλλο εναντίον του τελευταίου, μεταφρά-

στον γενέθλιο τόπο. Εδώ ανακαλύπτει πως η σύζυγός του έχει ξαναπαντρευτεί. Πτοημένος από τις ποικίλες περιπέτειες και περιμένοντας τώρα πια τον τρίτο, οριστικό του θάνατο, ο Ματτία Πασκάλ (ή Αντριάνο Μέις) επιστρέφει στη βιβλιοθήκη όπου εργαζόταν νεαρός με σκοπό να γράψει την ιστορία του, *κατά το scribo ergo sum*, και υπό αυτή την έννοια ο Πιραντέλλο μπορεί να δηλώσει: “Mattia Pascal c’èst moi”. Κάθε τόσο επισκέπτεται τον τάφο “του” εναποθέτοντας σ’ αυτόν λουλούδια. Μην διαθέτοντας πλέον καμία ταυτότητα, κάθε φορά που κάποιος τον ρωτά ποιος είναι, απαντά: “Io sono il fu Mattia Pascal – Είμαι ο μακαρίτης Ματτία Πασκάλ”.

2. Επιγραμματικά αναφέρω την πλοκή: Έξι φανταστικοί χαρακτήρες που ισχυρίζονται πως είναι ήρωες ενός ημιτελούς θεατρικού έργου, εισβάλλουν στο θέατρο την ώρα που γίνεται πρόβα και ζητούν από τον θιασάρχη να ανεβάσει έργο με θέμα τη δική τους ζωή και να τους επιτραπεί να αφηγηθούν την ιστορία τους προκειμένου να αποκτήσουν και πλήρη θεατρική υπόσταση. Από την άλλη πλευρά οι ηθοποιοί χάνουν την *ταυτότητά* τους καθώς μετατρέπονται σε θεατές και το όλον συμφύρεται σε τέτοιο σημείο που καθίσταται αδύνατη η διάκριση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία.

Ο Πιραντέλλο πραγματεύεται τις έννοιες «μάσκα» και «πρόσωπο», «σύμβαση» και «αλήθεια», «υπαρξη» και «οντότητα» για να δείξει την εντυπωσιακή αντίθεση τους.

Πρόκειται αναμφίβολα για την πιο εμβληματική, ίσως, εικόνα και οπωσδήποτε αναγνωστικό κλειδί του πιραντελικού θεάτρου, μια τέλεια τραγωδία της έλλειψης επικοινωνίας όπου εκτίθεται στη σκηνή, φωτισμένος από την πικρή ειρωνεία του συγγραφέα, ο ανίατος διχασμός ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι που κατασπαράσσει κάθε ανθρώπινο ον.

ζεται στη σελίδα ή στη θεατρική σκηνή, σε μια μάχη του αφηγητή ενάντια στους ήρωες-χαρακτήρες που δεν αποδέχονται τον εσωτερικό τους θάνατο και επιστρέφουν πάντα, ιππότες της αέναης κονταρομαχίας που ο συγγραφέας οργανώνει ακατεύαστα, μεθοδικά και εμμονικά. Πλασμένοι ως νεκρικές μάσκες, αυτοί οι ηθοποιοί-μακάβριοι χορευτές φέρουν επί σκηνής ένα «καρναβάλι των νεκρών» διαμέσου του οποίου ο συγγραφέας προσπαθεί να ξορκίσει την ιδέα του ίδιου του τού αφανισμού, ανεγείροντας ταυτόχρονα ένα μνημείο στη μνήμη και στην ελευθερία του πνεύματος.

Υπάρχει και ένας επιπλέον λόγος. Ο κριτικός Nino Borsellino (2011) στο απόγειο της μακράς του καριέρας ως «πιραντελιστής» διατυπώνει τη θέση «Το πιραντελλικό σύμπαν διαπερνάται στην ολότητά του από έναν θεατρίνο, είναι ο χώρος τού θεατρίνου...» (σ. 91). Η συνθετική περιγραφή τού Borsellino μου φαίνεται απολύτως ακριβής. Ωστόσο θα τολμούσα να αντικαταστήσω τον όρο «θεατρίνος» με τον όρο «καρναβαλιστής», διότι ο θεατρίνος είναι εξ ορισμού ένας καρναβαλικός χαρακτήρας.

Σε παρόμοιο πνεύμα κινείται και η αυτοβιογραφική επιστολή που ο ίδιος ο Πιραντέλλο στέλνει το 1924 στον Filippo Sùrico³. Παραθέτω:

Σκέφτομαι πως η ζωή είναι μια εξαιρετικά θλιβερή γελοιοποίηση, διότι φέρουμε μέσα μας, χωρίς να ξέρουμε ούτε πώς ούτε από ποιόν, την ανάγκη να εξαπατούμε συνεχώς τους εαυτούς μας δημιουργώντας αυθόρμητα μία πραγματικότητα (μία για τον καθέναν μας και ποτέ την ίδια για όλους) η οποία σταδιακά αποκαλύπτεται ως μάταιη και ψευδαισθητική. Όποιος καταλαβαίνει το παιχνίδι δεν μπορεί πλέον να εξαπατά τον εαυτό του· αλλά όποιος δεν μπορεί πλέον να εξαπατά τον εαυτό του δεν μπορεί εφεξής να βρει ούτε απόλαυση ούτε ευχαρίστηση στη ζωή (Szymanowska, Nariórkowska, 2014: 120).

Τώρα, με συνθετικό και αποδεικτικό –με τη φιλοσοφική έννοια του όρου– τρόπο, μπορούμε να ισχυριστούμε χρησιμοποιώντας ένα ρητά μπαχτινικό λεξιλόγιο πως το πέρασμα της πολυφωνίας από την πρόζα στο πιραντελλικό θέατρο συμβαίνει διαμέσου του παραδείγματος της «ζωντανής» και αυτόνομης λέξης των πεζογραφικών πιραντελλικών χαρακτήρων.

Χρήσιμο για αυτή τη δέσμη προβλημάτων είναι ένα εκτενές αλλά θεμελιώδες απόσπασμα του Edoardo Ferrario (2011), όπου συζητούνται τα θέματα που μέχρι τώρα εκτέθηκαν:

Ο ‘απόξενος’ Ματτία Πασκάλ και, εν γένει, ο διαφορετικός, ο ξένος, είναι στον Πιραντέλλο *σκεπτόμενοι, στοχαστές, πρωταγωνιστές* μιας

3. Filippo Sùrico (Καστελανέτα, Τάρανδος 1882-Ρώμη 1954): ποιητής, δημοσιογράφος και κωμωδιογράφος.

δημόσιας συζήτησης ακόμη και αν οι λεκτικές τους πράξεις έχουν τη φαινομενικότητα του εσωτερικού μονόλογου, της ενδοφασίας, του προσωπικού ημερολόγιου. Η λέξη τους *δραματοποιεί*, και νεύει στον παραλήπτη-συνομιλητή και τον αναζητά ανάμεσα στις πτυχές της συζήτησης· τον αναγκάζει να αντιδράσει εκμεταλλεύόμενοι στο έπακρο ακόμη και τον υπέρμετρο βερμπαλισμό... Αυτό που εικάζεται απ' ό,τι ως τώρα ειπώθηκε δεν είναι μόνο το προφανές, αναπόφευκτο θεατρικό αποτέλεσμα των πιραντελικών εκφραστικών μέσων· είναι κάτι πιο σύνθετο και σημαντικό συνάμα: είναι η αμοιβαία, ιδιάζουσα μετάβαση του αφηγηματικού χώρου 'του διαλόγου με τους χαρακτήρες' στη θεατρική εμπειρία... Το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* που, ως μυθιστορηματικό ακόμη πρότζεκτ, ανάγεται στο *Τα τετράδια του οπερατέρ Σεραφίνο Γκούμπιο*, 1916, θα πραγματώσει με τον ευτυχέστερο τρόπο αυτό το διττό μυθιστορηματικό και θεατρικό καταστατικό της πιραντελικής γραφής και ιδεολογίας» (σ. 92).

Έχοντας, λοιπόν, κατανοήσει αυτό το θεμελιώδες ζήτημα ήτοι πως η πολυφωνική *μόλυνση* επισυμβαίνει στο πιραντελικό κόρπους από το πεζογραφικό σύμπαν στο θέατρο, απομένει ένα ακόμη πρόβλημα αρχής που συνδέεται με το πρόβλημα της πολυφωνίας του πιραντελικού θεάτρου δηλαδή το ερώτημα *αν το θέατρο ως είδος μπορεί να είναι πολυφωνικό* (αλλά στην πραγματικότητα αυτό το ερώτημα άπτεται και εμπλέκει οποιοδήποτε άλλο λογοτεχνικό και υπερλογοτεχνικό είδος του 20ού αιώνα, από τον Έλιοτ έως τον Αντονιόνι).

Θεωρώ πως η απάντηση είναι καταφατική ωστόσο θα ήθελα προηγουμένως να αναφέρω ορισμένες σημαντικές υποδείξεις δανεισμένες από τη σχετική κριτική ιταλική βιβλιογραφία.

Καίρια εδώ η θέση του Romano Luperini (2011: 93)⁴ ο οποίος δεν κάνει λόγο για πολυφωνία του θεάτρου, αλλά βεβαιώνει την κεντρικότητα στο πιραντελλικό θέατρο του *χαρακτήρα-ιδεολόγου* που διατυπώνει τους ισχυρισμούς του, και *δεν υποτάσσεται ούτε στον συγγραφέα ούτε στον ηθοποιό*: και αυτός θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ο ορισμός του πολυφωνικού θεάτρου: χαρακτήρας-ιδεολόγος και συνάμα διαλογική αναμέτρηση. Από την άλλη πλευρά μια τάση προς στο *ρετσιτατίβο* -ας το μεταφράσω εδώ για τις ανάγκες μου ως θεατρική-αφηγηματική απαγγελία- ενυπήρχε και στην πρότερη αφηγηματική παραγωγή (όχι μόνο στις νουβέλες αλλά κυρίως στον *Μακαρίτη Ματτία Πασκάλ*), όπου η πρόθεση να δοθεί στους ήρωες μία ζώσα δική τους αυτονομία είχε οδηγήσει τον συγγραφέα να απαρνηθεί τον παραδοσιακό του ρόλο και να προκρίνει τη χρήση του μονόλογου, του ευθέως λόγου και των διαλογικών μερών. Με δυο λόγια, *μια θεατρική δομή γεννιέται ήδη από την ίδια την καρδιά της αφηγηματικής δομής που υιοθετεί*

4. Romano Luperini, Λούκα 1940.

ο Πιραντέλλο, ως απαραίτητη συνέπεια της θεωρίας της αυτονομίας των χαρακτήρων-ηρώων από τον συγγραφέα τους. Εδώ έγκεινται, λοιπόν, ο νεωτερισμός και η ρώμη της ρήξης του πιραντελλικού θεάτρου. Η μετάβαση από το πρόσωπο στον χαρακτήρα-ήρωα -που αποτελούσε την τηλεσίδικη λύση στον *Μακαρίτη Ματτία Πασκάλ*- πραγματώνεται βαθμιαία και στη θεατρική παραγωγή.

Επιστρέφω στον Μπαχτίν και στη θέση του πως με τον Ίψεν, και μετά από αυτόν, το θέατρο «μυθιστορηματοποιείται» (Dal segno, 2011, σ. 94). Εδώ γεννιέται, όμως, ένα άλλο πρόβλημα: γιατί ο Μπαχτίν που μιλάει για τον Ίψεν, τον Μπρεχτ, τον Καμύ, τον Σαρτρ και αποδεικνύει πως ξέρει επίσης το έργο των Προυστ και Τζόις, δεν μιλάει ποτέ για τον Πιραντέλλο, βραβείο Νομπέλ του 1934, και μορφή όχι λιγότερο σημαντική από τον Τόμας Μαν και τον Κάφκα, για να αναφέρω μερικούς μόνο συγγραφείς του 20ού αιώνα που σχολιάζει, ή -για να περάσω σε άλλης τάξης μεγέθη- από τον Χεμινγκουέι;

Ας αναλογιστούμε *in primis* πως ο Μπαχτίν δεν έχει πλήρη γνώση του πλαισίου της ιταλικής λογοτεχνικής ανάπτυξης από το οποίο σχολιάζει λίγους συγγραφείς της περιοχής που ο ίδιος ονομάζει «μεσαιωνο-αναγεννησιακή» (τον Καβαλκάντι και τη σχολή της Μπολόνιας, τον Δάντη, τον Πετράρχη, τον Βοκάκιο, τον Αριόστο, τον Πούλτσι, τον Μποϊάρντο, τον Φολένγκο και την *Commedia dell'arte*), έναν μόνο κριτικό, τον Φραντσέσκο Νοβάτι (1859-1915), έναν μόνο φιλόσοφο, τον Μπενεντέτο Κρότσε (1866-1952), και τίποτε άλλο· (μεταξύ των μυθιστοριογράφων, δε, λάμπει δια της απουσίας του ιδιαιτέρως ο Αλεσάντρο Μαντσόνι).

Επομένως μία υπόθεση είναι πως ο Μπαχτίν δεν γνώριζε όχι μόνο τα μυθιστορήματα του Πιραντέλλο αλλά ούτε τα θεατρικά του έργα, και η άλλη -η πλέον πιθανή- είναι πως δεν μπορούσε να μιλήσει γι' αυτά διότι αρκεί μόνο να θυμηθούμε πως ο Πιραντέλλο ήταν ένας συγγραφέας θεωρούμενος «φασίστας», θέση η οποία έχει εκτενώς και ποικιλοτρόπως συζητηθεί και που δεν είναι, όμως, της παρούσης.

Στη βάση αυτού του συλλογισμού, εν μέρει διαισθητικού αλλά σε κάθε περίπτωση ορθολογικά βάσιμου, προκύπτει πως όχι μόνο είναι θεμιτό να ισχυριστούμε την ύπαρξη ενός «πολυφωνικού θεάτρου», ακόμη και αν απουσιάζει μια ρητή σχετική μπαχτινική αναφορά. αλλά και πως η κειμενική επαλήθευση αυτού του ισχυρισμού θα πρέπει να αποτελέσει πρωτίστως την ανάλυση του πιραντελλικού θεάτρου.

Διότι εάν, όντως, αληθεύει πως ο Πιραντέλλο στόχευε από την απαρχή της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας στο θέατρο, και αν αληθεύει πως η πολυφωνική καλλιτεχνική ωριμότητά του εκφράστηκε πρώτα στην πρόζα και ακολούθως στο θέατρο, -όπως προσπάθησα να αποδείξω-, τότε είναι δυνατό να διακρίνει κανείς στο εσωτερικό του έργου του μία αφηγηματικο-θεατρική γραμμή που οδηγεί από τις «πολυφωνικές νουβέλες» του στον *Μακαρίτη Ματτία Πασκάλ*, στον *Σεραφίνο Γκούμπιο*, στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, στον *Ενρίκο τον*

Δ', στο Ένας, κανένας, εκατό χιλιάδες. Γραμμή που δεν μου φαίνεται ριψοκίνδυνο, ακόμη και εν αναμονή περαιτέρω αναλυτικότερων κειμενικών επαληθεύσεων, να αποκαλέσω πολυφωνικο-καρναβαλική με την μπαχτινική έννοια (Segre, 1991· Capello, 1992).

Περνώ ακολούθως στην εξέταση των οφειλών του Πιραντέλλο στις ντοστογιεφσκικές αναγνώσεις και του ρόλου που αυτές διαδραμάτισαν. Ο Πιραντέλλο είχε βρει στον Ντοστογιέφσκι ένα σαφές παράδειγμα της θεατροποίησης της πρόζας που η πρώιμη αλλά άφραστη ακόμη θεατρική του έφεση αναζητούσε. Το γεγονός πως ο Πιραντέλλο πέτυχε και πραγμάτωσε την πολυφωνία πρώτα στην πρόζα απ' ό,τι στο θέατρο, αποδεικνύει τον μόχθο του να στρέψει στην πολυφωνία ένα είδος όπου δεν είχε πρότυπα για να ακολουθήσει, ενώ στην πρόζα υπήρχε ήδη το λαμπρό παράδειγμα του Ντοστογιέφσκι. Το ότι αυτός ήταν ο στόχος και η αγωνία του Πιραντέλλο από το 1899 το αποδεικνύει το δοκίμιό του *Lazione parlata* (Η προφορική-ομιλούσα δράση - Pirandello, 1899) όπου μέμφεται τον Ντ' Αννούντσιο πως «δεν κατάφερε να προσδώσει στους ήρωές του μία ατομικότητα ανεξάρτητη από τη δική του» (σ. 96) πως δεν κατάφερε να βρει τη λέξη που θα «εκφράζει την ολότητα του όντος που την προφέρει» (σ. 96), πως δεν κατάφερε να δημιουργήσει «αληθινούς χαρακτήρες... ανθρώπους, και όχι μαριονέτες» (σ. 96). Ας θυμηθούμε εδώ την μπαχτινική ρήση σύμφωνα με την οποία ο Ντοστογιέφσκι δημιουργεί ελεύθερους ανθρώπους. Στο προηγηθέν παράθεμα ο Πιραντέλλο ισχυρίζεται πως «ο ήρωας-χαρακτήρας γεννιέται με τις δικές του λέξεις, τον δικό του λόγο» (σ. 96), και πως καθήκον του συγγραφέα είναι μόνον η κατασκευή της πλοκής, η «δημιουργία καταστάσεων που ωθούν τον ήρωα-χαρακτήρα να αποκαλύψει την υπαρξιακή του αλήθεια» (σ. 96). Φυσικά το 1899 η πεποίθηση αυτή ήταν ακόμη κάπως αντιφατική και όχι τόσο στέρεα συνειδητή αλλά 'ας μην παραγνωρίζουμε την εγκυρότητα αυτής της αρχής, αυτής της πεποίθησης, που κατευθύνει προοδευτικά τη γραφή του Πιραντέλλο, από την πρόζα μέχρι το θέατρο προς μία γλώσσα όλο και πιο προφορική-ομιλούσα και επομένως προς μια διασταύρωση των φωνών ήτοι -θα λέγαμε εμείς σήμερα, σύμφωνα με τον Μπαχτίν- προς την πολυφωνία.

Με δυο λόγια το πρόβλημα της ιδεολογικής αυτονομίας του ήρωα-χαρακτήρα, της αυτόνομης λέξης του, του καταστατικού του πολυφωνικού συγγραφέα είχε τεθεί, χωρίς να έχει πλήρως επιλυθεί, ήδη από το 1899. Η άμεση θεατρική εμπλοκή και εμπειρία και η μακρά διαδρομή του Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα, που γεννήθηκε ως «μυθιστόρημα προς πραγμάτωση» αλλά στάθηκε αδύνατο τελικώς να πραγματοποιηθεί ως μυθιστόρημα, θα ξεμπλοκάρουν την κατάσταση.

Ας μην εκπλήσσει, λοιπόν, πως σ' εκείνα τα χρόνια του έντονου καλλιτεχνικού αναστοχασμού αποπληρώνεται εντέλει το χρέος έναντι του εκλεκτικού του συντρόφου, Ντοστογιέφσκι, και αναγνωρίζεται στη μορφή του άλλου σπουδαίου ιταλού συγγραφέα Φεντερίγκο Τότσι ένας αδερφός και συνοδοιπόρος. Πράγματι,

σύμφωνα με τον Πιραντέλλο (1919), οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες τού *Con gli occhi chiusi* – *Με κλειστά τα μάτια* τού Τότσι, 1919⁵,

κινούνται ζωντανοί μπροστά μας, με τις άξαφνες και απρόσμενες σκέψεις τους, τις παραξενιές, τις μανιές τους, καθένας με τις δυνατότητές του για το καλό και το κακό, υποχείρια όχι ενός προκαθορισμένου από τον δημιουργό τους σχεδίου αλλά της κάθε δυνατής τυχαιότητας της μοίρας τους... (σ. 97).

Όμως, τι ακριβώς είχε βρει ο Πιραντέλλο στον Ντοστογιέφσκι; Είχε βρει, λοιπόν, όχι μόνο ένα θεμελιώδες περιεχόμενο, ένα ιστορικό αποτέλεσμα της αναδυόμενης καπιταλιστικής κοινωνίας, αλλά και τη συγκεκριμένη διαλογικο-πολυφωνική αφηγηματική μορφή. Αυτή η μορφή ήταν σε θέση να επιλύσει πρωτίστως το πρόβλημα της «θεατρικοποίησης της μυθιστορηματικής φόρμας» που εν συνεχεία έδωσε την ώθηση να μεταφέρει αυτή την εμπειρία στο θέατρο. Αλλά ας τονιστεί και μία ακόμη λεπτομέρεια: στον Ντοστογιέφσκι ο Πιραντέλλο ανακαλύπτει πως η *θεατρικοποίηση της πρόζας, στην πολυφωνία σημαίνει «διάλογος και συνάμα σημειώσεις»*.

Ο διάλογος ήταν η *forma mentis* τού Πιραντέλλο και η πρόζα του, όπως και η αντίστοιχη του Ντοστογιέφσκι, αποτελούνταν από διάλογο και σημειώσεις. Από εδώ προκύπτει το περίφημο εύρημα του Πιραντέλλο να διατηρήσει τις σημειώσεις ακόμη και όταν θα έγραφε θεατρικά έργα. Προς επίρρωση ας θυμηθούμε την κάθε άλλο παρά αθώα και ανώδυνη ατάκα από το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Ο υποβολέας απευθύνεται στον Θιασάρχη: «- Μα είναι ανάγκη να διαβάσω και τη σημείωση; - Μα βέβαια, βέβαια. Σας το έχω πει χίλιες φορές».

Ο Πιραντέλλο στα γραπτά του αναφέρεται ρητά στον Ντοστογιέφσκι σε διάφορες περιστάσεις πότε με το ψευδώνυμο-αναγραμματισμό του ονόματός του Giulian Dorpelli, ακολουθώντας το συνηθισμένο και προσφιές του παιχνίδι με τα ονόματα και τα πρόσωπα κάνοντας κριτική στο έργο τού Φεντερικό Ντε Ρομπέρτο, *Srasimo*, το 1897 είτε, σε άλλη περίπτωση με το πραγματικό του όνομα, κάνοντας κριτική για τον *Μαρκήσιο Ροκαβερντίνα (Marchese Roccaverdina)* τού Λουίτζι Καπουάνα, το 1901.

5. Πρόκειται για την αυτοβιογραφική εν πολλοίς ιστορία της εφηβείας του συγγραφέα και των πρώτων συναντήσεών του με την πραγματικότητα και τον έρωτα. Ο Πιέτρο Ρόζι, εύθραυστος και ονειροπόλος νεαρός, γιος ενός άξεστου χωρικού και μιας υπερευαίσθητης γυναίκας ερωτεύεται τη συγχωριανή του Γκίζολα με ένα συναίσθημα αδεξιότητας και ανικανότητας που περιγράφεται ακριβώς στην έκφραση με 'κλειστά μάτια' και που στην ιταλική βιβλιογραφία αποτελεί μία ολόκληρη κατηγορία, αυτή τού 'inetto': του δυσπροσάρμοστου, του περιθωριακού, του ακοινωνήτου και παρόμοια-. Όταν η Γκίζολα μένει έγκυος από τον ηλικιωμένο εραστή της και προσπαθεί, εκμεταλλευόμενη τα συναισθήματα τού Πιέτρο, να του χρεώσει την πατρότητα του παιδιού που περιμένει, ο Πιέτρο ανακαλύπτει άξαφνα την αλήθεια, 'ανοίγει' τα μάτια του και συνεπώς ολοκληρώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο η εφηβεία του.

Επιπλέον είναι γνωστό πως η ευρωπαϊκή χώρα όπου πρωτίστως κυριάρχησε η φήμη του Ντοστογιέφσκι υπήρξε η Γερμανία: στο Βερολίνο, το 1889, δημοσιεύτηκε η μελέτη του σημαντικού δανού κριτικού Γκιοργκ Μπράντες⁶ *Φιοντόρ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι (F. M. Dostoevskij)*. Γνωρίζουμε ακόμη πως ο Πιραντέλλο βρίσκεται για σπουδές στη Βόννη κατά τα έτη 1889-1891 όπου οπωσδήποτε ενημερώνεται για τις διεθνείς φιλοσοφικο-λογοτεχνικές συζητήσεις.

Το τελευταίο μέρος της παρέμβασής μου θα απασχολήσει ο αντίκτυπος ή αλλιώς η μόλυνση ή η διακειμενικότητα ανάμεσα σε δύο νουβέλες των Ντοστογιέφσκι και Πιραντέλλο. Πρόκειται για τον *Κροκόδειλο*, 1865, και το *Πιθάρι*, 1909, αντίστοιχα.

Στον *Κροκόδειλο* το σκηνικό είναι η Αγία Πετρούπολη μια μέρα του Γενάρη. Στην κοσμική Στοά της πόλης ανάμεσα σε καλαίσθητα καταστήματα υπάρχει και ένα ασυνήθιστο, γερμανού ιδιοκτήτη, που εκθέτει παπαγάλους, μαϊμούδες και, μια εξαιρετική ατραξιόν, έναν κροκόδειλο. Προς τα εκεί κατευθύνεται ένα ζευγάρι με έναν ακόμη φίλο τους. Μόλις μπουν στο κατάστημα συμβαίνει αναπάντεχα η κακοτυχία. Ο σύζυγος, απερίσκεπτα, πλησιάζει τον κροκόδειλο. Και σε μια στιγμή ο κροκόδειλος τον καταπίνει ολόκληρο. Ακολουθούν ουρλιαχτά, αναστάτωση, κλάματα. Η σύζυγος θρηνεί για τον σύζυγό της, ο Γερμανός για τον κροκόδειλο. Όταν άξαφνα από την κοιλιά του ζώου ακούγεται η φωνή του θύματος. Μην ανησυχείτε, είμαι μια χαρά. Ή μάλλον ποτέ δεν ήμουν καλύτερα, και ούτε που το σκέφτομαι να ξαναβγώ από εδώ μέσα. Ή μάλλον αυτή είναι η καταλληλότερη ευκαιρία για να επιβληθώ στην προσοχή όλων και να αποδείξω, επιτέλους, την αξία μου. Ενθουσιασμένος ο ίδιος για τους χιλιάδες ανθρώπους που θα έρχονται να τον επισκεφτούν, ενθουσιασμένος και ο γερμανός ιδιοκτήτης για τα κέρδη που θα αποκομίσει από τους επισκέπτες του καταστήματός του. Ακολουθούν τα αφερέγγυα και αντιφατικά ρεπορτάζ των εφημερίδων ενώ η σύζυγος ερωτοτροπεί με διάφορους επίδοξους εραστές αδιάφορη για το μέλλον του συζύγου.

Στο *Πιθάρι* πρωταγωνιστεί ένας πλούσιος γαιοκτήμονας εμμοικός με την κατοχή υλικών αγαθών -κυρίως θέμα, εξάλλου, του ιταλικού βερισμού-, νευρωτικός, εξαιρετικά καχύποπτος και παντελώς αδιάφορος για τους άλλους.

Μια μέρα αγοράζει ένα τεράστιο πιθάρι για το λάδι της νέας σοδειάς που όμως ανεξήγητα σπάει στα δύο. Αναγκάζεται να απευθυνθεί σε έναν έμπειρο τεχνίτη για τις ικανότητες του οποίου προφανώς δυσπιστεί. Ο τεχνίτης στην προσπάθειά του να επισκευάσει το πιθάρι προτείνει τη χρήση μιας θαυματουργής κόλλας: για να φέρει σε πέρας την επισκευή πρέπει να μπει μέσα στο πιθάρι όπου, όμως, παρά την επιτυχή έκβαση της συγκόλλησης, μένει, αδέξια, παγιδευμένος. Ο μοναδικός τρόπος για να βγει από την πηλίνη φυλακή του είναι να την σπάσει. Ωστόσο δεν δείχνει καμία βιασύνη να βγει δηλώνοντας πως περνάει υπέροχα κλεισμένος μέσα

6. Georg Brandes (Κοπεγχάγη, 1842-1927).

στο πιθάρι. Ο πλούσιος γαιοκτήμονας, οργισμένος, κλωτσάει το πιθάρι που γίνεται κομμάτια.

Η δομική ομοιότητα των δύο αφηγήσεων είναι αξιοσημείωτη: και στις δύο περιπτώσεις ο πρωταγωνιστής μένει κατά τύχη παγιδευμένος στο εσωτερικό ενός αντικειμένου (έμψυχου στον Ντοστογιέφσκι, άψυχου στον Πιραντέλλο): το αναπάντεχο συμβάν προξενεί ποικίλες συζητήσεις, ακόμη και νομικές, ανάμεσα στα ενδιαφερόμενα μέρη. Οι ιδιοκτήτες και στις δύο αφηγήσεις βρίσκονται εξίσου απροετοίμαστοι μπροστά στην αντίδραση των «θυμάτων», Ιβάν Ματβιέιτς και Τζι Ντίμα, που δηλώνουν ευτυχείς στη νέα συνθήκη του εγκλεισμού τους.

Παρότι στο *Πιθάρι* είναι παρόντες προσφιλείς και συχνοί στον Πιραντέλλο *τόποι-μοτίβα* (το παράλογο, το σχετικιστικό, το κωμικοτραγικό κ.λπ.) ενώ ο *Κροκόδειλος* είναι ένα σατυρικό εν πολλοίς διήγημα που δεν συναντάται συχνά στη ντοστογιεφσκική παραγωγή, αξίζει να ειπωθεί πως ο διακειμενικός εντέλει διάλογος των δύο κειμένων είναι εμφανής καθώς συζητούν ένα, τουλάχιστον, κείμενο και για τους δύο συγγραφείς θέμα ήτοι την ασυμφιλίωτη ένταση μεταξύ της ατομικής ελευθερίας και των κοινωνικών συμβάσεων.

Θα ήθελα να κλείσω αυτή την επιμνημόσυνη παρέμβασή μου διαβάζοντας τη Διαθήκη του Πιραντέλλο που σύνταξε προτού εγκαταλείψει την «ακούσια παραμονή του πάνω στη Γη» (Bonazzi, Campana, Giunta, Maldina, 2013: 355) όπως ο ίδιος την χαρακτήρισε:

Οι τελευταίες μου επιθυμίες που θα ήθελα να γίνουν σεβαστές:

- I. Ο θάνατός μου να περάσει σιωπηλός και απαρατήρητος. Παράκληση στους φίλους και στους εχθρούς όχι μόνο να μην μιλήσουν στις εφημερίδες αλλά να μην κάνουν ούτε την παραμικρή μνεία. Ούτε αναγγελίες ούτε συμμετοχές.
- II. Νεκρό, να μην με ντύσετε. Τυλίξτε με, γυμνό, σε ένα σεντόνι. Ούτε λουλούδια στο κρεβάτι μου, ούτε κανένα κερί αναμμένο.
- III. Άμαξα τελευταίας κατηγορίας, εκείνη που παίρνουν οι άποροι. Ακόσμητη. Να μην με συνοδεύσει κανείς: ούτε συγγενείς ούτε φίλοι. Μόνο η άμαξα, το άλογο και ο αμαξάς.
- IV. Κάψτε με. Και μόλις καεί το σώμα μου, σκορπίστε το: γιατί τίποτε, ούτε οι στάχτες, δεν θέλω να μείνουν από μένα. Ωστόσο εάν αυτό δεν μπορεί να γίνει, ας μεταφερθεί η τεφροδόχος μου στη Σικελία και ας εντοιχιστεί σε κάποιον τραχύ βράχο στην ύπαιθρο του Ακράγαντα, όπου γεννήθηκα.

Λουίτζι Πιραντέλλο.

Βιβλιογραφία

- Bonazzi, N., Campana, A., Giunta, F., Maldina, N., (Επιμ.), (2013). *Itinerari nella letteratura italiana Da Dante al Web*. Roma: Carocci editore.
- Jarchia, P. (2011). *Dal segno al testo: Breve manuale di semiotica della letteratura e delle arti contemporanee*, San Cesario di Lecce: Manni.
- Ντοστογιέφσκι, Φ., (2013). *Ο Κροκόδειλος – Ο τίμιος κλέφτης*. Αθήνα: Πατάκης.
<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=elGR&page=2&production=53324&mode=26&item=54271>
- Pirandello, L. (1919). *Il carnevale dei morti. Novelle*. Firenze: Luigi Battistelli.
- Pirandello, L. (2013). *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Rizzoli.
- Pirandello, L. (07.05.1899). *Lazione parlata, Marzocco*.
- Pirandello, L. (2020). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. (1993). *Sei personaggi in cerca di autore*. Roma: Newton Compton Editori.
- Szymanowska, J., Napiórkowska, I., (Επιμ.). (2014). *Centomila Pirandello, Saggi critici*. Vicchio Firenze: LoGisma.
- Tozzi, F. (2020). *Con gli occhi chiusi*. Milano: Mondadori.

Abstract

Konstantina Ger. Evangelou

Semiotics and Literature: From the point to the text

“The light shines in the darkness, and the darkness has not overcome it.”
 (Gospel of John, 1:5, English Standard Version)

In the present text, an attempt will be made to investigate the relationship between Luigi Pirandello and the poetics of the polyphonic-dialogic, Bakhtin-esque Dostoyevsky, based on the bakhtinian admission that “polyphony, post-Dostoyevsky, swoops in on 20th century literature”. Contemporary Italian criticism does detect that the line that pierces the Bakhtin-verified axes concerning dostoyevskian characters concerns, in an analogous way, the definition of the pirandellian character and the pirandellian style. The Italian writer’s route from the polyphonic novel (prose) to polyphonic theater writing will also be examined, by using the works *The Late Mattia Pascal* and *Six Characters in Search of an Author* as our main textual references.

Key-words: Luigi Pirandello, Fyodor Dostoyevsky, Mikhail Bakhtin, Polyphony