Luigi Pirandello și măștile personajului. Modelul actanțial al metateatrului în piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*

Mădălina STOICA
Universitatea „Ovidius” din Constanța

Abstract: *In the history of universal theatre, Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author stands out as one of the best known and most translated plays of the early 20th century. Despite its current popularity, the play did not have a resounding success on its debut. With what the critics called a succès de scandale, the play initially conflicted with the audience's expectations, taking into account the dramatic story of the characters, but also the unusual prospect of staging a conflict between the characters and the actors. This has probably led the Italian playwright to modify the initial text several times between 1921 and 1925. Today, 100 years after its debut, Six Characters in Search of an Author is the play that proposes Luigi Pirandello in the gallery of the great European playwrights, together with Samuel Beckett or Eugène Ionesco. In addition to the drama of the characters, long subjected to interpretation by literary critics, I consider that the play is worthy of discussion in the current context due to the innovative dramatic techniques that combine the avant-garde and the absurd. Therefore, the present paper aims to examine those peculiarities of a type of theatre that intuits the Theatre of the Absurd of the mid-20th century: the elements of the metatheatre, the self-reflective discourse, the actant model, the absurd relation between fiction and reality.*

Keywords: *Luigi Pirandello; metatheatre; play within a play; illusion; reality; characters.*

1. Pirandelism – o definiție posibilă

Privind astăzi către teatrul lui Luigi Pirandello, care se inserează în istoria literară la cumpăna dintre teatrul realist, al dramelor burgheze, și perspectivele noi, psihologizante, ale teatrului modern din secolul al XX-lea, cea mai importantă inovație a dramaturgului italian constă în chestionarea condiției textului dramatic, sub toate aspectele sale. Luigi Pirandello marchează în istoria teatrului universal trecerea de la caracterul exemplar al eroilor și al faptelor din teatrul romantic ori caracterul normativ și moralizator al clasicismului către „incompatibilitatea dintre natura umană și convențiile sociale existente” (Berlogea 274). Mai mult decât atât, dramaturgul sicilian semnalează și un alt tip de „incompatibilitate”, respectiv lipsa sau, în orice caz, insuficiența mijloacelor de producție teatrală existente la începutul secolului trecut care să transpună convenabil în scenă ideile pe care dramaturgul le

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

propune. Poate că (și) din acest motiv nu mai putem spune astăzi pirandelism fără să asociem termenul cu absurdul sau ironia (Bassnett-McGuire 29). Astfel, proiectul teatral al lui Pirandello devine un proiect al reconcilierii dintre examinările la care este supusă condiția umană și condiția textului. Stă în intenția noastră să urmărim cum, în cadrul acestei „reconcilieri”, personajul și modalitățile de construcție a acestuia capătă inflexiuni moderne în piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*.

Scrisă în 1921, piesa așază în prim plan povestea unei familii care dorește cu orice preț să își pună în scenă propria dramă. În compania de teatru unde se lucrează la montarea unei alte piese semnate de Pirandello își fac apariția *Personajele*. Acestea caută un regizor care să le aducă la viață prin intermediul actorilor și să le spună, până la capăt, povestea neterminată. Atât drama celor șase personaje, cât și ocazia de a aduce în scenă o poveste inedită, îl intrigă pe regizorul-personaj, astfel că personajele apărute în scenă „predau” drama lor actorilor și repetițiile încep. Dacă ar fi să reflectăm, pentru un moment, asupra naturii repetițiilor în munca actorului, *Ghidul Routledge de teatru și performance* ne indică faptul că acestea reprezintă „o trecere sumară prin material, implicând că e vorba doar de un substitut pentru *lucrul real*, evenimentul sau performance-ul însuși” (Allain, Harvie 417-418). Piesa lui Pirandello reprezintă unul dintre cele mai articulate discursuri pe marginea dialecticii realitate – iluzie, a jocului ce substituie realul, discurs ce oferă prilejul de a ne întoarce la natura textului tradițional și a-i chestiona sensurile și mijloacele de reprezentare.

2. *Șase personaje...* sub lupa critică

Speculând acest joc între realitate și imaginație, critica literară a impus două direcții principale în ceea ce privește receptarea piesei. Pe de-o parte, întâlnim o viziune care focalizează drama personajelor cu dorințele, tarele și orgoliile care ies la suprafață în cazul celor șase membri de familie. Pe de altă parte, avem critica preocupată de mijloacele de construcție a textului dramatic și natura neconvențională a personajului literar. Deși ambele direcții se dovedesc utile pentru a ne poziționa critic în fața unui text de o intimidantă complexitate, studiul de față se va apropia de strategiile de construcție dramatică specifice metateatrului sau a convenției de tip *teatru în teatru* și de felul în care rolurile și funcțiile personajului se grefează pe o astfel de compoziție inedită. Cu toate acestea, vom trece în revistă câteva dintre cele mai reprezentative poziții în receptarea critică a piesei care mizează, deopotrivă, pe reperele menționate anterior.

În *Istoria teatrului universal*, Vito Pandolfi urmărește tragedia personajelor care vin să își spună povestea. Pandolfi analizează gradul de deviere socială a personajelor și dezacordul dintre alegerile acestora și normele societății față de care nu se conformează. Conflictul tragic al personajelor este

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

surprins în incapacitatea de a se conforma și a-și adecva alegerile și comportamentele față de structurile sociale specifice vremii lor:

„În *Sei personaggi in cerca d'autore* (Şase personaje în căutarea unui autor, 1921) conflictul dintre autor şi personajele dornice de o viaţă proprie şi liberă face curând loc conflictului tragic al conştiinţei bolnave: aparenţa respectabilă şi practicarea pe ascuns a prostituţiei. Datoria faţă de societate şi nevoia disimulată a unei defulări ruşinoase şi a unui câştig ce nu se poate mărturisi. Dubla conştiinţă, tipică pentru o structură socială obligată la respectarea unei morale de suprafaţă, care nu este conformă cu natura ei.” (Pandolfi 161)

Criticul alege să așeze sub lupă povestea personajelor marcată de patimă, traumă și promiscuitate. Ileana Berlogea, în studiul amplu despre viața și opera lui Pirandello, cu interpretarea piesei *Șase personaje...* pare să se poziționeze în prelungirea ideilor expuse de Pandolfi. Și aici întâlnim personaje cu relief psihologic, cu un amplu spectru afectiv, personaje care ilustrează teme morale și care relaționează între ele în funcție de tarele și pasiunile ce le motivează să se poziționeze în conflictul tragic. Cu toate acestea, ideea pe care o surprinde Berlogea în continuare devine relevantă și pentru poziția pe care dorim să o adoptăm. Criticul focalizează, în următorul fragment, relația dintre personaje și actori, așa cum este surprinsă în piesa lui Pirandello:

„Tragedia lor (n.r. a personajelor) se amplifică odată cu imaginea trunchiată și falsă oferită de interpretarea actorilor. Actorii nu sunt în stare să treacă dincolo de meșteșugul lor, să le pătrundă durerea, să-i prezinte așa cum sunt.” (Berlogea 340)

Dincolo de tragedia personajelor care devine, pentru noi, secundară, ideea pe care o formulează Ileana Berlogea lasă loc următoarei reflecții. Conflictul aici nu se realizează între actori și personaje, ci între personaje și propria lor condiție. Actorii funcționează aici ca o suprafață de reflexie, întocmai precum o oglindă, pe care personajele o pun în fața propriei lor drame. Iar ceea ce le surprinde pe personaje nu este jocul histrionic, cabotin, ci așezarea în fața unei imagini distorsionate a propriei lor reprezentări, o imagine trunchiată care poate stimula două interpretări diferite: refacerea unei identități ca rezultatul unei medieri între personaje și propria lor alteritate pusă în scenă sau confruntarea *Personajelor* cu realitatea de care acestea nu erau conștiente.

Fără să excludă complet perspectiva mijloacelor de construcție ale personajului, Leone de Castris urmărește, la rândul său, dimensiunea tragică a faptelor și, mai mult decât atât, suprascrie informații de ordin psihologic și afectiv față de personajele apărute în scenă. Drama lor este plasată într-un

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

context naturalist care deplasează punctul focal de la apariția lor inoportună în scenă, către faptul că acestea au o dimensiunea profund umană – suferă, au anxietăți, sunt disperate:

„Departe de a ascunde acest lucru în zona faptelor și a explicațiilor, personajele își trăiesc pe scenă destinul și corola lor veșnică de desperare (vor rămîne, într-adevăr, fără autor și fără posibilitatea de a scăpa pentru totdeauna de veșnica anxietate a existenței lor dezagregate).” (Castris 170)

O perspectiva interpretativă care apropie piesa lui Luigi Pirandello de un context al nevoilor și formelor de reprezentare teatrală modernă o găsim la criticul român, G. Călinescu. Dezvăluirea dramei pe care o au de spus personajele și sensul anecdotic al acesteia cad în plan secund, iar criticul este interesat să recupereze poziția personajului în raport cu creatorul acestuia:

„Sei personaggi e o piesă de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice în luptă cu materialul extern. [...] Fantasmele se prezintă conștiinței dramatice a autorului și în fața unui eventual personaj artistic, dublă poartă spre lumea obiectivă. Aci începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri ci între două energii sau mai bine zis necesități. Necesitatea minții creatoare de a descărca de fantasmă, de „incubo”, patima nebună a personagiilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dîndu-i o formă logică, inteligibilă. [...] Din punct de vedere dramatic ea stîrnește senzație și nedumerire. Un personagiu moare și înviază ca orice creație artistică unde eroul ucis la sfârșit retrăiește la infinit cu orice nouă lectură.” (Călinescu 236-237)

Ne despărțim aici de premisa de la care pleacă G. Călinescu în privința clarității acestei piese; sensurile acesteia ar putea părea de nedeslușit chiar și pentru un cititor mai puțin naiv. Cu toate acestea, reflecția criticului român ne așază în fața unui text care se confruntă, pe de-o parte, cu imaginația creatoare a autorului și cu limitele inerente ale textului și, pe de altă parte, cu felul în care sensurile se rodează cu fiecare experiență a relecturii. Putem privi întâlnirea dintre personaje și actori nu numai drept prilej de a pune în scenă conflictul, dar și ca o manieră de a asista, clandestin, la mijloacele de creație ale textului; acestea se prezintă sub forma unei negocieri între instanțele textului, montată cu abilitatea unui prestidigitator care anulează limitele convenționale dintre autor, regizor, actori și personaje. Lucrul acesta este posibil deoarece, așa cum observă și Leone de Castris, personajele dau aparența unor creații ad-hoc, nedefinitivate, surprinse în actul propriilor deveniri:

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

Aceasta este tragedia celor șase personaje: faptul că nu au o realitate certă, de neschimbat, că au fost create de un Dumnezeu necunoscut într-un rol relativ, care, repetîndu-se la nesfîrșit, le înecă în schimbare. Adevărul lor tragic, cel care le înalță, principial, deasupra actorilor – a căror inconștiență distrată o măsoară – se află tocmai în nebiruita lor suferință de creaturi existențiale, născute din Ființă și împiedicate să se înapoieze acolo, ivite în Fantezie și respinse în clipa realizării creatoare; în îndurarea aceasta de către ele a unui destin care nu este tăcutul destin al lucrurilor, ci destinul eroic și paradoxal al creațiilor divine, purtătoare ale veșniciei în lumea aparențelor și chinuite de scânteia aceea pe care zadarnic o duc cu ele. (Castris 172)

Conjuncție între iluzia realului și imaginar, drama propusă de Luigi Pirandello prin piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* reușește să revalorizeze aspectele tradiționale ale scriiturii și ale producției teatrale. În noua semioză teatrală pe care o propune dramaturgul italian, rolurile convenționale își părăsesc avanposturile bine cunoscute ale textului dramatic și migrează într-un spațiu comun: personajele, actorii, regizorul și spectatorii se intersectează într-un loc în care și mijloacele de reprezentare rup contractul cu strategiile convenționale, în buna tradiție a metateatrului. Cele șase personaje nu au o geneză propriu-zisă, sunt instanțe precare, iar drama lor nu stă sub semnul amoralității, al promiscuității, cât se află sub semnul indeterminării lor, a faptului nu au o certitudine a existenței. Sunt creații fără creator, apărute clandestine în compania de teatru, sub pretextul unei povești dramatice care le ajută, în schimb, să exploreze întregul spațiul (dramatic, scenic, textual, etc.) și să se insereze într-un discurs metadramatic despre creație și mijloacele acesteia.

3. Metateatrul: un joc al iluziilor

Natura textului care miza pe punerea în absență a unei categorii de roluri față de celelalte (personajele în text, actorii pe scenă) se află acum într-o nouă ipostază – instanțele textului și ale producției teatrale sunt puse în prezență, construite artificial într-o scenă care speculează limitele textuale și performance-ul, deopotrivă. Într-o manieră deosebit de originală, piesa lui Luigi Pirandello se angajează în cea mai cunoscută expresie teatrală autoreferențială de la începutul secolului al XX-lea, o formulare inedită a mijloacelor metadramatice. Metateatrul și formula de tip *teatru în teatru*, îndelung exersate de dramaturgii secolului trecut, surprind o neîntreruptă mișcare între lumile posibile prezentate și șantierele de producție a acestora, între vocea textului și vocea despre text, între destinul personajelor și felul în care acesta este construit. Patrice Pavis dă o definiție cuprinzătoare a metateatrului, diferit de teatrul în teatru (piesa lui Pirandello e tributară ambelor expresii), și a caracteristicilor acestui tip de expresie:

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

„Teatru în care problematica este centrată pe teatru și care „vorbește” deci despre el însuși, adică se „autoreprezintă”. Nu este necesar, ca pentru teatrul în teatru, ca elementele teatrale să formeze o piesă internă, inclusă în prima. Este de ajuns ca realitatea descrisă să apară ca fiind deja teatralizată: este cazul pieselor în care metafora vieții ca teatru formează tema principală (Calderon, Shakespeare; iar astăzi, intră în această categorie Pirandello, Beckett și Genet). Astfel definit, metateatrul devine o formă de antiteatru în care se atenuează frontiera dintre viață și operă.” (Pavis 223)

Șase personaje... unifică iluzia cu realitatea, într-un discurs ce se integrează, fără drept de apel, în formula metateatrului. Plecând de la această observație, putem sintetiza faptul că Pirandello reușește să dea un nou sens operei dramatice. Piesa acestuia oferă impresia că centrul creator se mută de pe autor pe personaj și că actul de creație este un drum în sens invers, parcurs „în răspăr”, din cercul cel mai strâns al dramei personajelor către periferiile extra-dramatice – din ficțiune în realitate. Impresia nu este aceea a unui univers al operei dramatice care închide, pe rând, alte lumi; din contră: Pirandello simulează un „Big Bang” din inima fabulei – piesa își reconfigurează astfel sensurile și, cu forță autoreferențială, își indică, fără menajamente, propriile mecanisme de producție, alăturându-se, în cel mai inedit mod, la experiența estetică generalizată a secolului al XX-lea. Plecând de la o asemenea perspectivă semiotica, găsim oportun să glosăm și poziția lui Umberto Eco, din *Lector in fabula*, față de piesa dramaturgului italian. Eco observă aici un model semiotic nou, în care fabula se organizează pe mijloacele unei negocieri constante între un univers dramatic și unul metadramatic:

„Având în vedere că transformările din lumea narativă în lumea reală sunt imposibile, înțelegem mai bine ce se întâmplă într-o piesă ca *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello. Unde „se pare” că personajele pot concepe lumea autorului lor, dar în realitate concep o altă lume textuală din care face parte autorul ca personaj al dramei. *Șase personaje în căutarea unui autor* este pur și simplu un text în care se ciocnesc o lume dramatică și o lume metadramatică.” (Eco 224-225)

Cu alte cuvinte, Luigi Pirandello propune un joc de iluzii între ficțiune și o realitate incapabilă să fie redată altfel decât interogându-i constant sensurile. Dramaturgul italian aduce în scenă strategii dramatice inovative în locul vechilor procedee: didascalia internă preia întâietatea în fața didascaliilor autonome (personajele care dau indicații scenice actorilor, de pildă), întocmai pentru a susține indispensabilul parteneriat dintre text și scenă specifice dublei enunțări a genului dramatic, însă menținând totodată în scenă iluzia unui text

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

care își produce întregul context extra-literar și nu invers. Personajul de hârtie ori *citit*, dacă respectăm terminologia descoperită în *Dicționarul de teatru* (Pavis 264), intră în conflict cu personajul *văzut* (actorul) și cel dintâi capătă iluzia unei existențe ce îi depășește vechea condiție, pentru că există, clandestin, în același plan cu actorul – asistăm, așadar, la un fenomen de „coplanare” în cazul modelului actanțial propus în metateatrul lui Pirandello.

Spațiul teatral este supus acestui efect de „coplanare”, întrucât pare că nu distingem între spațiul teatral, scenic, dramatic sau interior, făcând totodată contestabilă autoritatea oricărei *dramatis personae*. Teatrul lui Pirandello creează iluzia unui plan univoc, omogen și continuu, non-ierarhic, în care instanțele teatrale (scriptor, regizor, scenograf, etc.) se află în același plan cu instanțele dramatice (personajele), în timp ce codurile teatrale convenționale sunt bulversate: personajele oferă indicații scenice actorilor, intervin asupra scenariului, schimbă povestea, regizorul investighează realitatea textului, iar actorii, la rândul lor, devin spectatori. Ca într-un joc de oglinzi, rolurile instanțelor dramatice devin interșanjabile, iar căutarea creatorului, a autorului, este un bun pretext de a adnota pe marginea relației dintre viață și operă:

„În vinele, în ochii, în cuvintele și gesturile sale (n.r. ale personajului) continuă să strălucească o vitalitate ascunsă și irezistibilă, care-l determină să-și caute fără încetare autorul, acesta fiind în cele din urmă viața, existența, realitatea și, mai ales, capriciul fanteziei.” (Battaglia 395)

Discursul, la rândul său, devine autoreflexiv, iar în dialogul dintre personaje (și, în mod special, dialogul dintre Tată și Director) se exersează ideile sistemelor de gândire ale Antichității. Actul mimetic este adusă în discuție, iar propunerea Tatălui de a pune în scenă, cu ajutorul actorilor și al regizorului, propria dramă de familie se transformă într-un discurs despre raportul dintre realitate și ficțiune. Devin relevante conceptele de *imitație*, *adevăr* și *reprezentare*, concepte împrumutate din sistemele filosofice platoniciene și aristotelice. Tatăl face distincția între arta ca imitație și arta ca reprezentare; drama pe care familia sa o trăiește poate fi pusă în scenă numaidecât, pentru că actorii nu trebuie să caute mijloace pentru a face credibilă drama familiei, întrucât aceasta este *adevărată*. Fidelitatea artei actoricești față de natura realității pe care o prezintă personajele pare, în schimb, o absurditate, astfel că Tatăl se grăbește să concluzioneze: nebunia pare singurul temei al muncii actorului.

„TATĂL (atins în amorul propriu, dar cu glas mieros): O, domnule! Știți foarte bine că viața e plină de infinite absurdități care, fără jenă, nici măcar nu au nevoie să pară verosimile; pentru că sunt adevărate.

DIRECTORUL: Ce tot spui dumneata acolo?

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

TATĂL: Spun că poți considera într-adevăr o nebunie, da, domnule, să te străduiești să realizezi exact contrariul, adică să creezi situații atât de verosimile, încât să pară adevărate. Și permiteți-mi să observ, pentru că e vorba de nebunie, că ea este singura rațiune a meseriei dumneavoastră. (Pirandello 44)

Adevărul unei astfel de vieți, plină de absurdități, este „fabricat” de către personajele care întrerup repetițiile actorilor prin intermediul limbajului. Trecutul, reconstruit printr-o aducere aminte simulată, le ajută pe cele șase personaje să aparțină unei istorii comune, unei identități de familie, construite aluvionar. Tehnica se conturează treptat, în mod polifonic, fiecare personaj contribuie cu un detaliu semnificativ al propriei povești. Este o istorie vorbită, care se reconfigurează prin contribuția rostită a personajelor. Caracterul oral al rememorării trecutului comun apelează la actori și la regizori, la personajele prezente, pentru care istoria povestită trebuie să devină verosimilă pentru a putea fi pusă în scenă, astfel că nu de puține ori strategia la care recurg personajele o reprezintă capacitatea de producție a imaginarului.

Artificiul teihoscopiei[1] la care apelează Tatăl nu este infailibil sau, în orice caz, efectele acestei tehnici sunt primite cu suspiciune de către Director și Actori. Aceștia din urmă pun la îndoială experiențele familiei ce ar fi avut loc la un moment dat, le suspectează adevărul dramei lor, iar dialogul își urmează cursul firesc, în aceeași notă încrâncenată dintre instanțele textului. O retorică pe marginea ideilor de *verosimilitate* și *adevăr* este numaidecât deductibilă din schimbul de replici. În fond, discursul aparent nevinovat, fără miză, deghizează idei despre raportul dintre viață și artă. Așadar, drama familiei cade în plan secund. Autorul mizează mai curând pe conflictul dintre Personaje și Actori și felul în care povestea pusă în scenă este rezultatul unui joc de oglinzi, efectul reflectării condiției individuale prin *celălalt*, după cum ne este sugerat și în articolul *Pirandello's Exploration of Theater as a Medium*: “With *Six Characters* the focus shifts: the core story becomes a distant motif, an echo, a reminder that all experience must pass through the mirror of the self and must be evaluated in terms of that mirror image.” (Paolucci 58). Dialogul se reia pe marginea aceleiași dialectici dintre adevăr și verosimilitate:

„DIRECTORUL (ridicându-se și sfidându-l): Aha! Vi se pare că meseria noastră e meserie de nebuni?!

TATĂL: Ei, da, ca să dai iluzia că e adevărat ceea ce nu este; fără să fie nevoie neapărat, numai în joacă... Nu e ocupația dumneavoastră să dați pe scenă viața unor personaje închipuite?

[1] Strategie a textului dramatic prin care, cu ajutorul discursului, sunt aduse în prim plan întâmplări ce au avut loc în afara scenei. (Pavis 411).

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

DIRECTORUL (brusc, devenind glasul indignării crescânde a Actorilor): Vă rog să credeți că profesiunea de actor, dragă domnule, e o profesiune foarte nobilă. Dacă astăzi, cum e la modă, domnii dramaturgi ne silesc să aducem pe scenă niște lucrări stupide și niște fantoșe în locul unor ființe omenești, aflați că putem să ne lăudăm că am dat totuși viață – aici pe scena aceasta – unor opere nemuritoare!

Actorii, satisfăcuți, îl aprobă și aplaudă pe Director.

TATĂL (întrerupându-l, cu elan): Exact! Foarte bine! Să fie vii, mai vii decât oamenii care respiră și poartă haine ca toată lumea! Mai puțin reali, poate, dar mai adevărați! Suntem absolut de aceeași părere.” (Pirandello 44-45)

Întrucât ne aflăm în fața unui metatext, așa cum am afirmat încă din început, nu trebuie să cădem în capcana de a crede că acest lucru este totuna cu un discurs teoretic despre text. Clarificarea o găsim, din nou, în *Lector in fabula*: „ [...] (n.r. metatextul) expune în mod direct procesul propriilor contradicții” (Eco 278). Astfel, conflictul dintre *Personaje* și membrii companiei de teatru poate fi citit drept o problematizare a condiției textului și a contradicțiilor inevitabile din timpul actului de creație, de scriere și de rescriere. Schimbul de replici nu numai că pune în discuție relația dintre realitate și posibilitățile artei de a rămâne fidelă vieții, dar dă voce și conflictului interior pe care autorul, stăpânit de contradicții, îl resimte în timpul actului creator, copleșit poate de gândul că scrisul nu poate ajunge din urmă imaginația. Textul este astfel o mediere între imaginație și forma scripturală, o formulă surprinsă într-o manieră inedită în replica Tatălui: „DIRECTORUL: Și unde e textul? TATĂL: E în noi, domnule. (Actorii încep să râdă). Drama este în noi; Noi suntem drama; Și suntem nerăbdători să o reprezentăm, așa cum ne împing pasiunile!” (Pirandello 47).

4. Personaj în personaj

Dacă piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* reprezintă un exercițiu original, subordonat formelor dramatice de tip *teatru în teatru*, în ceea ce privește modelul actanțial, Pirandello propune o instanță dramatică potrivită convențiilor acestei forme de expresie: personajul în personaj. Propunerea nu e nouă, aceasta se regăsește în *Dicționarul de teatru*, de pildă: „[...] personajul autoreflexiv (al lui Pirandello și Genet) care încețoșează nivelurile realității prin jocuri de teatru în teatru și de personaj în personaj” (Pavis 262). Instanța dramatică se deplasează pe toate nivelurile operei dramatice, când în text, când, într-o poziție autoreflexivă, în metatext. Perspectiva pe care o găsim în studiul *Reading Theater* vine în întâmpinarea aceleiași idei; personajul, după cum opinează Anne Ubersfeld, nu poate fi izolat de toate celelalte structuri ale textului, întrucât acesta există doar în relație cu un sistem de personaje și devine, în cele din urmă, o sumă dintre *text* și *metatext* (Ubersfeld 73-74).

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

Instanțele dramatice propuse de Luigi Pirandello pătrund într-un spațiu clarobscur, în care limitele dintre text și discursul despre text devin difuze, acolo unde, în aparență, conviețuiesc emițătorii discursului dublu articulat al genului dramatic: personajele și actorii. Într-o primă instanță, artificiul la care face apel autorul este acela al măștii. Din acest punct de vedere, citind în subtextul simbolic al măștii, ne îndepărtăm încă o dată de perspectiva psihologizantă a acestei piese. Masca, în acest caz, are mai multe posibile înțelesuri: contribuie la derealizarea structurilor actanțiale convenționale și, astfel, „ascunzând chipul, se renunță voit la expresia psihologică” (Pavis 215); constituie un element de demarcație între instanțele textului (personaj vs. actor); marcaj între identitate și alteritate; anularea identității (idee în sprijinul căreia amintim și lipsa numelor proprii ale personajelor); sau, dimpotrivă, consolidarea unei trăsături identitare, așa cum vedem în teatrul Nō, de pildă. Personajele apărute în scenă sunt identificate printr-o trăsătură definitorie: „la Tată este remușcarea, la Fata Vitregă răzbunarea, la Fiu dezgustul, iar durerea, la Mama [...]” (Pirandello 42). De altfel, textul ne livrează încă din segmentul didascalic această strategie de punere în scenă a personajelor absente cu ajutorul măștilor:

„Dar mijlocul cel mai eficace, mai indicat, pe care îl sugerăm, ar fi folosirea unor măști proprii Personajelor, măști confecționate înadins dintr-o materie care să nu se umezească la transpirație și actorii să le poată purta cu ușurință, croite și lucrate în așa fel încât să lase liberi ochii, nările și gura. În felul acesta se dă și o interpretare sensului adânc al piesei. Personajele nu trebuie să apară ca niște năluci, ci ca niște realități create, construcții imuabile ale fanteziei: deci și mai reale și mai consistente chiar decât Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor. Măștile vor sublinia vor sublinia expresivitatea figurii construite artistic și fixate pe totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond (…).” (Pirandello 1967: 42)

Se adaugă la detaliul măștilor și o vestimentație aparte, stranie, care să completeze apariția personajelor și să adâncească, în acest fel, contrastul dintre acestea și angajații companiei de teatru. Miza este așezată pe neobișnuita pătrundere a personajelor în „anticamera” textului, oferind ocazia de desfășurare a unui joc de iluzii care aduce în același plan de congruență categorii de personaje ce, în mod tradițional, se află pe niveluri dramatice diferite. Vestimentația, în acest sens, reprezintă mai mult decât un mijloc de identificare a personajului; devine modalitate de creație a personajului, de punere în prezență, așa cum se întâmplă în cazul personajului Madame Pace, acolo unde, printr-un transfer metonimic, cuierul înțesat de haine capătă corporalitatea vulgarei matroane:

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

„DIRECTORUL: Ce vreți să faceți cu pălăriile doamnelor?

Actorii râd.

TATĂL: Nimic, doar să le pun pentru câteva minute pe aceste cuiere. Și o doamnă ar trebui să fie atât de amabilă să-și scoată și mantoul.

ACTORII (ca mai sus): - Dar de ce? Numai mantoul...?

TATĂL: ca să-l agățăm în cuier, pentru moment... Făceți-mi această favoare, da?

ACTRIȚELE (scoțându-și pălăriile, câte una și mantoul, continuând să râdă, și mergînd să le atârne ici-colo pe cuiere): Și de ce nu? Poftim! Nu vi se pare caraghios...? le prezentăm la expoziție?

TATĂL: Exact, doamnă: așa expuse!

DIRECTORUL: Dar aș putea ști pentru ce faceți asta?

TATĂL: Iată, domnule: poate, pregătindu-i mai bine scena, atrasă de obiectele comerțului ei, cine știe dacă nu va veni și ea printre noi... (Invitîndu-i să privească spre ușa din fundul scenei) Priviți! Priviți!” (Pirandello 70)

Rolurile devin la acest moment interșanjabile: tatăl devine regizorul și scenograful care orchestrează întreaga desfășurare de forțe, oferă indicații scenice și se ocupă de amplasarea recuzitei în scenă, personajele devin actorii care își vor pune în scenă propria dramă, în timp ce actorii și regizorul se așază în scaunele spectatorilor pentru a asista la piesa ce ia naștere în scenă, în fața lor. Piesa debutează în momentul în care actorii repetă pentru o nouă punere în scenă, nu întâmplător, printr-un artificiu intertextual, pregătind chiar piesa lui Luigi Pirandello, *Jocul rolurilor*: „REGIZORUL DE CULISE: Altădată, nu în orele de repetiție. Haide, ia-ți repede calabalâcul și lasă-mă să pregătesc scena pentru Actul al Doilea din Jocul rolurilor.” (Pirandello 38). Personajele apărute în scenă își doresc să prindă viață prin intermediul actorilor, în timp ce aceștia din urmă caută să ia în posesie existența personajelor și să o transpună pe scenă, în buna tradiție a semioticii teatrale. În schimb, conștiința dramatică a lui Pirandello reușește să creeze impresia unui *imbroglio* abil montat în scenă, chiar și pentru spectatorul cel mai iscusit, întrucât această tranziție se realizează ad-hoc, atunci când repetițiile sunt întrerupte de alte personaje, fără a putea distinge în mod clar cine ce reprezintă. Tranziția se face, în acest fel, de la *appel du vide* (istoria inexistentă, dar contrafăcută a personajelor absente) la *appel du imaginare* (contribuția imaginarului realizată de personajele prezente la istoria contrafăcută care devine astfel verosimilă). Apelul la imaginar sau imaginație este sesizat și în ediția *Macmillan Modern Dramatists*, dedicată lui Luigi Pirandello, drept instrument indispensabil în tehnica dramatică a italianului:

„Another key word that recurs through the play is *immaginare* (to imagine). In section I, which is largely dominated by the Father, the phrase *Lei*

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

s'immagini (just imagine) is used repeatedly. As the Characters try to build a background to their story, they have to keep appealing to the Director and the Actors to 'imagine' certain situations, in the same way that all theatre requires an effort of imagination on the part of an audience.” (Bassnett 41-42).

Dacă senzația constantă pe care o provoacă piesa este aceea a unui text care nu pornește dinspre autor către miezul fabulei, ci dimpotrivă, avem în orice moment impresia că ne aflăm în fața unui text care înaintează neîntrerupt către autor, atunci întregul spectacol trebuie însoțit constant de un exercițiu de imaginație, după cum sugerează și Susan Bassnett-McGuire, atât din partea actorilor, cât și din partea publicului. Modalitate de a da viață personajelor, imaginația devine mijlocul prin care poate fi reprezentată povestea celor șase și, totodată, maniera prin care arta concurează cu viața, cu o poveste de viață altfel intraductibilă în arta dramatică: „TATĂL: Ce literatură! Viață domnule! Pasiune! DIRECTORUL: O fi, dar imposibil de reprezentat.” (Pirandello 56). Imaginația devine posibilitatea personajelor de a supraviețui, dincolo de precaritatea poveștii lor care nu este spusă complet și niciodată unitar. Istoria de familie este construită pe mai multe voci ce cu greu se armonizează; în timp ce Tatăl vrea să ofere o versiune romanțată a poveștii lor, misiunea sa este imposibilă, întrucât este întâmpinată de firea vindicativă a Fetei Vitrege, dar și de o imagine a Mamei îndurerate, care intră în conflict cu povestea spusă de Tatăl.

Nu în cele din urmă, spectatorul se vede nevoit să recurgă la imaginație. În primul rând, pentru a putea umple cu sens o poveste ce, prin excelență, rămâne lacunară. Publicul poate doar specula drama celor șase personaje care este întotdeauna focalizată fragmentar, din diverse perspective, astfel că spectatorul trebuie să lege poveștile, să le aducă în același plan de contiguitate și să plombeze, acolo unde este cazul, eventualele inconsistențe prin imaginație. În al doilea rând, un astfel de exercițiu se dovedește benefic pentru a putea distinge între categoriile de personaje ce se află pe scenă (Personaje vs. Actori) și pentru a putea înțelege natura problematică a instanței pe care o propune Luigi Pirandello: personajul în personaj. Cu un personaj camuflat într-o instanță care, în mod histrionic, propria drama, modelul actanțial pe care îl propune dramaturgul italian se subordonează aceleiași dialectici dintre realitate și iluzie.

Concluzii

Piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* reprezintă, în esență, o meditație asupra conflictului și, în cele din urmă, reconcilierii dintre realitatea textului dramatic și lumea extra-literară. Asistăm aici la o răsturnare a reperelor textului tradițional. Dacă în clasicul sistem teatral actorul și toate atributele acestuia sunt „semiotizate” (Pavis 311), într-o perfectă suprapunere dintre

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

corpul acestuia și corpul personajelor, Pirandello propune o întâlnire și o negociere a aspectelor semiotice și a raporturilor dintre actor și personaj. Dramaturgul italian scoate la iveală caracterul variabil al acestor instanțe. Mai mult decât atât, spațiile sunt redimensionate, astfel că nu există o graniță care să delimiteze spațiul textului de cel al scenei, în vreme ce reperele temporale sunt vag schițate, discursul personajelor devine unul autoreflexiv, iar instanțele dramatice sunt introduse într-un sistem non-ierarhic, cu roluri permutabile: Directorul are vanități de autor, personajele interpretează propria dramă în locul actorilor, iar aceștia din urmă își dau concursul diletantismului și asistă precum niște spectatori neavizați la tragica farsă.

Revoluționar în teatrul lui Pirandello nu este suprapunerea de planuri și intersecția stranie a unor roluri ori instanțe menite să nu se întâlnească niciodată, cât mai curând traseul retrograd al unei maieutici ce ne pune în fața unor întrebări de tipul: ce este creația? Cine este creatorul? Cum creează autorul? Mersul invers propus de dramaturgul italian ne prezintă o creație existentă apriori, independentă de creatorul ei. Centrul vid al dramei, lipsa autorului, fac căutarea un simulacru prin care se încearcă așezare în acel gol a unui creator oarecare, fără nume, un *Godot* al imaginației italianului. Caracterul revoluționar și inovativ al piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* este sesizat și într-un paragraf ce însoțește programul de stagiune emis de The Stage Society, companie ce montează în scenă piesa în 1922:

„It is neither a play within a play, nor yet a play in the making. Rather it is a trial – possibly an indictment – of the modem theatre. The author has created Six Characters and imagined for them a situation of poignant intensity. And then, doubtful of the theatre's adequacy for his intentions, he abandons his play -it is not to be written. But the characters remain; he has endowed them with life and they refuse to relinquish his gift.” (Bassnett, Lorch 65)

Prin funcția sa autoreferențială, prin strategiile metatextuale și modelul actanțial ce aduce în prim-plan *personajul în personaj*, piesa lui Luigi Pirandello constituie un reper pentru teatrul începutului de secol XX, ce pregătește terenul pentru spiritul maeștrilor avangardei pariziene de mai târziu. Dintr-un alt punct de vedere, mesajul piesei mai poate fi înțeles drept o renegociere de sensuri la masa la care se află personajele, actorii și directorul, dezbatere prezidată de instanța absentă – autorul sau, altfel spus, creația devine subiectul unui proces acolo unde personajele și personalul teatrului sunt îi chestionează sensurile, fără să putem distinge cine de ce parte a dezbaterii se află. Ce reușește, de fapt, dramaturgul italian este să ofere o creație cu conștiință de sine; este un text care, înainte de toate, problematizează condiția textului; teatrul de acțiune și drama personajelor sunt înlocuite de teatrul care începe să cocheteze cu experimentul și care nu încearcă să rezolve problemele

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)

universale ale condiției umane, ci mai degrabă să le arate cu degetul și să le discute. Reprezentativ pentru dramaturgia italiană, teatrul lui Pirandello reușește să obțină un loc de seamă în galeria europeană a teatrului modern.

Bibliografie

Pirandello, Luigi. *Teatru*. trad. de Alexandra Bărcăcilă. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Allain, Paul, Harvie. Jen. *Ghidul Routledge de teatru și performance*. Traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț. București: Editura Nemira, 2012.

Bassnett-McGuire, Susan. *Luigi Pirandello*. London: The Macmillan Press Ltd, 1983.

Bassnett-McGuire, Susan, Lorch, Jennifer. *Luigi Pirandello in The Theatre. A Documentary Record*. New York and London: Routledge, 2013.

Battaglia, Salvatore. *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George. București: Editura Univers, 1976.

Berlogea, Ileana. *Pirandello*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Călinescu, G. *Studii de literatură universală*. București: Editura Albatros, 1972.

Castris, Leone de. *O istorie a lui Pirandello*. Traducere de Ștefan Crudu. București: Editura Univers, 1976.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Traducere de Maria Spalas. București: Editura Univers, 1991.

Pandolfi, Vito. *Istoria teatrului universal*, (vol. IV). Traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu. București: Editura Meridiane, 1971.

Paolucci, Anne. “Pirandello’s Exploration of Theater as Medium.” *Luigi Pirandello* ed. Harold Bloom, USA: Chelsea House Publishers, 2003. 55-59.

Pavis, Patrice. *Dicționar de teatru*. Traducere de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria. Iași: Editura Fides, 2012.

Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Translated by Frank Collins. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

BDD-A33035 © 2021 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-20 00:46:08 UTC)