

ელენე თოფურიძე

ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური
კონცეფცია

LA CONCEZIONE FILOSOFICA
DI LUIGI PIRANDELLO

II ტომი

დამხმარე სახელმძღვანელო

გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი

2010

ელენე თოფურიძე „ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“
Elene Topuridze „La Concezione Filosofica Di Luigi Pirandello“

თარგმანი: ნატო მუსხელიშვილი
Translation: Nato Muskhelishvili

რედაქტორი: მარია მამაცაშვილი
Editor: Marika Mamatsashvili

კორექტორი: მანანა გოშაძე
Corrector: Manana Goshadze

დაკაბადონება-დიზაინი: ეკატერინე ოქროპირიძე
Binding-Cover Design: Ekaterine Okropiridze

პირთა საძიებელი: მაკა (მარინე) ვასაძე, მარიამ იაშვილი
Index: Maka (Marine) Vasadze, Mariam Iashvili

შინაარსი

წინათქმა	4
ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია	5
პირთა საძიებელი	181

წინათქმა

მონოგრაფია წარმოადგენს XX საუკუნის ცნობილი იტალიელი მწერლისა და მოაზროვნის ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის კრიტიკულ გამოკვლევას. ეს კონცეფცია ავტორის მიერ განიხილება მისი მთავარი პრობლემის – ადამიანის, როგორც პიროვნების, თავისუფალი თვითდამკვიდრების შესაძლებლობის პრობლემის ასპექტში. წიგნში ნახვენია, რომ პირანდელოს კონცეფცია წარმოადგენს XX საუკუნის საზოგადოებრივი აზრის კრიზისის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ გამოხატულებას, რომელშიც წინასწარ არის განჭვრეტილი და უკიდურეს დასკვნებამდე მიყვანილი ეგზისტენციალისტური მსოფლგანგებების ზოგიერთი ტენდენცია.

„პირანდელოს შემოქმედების მრავალი განსხვავებული ინტერპრეტაცია არსებობს, მაგრამ, მისი ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის აღიარების ან არაღიარების თვალსაზრისით, მთელი კვლევითი ლიტერატურა შეიძლება ორ ნაწილად დაიყოს: ერთი უარყოფს, ხოლო მეორე აღიარებს მას და ესწრაფვის განსაზღვროს კონცეფციის ადგილი თანამედროვე აზრის განვითარებაში.“ — წერს ქალბატონი ელენე თოფურიძე.

წიგნში განიხილება პირანდელოს, როგორც შემოქმედის, გამოკვანა მისი ფილოსოფიური კონცეფციისგან, აგრეთვე მწერლის შემოქმედებაში ადამიანის, როგორც ინდივიდის ადგილი საზოგადოებაში. პირანდელოსთან ადამიანი რჩება ასოციალურ ერთეულად, რის გამოც ის იქცევა აბსტრაქტულ და არა კონკრეტულ ადამიანად.

წიგნი შეიცავს ხელოვნების მკვლევართათვის მეტად საინტერესო და საჭირო მოსაზრებებს. მონოგრაფია მნიშვნელოვანი დამხმარე სახელმძღვანელოა. მასში დიდი ინფორმაციაა პირანდელოზე, როგორც დრამატურგზე და ახალი, ევროპული თეატრალური მიმდინარეობის ფუძემდებელზე.

შესედე...! ნიღაბს მოვიხსნი
და შენ გაიგებ, რომ უსახო ვარ!
...შენ სხვათა აზრების გამოხატვა გინერია;
ისინი მხოლოდ ვერ გამოთქვამენ ყველაფერ იმას,
რასაც შენ ამბობ. ვაი შენ, თუ ადამიანებს უკარნახებ

მსოფლიოში სახელგანთქმული მწერალი და დრამატურგი ლუიჯი პირანდელო (1867–1936) XX საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მისი ლიტერატული ბედი გარკვეულია. სამშობლოში იტალიელ ჩეხოვად წოდებული, იგი მხატვრული სიტყვის აღიარებული ოსტატი და კლასიკოსია. დღეს ეს ჭეშმარიტება სადავო არავისთვისაა. მაგრამ პირანდელო როგორც ფილოსოფოსი, პირანდელო, როგორც „ფილოსოფიური კონცეფციის“ ავტორი — ეს უკვე სხვა და თანაც მტკივნეული საკითხია; თავის დროზე ამ საკითხმა მწერალს სიცოცხლე მოუშხამა და შებრკოლების ლოდოდ იქცა მთელი იმ კვლევითი ლიტერატურისათვის, რომელიც მისი შემოქმედების პრობლემებს შეისწავლის.

ყოველი დიდი ხელოვანი საკუთარ შემოქმედებაში თავისი ეპოქის გონება-განწყობილებას, მის ეთიკურ, სოციალურ, ფილოსოფიურსა და სხვა იდეებს გამოხატავს. მისი შემოქმედება შეიძლება დრამა ფილოსოფიურ დატვირთვას ატარებდეს, მაგრამ ეს კიდევ არ გვაძლევს უფლებას, ვილაპარაკოთ მასში საკუთრივ ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის შესახებ. ცნობილია, რომ ფილოსოფიური კონცეფცია გულისხმობს ფილოსოფიური პრობლემის, უფრო ზუსტად, ძირითად პრობლემასთან დაკავშირებულ პრობლემათა კომპლექსის დასმას; ასევე გულისხმობს ამ პრობლემის განვითარებაში შინაგან თანმიმდევრულობას, წამოყენებული დებულებების ლოგიკურ დასაბუთებასა და არგუმენტაციას. შესაძლებელია კი ამ აზრით პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის შესახებ საუბარი? სათაურიდან ჩანს, რომ წიგნში აღნიშნული საკითხი დადებითად წყდება, თუმცა ავტორი არ იმედოვნებს იმათ გადარწმუნებას, ვისაც დღემდე კატეგორიულად არ სურს დაინახოს პირანდელო ხელოვნის გვერდით პირანდელო ფილოსოფოსი.

საკითხის ისტორიას — არის თუ არა პირანდელო ფილოსოფოსი — დასაბამი მისცა XX ასწლეულის პირველი ნახევრის იტალიის ინტელექტუალური ცხოვრების „საერო პაპმა“ (ა. გრამში) ბენედეტო კროჩემ, რომელსაც პირანდელომ თავის კრიტიკოსებს შორის „ყველაზე შეშლილი“ უწოდა. თუმცა ეს „ომი“ პირანდელომ წამოიწყო. თავის ესეში „ხელოვნება და მეცნიერება“ (1908 წ.) მან კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა კროჩეს „ესთეტიკა“ იმის გამო, რომ ამ უკანასკნელმა ხელოვნება მოწყვიტა გონის დანარჩენ ფორმებს, უარყო ხელოვნებაში ტექნიკის მნიშვნელობა და ა. შ. საპასუხოდ კროჩემ გააცამტყვრა პირანდელოს იუმორიზმის თეორია, მკვეთრად დაგმო მწერალი ხელოვნების ფილოსოფიური პრობლემების გადაწყვეტის უუნარობის გამო, ასევე მცდელობისათვის, გაეერთინებინა მხატვრულ შემოქმედებაში, მისი აზრით, ორი შეუთავსებელი მომენტი — ესთეტიკური და ინტელექტუალური. კროჩემ წაართვა იუმორიზმს არსებობის უფლება, განსაზღვრა რა იგი, როგორც ემპირიული ცნება ანუ, როგორც ხელოვნების ქანრი, ვინაიდან, მისი დოქტრინის თანახმად, არის მხოლოდ ერთი ფილოსოფიური კატეგორია — ესთეტიკური, რომელიც არის კიდევ ხელოვნება [55; 346–349]. პრინციპულად უარყოფდა რა მხატვრულ ფორმაში ისეთი ფილოსოფიური შინაარსის არსებობის შესაძლებლობას, რომელიც არ იქნება „მოხსნილი“ ამ ფორმის მიერ, კროჩემ მკვეთრად გამოხატული იდეური ტენდენციის მქონე ყველა ნაწარმოები მიაკუთვნა პრაქტიკული გონის სფეროს და განსაზღვრა ამგვარი ხელოვნება, როგორც არა პოეზია ან არა ხელოვნება. პოეზიისა და არა პოეზიის განსხვავების საფუძველზე კროჩემ დაგმო პირანდელოს მთელი შემოქმედება, რამდენადაც მისი მხატვრული დირებულება თუ მასში არსებული „მხატვრული გამოწვევები“ აღმოჩნდა გაგუდული და დამახინჯებული ავტორის „გაუთავებელი, ნაძალადევი ფილოსოფოსობის“ შედეგად [55; 329]. და მაინც, პირანდელოს შემოქმედების ძირითად „ბოროტებად“ კროჩეს მიაჩნდა არა ის, რომ მასში „ფილოსოფია“ იყო, არამედ ამ „ფილოსოფიის“ შინაარსი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ, განდევნა რა თავიდან მანძინის რომანი „დანიშნულები“ პოეზიის სფეროდან (ესეც მისი მკვეთრად გამოხატული იდეური შინაარსის გამო), კროჩემ შემდგომში მაინც აღიარა რომანის მხატვრული დირებულება. მაგრამ პირანდელოსადმი მისი დამოკიდებულება ბოლომდე უარყოფითი დარჩა.

მიზნები ამისა ისაა, რომ კრონიესათვის სრულიად მიუღებელი იყო ადამიანისა და ცხოვრების პირანდელოსეული კონცეფცია და მისი მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს პირომელი, კრონიეს პირანდელოსაგან უკუაგდებდა უკვე ის, რომ მწერალი ცხოვრებას ქაოსად და ანარქიად წარმოიდგენდა [47; 868]. მიუხედავად იმისა, რომ ნათლად აცნობიერებდა ევროპული კულტურის კრიზისულ მდგომარეობას, ნეაპოლიტანელი ფილოსოფოსისათვის უცხო იყო სულიერი შფოთვის განცდა. ისტორიული რეალობის საფუძველში იგი დებდა გონიერ სანყისს, უნივერსალურ და შემოქმედ გონს, რომლის მიერ გარანტირებული იყო ადამიანის არსებობის გონივრულობა და მონქსრიგებულობა. გონების ძალის რწმენა და რწმენა იმისა, რომ ბოროტება მეტაფიზიკურად ვერ გაიმარჯვებს, კრონიესათვის აბსოლუტურად მიუღებელს ხდოდა ირაციონალისტურ, პესიმისტურ და დეკადენტურ მიმდინარეობებს, თუმცა მას არც თუ უსაფუძვლოდ მიიჩნევდნენ ამ უკანასკნელთა „მამად“. „ყველა დეკადენტს, სხვადასხვა სახისა და ნიღბის ქვეშ“, — წერდა კრონიე 1907 წელს, — „აქვს საერთო თიზიონომია: ისინი ყველანი სიცარიელის ინდუსტრიის წარმომადგენლები არიან“ [55; 84]. კრონიეს აზრით, დეკადენტური ხელოვნება, ანუ ფსევდო-პოეზია, იყო ასევე თავისუფლების უარყოფის გამოვლინება; და იყო ასევე გამოვლინება გამოსულელების, გამხეცების და ადამიანურობის დაკარგვის ტენდენციისა, რომელიც ტანჯავს მთელ სამყაროს და რომელმაც თავისი სისხლიანი ორგანო მეორე მსოფლიო ომის დროს იზიმა [55;111]. კრონიემ დაგმო დეკადენტობა ფილოსოფიური, მორალური და პოლიტიკური თვალსაზრისით, რადგან, მისი აზრით, ის სხვათა არაფერს ნიშნავდა თუ არა ანტიჰუმანიზმს. კრონიეს მიაჩნდა, რომ ყოველი ჰუმანური დოქტრინის ამოკანაა ბრძოლა იმ იდეების წინააღმდეგ, რომლებსაც ეს მიმდინარეობა ქადაგებს; ბრძოლა, რომელიც აუცილებელია კაცობრიობისა და მის მიერ შექმნილი ცივილიზაციის გადასარჩენად.

პირანდელო, კრონიეს აზრით, იყო დეკადენტური ლიტერატურის წარმომადგენელი და მისი შემოქმედება, როგორც გამონატყულება თანამედროვე სამყაროს ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა, მისთვის დამახასიათებელი სულიერ ძალთა დაკნინებითა და პესიმით, ნეგატიური შესედეულებით ცხოვრებაზე, როგორც რღვევაზე, არ შეიძლება ყოფილიყო „არც ეთიკური, არც ფილოსოფიური ჭეშმარიტების“ მომცემი [55; 343; 346]. „პირანდელო“, — წერდა კრონიე, — „გაუგებარია, თუ ცხოვრების რომელი კანონის“ აღმოჩენას ცდილობს, იგი შეპყრობილია „ლოგიკური დემონებით“, რომლებსაც მან სული კი შთაბერა, მაგრამ ვეღარ დაიმორჩილა და შედეგად ის მიიღო, რომ მას არც „წმინდა ხელოვნება“ გააჩნია და არც ფილოსოფია [55; 331, 342,329]. კრონიეს აკვირვებს, რომ პირანდელოს ისეთ ჰუმანურ მხატვრებს ადარებენ, როგორებიც არიან: დანტე და შექსპირი ან საუბრობენ მისი დრამების ტრაგიკულ ხასიათზე მამინ, როცა ტრაგიკულის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს რწმენა მორალური პასუხისმგებლობისა და პიროვნების იდენტურობისა, ანუ, იმ ფაქტორებისა, რომლებსაც ის უარყოფს [54; 73]. ესებოდა რა პირანდელოს თეზისს ჭეშმარიტების აბსოლუტური რელატიურობის შესახებ, კრონიე ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ამ თეზისს არ გააჩნია აზრის პროგრესისათვის სტიმულის მიმცემი ნაყოფიერი ნეგატიურობა, დამახასიათებელი ძველი პროტაგორიზმისა და ნებისმიერი სხვა სკეპტიციზმისათვის. პირანდელოს სკეპტიციზმი, მართლაც, არა მარტო სტიმულის გარეშე ტოკებდა „აზრის პროგრესს“, არამედ ანგრევდა და ანადგურებდა თავად აზრს. ამგვარად, კრონიემ, ფაქტობრივად, აღიარა პირანდელოს კონცეფციის არსებობა და გამოყო მისი მთავარი თემები: პიროვნების რღვევა და მისგან გამომდინარე ადამიანის თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის უარყოფა, ჭეშმარიტების რელატიურობა და გონების ნგრევა, ადამიანური ცხოვრების მდგრადობის და მონქსრიგებულობის უარყოფა და ა. შ. ანუ ყველაფერი ის, რაც მისი აზრით, გვეკლინება ნეგატიურად, ანტიჰუმანურად და ამდენად ცხოვრების ისეთ გაგებას იძლევა, რომელიც მცდარია და მოკლებულია „ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას“. ამავე დროს კრონიემ სწორად განსაზღვრა პირანდელოსეული კონცეფციის ისტორიული წყაროები და მისი ადგილი აზრის თანამედროვე მიმდინარეობებს შორის. კრონიეს პოზიცია ნათელი და თანმიმდევრული იყო, დაგმო რა კონცეფცია, მან დაგმო ხელოვნებაც, რომელიც თავის თავში ამ კონცეფციის იდეას ატარებდა. იტალიელი ფილოსოფოსის შეცდომა იყო ის, რომ მან პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია მის ხელოვნებასთან გააიგივა და ამ უკანასკნელის მხატვრული დირებულება და ჰუმანურობა უარყო.

რადგან კრონიე ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ყველა სფეროში კანონმდებელი იყო, მის მიერ ლიტერატურული კრიტიკის საფუძველში ჩადებული პრინციპები ნებისმიერი ნაწარმოების შეფასების ნორმად

იქცა (უნდა ითქვას, რომ ამ პრინციპების ირიბი გავლენა დღესაც იგრძნობა). კროჩეს ესთეტიკის გავლენის ქვეშ მყოფი კრიტიკა, რომელსაც მიუღებლად მიაჩნდა პირანდელოს მსოფლადქმნა, გამობდა მის შემოქმედებას იმის გამო, რომ იგი განსჯით იყო და ესწრაფოდა „ფილოსოფოსობას“ ასევე პესიმისტისა და სისასტიკის გამო. საკითხი იმის თაობაზე, პირანდელოს შემოქმედება ხელოვნება თუ არა ხელოვნება, ჰუმანურია თუ არა ჰუმანური საჭირბოროტო საკითხად რჩებოდა. განსაკუთრებით მწვავედ დადგა ეს საკითხი 20-იანი წლების დასაწყისიდან, როდესაც პირანდელოს თეატრმა საქვეყნოდ გაითქვა სახელი. იტალიელი მწერლის შემოქმედების გარშემო განაღებული პოლემიკის ცენტრში აღმოჩნდა მისი ფილოსოფიური იდეების ე. წ. პირანდელიზმის საკითხი. 1922 წელს ესთეტიკოსმა და კრიტიკოსმა ტილგერმა გამოაქვეყნა თავისი განთქმული ესსე პირანდელოზე, სადაც მის ხელოვნებას ზიმელის მოძღვრებიდან ნასესხები რიგი ფორმულის საფუძველზე გაუკეთა ინტერპრეტაცია, ანუ, მწერალი სიცოცხლის ფილოსოფიის წარმომადგენლად გადააქცია, ხოლო მისი თეატრი — ამ ფილოსოფიის იდეების თავისებურ პერსონიფიკაციად. პირანდელოს შემოქმედების ინტერპრეტაციის ამგვარ მიმართულებაში გარკვეული წილი სხვა მკვლევრებმაც შეიტანეს. ბუნებრივია, რომ პირანდელოლოგიაში (კვლევითი ლიტერატურა, რომელიც პირანდელოს ეძღვნება უზარმაზარი მოცულობისა) უნდა წარმოქმნილიყო რეაქცია ტენდენციებზე, რომელიც მწერლის ხელოვნებას მისი ფილოსოფიური აზრის „ნაწარმად“ განიხილავდა, ვინაიდან ეს, საბოლოო კამში, მის მიერ შექმნილი სახეების ჰუმანურობისა და ცხოვრებისეულობის უარყოფას ნიშნავდა.

პირანდელოს შემოქმედების მრავალი განსხვავებული ინტერპრეტაცია არსებობს, მაგრამ, მისი ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის აღიარების ან არაღიარების თვალსაზრისით, მთელი კვლევითი ლიტერატურა შეიძლება ორ ნაწილად დაიყოს: ერთი უარყოფს, ხოლო მეორე აღიარებს მას და ესწრაფვის განსაზღვროს კონცეფციის ადგილი თანამედროვე აზრის განვითარებაში.

ფაქტობრივად, პირველ თვალსაზრისს საფუძველად უდევს შეხედულება, რომ ნაწარმოებში, როგორც ასეთში აღმოცენებული მხატვრული ხედვა, ანუ მწერლის მხატვრულ-ფილოსოფიური კონცეფცია, იგივეობრივია იმ კონცეფციისა, საიდანაც იგი ამ ნაწარმოების შექმნისას ამოდიოდა. ამავ დროს არც ერთი ფილოსოფიური კონცეფცია არ შეიძლება იქნას მონყვეტილი სხვა ქვეყნების აზრის განვითარებასა და არც ე. წ. მნიშვნელოვან წყაროს.

ამიტომ თუ დავუშვებთ, რომ პირანდელოს აქვს დასაბუთებული და არგუმენტირებული ფილოსოფიური კონცეფცია და ეს უკანასკნელი ღრმად პესიმისტური და ირაციონალურია, მაშინ მან შეიძლება მწერლის ხელოვნებას ორგვარი საფრთხე შეუქმნას. ჯერ ერთი, ამ კონცეფციის მიხედვით ის შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას როგორც დეკადენტური და ანტიჰუმანური ხელოვნება, მეორე, იგი შეიძლება მშობლიურ, ეროვნულ წყაროს აღმოჩნდეს მონყვეტილი. ამგვარია, ცხადია, გამარტივებული სახით გადმოცემული აზრთა მსვლელობა, რომელსაც პირანდელოს მხატვრული შემოქმედების ძალიან საინტერესო და ღრმა გამოკვლევის მრავალი ავტორი მიჰყავს მისი ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის უარყოფამდე. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ავტორები „ფილოსოფიის“ ცნებას უბრალოდ ცვლიან ან „ნახევარ-ფილოსოფიის“ (ორაზროვნის, მაგრამ უაღრესად გასავლიანი ცნებით პირანდელოს კონცეფციასთან მიმართებაში) ან ცვლიან „დამიანისა და სამყაროს კრიტიკული და პოეტიკური კონცეფციის“ ცნებით. ამავ დროს იცავენ რა მწერალს „ფილოსოფიისაგან“, მისი შემოქმედების მკვლევრებს არა ერთხელ უხდებათ მასში სქემატური და განსჯითი ნაწარმოებების არსებობის დადასტურება ან იმის მტკიცება, რომ „ნახევარ-ფილოსოფიის“ შესახებ საუბარი შეიძლება მხოლოდ იმ ნაწარმოებებთან კავშირში, რომლებშიც ფილოსოფიური დონე მხატვრული ორგანიზმის სიცოცხლის დამთრგუნველ ინტელექტუალურ სქემად გარდაიქმნება [47; 455], თუ არადა პირანდელოს „ნახევარ-ფილოსოფიის“ წარმოქმნას მიანერენ ტილგერის კრიტიკის გავლენას [75; 106], ავინყდებათ რა, რომ ამ კრიტიკოსის ესსეს გამოქვეყნების დროისათვის პირანდელოს „ნახევარ-ფილოსოფიის“ ჩამოყალიბება უკვე დასრულებული იყო. მოკლედ რომ ვთქვათ, ისინი პირანდელოს „ფილოსოფიას“ კარბიდან აგდებენ, რათა ფანჯრიდან შემოუშვან, ოღონდ უკვე „ნახევარ-ფილოსოფიის“ სახელით.

კატეგორიული უარის თქმა ამ ფილოსოფიაზე არავის შეუძლია, რადგან რიგი ფილოსოფიური ტერმინების მოხმობის გარეშე ამა თუ იმ ფილოსოფოსის თუ ფილოსოფიური მიმდინარეობის ხსენების გარეშე — დანყებული პროტაგორათი და გორგიათი და დამთავრებული მოპენჰაუერით, ნიცშით,

ბერგსონითა და სხვ. — პირანდელოზე წერა თურმე შეუძლებელია. იმის საჩვენებლად, რომ ეს ლიტონი სიტყვები არაა, რიგი მაგალითების მოტანაა აუცილებელი. ანკოლეტი წერს, რომ თუ სწორია, რომ ფილოსოფია არის იმ ჭეშმარიტების ძიება, რომელიც სამყაროს ყველა ასპექტს ხსნის, მაშინ პირანდელოს ფილოსოფია არ განიხილავს, ვინაიდან იგი არ აგებს კოსმოგონიურ ან კოსმოლოგიურ სისტემას; ის არ ესწრაფვის იმას, რომ შემეცნების გასაღები მოარგოს სამყაროს, არამედ ხაზს უსვამს ადამიანური რეალობის პირობათა წინააღმდეგობრიობასა და ილუზორულობას. [46; 68]. ნათელია, რომ ე. წ. კოსმოლოგიური სისტემის არქონის ფაქტზე დაყრდნობით ჩვენ მრავალი თანამედროვე დოქტრინის და, პირველ რიგში, ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის არსებობის უარყოფა მოგვინევიდა. პირანდელოს, — ამტკიცებს სალინარი, — არ განიხილავს ფილოსოფიური ვნება, რომელიც თავის თავს ნაწარმოების შინაარსად დაადგენდა, როგორც ამას თვლიდა გობეტი, რომელმაც პირანდელო განსაზღვრა, როგორც „დიალექტიკის პოეტი“ ან როგორც მიანდა გრამშის, როცა ის ლაპარაკობდა პირანდელოს მისწრაფებზე „თავისი ფილოსოფიური თემატიკისათვის“ ნაწარმოებებში შეესხა ხორცი. [72; 252]. მეორე მხრივ, იგი ხაზს უსვამს, რომ პირანდელო მონაწილეობდა იტალიური აზრის ევოლუციაში, სახელდობრ: პოზიტივიზმის განადგურებასა და სპირიტუალისტური და იდეალისტური მოთხოვნების განმტკიცებაში; სალინარი წერს, რომ მის შემოქმედებაში ცხოვრების აბსურდულობისა და მისი შეცვლის შეუძლებლობის კონსტატაციაა მოცემული; ამით იგი აღნიშნავდა მწერლის მიერ სინამდვილის ფილოსოფიური განხრების სპეციფიკას და მისი ინტელექტუალური პრობლემატიკის კავშირს ევროპულ მიმდინარეობებთან [71; 272, 281, 273].

ლ. ფერანტი, უარყოფს რა პირანდელოს ფილოსოფიის არსებობას, თქვით, რომ ლაპარაკი მხოლოდ „ადამიანისა და სამყაროს კრიტიკული და პოეტიკური კონცეფციის“ შესახებაა საჭირო [47; 371].

ამ მოსაზრებას ის ასაბუთებს იმით, რომ ინტელექტუალური მოტივები, რომლებიც მწერლის მთელ შემოქმედებას გასდევს, მის შემოქმედებაში მოცემულია ყოველთვის ხატოვნად, ანუ, მხატვრულ და არა ფილოსოფიურ პლანში. მეორეც, ფერანტი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ პირანდელოს ფილოსოფიური თემატიკა, საბოლოო კამში, სოციალურ-ისტორიულ თემატიკად გვეკვლინება, რადგან თუმცა იგი კი იყენებს ფილოსოფიურ ენას, მიუხედავად ამისა, ეგზისტენციის სტაბილური კანონის პოვნას ვერ ახერხებს. ფერანტეს აზრით, პირანდელო უბრალოდ აკრიტიკებს მის ისტორიულ მომენტს და მისი აზრი სოციალურ და არა ისტორიის გარეთა და მეტაფიზიკურ სფეროში ვითარდება [59; 29, 21; 47; 372]. ფერანტი პირანდელოს „პირანდელიზმის“ ცნებად მიჩნეული ფილოსოფიისაგან იცავს, ამით იგი მის ხელოვნებას ობიექტური შემეცნებისა და მოქმედების ყველა საფუძვლის დამანგრეველი პესიმიზმისა და აგნოსტიციზმის საფრთხისაგან იცავს [59; 14] და იცავს მას დეკადენტებისათვის მიკუთვნების საშიშროებისაგან. პირანდელო, — წერს ფერანტი, — დიდი მწერალია, იგი დეკადენტობის საზღვრებს მიღმა დგას, რადგანაც ანადგურებს ამ საზღვრებს, ქმნის რა არსებობის დიალექტიკურ ხატს [59; 39]. მისი შესედელების თანახმად, პირანდელოს ხელოვნების ფილოსოფიური შინაარსი ფილოსოფიური მედიტაციის შედეგი კი არ არის, არამედ მისი სულის მდგომარეობა [59; 22]. თუმცა, მეორე მხრივ, ფერანტი ხაზს უსვამს, რომ პირანდელო კი გამოთქვამს თებისებს, მაგრამ არ ამტკიცებს მათ და რომ რიგ ნაწარმოებში დომინირებს რაციონალური ძიება და გვსვდებიან პერსონაჟები, რომლებსაც მხედველობიდან არ ეპარებათ მოვლენათა დრამა მიზეზები. ამავე დროს ფერანტეს წიგნში ლაპარაკია რიგი სხვადასხვა ფილოსოფიური მიმართულების შესახებ, რომელთაც პირანდელო რამდენადმე უახლოვდება. მაგალითად, ლაპარაკია მისი შემოქმედების ისეთი მომენტების შესახებ, რომლებიც მომდინარეობენ წინასოკრატული ფილოსოფიიდან (ჰერაკლიტიდან და გორგიადან), მაგრამ გაშუალებული არიან თანამედროვე კულტურის, კერძოდ, ჰეგელიანობის ფორმით; ან საუბარია ეგზისტენციალური პოზიციის შესახებ, რომელიც მის აზრში გამოსჭვავის და ხანდახან ვიტალიისტურ მოტივებთანაა შერეული [59; 19,22], [იხ. ასევე; 47; 372]. ამგვარად, ფერანტი აღიარებს პირანდელოს ნაწარმოებებში მოქმედი ინტელექტუალური სიღრმის არსებობას, რომელიც თეორეტიკოსობისადმი მიდრეკილებაში ვლინდება; იგი წერს, რომ თავად მწერალი ესეებში „იუმორიზმი“, „ხელოვნება და მეცნიერება“ და სხვ. ცდილობდა დაეხსტენინა თავისი აზრი ცხოვრებისა და ხელოვნების პრობლემების შესახებ და ა. შ.; შემდეგ კი დაასკვნის, რომ თუმცა მისი შემოქმედების კვლევაში ყველაზე გავრცელებული ორიენტაციაა — ინტერპრეტაცია გარკვეული „გასაღების“ მიხედვით და მისი „ცენტრალური პრობლემის“ არსების ძიება, ამისდა მიუხედავად, სინამდვილეში არანაირი გასაღები არ

არსებობს და არც მოიძებნება [59; 17]. ა. ლეონე დე კასტრისი აღიარებს რა, რომ პირანდელო კრიზისულ სიტუაციას ფილოსოფიურად (და არა მარტო მხატვრულად) აცნობიერებს, ხაზს უსვამს მწერლის სპეკულაციურ „უუნარობას“ კრიტიკულად დასაბუთოს სოლმე წამოყენებული ლოგიკური პრინციპები; მითითებული უუნარობა, მისი აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ პირანდელოს კრიზისული სიტუაცია ესმის, როგორც ადამიანის არსებობის მუდმივი პირობა მაშინ, როდესაც კრიზისის მიერ შობილ ფილოსოფიებს ეს კრიზისი გაგებული აქვთ, როგორც აზრის ისტორიის წარმავალი მომენტი [66; 10–12, 73, 83–84 და ა. შ.]. ლ. შამა, უარყოფს რა პირანდელოს ფილოსოფიის არსებობას, ამტკიცებს, რომ ცხოვრების მისეული ხედვის სათავე დიალექტიკურ-ხალხური კულტურა იყო. სიცილიისთვის დამახასიათებელია არსებობის თავისებური წესი; იგი მდგომარეობს ინდივიდუალიზმის გამწვავებულ ფორმაში, რომელშიც მოქმედებს ორი ურთიერთსაპირისპირო მომენტი: ვაკუაციური ეგზალტაცია და პიროვნების სოფისტური დისგრეგაცია. სიცილიელი თითქოს მუდმივად განიცდის გაორებას და ეს თავისებური დიალექტიკური თამაში თავის სორცქესსმას პირანდელოს შემოქმედებაში პოულობს. ამიტომ პიროვნების უკიდურესი რღვევა, შეფასებული ყველა კრიტიკოსის მიერ როგორც „დასავლეთის ადამიანის კრიზისის“ გამოხატულება, შამას აზრით, მხოლოდ სიცილიელის ნაციონალური ხასიათის გამოვლენაა; ლაპარაკი მხოლოდ პირანდელოს ხელოვნების სპეციფიკისა და თანამედროვე ფილოსოფიური მიმდინარეობების შესახებაა შესაძლებელი და არა მათ ორგანულ კავშირზე [75; 16–17]. ამ მსჯელობისას შამა გრამმის იმონებს. როცა პირანდელოს იდეოლოგიის წყაროებს უხედავ, გრამში სვამს საკითხს, აქვს თუ არა ამ იდეოლოგიას მნიშვნელოვანი და ფილოსოფიური ფესვები, თუ ის უკავშირდება იმ ცხოვრების ისტორიულ-კულტურულ გამოცდილებას, რომელშიც წიგნის გავლენა სრულიად უმნიშვნელო იყო [9; 94], მაგრამ გრამში ხაზს უსვამს, რომ პირანდელოს თეატრში გამოხატულნი არიან არა მდანიობად გადაცმული „ინტელიგენტები“, არამედ ჭეშმარიტი სიცილიელი მდანიონი, მათთვის დამახასიათებელი ისტორიულად ჩამოყალიბებული აზრთა წყობით [9; 91]. ამ დროს მას მხედველობაში აქვს პირანდელოს დიალექტიკური პიესები. ამ პიესებით აღტაცებული (მაგალითად, კომედიით „ლიოლა“) [9; 231], იგი მკვეთრად გამოხატული ფილოსოფიური შინაარსის მქონე ნაწარმოებების მიმართ უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. მხოლოდ ამ ნაწარმოებების ფილოსოფიის მიუღებლობით შეიძლება აისხნას გრამის მიერ უარყოფითი შეფასება რომანისა „განსვენებული მაგია პასკალი“, რომელიც სამართლიანად ითვლება მწერლის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებად და დრამისა „ეს ასეა“ (თუ თქვენ ასე გგონიათ). მაგრამ მთავარი ისაა, რომ გრამში განსხვავებას პირანდელო-ფილოსოფოსს და პირანდელო-მხატვარს და აღიარებს მის მიერ შექმნილი სიცილიისა და ადამიანის კონცეფციის არსებობას, ანუ, სინამდვილის აღქმის ახალ ხერხს, რომლის „ახსნა და დასაბუთება“ მწერლის გმირებს მეტისმეტად ხშირად უხდებათ. გრამში არ უარყოფს აგრეთვე პირანდელოს კონცეფციის ფილოსოფიურ წყაროებსაც. პირანდელო-ფილოსოფოსის [დაყოფა ჩვენია — ე. თ.] ტრადიციებს, — წერს იგი, — აქვთ „პოზიტივისტური, კარტეზიანული და ფრანგული ფესვები“. ის არაერთხელ საუბრობს მწერლისათვის დამახასიათებელ ყოვლისშემართქმელ ინტელექტუალიზმზე და იმაზეც კი, რომ პირანდელოს ინტელექტუალური და მორალური ბეგავლენა უფრო კულტურის სფეროშია მნიშვნელოვანი, ვიდრე ხელოვნებისაში.

ყველა მკვლევარი, რომელიც უარყოფს პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობას, როგორც წესი, იმონებს თვით ავტორს, ვისაც არაერთხელ უწევდა იმის მტკიცება, რომ იგი ხელოვანია და არა ფილოსოფოსი. კითხვას, რომელიც მის ფილოსოფიურ კონცეფციას ეხებოდა, ერთხელ მან უპასუხა, რომ არ აუღია თავის თავზე არანაირი ფილოსოფიური პასუხისმგებლობა, რადგან თავს ხელოვნად თვლიდა და ქმნიდა თავისი შესაძლებლობების შესატყვისად, და არა ფილოსოფიის შესაბამისად [34; 1219]. სხვა დროს, როდესაც ხაზი გაუსვა იმას, რომ იგი ხელოვანია და არა ფილოსოფოსი, პირანდელომ აღნიშნა; „ჩემი ქმნილებანი ისეთი კონკრეტულნი არიან, ისეთი ადამიანურები, რომ ყოველ მათგანზე მე შემიძლია გითხრათ როგორი ხმა აქვს მას, როგორი ფრჩხილები...“ [61; 488]. მწერლის ამგვარი მტკიცება იყო ბუნებრივი რეაქცია იმ კრიტიკაზე, რომელსაც მისი ხელოვნება ფილოსოფიაზე დაჰყავდა და ამის საფუძველზე უარყოფდა მის მხატვრულ ღირებულებას. მაგრამ იცავდა რა თავის მრავალტანჯულ პერსონაჟებს მათი აბსტრაქტულ სქემებად გადაქცევისაგან, პირანდელო ამავე დროს არ უარყოფდა, რომ მას აქვს განსაზღვრული ფილოსოფიური კონცეფცია, სიცილიისა და სამყაროს განხილვის თავისებური

ხერხი, რომლის დედუციობა მისი შემოქმედებიდან არის შესაძლებელი [34; 1219]. დრამა „ავტორის მამიებელი ექვსი პერსონაჟის“ წინასიტყვაობაში იგი წერდა, რომ არსებობს მწერლების ორი ტიპი: ერთნი კმაცოფილდებიან სახეების მხატვრულად აღწერით, ისინი „ისტორიული ბუნების“ მწერლები არიან; მეორენი გრძნობენ დრამა სულიერ მოთხოვნილებას, შექმნან ადამიანების, მოვლენების, ბუნების სახეები და აავსონ ისინი სიცოცხლის განსაკუთრებული გრძნობით, რისი წყალობითაც იძენენ უნივერსალურ ღირებულებას. ეს მწერლები საკუთრივ, ფილოსოფიური ბუნებით ხასიათდებიან. „მე, — დასაკენის პირანდელო, — საუბედუროდ მათ მივუკუთვნები“ [39; 6-7]. ნათელია, რომ უნივერსალურ ღირებულებებში იგულისხმება ის საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე და უნივერსალური მახასიათებელი, რომელიც პირანდელოს ესმოდა როგორც ადამიანური ყოფიერების ონტოლოგიური არსება.

თუ დავუბრუნდებით ზემოთ ხსენებულ არგუმენტებს, რომელთა მეშვეობით ხდება პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის უარყოფა, შეიძლება ითქვას შემდეგი: მხატვრული კონცეფცია, ანუ ცხოვრების მხატვრული ხედვა, რომელიც ორგანულადაა ჩართული სახეების ქსოვილში და მოცემული ხელოვნების ობიექტურ ესთეტიკურ ღირებულებად გვევლინება, არ არის აუცილებლობით იგივეობრივი იმ ფილოსოფიური (ან ნებისმიერი სხვა) კონცეფციისა, საიდანაც ამოდიოდა ავტორი. ამის გამო ის შეიძლება არც იყოს მისი ესთეტიკური ღირებულების აბსოლუტური კრიტერიუმი, თუმცა ამა თუ იმ ზომით განაპირობებს მის ხარისხს. როგორც ცნობილია, ნაწარმოების იდეურმა შინაარსმა, რთულმა და სშირად ღრმად წინააღმდეგობრივმა მოვლენამ ყველაზე განსხვავებული ტენდენციები შეიძლება შეითავსოს. ამ თავისებურებაში იხენს თავს წინააღმდეგობრიობა იმ ისტორიული პირობებისა, რომლებშიც ცხოვრობს და ქმნის მწერალი. აღსანიშნავია, რომ პირანდელო ამ მხრივ „რთული“ მხატვარია და მასზე წერა ადვილი არაა. როცა ვალონე მისი შემოქმედების ინტერპრეტაციებისა და შეფასებების წინააღმდეგობრიობის შესახებ ლაპარაკობს, სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ამის მიზეზი არა იმდენად კრიტიკოსებშია, რამდენადაც თავითონ მწერალში [79; 119]. და მართლაც, პირანდელო არც თუ უსაფუძვლოა მინეული დეკადანსის ფ. III. ხელოვნების კრიზისული ეპოქის წარმომადგენლად. იგი ე. წ. ავანგარდისტული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელია, ვინც ამ თეატრის განვითარება განსაზღვრა როგორც ფორმის, ასევე თემატიკის და იდეური მიმართულების თვალსაზრისით. დღეს ეს საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია. ო' ნილი, კრომელინი, გ. მარსელი, სალაკრუ, სარმანი, ნეკო, ლენორმანი, ჟიროდუ, ანუი, კამიუ, სარტრი, ჟენე, იონესკო, ბრესტი და სხვ. ამა თუ იმ აზრით იტალიელი დრამატურგის მიმდევრებად ითვლებიან. ამის შესახებ ბევრი იწერებოდა და ბევრი ითქვა პირანდელოსადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონგრესზე (1967 წ. ვენეცია. იხ. კონგრესის აქტები; 47). პირანდელოსა და ჟორჟ პიტოევის გარეშე, — ამბობდა ჟ. ნეკო, — არ იქნებოდა არც სალაკრუ და არც ანუი, ხოლო დღეს — იონესკო. „განსაზღვრული ეპოქის მთელი თეატრი ამ პიესის წიაღში იშვა“ („...ექვსი პერსონაჟი“ — ე. თ.) [47; 52]. იმ ფაქტს, რომ თავითონ ის და მისი თანამოაზრეები იტალიელი დრამატურგის მიერ დაწყებულ საქმეს აგრძელებდნენ, ანუ იც უსვამდა ხაზს (49; 105). ორ მსოფლიო ომს შორის მოქცეულ მთელ ფრანგულ დრამატურგებს ბ. დორი აძლევს პირანდელოსეული დრამატურგიის კვალიფიკაციას. მეორე ომის შემდგომ, წერს იგი „პირანდელოსეული ფუნდამენტური სტრუქტურა“ ჩნდება კამიუსთან და სარტრთან და ნაწილობრივ იონესკოსთან, ადამოვთან, რენესა თუ ბეკეტთანაც კი [47; 72, 65, 70-71]. ანდრე მორუა წერდა: „პირანდელო თეატრისათვის იმავეს ნიშნავდა, რაც პრუსტი რომანისთვის, იგი იყო ჩვენი დროის ყველაზე დიდი „გამომგონებელი“. მან პირველმა გამოიტანა სცენაზე ფროიდისა და იუნგის ახალი ადმოჩენები ადამიანის პიროვნების შესახებ... მან ინსტიქტურად მიაღწია იმას, რასაც ამ მეცნიერებმა გამოცდილების საშუალებით მიაგნეს...“ პირანდელო, — ამბობდა ჟან ვილარი, — არა მარტო დიდი მწერალია, იგი აგრეთვე ახალი თაობის ერთ-ერთი მასწავლებელია. ვერც დრამატურგი, ვერც მსახიობი, ვერც რეჟისორი ვერ შეძლებს მის მიერ შექმნილი სამყაროს იგნორირებას და იმის იგნორირებას, რაც მან გვასწავლა [46; 76].

ზემოთ მოყვანილ გამონათქვამებში იკვეთება ორი მომენტი — ერთი ხაზს უსვამს მწერლის სიდიადეს და მისი როლის მნიშვნელობას თანამედროვე თეატრის ისტორიაში; მეორე — მის იდეურ კავშირს აზრისა და ხელოვნების მოდერნისტულ მიმდინარეობებთან. პირანდელო იყო ევროპის ერთ-ერთი პირველი ხელოვნათმადგანი, რომლის შემოქმედებაში მთელი ძალით გაისმა ადამიანური არსებობის აბსურდულობისა და უსაშველობის, პიროვნების სრული არაკომუნიკაბელურობისა და საშინელი სიმარტოვის, მისი ტოტალური

თვითგაუქცობის თემა. ბევრი სწორედ ამ გარემოებამ აიძულა დაედანაშაულებინათ მისი ხელოვნება სისასტიკესა და ანტიჰუმანურობაში. ფ. მორიაკმაც კი, რომელიც, როგორც ცნობილია, ოპტიმიზმით არ გამოირჩეოდა, შენიშნა, რომ პირანდელოს სახიფათო ცალანტი აქვს. და მანც, მთლიანობაში პირანდელოს ხელოვნება არ შეიძლება განისაზღვროს როგორც დეკადენტური, რადგან მისი თემატიკა და იდეური შინაარსი გაცილებით ფართოა, ვიდრე მისი ფილოსოფიური კონცეფციის თემატიკა და შინაარსი. მთლიანობაში პირანდელოს ხელოვნება რეალისტური და ფსიქოლოგიური ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებს ავითარებს, ხასიათდება სოციალურ-ისტორიული თემატიკის ფართო დიაპაზონით, გამსჭვალულია სიყვარულითა და თანაგრძნობით უბრალო ადამიანის მიმართ და მათი სიძულვილით, ვინც ადამიანს ტანჯავს. მისი ხელოვნება უადრესად დემოკრატიული და ანტიბურჟუაზიულია. ამავე დროს პირანდელი ჭეშმარიტი მხატვარია. იგი თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში ქმნის ცოცხალ სახეებს და არა ფილოსოფიური იდეების პერსონიფიკაციებს.

სწორედ ამ აზრით უსვამდა ხაზს გრამში მისი იდეოლოგიის კავშირს იმ ცხოვრებასთან, რომელშიც წიგნის გავლენა სრულიად უმნიშვნელო იყო. ამავე დროს, სწორედ მისი შემოქმედების რეალიზმისა და დემოკრატიზმის წყალობით სალინარში პირანდელი დააყენა იმ ავანგარდის რიგებში, რომელიც ყველაზე უნარინი აღმოჩნდა დეკადენტური ცივილიზაციის წინაშე, „შეეშინებინა სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ“ [71; 281]. ამიტომ პირანდელი-ხელოვანზე მსჯელობა მხოლოდ მის ნაწარმოებებში გამოხატული ფილოსოფიური იდეების საფუძველზე არასწორია. საქმე იმაშია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მოცემული ფილოსოფიური, ისტორიული, ეთიკური და სხვა იდეების ჭეშმარიტობა ან მცდარობა არ წარმოადგენს მისი მხატვრობის აბსოლუტურ საფუძველსა და კრიტერიუმს.

მხატვრობა მთლიანად არ განისაზღვრება ნაწარმოების იდეური მხარით. სხვაგვარად რომ ყოფილიყო, ჩვენ ესთეტიკურად ვერ დავტკბებოდით გოეთეს, ბალზაკის, დოსტოევსკის, ტოლსტოის და სიტყვის სხვა მხატვრების ქმნილებებით, რადგანაც მათში გამოხატული იდეები და მათი ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ჩვენთვის ყოველთვის მისაღები არაა. ხელოვნების იდეური შინაარსის ჭეშმარიტობა რთული და ხშირად ღრმად წინააღმდეგობრივი მოვლენაა. ეს სირთულე განპირობებულია ხელოვნის შესუბუღების სირთულითა და წინააღმდეგობრიობით და საბოლოო ჯამში, იმ ისტორიული პირობების წინააღმდეგობრიობით, რომლებშიც ქმნის ავტორი. ამიტომ მხატვრული კრიტერიუმი მსოფლმხედველობრივი კრიტერიუმისაგან განსაზღვრული დამოუკიდებლობით ხასიათდება და მათი ერთმანეთთან გაიგივება არ შეიძლება. მხატვრული ნაწარმოების მისი იდეური მხარისაგან ამ დამოუკიდებლობაზე მიუთითებს გრამშიც. ის ესთეტიკურ ტკობას განასხვავებს მხატვრული სილამაზის შესახებ პოზიტიური მსჯელობისაგან, გულისხმობს რა ამ უკანასკნელში მორალურ-იდეოლოგიურ შეფასებას და თვლის, რომ ეს განსხვავება აუცილებელია. ესთეტიკურ ტკობას, წერს გრამში, შეიძლება ახლდეს თან განსაზღვრული „მოქალაქეობრივი“ ზიზღი, შეიძლება ესთეტიკურად ადფეროვანდე ტოლსტოით, შექსპირით, გოეთეთი, დანტეთი და ა. შ., მაგრამ მათი გარკვეული იდეოლოგიური განწყობები არ გაიზიარო [76; 127]. მაგრამ ნაწარმოების მხატვრობის მისი მსოფლმხედველობრივი საფუძველისაგან დამოუკიდებლობა აბსოლუტური არაა. მხატვრის მსოფლმხედველობის მცდარობამ შეიძლება იმ ზღვარს მიაღწიოს, როცა ნაწარმოების ესთეტიკურობა ნადგურდება, ვინაიდან მასში გამოხატული იდეების ხასიათი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ნაწარმოების ესთეტიკურობის კონსტიტუირებაში. ამიტომ იქ, სადაც ფილოსოფოსი განდევნის ხელოვანს, პირანდელი ნაწარმოებები კარგავენ ყოველგვარ მხატვრულ ღირებულებას და ტრაქტატებად გარდაქმნიებიან. სწორედ ამით აიხსნება, რომ ამგვარი ნაწარმოებები გრამში მიერ მთლიანად უარყოფითად ფასდებოდა, რადგანაც მათში ის განსჯიდა ფილოსოფოსს და არა ხელოვანს. პირანდელის შემოქმედების სირთულეს და წინააღმდეგობრიობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ის გარკვეულ ასპექტში ავანგარდისტული ხელოვნების თანამხები ხდება, მაგრამ მთლიანობაში რეალისტური ხელოვნებაა, რამდენადაც რეალობის არსებით მხარეებს გამოხატავს და თავისი წვერით ადამიანის ჩაგვრის, ბურჟუაზიული სამყაროს წესრიგის „აუტანელი სუტუაციის“ წინააღმდეგაა მიმართული. ამიტომ შევიდა იგი იტალიური და მსოფლიო ლიტერატურის ოქროს ფონდში და მარქსისტულ კრიტიკაშიც მაღალი შეფასება დაიმსახურა. ბევრს წერდა პირანდელი გრამში, სოლო ციხეში ყოფნისას მისი დრამატურგიის შესახებ წიგნის დაწერასაც აპირებდა.

ამგვარად, ხელოვნების მხატვრული ღურბულებების მისი იდეური შინაარსისგან შედარებითი დამოუკიდებლობა საშუალებას იძლევა, ვისაუბროთ პირანდელოზე — დიდ ხელოვან-ჰუმანისტზე ისე, რომ მას პირანდელო-ფილოსოფოსის, პესიმისტისა და სეკუპტიკოსის მიერ განადგურების საფრთხე ასცდეს და ვიმსჯელოთ ამ უკანასკნელზე პირველთან იდენტოფიციების გარეშე. შესაბამისად, საუბარია პირანდელოს არა თვითმყოფადი ხელოვნების „გაპოეტურებულ“ ფილოსოფიად გარდაქმნის შესახებ, არამედ მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ორ, ფაქტობრივად განსხვავებულ ასპექტზე. თუ მისი მხატვრული შემოქმედება წარმოადგენს იმ ლიტერატურული კრიტიკის საგანს, რომელიც ხელოვნებას თავის იდეურ შინაარსს არ წყვეტს და მისთვის ჩვეული მეთოდებით ლიტერატურული ნაწარმოების საკუთრივ მხატვრულ ღირებულებას (ანუ, მასში შემავალ ყველა კომპონენტს) იკვლევს, მაშინ პირანდელოს ფილოსოფიური მოღვაწეობა, რომელმაც ადამიანისა და ხელოვნების თავისებური კონცეფცია მოგვცა, ფილოსოფიური მეცნიერების საგანს წარმოადგენს. ამიტომ სანამ არ იქნება გამიჯნული პირანდელოს მოღვაწეობის ეს ორი სფერო, საკითხის ორპიროვნება — არსებობს თუ არა მისი ფილოსოფია — არ შეიძლება იქნას დაძლეული.

შემდეგი არგუმენტები, რომელთა საშუალებითაც ხდება პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის არსებობის უარყოფა, ამგვარია: მწერლის „ნახევარ-ფილოსოფიის“ წყაროს წარმოადგენს არა „მნიშვნელოვანი“ ტრადიციები, შესაბამისად, არა წარსული ან თანამედროვე ფილოსოფიური აზრის ტრადიციები, არამედ ხალხურ-დიალექტური ტრადიციები, კერძოდ, სიცილიური ცხოვრების წესი; პირანდელოს ხელოვნების ფილოსოფიური შინაარსი რეალობის ფილოსოფიური გააზრების შედეგი კი არა, არამედ „მისი სულის მდგომარეობის“ გამოხატულებას; პირანდელოს შემოქმედებაში ადამიანი წარმოდგენილია მისი ცხოვრების სოციალურ-ისტორიულ ასპექტში და არა მეტაფიზიკურ და ონტოლოგიურ პლანში: მწერალი არ ახდენს იმ კოსმოლოგიური სისტემის კონსტრუირებას, რომელსაც მიზნად უნივერსუმის შეცნობის გასაღების პოვნა აქვს დასახული; პირანდელო ვერ ახერხებს მის მიერ წამოყენებულ პრობლემების პოზიტიურ გადაწყვეტას სპეკულაციურ პლანში იმ დროს, როცა ფილოსოფია, იაზრებს რა კრიზისულ სიტუაციას, მიუთითებს ასევე მისი დაძლევის გზებზე.

იხადება კითხვა, შეიძლება კი ვიფიქროთ, რომ ევროპული განათლების მქონე მწერალი, რომელიც პალერმოს, რომისა და ბონის უნივერსიტეტებში სწავლობდა, რომელიც გულდასმით შეისწავლიდა ფილოსოფიას გერმანიაში და არაერთხელ აღნიშნავდა, რომ თავისი ბუნებით ფილოსოფიური კვლევისკენაა მიდრეკილი [59; 238], რომელმაც ამ დარგში უზარმაზარი რაოდენობის წიგნი წაკითხა, არ ესწრაფოდა რეალობის ფილოსოფიურ გააზრებას? თუ ვისაუბრებთ იმის შესახებ, რომ მწერლის შემოქმედებაში გამოხატულია „მისი სულის მდგომარეობა“, მაშინ უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი სწორედ ფილოსოფოსობით შეპყრობილობაა. უცნაურია საუბარი იმის შესახებაც კი, რომ მისი თუნდაც „ნახევარ-ფილოსოფია“ არ იყო დაკავშირებული ევროპის ფილოსოფიურ კულტურასთან. პირანდელო თავისი ინტელექტუალური ხელოვნების შინაარსს და მის პრობლემატიკას მარტოოდენ დიალექტურ-ხალხური წყაროებიდან ვერ მოიპოვებდა. როგორც ამბობდა გრამში, ის იყო არა მარტო „სიცილიელი“, არამედ იტალიელი და ევროპელი მწერალიც [9; 91]. არ შეიძლება იმ ფაქტის დავიწყებაც, რომ სწორედ პირანდელომ და იტალი ზვევომ უკვე თავისი პირველივე რომანებით ბოლო მოუღეს ნატურალიზმს [71; 9], ანუ ვერბიმს, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიცილიის რეგიონალურ, დიალექტურ-ხალხურ კულტურასთან. პირანდელოს შემოქმედების ნაციონალური წყაროები გულდისხმობენ არა მარტო სიცილიურ, არამედ ზოგადად იტალიურ კულტურას ორგანულად დაკავშირებულს ევროპულ კულტურასთან. მთლიანობაში, ადამიანი პირანდელოს ხელოვნებაში ორ განზომილებაშია მოცემული: სოციალურ-ისტორიულსა და ონტოლოგიურში; როგორც წესი, კონკრეტული, ისტორიული სიტუაცია მწერლის მიერ გარდაიქმნება ადამიანის არსებობის „აბსოლუტურ პირობებად“ [15; 393]. მაგალითად, პიროვნების დისგრეგაცია პირანდელოსთან წარმოდგენილია როგორც მისი ონტოლოგიური თვისება. პიროვნების ეს მახასიათებელი ფილოსოფიურადაა არგუმენტირებული და დამოწმებულიც კია თრანგი ფსიქოლოგ ბინეს გამოკვლევით. ამიტომ მითითებული მახასიათებლის დაკავშირება სიცილიელის ეროვნულ თვისებასთან არასწორია. პირანდელო ნამდვილად არ აყენებს უნივერსუმის შემეცნების პრობლემას, ვინაიდან მისი ყურადღება მთლიანად პიროვნების და მისი არსებობის პირობების პრობლემაზეა მიპყრობილი. კერ კიდევ,

როცა ბონის უნივერსიტეტის სტუდენტი იყო, პირანდello წერდა: „ჩვენთან არც ცხოვრების და არც ადამიანის ესმით“ [9; 88]. როგორც ჩანს, კონკრეტული ადამიანის საკითხით დაინტერესება ხსნის მწერლის უარყოფით დამოკიდებულებას წარსულის რიგი ფილოსოფიური სისტემის მიმართ. ფილოსოფიის ყველა ეს განსხვავებული სისტემა (კანტის, ჰეგელის, რომანოვის, როზინის და სხვ.), — ამბობს კოსმოლაურენტანო, გმირი რომანისა „მოხუცები და ახალგაზრდები“, რომელიც თავის მსჯელობებში ავტორის ქვეტექსტს გამოხატავს, — ჰგავან დრუბლებში აღმართულ ეკლესიებსა და საყდრებს; საკმარისა სული შეუბერო მათ და ყველაფერი თავდაყირა წამოვა, ვინაიდან „მათში არაფერია: სიცარიელე, მით უფრო დამთრგუნველი, რაც უფრო მაღალი და საზეიმოა ეს შენობა“ [36; II, 50, 51]. პირანდello კონკრეტულად ე. წ. კოსმოლოგიური საკითხების არარსებობა თავისთავად სულაც არ უარყოფს ამ კონკრეტულის არსებობას, რადგანაც ფილოსოფიაში ადამიანის პრობლემა არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე უნივერსუმის შემეცნების პრობლემა.

გაიაზრებს რა თანამედროვე საზოგადოების კრიზისულ სიტუაციას, პირანდello ყველა თავისი დებულება უკიდურეს დასკვნებამდე მიჰყავს, რაც მისი კონკრეტულის დრმა პესიმინგმს განაპირობებს. მიუხედავად ამისა, ის ცდილობს პოზიტიურადაც გადაჭრას საკითხი. მართალია, ეს გადაწყვეტა არ შეიძლება იყოს მისადები, მაგრამ განა ყველა „პოზიტიური“ გადაწყვეტა წამოყენებული ბურჟუაზიული მთავროვნების მიერ დამაკმაყოფილებელია? როგორც ჩანს, პოზიტიური გადაწყვეტის არარსებობა პირანდello კონკრეტულად განპირობებულია არა იმდენად მისი „სპეკულაციური უწინარობით“, რამდენადაც იდეალისტური აზრის ზოგადი უწინარობით გადაწყვეტის კრიზისის პრობლემა. მდებარეობს, შეიძლება ითქვას, რომ თვითონ ფაქტი ესოდენ მრავალწლოვანი, უწყვეტი პოლემიკისა, რომელიც პირანდello ფილოსოფიის ცნების „კანონიერების“ წინააღმდეგაა მიმართული, უფრო მის სასარგებლოდ მოწმობს, ვიდრე საწინააღმდეგოდ. ბოლო დროს როგორც იტალიაში, ასევე მის საზღვრებს გარეთაც პირანდello შემოქმედების ფილოსოფიური პრობლემატიკა და მისი კავშირი აზრისა და ხელოვნების ევროპულ მიმდინარეობებთან მკვლევრების დაუბნელებლად ყურადღებას იპყრობს. ეს სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა. იგი არ ნიშნავს არც მწერლის შემოქმედების ფილოსოფიაზე დაყვანას, არც მისი ნაციონალური ნიადაგისაგან მოწყვეტას. უბრალოდ მოცემულ შემთხვევაში ყურადღების ცენტრში ექცევა პირანდello მოღვაწეობის ის ასპექტი, რომელსაც ასევე აქვს უფლება, იყოს სპეციალური კვლევის საგანი.

ახა, მაინც სად ხდება პირანდello ფილოსოფიური კონკრეტულის გადმოცემა, სად და როგორ ხდება მისი პრობლემატიკის დასმა და დასკვნების არგუმენტირება? ჯერ ერთი, რიგ თეორიულ ესსეში, როგორცაა: „იუმორიზმი“ (1908 წ.), „ფანტაზიის მქონე კრიტიკოსი“ (1905 წ.) და სხვ.; ზოგიერთი ნაწარმოების წინასიტყვაობაში; მთელ რიგ კრიტიკულ სტატიაში, რეცენზიაში, გამოსვლაში, ფილოსოფიურ ჩანაწერში უბის წიგნაკებიდან და ა. შ., ანუ, მთელ იმ თეორიულ მემკვიდრეობაში, რომელიც ძირითადად თავმოყრილია მწერლის თხზულებათა მეექვსე (უკანასკნელ) ტომში. მეორეც, პირანდello რიგ უაღრესად ფილოსოფიურ ნაწარმოებში, რომლებიც უფრო ფილოსოფიურ ტრაქტატებს წარმოადგენენ, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოებებს. მათში მწერლის ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია აზრობრივ, ფილოსოფიურ ასპექტზე, რომელიც გადაიშლება არა მხოლოდ მოვლენებისა და ხასიათების ჩვენების, აღწერის მეშვეობით, არამედ რიგი ლოგიკურად დასაბუთებული და არგუმენტირებული დებულების გზითაც. ეს ნაწარმოები ლიტერატურულ კრიტიკაში სამართლიანად შეფასებული როგორც არამხატვრული, განსჯითი ნაწარმოებები, რომლებშიც მთავროვნე ხელოვნის კლავს. პირველ რიგში, აქ საჭიროა აღინიშნოს პირანდello კონკრეტულისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი რომანი „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“ (1924 წ.), რომელშიც ავტორი ახდენს თავისი ფილოსოფიური აზრის არსის რეზიუმირებას. ამ რომანის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მწერალმაც მიუთითა. ჩანაფიქრის მიხედვით, როგორც პირანდelloმ თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, ეს უნდა ყოფილიყო მთელი მისი თეატრალური პროდუქციის შესავალი, მაგრამ მუშაობის დასრულების შემდეგ აღმოჩნდა არა შესავალი, არამედ რეზიუმე. ეს რომანი პროვინციის რღვევის შესახებაა და მას მივყავართ, საზი გაუსვა მწერალმა, ყველაზე უკიდურეს დასკვნებამდე, ყველაზე შორს წასულ შედეგებამდე [61; 411]. როგორც წესი პირანდello წერდა თავის ნაწარმოებებს ძალიან სწრაფად და მხოლოდ რომანზე „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“ მან იმუშავა ათ წელიწადზე მეტი, რადგანაც ისწრაფოდა მასში გადმოეცა ყველაზე უფრო სრული და არგუმენტირებული გამოხატვა თავისი აზრისა. ეს რომანი, თუ

შეიძლება მას ასე ეწოდოს, — წერს ლეონე დე კასტრისი, — წარმოადგენს პირანდელოსეული ადამიანის ცენტრალური სიტუაციის შემონახვას და გვევლინება ეგზისტენციალური სუბიექტის პროგრესულ უარყოფად და რღვევად [66; 199, 198]. ამ წიგნს დი პიეტრო პირანდელოს სულიერი გზის ბრევიარიოდ (მოკლე გადმოცემა) აფასებს [57; 126]; ნაშრომი-დეფინიცია და პირანდელიზმის კოდექსი, ანუ კარიბჭე, რომელსაც მივყავართ მწერლის ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვან შრეში, ასე განსაზღვრავს მას კუდიჩე [61; 411]. ფილოსოფიური ნაწარმოები, რომელიც ასევე არ კარგავს თავის მხატვრულ ღირებულებას არის რომანი „ტრიალეს“ (1915 წ.), მას მწერალმა შემდგომში სახელი გადაარქვა და „სერაფინო გუბიო, კინოპერატორის ჩანაწერები“ უწოდა. სიუჟეტის ქარგა გმირის ფილოსოფიური თქმულების საბაზისა. გუბიო, ლეონე დე კასტრისის სამართლიანი შენიშვნის მიხედვით, იდენტიფიცირდება ავტორთან და მხოლოდ მანტიკურპრეტიკული ცნობიერების თვალსაზრისი ამოლიანებს ნაწარმოებს [66; 132]. იმ ნოველებიდან, რომლებიც წარმოადგენენ უფრო ფილოსოფიურ ტრაქტატებს, ვიდრე მხატვრულ ნაწარმოებებს, საჭიროა აღინიშნოს „ურეკა“, „ხაფანგი“ და სხვ. პირანდელოს ეკუთვნის ასევე რიგი დრამისა, რომელთა მხატვრული ღირებულება ხან დამსახურებულად, ხან კი დაუმსახურებლად უკუგდებულა იმის საფუძველზე, რომ ისინი გარკვეული ფილოსოფიური თეზისების ილუსტრაციების სახით არიან დაწერილნი. მათ შორის უნდა აღინიშნოს „პარტიების თამაში“, „სიცოცხლე, რომელსაც მე შენ გაძლევ“, „უცნობია როგორ“ და სხვ. ამ დრამების შესახებ შეიძლება გრამმის სიტყვებით ითქვას, რომ ისინი არა მარტო „ანეკდოტები“, არამედ „ამტკიცებენ“ კიდეც, რომ წარმოადგენენ „ლოგიკისა და თანცხობის ნარეკს“, ხოლო მათი პერსონაჟები გვევლინებიან მხოლოდ პაიკებად „ავტორისეული ლოგიკური მტკიცების“ მსვლელობაში [9; 222, 224]. შესამეც, არის კიდეც ერთი გზა პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფციის დადგენისა და შემონახვისათვის. თუ რომელიმე მწერლის შემოქმედებაში არსებობს განსაზღვრული თემატიკა, რომელიც წითელ ზოლად გასდევს მისი ნაწარმოებების გარკვეულ ნაწილს, თუ ეს თემატიკა დაკავშირებულია რომელიმე წამყვან პრობლემასთან ან რიგ პრობლემასთან, რომლებსაც ავტორი წყვეტს ერთსა და იმავე ფილოსოფიურ საფუძველზე, მაშინ შესაძლებელი ხდება ამ საფუძვლის გამოყოფა; სხვანაირად რომ ითქვას, შესაძლებელი ხდება გამოიყოს ნაწარმოების მკითხველის პლანი (ფაბულა) ნაწარმოების „ავტორისეული პლანისა და ქვეტექსტისაგან“. იგულისხმება ის ოპერაცია, რომელიც თავის საინტერესო ესსეში ი. ე. გოლოსოვკერმა გასწია დოსტოევსკის რომან „ძმები კარამაზოვების“ მიმართ. გოლოსოვკერმა თავისი ნაშრომით დაამტკიცა, რომ ასეთი ოპერაცია სრულიადაც არ მიუთითებს გმირების სქემატურობასა და აბსტრაქტულობაზე, რადგანაც ერთია — მათი ცოცხალი ადამიანურობა, ხოლო მეორე — მათი ფილოსოფიური მნიშვნელობა. გოლოსოვკერის სიტყვების პერეფერანირებას თუ გავაკეთებთ, სრული უფლება გვაქვს, პირანდელოს გმირებზეც ვთქვათ, რომ ისინი არა მხოლოდ ადამიანები არიან, არა მარტო გონებისა და სულის შემძკრელი მხატვრული სახეები არიან, არამედ ისინი არიან ასევე პრობლემები ან იდეები [16; 42,41]. იტალიელი მწერლის პერსონაჟების უმრავლესობა „ადამიანები — იდეები“, „ადამიანები — თეორეტიკოსები“ არიან, ისინი ყველაზე საშინელი ტანჯვით „აზრის გადაჭრის“ აუცილებლობის ტანჯვით — არიან შეპყრობილნი. პერსონაჟების სწორედ ამ თვისებამ ათქმევინა კროჩეს, რომ პირანდელო თავის ნაწარმოებებს გადააქცევს „აკადემიებად“, სადაც ყველა მსჯელობს და თეორეტიკოსობს. კვლევით ლიტერატურაში აღინიშნებოდა იტალიელი მწერლის დოსტოევსკისთან ერთგვარი ნათესაობა და ზოგადად ის ფაქტი, რომ პირანდელომ ლათინურ ლიტერატურაში მისთვის არადამახასიათებელი „ჩრდილოური“ ელემენტი შეიტანა. გარკვეული აზრით პირანდელო, მართლაც, ახლოს დგას დოსტოევსკისთან. დოსტოევსკი მისი ერთ-ერთი უსაყვარლესი მწერალი იყო. შემთხვევითი არაა, რომ განსაზღვრავდა რა „უმორიბმს“, ანუ, იმ თავისებურ ხელოვნებას, რომლის წარმომადგენლადაც თავს მიიჩნევდა პირანდელო, მას ამ ხელოვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ მაგალითად მარმელადოვი მოჰყავს („დანაშაული და სასჯელი“) [34; 127–128]. სკრუპულოზური თვითანალიზი, რომელიც ავლენს შინაგან წინააღმდეგობრიობასა და გახლეჩილობას, ამუშავებს გულში ჩამალულ სიმდაბლესა და სიცრუეს, ასევე თვითგამიშვლებას და თვითგვემას აზრით, ადამიანის ამ საშინელი მოლოხით; ავლენს მისწრაფებას ისეთი ცხოვრებისკენ, რომლის დროსაც „იგი ხედავს, რომ ცხოვრობს“, როდესაც იგი მუდმივად ჭერტს თავის თავს საკუთარი ცნობიერების სარკეში — ასეთია პირანდელოს „გმირ-თეორეტიკოსთა“ ზოგადი დახასიათება. დოსტოევსკის მსგავსად, რომელსაც „...შეიძლო თვალი მიედეგებინა სამარცხვინო დამცირება-დამცირებისთვის იმ უკანასკნელ სიმწარემდე.

სადაც სასონარკვეთის ცინიზმი სიმწრიდან ტკობას გამოიღებს“ [16; 92]. პირანდელოს თავისი პერსონაჟების დამცირების სირცხვილი იმ მიჯნამდე მიჰყავს, სადაც სასონარკვეთა ხდება რა გროტესკული და ცინიკური, ტკობის წყაროდ გარდაიქმნება. სიმბოლურია ამ აზრით სახელწოდებაც, რომელიც მან ერთ-ერთ თავის პიესას დაარქვა – „ტკობა სათნობებში“. ამ დრამის გმირი (ბალდოვინო) ბოლომდე აცნობიერებს, თუ რამდენად სამარცხვინოა მის მიერ ნებაყოფლობით მიღებული დამცირება, ასევე აცნობიერებს თავისი ყალბი და ცინიკური „სათნობით“ „ტკობის“ ღირებულებას. პირანდელოს მიერ „შეუძლებელ სიტუაციებზე“ წოდებული სოციალური კოკოსეთი, რომელთა მარწმუნებში ვარდება ყველა მისი პერსონაჟი, მის მიერ გადაქცეულია ინტელექტუალურ კოკოსეთად, სადაც მოქმედი პირი ერთდროულად მსხვერპლი და ჯალათი აღმოჩნდება. სამყარო, რომელშიც პირანდელოს ქმნილებები ცხოვრობენ, — წერს ა. გალეტი, — ფსიქოლოგიური კოკოსეთია, სავსე წამებით და მათით, ვისაც აწამებენ და რომელშიც სიგიჟე ფიზიკობს [60; 450]. ეს სიგიჟე სხვა არაფერია, თუ არა პირანდელოს გმირების შეპყრობილობა იმ მისწრაფებით, რომ გადაჭრან ცხოვრების მიერ მათ წინაშე დასმული საკითხები. ამიტომ იტალიელი მწერლის ცოცხალი სახეების ქსოვილიდან ფილოსოფიური ქვეტექსტის გამოყოფა არ არის ძალიან რთული ამოცანა და ეს ოპერაცია სრულიად გამართლებული და კანონზომიერია, თუ ამას კვლევის სპეციფიკური მიზანი მოითხოვს. ხოლო ის ფაქტი, რომ პირანდელი თავის ფილოსოფიურ იდეებს მხატვრულ ენაზე „თარგმნიდა“, სასაყვედურო არ უნდა იყოს. მას სხვებზე მეტად მხოლოდ იმიტომ კიცხავდნენ, რომ იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ამ გზას დაადგა.

საჭიროა კიდევ ერთ კითხვას გაეკუს პასუხი. შესაძლოა თუ არა პირანდელოს ე. წ. „სპექულაციური უწარბობის“ სასარგებლოდ ივარგოს იმ არგუმენტმა, რომ მის ნაშრომებში არ არის დამუშავებული მეცნიერული ტერმინოლოგია და „სისტემურობა“ ან იმან, რომ მისი აზროვნება ხატოვანი და მეტაფორულია? როგორც ჩანს, არა, რადგანაც ფილოსოფიის ისტორიაში ეს ფაქტი იშვიათი არაა. ეს თვისება ამა თუ იმ ზომით ახასიათებს რიგ მოაზროვნეს — მ. მონტენს, შ. მონტესკიეს, ბ. პასკალს, ს. კირკეგორს, ფ. ნიცშეს, მ. უნამუნოსა და სხვ. და განპირობებულია მათი კვლევის საგნის სპეციფიკით, პირანდელოს აზროვნების ხატოვანება და მის ნაშრომებში „სისტემურობის“ არარსებობა, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, მისი ფილოსოფიური აზრის ცენტრალური პრობლემით აიხსნება. პროვოკაციის არსების შემეცნება, მისი კონკრეტულ არსებობასთან დაკავშირებული საკითხების გადაჭრა განსაკუთრებით სწრაფებით, პირანდელოს შეხედულების თანახმად, შეუძლებელია: პროვოკაციის გამოამკარავდება თვითშემეცნების საშუალებით, ადამიანის იმ უადრესად ინტიმური შინაგანი მდგომარეობების აღწერის მეშვეობით, რომლებიც წნდებიან მისი ცხოვრების კონკრეტულ სიტუაციებში და რომელთა გამოხატვა განუცნებელი ცნებებითა და სწრაფებით შეუძლებელია. ამით არის განპირობებული პირანდელოს ფილოსოფიური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული კონსტრუქციებისა და ხატოვანი აღწერების მუდმივი მონაცვლეობა.

პირანდელოსადმი მიძღვნილ კვლევით ლიტერატურაში სწორად გვხვდება აზრი იმის შესახებ, რომ მწერლის ცხოვრების უადრესად პროვოკულმა, ბიოგრაფიულმა მომენტებმა თითქმის გადაამწყვეტი როლი ითამაშეს როგორც მისი მხატვრული ხედვის, ასევე მისი ფილოსოფიური კონცეფციის ჩამოყალიბებაში. მაგალითისათვის დავიმოწმებ მხოლოდ გერმანელი მეცნიერის რაუტის წიგნს: „ახალგაზრდა პირანდელი ანუ ეგზისტენციალური გონის ჩამოყალიბება“ (მიუნხენი, 1964). ეს წიგნი მრავალმხრივ საინტერესოა, პირველ რიგში, კი საინტერესოა მწერლის კონცეფციის ფილოსოფიური პრობლემატიკის ანალიზისა და აზრის თანამედროვე მიმდინარეობებში მისი ადგილის გამორკვევის თვალსაზრისით. რაუტი პირანდელოს იმ ხელოვნებას წრეში აყენებს, რომელთათვისაც დამახასიათებელია ადამიანის კონკრეტული არსებობის „ეგზისტენციალური“ გაცნობიერება, რაც რელიგიური და ფილოსოფიური კრიზისის მეშვეობით მიიღწევა [70; 1]. მწერლის ცხოვრება, — წერს რაუტი, — ეს იყო გაცნობიერებული გზა სიკვდილისკენ. ადრეული სიყრმიდან პირანდელი, მისი აზრით, ამუშავებდა ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელ მოუსვენრობას (Unruhe), ვინაიდან ეგზისტენცია სხვა არაფერია თუ არა, არსებულის მოუსვენრობით სავსე განცდა. მუდმივად სიკვდილზე ფიქრი, რომელიც მეტაფიზიკური ხასიათის შექმნისთვის იწვევს და რომელსაც ადამიანი არსებობის ფესვებამდე მიჰყავს, აყენებს რა მის წინაშე კატეხიზმოს უძველეს კითხვას: რისთვის მოკვდით ამ სამყაროში? ყოფიერების საზრისის რწმენის დაკარგვა, მისი ირაციონალურობისა და ადამიანის წინაშე დასმულ გამოცანებზე პასუხის პოვნის შეუძლებლობის მტკიცება, ამით განპირობებული

გამმაგებელი სასოწარკვეთა — ასეთია ის მოტივები, რომლებიც პირანდელოს ახსლოებენ ეგზისტენციალიზმთან, რადგანაც მთავარი ამ უკანასკნელში — ყოფიერების საზრისის და საფუძვლის არცოდნა [70; 440, 225, 223, 278]. ყველა გამოთქმული მოტივი, მართლაც, დამახასიათებელია მწერლის განწყობილებისა და მსოფლადქმისათვის. ისინი ვლინდებიან მისი შემოქმედების უკვე პირველივე პერიოდში (მაგალითად, პოეზიაში). „ცხოვრება მე წარმომიდგენია, — წერდა პირანდელო 1892 წელს, — როგორც განუზომელი ლაბირინთი, გარემოცული თვალშეუვალი საიდუმლოებით: არსაით არის აქედან გზა; ყველა გზა ჩემთვის საძაგელი და უკეთურია. რომელი მიზნისკენ უნდა იარო? ან საით უნდა იარო? ცდომილებანი ბუდობენ ჩვენში, ჩვენს გონში და ბოროტება — ცხოვრებაშია, უაზრო ბოროტება, ვეუბნები ჩემს თავს. ჩვენ ვერასოდეს ვერაფერს გავიგებთ, ვერ მივიღებთ საკმარის ცოდნას ცხოვრების შესახებ; ჩვენ მხოლოდ ცხოვრების გრძობა გვაქვს, შესაბამისად, გრძობა მერყევი და ცვალებადი, სევდიანი ან მხიარული დამოკიდებული ბედზე. ამრიგად, არაფერია აბსოლუტური... მე ვემსგავსებოდი მონყენილ და გამმაგებულ მაცურებელს... ხელოვნების მსურველად სიყვარული ის ერთადერთი ქიმი იყო, რომელსაც გამწარებით ეჭიდებოდა ჩემი დამარცხებული სული“ [70; 52–53]. მაგრამ შეიძლება კი იმის მტკიცება, რომ არსებობის სიცარიელისა და აუტანლობის, შფოთვისა და სიგიჟის, ცხოვრებაში რაიმე მდგრადისა და ჭეშმარიტის არარსებობის მოტივები დაკავშირებული არიან მწერლის უადრესად პირად განცდებთან, როგორც ამას მრავალი მკვლევარი ამტკიცებს? რა უფტის თანახმად, მაგალითად, პირანდელოს რელატივიზმი მომდინარეობს იმ ფაქტიდან, რომ ჯერ კიდევ ცამეტი წლის ასაკში, როცა მან მამის სასიყვარულო კავშირის შესახებ შეიტყო და მშობლების ჩხუბს ყურს უგდებდა, მისვდა, რომ თითოეული მათგანი თავისებურად მართალი იყო, ე. ი. რომ ჭეშმარიტება ფარდობითია [70; 13]. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის ქორწინებას (1894 წ.) ანტონიეტა პორტულანოსთან. პატრიარქალური სიცილიური ოჯახის მკაცრ პირობებში გაზრდილ ანტონიეტას, რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე წიგნი არ წაუკითხავს (ქმრის ერთი თუ ორი ნოველის გამოკლებით, რამაც მას ნერვული შეტევა დამართა), არ შეეძლო გაეგო და გაეზიარებინა ქმრის ინტერესები. მალე იგი პარანოიით დაავადდა, რამაც მანიაკალური ეჭვიანობის ფორმა მიიღო და მწერლის ოჯახური ცხოვრება ნამდვილ ჯოჯოხეთად იქცა. პირანდელო იძულებული იყო 1919 წლამდე ცხოვრების ჩაკეტილი და განმარტოებული წესი ეწარმოებინა, სანამ ცოლი სულით ავადმყოფთა საავადმყოფოში არ მონათავსეს. რა უფტის აზრით, იმის გამო, რომ მწერალს არ ჰქონდა სხვების ცხოვრებაზე დაკვირვების საშუალება, თავის ნაწარმოებებში მას ძირითადად საკუთარი თავი გამოჰყავდა [70, 65]. მართლაც, პირანდელოს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ავადმყოფური ეჭვიანობისა და სიგიჟის თემა. მაგრამ არ შეიძლება იმის დავინყება, რომ, ჯერ ერთი, მისთვის ასევე დამახასიათებელია პერსონაჟები, რომლებიც მორჩილებით ითმენენ დალაგს მანამ, სანამ ვინმე ხმამაღლა არ განაცხადებს ამის შესახებ ე. ი. სანამ ცწყული მთლიანად არ გაშიშვლდება. მეორეც, სიგიჟის პირანდელოს შემოქმედებაში არაფერი აქვს საერთო პათოლოგიასთან, რადგან იგი, როგორც წესი, ჰამლეტისეული სიბრძნის სიგიჟეა. რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს მწერლის თუ მონაზრკვის ცხოვრებაში ესა თუ ის პირადი მომენტი, მათი შემოქმედების სპეციფიკის წყაროების ამ მომენტებში ძიება ღრმად შეეცდარი თვალსაზრისია. თუ ვისაუბრებთ დიდი ხელოვნის თუ მონაზრკვის „ფილოსოფიური კრიზისის“ შესახებ, მიზეზები, საბოლოო ჯამში, ყოველთვის ისტორიულია, საზოგადოებრივი და არა პირადი.

პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია თავისი ფესვებით ევროპული ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიზისულ სიტუაციაში მიდის. XX საუკუნის დასაწყისიდან იტალია აქტიურად ერთვება ევროპის ინტელექტუალურ ცხოვრებაში და არა მხოლოდ იტალია მთლიანობაში, არამედ სიცილიაც. საკმარისია ითქვას, რომ პალერმო ხდება ფილოსოფიური აზრის ერთ-ერთი ცენტრი და სწორედ აქ წარმოიშობა კ. კენტელეს აქტუალიზმი, XX საუკუნის პირველი ნახევრის იტალიის ერთ-ერთი წამყვანი ფილოსოფიური მიმართულება.

პირანდელოს კონცეფციის ჩამოყალიბება ძირითადად XX საუკუნის პირველ ოცნეულში დამთავრდა. ამ პერიოდის იტალიის სულიერი ცხოვრება უკიდურესი სირთულითა და წინააღმდეგობრიობით გამოირჩეოდა. ნახევარსაუკუნოვანი ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისა და ქვეყნის გაერთიანებისათვის 1870 წელს დასრულდა. რისორჯიმენტოს მოღვაწეების მიერ წამოყენებული იდეალების განხორციელებას თითქოსდა აღარაფერი უშლიდა ხელს. კონტინენტური იტალია ეკონომიკურ აღმავლობას განიცდიდა და

მიისწრაფოდა იმისკენ, რომ აქტიური მონაწილეობა მიეღო მსოფლიოს კოლონიალურ დაყოფაში. თუ ერთი მხრივ, ქვეყნის სამხედრო გაძლიერება იმით იმედებს კვებავდა, ვინც იტალიის ძველი დიდებისა და ძალების აღორძინებაზე ოცნებობდა, მეორე მხრივ, მთავრობის მიერ დემოკრატიის მიმართულებით გაკეთებული გარკვეული დათმობები ოპტიმისტურ ილუზიებს ქმნიდნენ ლიბერალიზმის გამარჯვების შესახებ. შიდა მხრივ, მთავრობით უკმაყოფილება საყოველთაო იყო. არავისთვის რჩებოდა საიდუმლოდ, რომ მან ვერ გადაჭრა გაერთიანებული იტალიის ეკონომიკური, სოციალური და პოლიტიკური პრობლემები, ვერ მოუღო ბოლო საშინელ კორუფციას, რომელმაც მთელი საზოგადოება მოიცვა. განსაკუთრებით მწვავედ მთავრობის პოლიტიკით გამოიწვეული გულგატეხილობა და უკმაყოფილება სიცილიაში იგრძნობოდა, რადგანაც ეს განპირობებული იყო არა მარტო რისორჯიმენტოს იდეალების კრახის გაცნობიერებით, არამედ იმ უსამართლობის შეგნებითაც, რომელიც კუნძულის მიმართ იქნა დაშვებული. სიცილია — არა მარტო უძველესი კულტურის, არამედ ასევე საუკუნოვანი რევოლუციური ტრადიციების ქვეყანა — განსაკუთრებით მძიმე პირობებში აღმოჩნდა. სიცილიელები გმირულად იბრძოდნენ იტალიის გაერთიანებისთვის და დრამად სჯეროდათ, რომ გამარჯვება ბოლოს მოუღებდა კუნძულის სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ ჩამორჩენილობას. სინამდვილეში, სიცილიაში არაფერი შეცვლილა. აქ ყველაზე ჩამორჩენილი თეოდალური ურთიერთობები შენარჩუნდა, ვინაიდან ჩრდილოეთ იტალიის ეკონომიკა ქვეყნის სამხრეთის კოლონიალური ექსპლუატაციის ხარჯზე ვითარდებოდა. ჩრდილოეთის მხარეში, — წერდა გრამში, — ბურჟუაზიული პროპაგანდისტები ავრცელებდნენ იდეოლოგიას, რომლის თანახმად სამხრეთი ტყვესავით მძიმე ტვირთია, რომელიც ხელს უშლის იტალიის პროგრესს. სამხრეთელები, — ამტკიცებდნენ ისინი, — ბიოლოგიურად უმდაბლესი არსებანი არიან; სამხრეთის ჩამორჩენილობაში ბრალი არა კაპიტალისტურ სისტემას მიუძღვის, არამედ ბუნებას, რომელმაც სამხრეთელები შექმნა ზარმაცებად, ბოროტმოქმედებად, უნიჭობად და რომელიც, მხოლოდ დროდადრო უმსუბუქებს მათ ხვედრს და აძლევს ბუმბერაზ გენიოსებს [25; 45]. ცხოვრების აუტანელი პირობები ხელს უწყობდნენ სიცილიაში სოციალისტური მოძრაობის ბობოქარ გავრცელებას. სიცილიური სოციალიზმის ეს ადრეული ფორმა ანარქიული და პოლიტიკურად მოუმიფებული იყო, მაგრამ არსებული რეჟიმისათვის საკმაოდ დიდ საფრთხეს წარმოადგენდა. სიცილია, — თქვა ერთ-ერთმა გენერალმა, — იყო ნადმი, საუკუნეობით მომზადებული, რომელსაც ცეცხლი ფაშიმ (ასე ეწოდებოდათ მუშათა კავშირებს) და სოციალისტურმა ავტორიტეტებმა წაუკიდეს [75; 14]. 1894 წელს ფაშის მოძრაობა სისხლში იქნა ჩახრჩობილი. ამავე დროს რომის ბანკში გამოაშკარავდა მაქინაციები, რომლებმაც მთელ იტალიაში სკანდალი გამოიწვია. რამდენადაც მასში გარეუღნი აღმოჩნდნენ პატრიოტი გარიბალდიელები (მათ შორის — პირანდელოს ბიძაც), ამიტომ თვით სიტყვამ „პატრიოტი“ დამკინავი ელფერი მიიღო, ხოლო კორუფციის ფაქტი შეფასებულ იქნა, როგორც „პატრიოტიზმის განანკროტება“. ზემოხსენებული მოვლენები პირანდელოს ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია. კერ ერთი, მათ მწერალში დაბადეს გრძნობა, რომ ცხოვრება აუხსნელი ქაოსი და ანარქიაა, რომლებიც გონებას არ ამორჩილებიან და ადამიანურ არსებობას მყარ საფუძველს აცლიან. ეს გრძნობა, გადრმავებული მწერლის ცხოვრებისეული გამოცდილებით, შემდგომში მის მიერ გააზრებულ იქნა, როგორც ადამიანის ყოფიერების მეტაფიზიკური, უნივერსალური თვისება. შემთხვევით არ უყვარდა პირანდელოს იმის ხაზგასმაც, რომ იგი ქაოსის შვილია ამ სიტყვის არა ალეგორიული, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობით. იგი გულისხმობდა არა მხოლოდ იმ ფაქტს, რომ სახლი, სადაც ის დაიბადა, დედას ქალაქგარეთ (ქ. კორკენტის მახლობლად), ადგილზე, რომელსაც დიალექტურ კილოზე ეწოდება Cavusu, რაც ბერძნული სიტყვის Chaos-ის დამახინჯებული გადაკეთებდან წარმოდგება. პირანდელო თავს ყოველთვის იმ საზოგადოების მოქალაქედ გრძნობდა, რომელშიც არ იყო და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო გონიერი და საყოველთაო ქაოსის მომწესრიგებელი სანქციონი. მეორეც, ზემოხსენებულმა მოვლენებმა განსაზღვრეს მწერლის პოლიტიკური პოზიცია, მისი ანტიდემოკრატიზმი და ანტილიბერალიზმი. პირანდელო ძველი რევოლუციური ტრადიციების მქონე ოჯახიდან იყო. მისი პაპა, დედის მხრიდან, 1848 წლის რევოლუციის დროს იტალიის დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდა, ხოლო ბურბონების რეჟიმის აღდგენის შემდეგ ერთ-ერთი იმათგანი აღმოჩნდა, ვინც ამნისტია არ მიიღო. მწერლის მამა და ბიძა გარიბალდის ლაშქრობაში იღებდნენ მონაწილეობას. ბუნებრივია, რომ რისორჯიმენტოს იდეალების დალატს, სიცილიის მიმართ დაშვებულ უსამართლობას პირანდელოს ოჯახში აფასებდნენ არა მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივ, არამედ როგორც ოჯახურ, პირად ტრაგედიადაც. თუ დასაწყისში

მწერალი თანაუგრძობდა სოციალისტურ მოძრაობას, მალე ამ მოძრაობის მოუმნიფეტლობამ და იმ მასების თვითშეგნების განსაკუთრებით დაბნელება დონემ, რომლებიც მას დამდგარ ჭაობში ჩაფლული, ღრმა ძლიერ ჩაძინებული ენკენებოდა, მასში სოციალიზმის მიმართ ღრმა გულგატეხილობა და ანტიპათია გამოიწვიეს. ამასთან სოციალისტური მოძრაობა იბრძოდა ცხოვრების ეკონომიკური პირობების გაუმჯობესებისათვის, რაც ეწინააღმდეგებოდა რისორკიმენტოს იდეოლოგიას, რომელსაც პირველ პლანზე ერის სიდიადის იდეალები ჰქონდა წამოწეული. ამგვარად, პირანდელო, ღრმად დემოკრატიული ხელოვანი, რომელმაც თავის შემოქმედებაში უღმობლად დაგმო გლეხებისა და მშრომელთა ფართო მასების არსებობის აუტანელი პირობები, აღმოჩნდა ანტიდემოკრატიზმისა და ანტილიბერალიზმის რიგებში, უფრო მეტიც, იგი ფაშისტური პარტიის წევრი გახდა.

პირველმა მსოფლიო ომმა იტალიელ ხალხს არც სახელი, არც „ძველი რომის სიდიადის“ აღორძინება მოუტანა, როგორც მას იმპერიალიზმისა და ნაციონალიზმის იდეოლოგიები ჰპირდებოდნენ. ომმა ეკონომიკური ნგრევა და მთელი ხალხის უკიდურესი უკმაყოფილება გამოიწვია. დაიწყო ფართო პროლეტარულ-რევოლუციური მოძრაობა, მაგრამ სოციალისტურ პარტიას არ აღმოაჩნდა უნარი, სათავეში ჩადგომოდა მას, ხოლო კომუნისტური პარტიის შექმნა ფაშისტის მოსვლას დაემთხვა. თავისი წარმოშობის პერიოდში ფაშისტური მოძრაობა აერთიანებდა საზოგადოების ყველაზე განსხვავებულ ფენებს; იგი მარჯვედ იყენებდა წვრილი ბურჟუაზიის ფართო მასების უკმაყოფილებას, იზიდავდა რა მათ დემოკრატიული პროპაგანდით და იმით, რომ კვლავ აღადგენდა რისორკიმენტოსეულ, ნაციონალისტურ მითებს ერის სიდიადის შესახებ. ამიტომ დასაწყისში ბევრს სჯეროდა, რომ ფაშისტური სახელმწიფო დაიკავდა მათ როგორც მსხვილი ბურჟუაზიის უღლისაგან, ასევე პროლეტარული მოძრაობის საშიშროებისაგან. სინამდვილეში ფაშისტმა მხოლოდ საშინელი იარაღი აღმოაჩნდა მსხვილი მრეწველებისა და მინათმფლობელების ვიწრო წრეების ხელში. 1924 წელს დაიწყო რა ბრძოლა სრული დიქტატურისათვის, მუსოლინიმ ბრძანა ფაშისტის შეურიგებელი მტერი — დეპუტატი-სოციალისტი მატეოტი მოეკლათ. აღმთოთება საყოველთაო ოცო, მაგრამ სწორედ ამ დღეებში, ხაზი გაუსვა რა მუსოლინისთან სოლიდარობას, პირანდელო პარტიაში შევიდა და ფაშისტურ გაზეტში გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც საპარლამენტო ოპოზიციის ლიდერი ამენდოლა დაახასიათა, როგორც „მდარე პოლიტიკანი“. ამენდოლამ მას მძაფრი სტატიით უპასუხა. მან მწერალს უწოდა „ყულგარული ადამიანი“, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს მონახა თავისი ავტორი, იგულისხმა რა ამ უკანასკნელში ტილგერი, რომელმაც ვითომცდა სახელი შეუქმნა პირანდელოს. საგაზეთო პოლემიკამ, რომელშიც მთელი დედაქალაქის და ასევე პროვინციული პრესაც ჩაერთო, მწერალი ძალიან შეურაცხყო. თუ ის საზოგადოებრივი ფაქტორები, რომლებმაც აიძულეს პირანდელო, ფაშისტს მიმხრობოდა, იყო ლიბერალური მთავრობის კორუფციასთან გამკლავების, ქვეყნის სოციალურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების მონესრიგების უუნარობა და წვრილბურჟუაზიული ილუზია მუსოლინის „ბრძული“ ერთმმართველობისა, რომელიც ხალხს შეჰპირდა წარსულის მადალი იდეალების აღორძინებას, შემდგომში უკვე ღრმად პირადმა მოტივებმა აიძულეს იგი, თუნდაც გარეგნულად შეენარჩუნებინა ფაშისტის „მოჩვენებითი“ ერთგულება. ბედის განგებით, მწერლის „პირადი“ მტრები ლიბერალურ-დემოკრატიული ოპოზიციის ბანაკში აღმოჩნდნენ: ჯერ ერთი, კროჩე და ამენდოლა, მეორეც, ტილგერი, რომელთანაც მეგობრული ურთიერთობა დიდხანს არ გაგრძელებულა... პირანდელოს აღაშფოთებდა კრიტიკოსის მისწრაფება მისი შეხედულებების არა მარტო ინტერპრეტაციის, არამედ „სისტემატიზაციის“ როლიც ეთამაშა. თავის მხრივ, — წერს შაშა, — ტილგერს ეშინოდა, რომ პირანდელოსეული სამყარო სხვა ფორმებს მიიღებს და მის ფორმულას ხელიდან დაუსხლტება [75; 98]. დამთავრდა იმით, რომ მან დაბეჭდა ავი ანონიმური სტატია პირანდელოს შემოქმედების მზის ჩასვენების შესახებ და შეადარა იგი განურულ ლიმონს. ამგვარად, რიგმა საზოგადოებრივმა და პირადმა ფაქტორმა აიძულეს მწერალი, ბოლომდე შეენარჩუნებინა ფაშისტის მიმდევრის „ნიღაბი“, თუმცა ამ ნიღაბს არ შეეძლო მოეცეუებინა თვით ფაშისტებიც კი. პირანდელო არ უყვარდა არც მუსოლინის, არც პარტიის სხვა წევრებს, მაგრამ „იტანდნენ“ იმისათვის, რათა მათ რიგებში მსოფლიო სახელის მქონე მწერალი შეენარჩუნებინათ. ფაშისტებს არ შეიძლება მოსწონებოდათ პირანდელოს ანტიბურჟუაზიული და პესიმისტური ხელოვნება. მუსოლინის მოთხოვნის თანახმად, ყველა იტალიელი მწერალი უნდა ყოფილიყო „ხალხი ტიპის იტალიური ცივილიზაციის წინასწარმანწყობელი“ და ეკეთებინა ე. წ. „ინტელექტუალური იმპერიალიზმი“ [18; 106]. ფაშისტების შემთოთებას იწვევდა ის, რომ

საბჭოთა კავშირში გამოსცეს პირანდელოს პიესები („მიშველი ნიდები“, გამოც. Academia, 1932 წ., თარგმანი და წინასიტყვაობა გ. ვ. რუბცოვასი), ინტერპრეტირებული საბჭოთა კრიტიკოსის მიერ, როგორც ანტიურუჟანბიული. ამ ინტერპრეტაციას ფაშისტურ პრესაში სასწრაფოდ უწოდეს „თვითნებური და გამარტივებული“ [59; 234]. 1934 წელს პირანდელოს ნობელის პრემია მიენიჭა. პარიზმა ლაურეატს პატივი ზეიმით მიაგო, მაგრამ სამშობლოში ამ მოვლენას ენთუზიზმი არ გამოუწვევია. სტოკჰოლმიდან დაბრუნებულ პირანდელოს სადგურში მხოლოდ ორი მეგობარი დახვდა. არ იყვნენ არც ჟურნალისტები, არც ფოტოგრაფები, არც ოფიციალური პირები. ერთ-ერთ მეგობარს მწერალმა ასე მიმართა: „ხედავ, ჩვენ მხოლოდ სამნი ვართ მთელ სამყაროში, მხოლოდ სამნი“.

მრავალი ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ პირანდელოს ღრმა ანტიპათია ჰქონდა ახალი რეჟიმის მიმართ. ამას მოწმობს მისი გაუთავებელი მოგზაურობები და სწრაფვა იტალიის გარეთ ცხოვრებისაკენ, რაც ძალიან არ მოსწონდა მუსოლინის. პირანდელო არაერთხელ წერდა, რომ მისი ადგილი არაა სამშობლოში და თავს „უბნაგაჟო მოგზაურს“ უწოდებდა, რომელსაც სიკვდილი რომელიღაც სასტუმროსა თუ ჰოსპიტალში უწერია. ბრაზილიაში გასტროლების დროს მწერალმა ინტერვიუ იტალიურ ემიგრანტულ გაზეთს მისცა, სადაც თქვა: „საზღვარგარეთ არც ფაშისტები არიან და არც ანტიფაშისტები, აქ ყველანი იტალიელები ვართ“. სამშობლოში დაბრუნებისას იგი პარტიის სამდივნოში გამოიძახეს და შეეცადნენ მის შეგონებას. პასუხად მან დახია თავისი ბილეთი და დანაგდო რა იგი ფაშისტურ ნიშანთან ერთად იატაკზე, გავიდა, ფაშისტებს მოუხდათ დადევნებოდნენ და ბოდიში მოუხადათ. პირანდელოს მძიმე სულიერი მდგომარეობა აისახა მისი გვიანდელი ნაწარმოებების ხასიათზეც, მის მკვლელობაში ეპოვა განახლებული რელიგიის რაღაც სახე (პიესები-მითები „ახალი კოლონია“, „ლაზარე“ და სხვ.), აგრეთვე აისახა მისი ხელოვნებისათვის უცხო მიზანტროპიაში (ნოველა „დამიანის ნგრევა“, სინამდვილის, როგორც კომმარის, აღქმაში. უკანასკნელ მანერაშია (რომელიც კაფკას მანერას გვაგონებს) დაწერილი, მაგალითად, ნოველა „ვიღაც იცინის“, რომელიც ფაშისტური სახელმწიფოს კომმარულ ატმოსფეროს წარმოსახავს; კაცობრიობა ამ ნოველაში წარმოდგენილია, როგორც მსეცისმაგვარი არსებების უსახო ჯოგი, რომელიც პარტიის სხდომის საბეიმო რიტუალის შესრულების დროს გაშმაგებულ ორგინას მიეცემა და რომელიც ბავშვების სიცილსაც კი ისეთ მკრეხელობად მიიჩნევს, დაუყოვნებლივ რომ უნდა გასამართლდეს. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი პროტესტის აქტი ფაშისტების წინააღმდეგ, შამას სიტყვებით, იყო მწერლის სიკვდილი, ვინაიდან მან, — როგორც წერდა კ. ალვარო, — „დაამტკიცა, რომ შეუძლია სიკვდილში თავისუფალი იყოს“ [75; 88]. თავისი გმირების მსგავსად პირანდელო „მიშველი“ მოკვდა და თავისი სიკვდილით კიდევ ერთხელ დამტკიცა მის მიერ შექმნილი კონცეფციის ერთ-ერთი „ჭეშმარიტება“: მხოლოდ სიკვდილი აძლევს ადამიანს შესაძლებლობას, ჩამოიგლიჯოს გროტესკული და მახინჯი ნიღბი, რომელიც მას ცხოვრებამ მოახვია თავს, ასევე აძლევს შესაძლებლობას, თავი დააღწიოს „შეუძლებელ სიტუაციას“ და გახდეს საკუთარი თავი. როდესაც მწერლის ანდერძი გახსნეს, მთავრობის წარმომადგენელმა არც კი იცოდა, როგორ ეცნობებინა ამის შესახებ დუქსათვის. პირანდელო წერდა: არანაირი ცნობა მისი სიკვდილის შესახებ და ნეკროლოგი პრესაში არ გამოქვეყნდეს; დაკრძალონ ყოველგვარი პატივის, ყვავილებისა და სანთლების გარეშე; მიშველი გაახვიონ ზეწარში და დარბიებისათვის განკუთვნილი კატაფალკით წაასვენონ სასაფლაოზე ისე, რომ არავინ გააცილოს; გაუკეთონ კრემაცია, ფერფლი იქვე ქარში მიმოფანტონ; სოლო, თუ ეს შეუძლებელი აღმოჩნდება, ურნა ფერფლით სიცილიაში წაიღონ და იქ რომელიმე გაუთლელ ქვაში ამოქოლონ [34; 1249]. მუსოლინი გაცოფებული იყო, პირანდელოს ანდერძი მას შესაძლებლობას ართმევდა, რეჟიმის განსაზღვრებლად ზარ-ზეიმით ჩაეტარებინა მწერლის დაკრძალვის ცერემონია. ამბობენ, რომ დუქემ მუშტი დაჰკრა და თქვა: „იგი გავიდა და კარი გაიჯახუნა“. მან თანაგრძნობის ტელეგრამაც არ გაუგზავნა ოჯახს. პირანდელო მისი ნების თანახმად დაკრძალეს. კუბოს მხოლოდ ერთი თრანგი ჟურნალისტი მიჰყვებოდა, მაგრამ კატაფალკის მსვლელობის დროს გზა რომაელებით იყო გადაჭედილი, ისინი აცილებდნენ მწერალს, რომელმაც ვერც კი მოასწრო თავისი უკანასკნელი რომანის დაწერა — „ცნობები დედამიწაზე ჩემი ძალაუფლებიდან ყოფნის შესახებ“. მისი ნეშტის გაფანტვა ვერავინ გაბედა და მხოლოდ 1946 წელს ურნა მწერლის ნეშტით ბოლოს და ბოლოს სიცილიაში იქნა ჩატანილი ისე, რომ გზაში მას სეკდიანი თავგანდასავლებიც არ ასცდენია. დღეს პირანდელოს ნეშტი ქვის ლოდშია დატანებული უზარმაზარი პინის ქვეშ, რომელიც იმ სახლის მახლობლად დგას, სადაც მწერალი დაიბადა.

ევროპაში პირანდელოს მისმა ინტელექტუალურმა თეატრმა გაუთქვა სახელი, რომელიც მან 20-იანი წლების დასაწყისში შექმნა. მაგრამ არც თემატური, არც იდეური თვალსაზრისით მწერლის მიერ აქა არაფერი ახალი არ თქმულა. მისი აზრის ევოლუცია, თუ მხედველობაში სიცოცხლის საკუთრივ პირანდელოსეულ კონცეფციას ვიქონიებთ, ამ დროისათვის, ფაქტობრივად, დასრულდა. მაინც რა მოხდა? პირანდელოს იდეები და შეხედულებები არ შეცვლილა, მაგრამ, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს მაკ-კლინტოკი, შეიცვალა მისი მანერები [67; 169]. ომის შემდგომი საზოგადოებისთვის იტალიელი მწერლის ხელოვნება განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა, რადგან მასში ევროპული ტრადიციის ძირითადი თემები იყო წამოწეული. მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდში მათი ხმა ყრუდ გაისმოდა, ვინაიდან, გ. მარსელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველას ძალიან უნდოდა ჰქონოდა რწმენა იმისა, რომ დასავლური ჰუმანიზმი გაუძლებდა იმ ძალების გაათრეველ შემოტევას, რომლებიც მას კატასტროფისკენ უბიძგებდნენ და არავინ ეჭვობდა, რომ ცივილიზაციის საფუძველი მყიფე და სიმტკიცეს მოკლებული იყო [27; 26]. ამიტომ ომის წინა ათწლეულში პირანდელოს იდეებმა, რომლებიც ხაზს უსვამდნენ ბურჟუაზიული ცივილიზაციის განწირულობას, ფართო გავრცელება ვერ პოვეს. ამასთან არ შეიძლება იმის დავინყებთ, რომ ამ პერიოდში იტალია სულიერ აღორძინებას განიცდიდა, ხოლო მის ინტელექტუალურ ცხოვრებაში გამეფებული იყო კროჩიანული ნეოდეალიზმი ადამიანის გონებისა და ნების გამარჯვების თავისი ურყევი რწმენით. მეორე მხრივ, უფრო და უფრო ძლიერდებოდა სხვადასხვა ნაციონალისტური და ირაციონალისტური იდეოლოგიის გავლენა მათთვის დამახასიათებელი აქტივიზმის ჰიპერტროფირებული წყურვილით, სიცოცხლის ირაციონალური საფუძვლის რწმენით, ზე-ადამიანის კულტით, რომელიც მოწოდებულია განახორციელოს იტალიური ერის ე. წ. „დიადი მისია“. პირანდელი ამ მოძრაობებთან ოპოზიციას იყო. იგი უკუაგდებდა როგორც იმ საშუალებას, რითიც მკვიდრდებოდა კროჩიანული ისტორიზმი, რომელიც პოზიტივიზმის ლიკვიდაციის მეშვეობით ოპტიმისტური იდეალიზმისაკენ მიემართებოდა; ასევე უკუაგდებდა სპირიტუალისტურ და მისტიკურ მიმდინარეობებს, მათი რწმენითურთ, რომ იმარჯვებენ სიცოცხლის ირაციონალური საფუძვლები [71; 271, 275]. თუ არ ჩავთვლით კ. მიხელმეტედტერს (1887-1910), ძალიან საინტერესო და ორიგინალურ მოაზროვნეს, პირანდელი ერთადერთი იყო იტალიაში, ვინც განაცნობიერა ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიზისის სიდრმისეული პროცესები და ადამიანის ტოტალური გაუცხოების ზედმინეკნით ზუსტი აღწერა მოგვცა. მის კონცეფციასში ადამიანი წარმოდგება არა როგორც ბედის აქტიური შემოქმედი, არამედ როგორც ცხოვრების ანარქიული, მტრული და მისთვის გაუგებარი პროცესების პასიური ობიექტი; არა როგორც დეითური სინტონის ან ყოვლისშემძლე გონების შვილი, არამედ როგორც „ქაოსის ვაჟი“ ან როგორც „პერსონაჟი ავტორის გარეშე“ ე. ი. პერსონაჟი, რომელმაც თავისი არსებობის საფუძველი და საზრისი დაკარგა. ადამიანის ტოტალური გაუცხოების პროცესი პირანდელოს კონცეფციასში წარმოდგენილია პიროვნების სრული რღვევისა და მასინჯი დეპერსონიზაციის ფორმით. ადამიანი ვეღარ ცნობს თავის თავს საკუთარ საქციელსა და მოქმედებებში და პერ გიუნტის მსგავსად „მე“-ს კეთილშობილ მფლობელთა რიგებიდან“ გარიცხული აღმოჩნდება! არც ერთი იმ ათასი „მე“-დან რომლებსაც იგი თავის თავში პოულობს, არ არის მისი საკუთარი ნამდვილი სახე. „პიროვნებისგან - ა. ბლოკის სიტყვებით რომ ვთქვათ — კვალი თითქმის არ რჩება და თუკი ის მაინც განაგრძობს არსებობას, ძნელად საცნობი, დამახინჯებული და დასახინჯებული ხდება“ [12; 531]. ადამიანის ნამდვილი არსების და იმ საფუძვლის ძიებაში, სადაც მას შეუძლია იყოს „საკუთარი თავი“, პირანდელი ადამიანის შინაგანი სამყაროს საბოლოო საზღვრებამდე მიდის, მაგრამ იქ აღმოაჩენს მხოლოდ აბსოლუტურ უსახურობას, „არარას“, რომელიც მასზე აღმართული იმ ილუზორული ნაგებობების საფუძველში დევს, პიროვნების „თვითობა“ რომ ეწოდებათ. ადამიანის პრობლემა პირანდელოსთან მჭიდროდ უკავშირდება თავისუფლების პრობლემას, როგორც ერთადერთ შესაძლო საფუძველს, რომელსაც შეუძლია დაუბრუნოს მას დაკარგული „მე“ და არსებობის საზრისი. მაგრამ მის კონცეფციასში პიროვნების თავისუფლება რეალურ ცხოვრებაში აღმოჩნდება სტერილური, ვინაიდან მისი რეალიზაცია მხოლოდ აბსოლუტური მარტოობის

პირობებშია შესაძლებელი და, ფაქტობრივად, ადამიანის, როგორც ასეთის, განადგურებას იწყებს. ერთადერთი სფერო, სადაც ადამიანს შეუძლია გამოავლინოს თავისი შემოქმედებითი აქტიურობა, გახდეს თავისი ცხოვრებისა და მისი საზრისის ავტორი, არის ხელოვნება. ხელოვნების ამგვარი გაგებით პირანდელო მე-20 საუკუნის დასაწყისის იტალიური აზრის ზოგად ტენდენციას უერთდება. ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ შილერი, ხოლო მის კვალდაკვალ რომანტიკოსები, ადამიანის ცხოვრებაში შემოქმედებას გადამწყვეტ როლს მიაწერდნენ, ანიჭებდნენ რა მას პიროვნების მთლიანობის ადდგენის და მისი რღვევის დაძლევის ფუნქციას. პიროვნების თვითდამკვიდრების იდეა ხელოვნების – როგორც ერთადერთი სფეროს – საშუალებით, სადაც პიროვნების შემოქმედებითი შესაძლებლობები შეიძლება ყველაზე სრულად და თავისუფლად განხორციელდნენ თანამედროვე საზოგადოებაში უფრო დაუნიებით გაისმა, ხოლო იტალიაში ინტელექტუალური ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენა გახდა. იმ პერიოდში, პრელუდიად რომ უძღოდა კატასტროფას, რომელიც პირველ მსოფლიო ომს მოჰყვა, – ნერს გარინი, – ბევრს გაუხნდა რევოლუციის იდეა, რომელიც განადგურებდა რა ძველ ბურჟუაზიულსა და სოციალისტურ იდეოლოგიებს, თავისი პროგრამის საფუძველში ინდივიდუალურ, მხატვრულ შემოქმედებას წადებდა [15; 286–287]. იტალიაში ხელოვნება ყველაზე განსხვავებული მიმდინარეობებისათვის სულიერი ბუნტის ლობუნგად იქცა. პირველად მის მნიშვნელობას ხაზი გაუსვა და ფილოსოფიურად დასაბუთა კროჩემ („ესთეტიკა...“, 1902 წ.). მის მიერ გონის ესთეტიკური ფორმის დამოუკიდებლობის მტკიცება ნიშნავდა პიროვნების შემოქმედებითი თავისუფლების დაცვას, ასევე ინდივიდუალური სანციის, როგორც ყოველივე არსებულის საფუძვლის, დაცვას. ესთეტიკურის ამგვარი გაგება პიროვნებას რეალურ ცხოვრებაში თავისუფლების გარანტიას აძლევდა და აქცევდა მას ისტორიის აქტიურ სუბიექტად, რომელიც ქმნის ამ ისტორიას და ანიჭებს მას ღირებულებასა და საზრისს. ამ პერიოდის დეკადენტურ მიმდინარეობებში ხელოვნება წარმოდგენილი იყო, როგორც ყველაზე ნოყიერი ნიადაგი სიციცხლის ირაციონალური ძალების გამოსავლენად; ეს ძალები, მათი გაგებით, ისტორიის მამოძრავებელი, შემოქმედებითი ძალები იყვნენ. პირანდელოს კონცეფციაში ესთეტიკური სანციის არ არის რეალური ისტორიული პროცესის შემოქმედებითი სანციის, იგი არ აქცევს ადამიანს ცხოვრების, როგორც ასეთის, აქტიურ სუბიექტად. პიროვნების თავისუფლება და შემოქმედებითი ინიციატივა მთლიანად არის შემოსაზღვრული ხელოვნების სფეროთი, რომელიც შეიმეცნებს რა ცხოვრებას, მოკლებულია მასში მიმდინარე პროცესებზე შემოქმედების შესაძლებლობას. მართალია, ხელოვნება იძლევა როგორც ავტორის, ასევე მისი პერსონაჟების უკვდავების გარანტიას, ვინაიდან იგი ქმნის „დრამას“, ე. ი., ადამიანური ყოფიერების აუცილებელ პირობას, მაგრამ მის მიერ შექმნილი ყოფიერება ირეალური და დროის გარეთაა. ამიტომ ხელოვნების საშუალებით ადამიანი მკვიდრდება მარადისობაში და არა თავის რეალურ, ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ხელოვნის მიერ შექმნილი სულიერი ღირებულებები ვერ გახდება იმ გონის პრაქტიკული მოღვაწეობის საფუძველი, რომელიც გარდაქმნის სინამდვილეს. ცხოვრება აბსურდულია, მოკლებულია გონიერ სანციის და ადამიანს მასში რაიმეს შეცვლა არ ძალუძს. ერთადერთი, რაც მას ხელეწიფება – ხელოვნების საშუალებით ცხოვრების შინაგანი წინააღმდეგობების გამიშვლენა, ცხოვრების მიერ შექმნილი ილუზორული კონსტრუქციების დანგრევა, ე. ი. თავისი ყოფიერების საფუძვლისა და არსების გაცნობიერება, რომლებიც არიან უაზრო „ტანჯვა“. ამრიგად, ხელოვნებაში ადამიანის თვითდამკვიდრება პირანდელოს მიერ გაგებულია, როგორც მის მიერ თავისი ყოფიერების არსებისა და საფუძვლის შემეცნება და არა როგორც ამ ყოფიერების აქტიური გარდაქმნა. ამ მხრივ იგი ემსგავსება კამიუს სიზიფოსს. მისი თვითდამკვიდრება და თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ თავისი არსებობის აბსურდულობის გაცნობიერების საფუძველზე, მაგრამ აქ მცირე დაზუსტება აუცილებელი. იმ დროს, როცა კამიუს მიიწევს, რომ „ჩვენ შეგვიძლია სიზიფოსი ბედნიერ ადამიანად წარმოვიდგინოთ“ [50; 101], პირანდელო ვერ ხედავს რაიმე ოპტიმისტური დასკვნების გაკეთების საფუძველს. ადამიანის ბედთან მიმართებაში მისი კონცეფცია ღრმად პესიმისტურია და თვით მისი ხელოვნება – ღრმად ტრაგიკული. ბევრი თანამედროვე გმობდა მწერალს, საყვედურობდა რა, რომ მასთან სიციცხლის იდეა „ტრაგიკული, დამამკრიბებელი და უიმედოა“. მაგრამ ისინი არ ითვალისწინებდნენ, რომ პირანდელომ კი არ „გამოიგონა“, არამედ მხოლოდ უკარნახა მათ „მათი ფარული, გიჟური აზრები“. ერთხელ მისთვის დასმულ კითხვას: „რატომ არიან თქვენი ნაწარმოებები ასეთი სევდიანი? განა, ცხოვრებაში არ არის არაფერი ლამაზი და

კარგი?“ — მწერალმა უპასუხა, რომ ეს მისი ბრალი არ არის, რადგან იგი არ იგონებს თავის პერსონაჟებს, არამედ იღებს მზა სახით, როგორსაც მათ ცხოვრება აძლევს მას [61; 488].

პირანდელოს ფილოსოფიური შეხედულებები იმ მსოფლგაგების ჩასახვის ატმოსფეროში ყალიბდებოდნენ, რომელიც შემდგომში ეგზისტენციალიზმისთვის წამყვანი გახდა. ეგზისტენციალიზმი, როგორც საკუთრივ ფილოსოფიური მიმდინარეობა, შეიქმნა მოგვიანებით, მაგრამ მისი ძირითადი თემატიკა წამოყენებული და მოთქმებული იყო რიგ მთავროვნებას და ხელოვნებას მიერ ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში. პირანდელო ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე წარმომადგენელია იმ მსოფლგაგებისა, რომელმაც სიცოცხლის ეგზისტენციალისტური დოქტრინის გარკვეული ასპექტები ამ მიმდინარეობაზე უფრო ადრე განჭვრიტა. ბუნებრივია, რომ ამის გამო მისი იდეების ეგზისტენციალიზმის იდეებთან სიახლოვეს დღეს უფრო დაუინტერესებელი ესმება ხაზი. იტალიელი ხელოვნის მსოფლგაგების ნათესაობა ეგზისტენციალიზმთან, რომელიც იმ დროს ისახებოდა, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში გ. მარსელის მიერ აღინიშნა [47; 182, 808]. უ. კანტორომ თავისი წიგნის „ლუიჯი პირანდელო და პიროვნების პრობლემა“ (1954 წ.) ხელახალ გამოკვლევაში შეიტანა თავი „პირანდელო ეგზისტენციალისტი“ [52; 190—193]. პირანდელოსეული აზრის სიახლოვე ამა თუ იმ ეგზისტენციალისტურ დოქტრინასთან აღინიშნა კენეციის საერთაშორისო კონგრესზე (1961 წ.) რიგი იტალიელი და უცხოელი მეცნიერის მიერ [47; 65—70, 514, 808—809, 853—862]. 1964 წელს მიუნხენში გამოვიდა რაუტის წიგნი პირანდელოზე, რომელშიც ავტორი მწერლის მსოფლგაგების ჩამოყალიბების პროცესებს განიხილავს, როგორც ეგზისტენციალური გონის ქმნადობას.

პირველ რიგში, პასუხი უნდა გავცეს კითხვას, სად და რაში ხდება პირანდელოს აზრის ეგზისტენციალიზმთან თანხება. იტალიური ეგზისტენციალიზმის ფუძემდებელი ნ. აბანიანო, ახასიათებს რა იმ მიზეზებს, რომლებმაც განაპირობეს ამ მიმართულების წარმოშობა და მისი ზოგადი სპეციფიკა, ხაზს უსვამს შემდეგს: ეგზისტენციალიზმი აღმოცენდა, როგორც რეაქცია რომანტიზმისა და მისგან გამომდინარე მიმართულებების წინააღმდეგ, რომელთა თანახმად სამყაროში ადამიანის ბედი გარანტირებულია უსასრულო ძალით (გონებით, აბსოლუტით და ა. შ.), რამდენადაც ადამიანი სხვათა აზრებს წარმოადგენს, თუ არა მის გამოვლინებას. ეს ძალა უბრალოდ ყოველთვის საბოლოო ჯამში პიროვნების თავისუფლებას და ასევე კაცობრიობის პროგრესის გარდაუვალობას. ეგზისტენციალიზმი უკუაგდება ადამიანის, როგორც იმ უმადლესი ძალის ხელთ არსებული ინსტრუმენტის, განხილვის შესაძლებლობას, რომელიც მისი პერსპექტივების განხორციელების გარანტიას იძლევა და ცდილობს აჩვენოს ადამიანის გამოცდილების ის ასპექტები, რომლებიც ამ პერსპექტივებს საეჭვოს და პრობლემატურს ხდიან. რომანტიკული მიმდინარეობების საპირისპიროდ ეგზისტენციალიზმი ამტკიცებს, რომ ადამიანის თავისუფლება შემოთარგლულია მრავალი საზღვრით, რომელთაც მისი ყველანაირი ინიციატივის მოსპობა ძალუძთ. იგი ხაზს უსვამს, პირველ რიგში, ადამიანის რეალობის არამდგრადობას და იმ ფაქტს, რომ ადამიანი საკუთარი რისკით არსებობს და მოქმედებს. იმ დროს, როცა რომანტიზმი პირველ პლანზე შინაგანი ცხოვრების და სულიერი ღირებულებების მნიშვნელობას აყენებს, ეგზისტენციალიზმი ყურადღებას ამახვილებს გარეგანზე, მიწიერზე, ადამიანის არსებობის რეალური პირობების მნიშვნელობაზე. ეგზისტენციალიზმი, პირველ რიგში, განიხილავს ადამიანის გამოცდილების უარყოფით ასპექტებს, დამარცხებას, სიკვდილს, ავადმყოფობას და ა. შ., რომლებიც რომანტიზმში მოკლებულნი იყვნენ მნიშვნელობას, რამდენადაც ისინი არ ესებოდნენ უსასრულო პრინციპს. მაგრამ ფილოსოფიის დასახსნათებლად, — განავრძობს აბანიანო, — საკმარისი არაა მისი ძირითადი თემების გადმოცემა, საჭიროა განისაზღვროს, თუ როგორ ესმის და როგორ ახორციელებს იგი ფილოსოფოსობას. ეგზისტენციალიზმს ფილოსოფოსობა ესმის როგორც არსებობის ანალიზი ე. ი. როგორც ანალიზი ეგზისტენციისა, ანუ, სიტუაციების კომპლექსისა, რომლებშიც ჩვეულებრივ იმყოფება ადამიანი. ეგზისტენციალური სიტუაცია შეიცავს არა მარტო ერთეულ ადამიანს ყოფიერების და მოქმედების მისთვის სპეციფიკური წესით, არამედ სხვა ადამიანებსაც, ნივთებს და ა. შ., მოკლედ „სამყაროს“, ზოგადად, რადგან მხოლოდ ამ ფაქტორების ერთიანობა ხდის მას გასაგებს. შესაბამისად, ეგზისტენციალური ანალიზი წარმოადგენს იმ ურთიერთდამოკიდებულებების ანალიზს, რომლებიც ორგანიზებას ახდენენ ადამიანის გარშემო და აკავშირებენ მას სხვა არსებობას და ნივთებთან; ეს ანალიზი არის მსჯელობა პირობების შესახებ და იგი გულისხმობს, რომ ურთიერთდამოკიდებულების ყოველ სუბიექტს საკუთარი ხასიათი ან

თვისება აქვს მხოლოდ მითითებულ საზღვრებში, რომლებიც განაპირობებენ მას იმ აზრით, რომ ისინი აძლევენ მას შესაძლებლობას, იყოს ის, რაც ის არის [64; 150—153].

ეგზისტენციალიზმის ზოგადი დანახსიათების შექმნე პირანდელოს ფილოსოფიის განხილვისას, შეიძლება ითქვას შემდეგი: იტალიაში, სადაც ეგზისტენციალიზმი მეორე მსოფლიო ომის წინა წლებში წარმოიშვა, რეაქცია ადამიანის ნეოიდეალისტური (რომანტიკული) გაგების წინააღმდეგ გაცილებით ადრე გაჩნდა და თავისი გამოხატვა ორი მთავროვნის — მისელმეტედერისა და პირანდელოს კონკრეტულებში პოვა. პირველებმა მათ გააკეთეს იმ გარანტიების უსაფუძვლობის კონსტატაცია, რომლებიც ამ მიმართულების მიერ იყო წამოყენებული. ადამიანის პრობლემის დასმა და გადაწყვეტა, რომელიც პირანდელოს ფილოსოფიური აზრის წამყვანი პრობლემაა, უპირისპირდებიან ნეოიდეალისტურ ფილოსოფიას, პირველ ყოვლისა, იმით, რომ მიმართავენ კონკრეტულ ადამიანს, მისი არსებობის მიწიერ, გარეგან პირობებს და უარყოფენ ნებისმიერ უსასრულო ძალას, როგორც მისი ყოფიერების საფუძველსა და გარანტიას. ადამიანი არც ტრანსცენდენტალური „მე“-ა, არც ზოგადად ცნობიერება, არც რომელიმე მეტაფიზიკური ძალის გამოვლინება. პირანდელი კატეგორიულ უარს ეუბნება ადამიანს რაიმე მხარდაჭერაზე: არ არის ღმერთი, არც გარეგანი, არც შინაგანი ძალები, რომელთაც მისი დახმარება ძალუძთ. ჯერ კიდევ კოპერნიკმა, — იმეორებს იგი ნიკმეს კვლდაკვალ, — აჩვენა ადამიანის არარაობა სამყაროს უსასრულო სივრცეებში, დაანგრია რა ამით საფუძველი მისი განდიდებისათვის. ის ხაზს უსვამს ცხოვრების აბსოლუტურ არამდგრადობას, რომელშიც ადამიანს ყოველგვარი გარეგანი თუ შინაგანი ორიენტაციების გარეშე უხდება მოქმედება.

ადამიანის პრობლემის გადაწყვეტისათვის პირანდელი მისი არსებობის კონკრეტული პირობების ანალიზს მიმართავს. მისი ფილოსოფოსობის წესი სწორედ ე. წ. ეგზისტენციალური სიტუაციის აღწერასა და ანალიზში მდგომარეობს ე.ი., იგი არა მარტო ერთეული ადამიანის ყოფიერების და მოქმედების სპეციფიკურ წესს აღწერს და აანალიზებს, არამედ იმ ურთიერთობების (ურთიერთობები „სხვებთან“, ნივთებთან და ა. შ.) კომპლექსსაც, რომლებიც მის თვისებას იმ აზრით განაპირობებენ, რომ აქცევენ მას იმად, რაც ის არის. პირანდელი ადამიანური გამოცდილების უარყოფითი ასპექტების უზომო ჰიპერტროფირებას ახდენს, აკეთებს რა აქცენტს ეგზისტენციალური სიტუაციის აბსურდულობასა და უსაშველობაზე, ადამიანის სრულ სიმარტოვესა და არაკომუნიკაბელურობაზე, ყველა მისი მოქმედების სტერილურობაზე; იმაზე, რომ შეუძლებელია იცხოვრო ნამდვილი ცხოვრებით, იყო რაიმეში საკუთარი თავი. ამ მხრივ იგი ყველაზე უკიდურეს დასკვნებამდე მიდის, ვინაიდან, არსებითად, მას ადამიანის პრობლემის პოზიტიური გადაწყვეტა არ გააჩნია იმ დროს, როდესაც ეგზისტენციალისტები ცდილობენ მოგვცენ ამგვარი გადაწყვეტა. ასე მაგალითად, იტალიური ეგზისტენციალიზმი ესწრაფვის ადამიანის პრობლემის გადაჭრას შესაძლებლის კატეგორიის საფუძველებზე, ხოლო სარტრი კი იმის საფუძველზე, რომ თავისუფლებას ადამიანური ყოფიერების თვით ქსოვილად დაადგენს. პირანდელი, აჩვენებს რა, რომ ადამიანს შეუძლია მიაღწიოს თავისუფლებას, უკუაგდებს ამ თავისუფლებას, როგორც საზრისსა და ღირებულებას მოკლებულს, რომელიც ადამიანს არყოფნისათვის წირავს. მდებარეობს, საჭიროა აღინიშნოს, რომ პირანდელოს ეგზისტენციალიზმთან არა მარტო მისი კონკრეტულის თემატიკა და მისი ფილოსოფოსობის წესი ახლოებს, არამედ რიგი კონკრეტული საკითხების გადაწყვეტაც.

* * *

ადამიანის ყოფიერება, პირანდელოს თანახმად, ცნობიერების ყოფიერებაა. ცნობიერება წმინდა მოვლენაა, რამდენადაც მის საფუძველში არ არის რაიმე სხვა ყოფიერება, რომელსაც ის ავლენს ან ახსნავს. თვითონ იგი ყოველივე არსებულის საფუძველი. ამიტომ ადამიანის ყოფიერების ანალიზი პირანდელოსთან სხვა არაფერია, თუ არა ცნობიერების სპეციფიკისა და მისი ყოფიერების წესის ანალიზი. მაგრამ ცნობიერების ქვეშ, ჯერ ერთი, იგულისხმება არა ცნობიერება ზოგადად, არამედ კონკრეტული, ერთეული ადამიანის ცნობიერება და მხოლოდ მისთვის დამახსიათებელი ყოფიერებისა და სინამდვილის ადქმის წესი. ყველა ცნობიერებისათვის ერთადერთი საყოველთაო პრინციპი არის გარემოება, ყოველი ცნობიერება თავის

სამყაროს „თავისებურად“ აგებს და შესაბამისად ანიჭებს მას ყოფიერების უადრესად პიროვნულ, განუმეორებელ ხასიათს. ცნობიერების ამგვარი გაგება განაპირობებს პირანდელის კონცეფციისათვის დამახასიათებელ უკიდურეს სუბიექტივიზმსა და რელატივიზმს. მეორეც, ცნობიერების ქვეშ ყველგან იგულისხმება თვითცნობიერება, ე. ი. რეფლექსური ცნობიერება, ანუ გაცნობიერების გაცნობიერება. ცნობიერების გარეთ და მისგან დამოუკიდებლად არსებული უნივერსუმის ყოფიერების საკითხი პირანდელის კონცეფციაში არ დგება. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ეს ყოფიერება, თუკი იგი არის კიდევ, ადამიანისთვის მიუღწეველია, მეორეც, იმიტომ, რომ ეგზისტენციის პრობლემის გადაჭრაში მას მნიშვნელობა არა აქვს. „იუმორიზმი“ პირანდელი იძლევა ცნობიერების მეტაფორულ განსაზღვრებას, რომელიც დაგვეხმარება მისი კონცეფციის ისეთი ორანოზიანი ცნებების გაგებაში, როგორცაა: „სამყაროს სიციოცხლე“, „სიციოცხლის ნაკადი“, „სიციოცხლე“, „ადამიანური სიციოცხლე“. აქ ცნობიერება შედარებულია იმ ნაკადთან, რომელიც მგებს რომ მოსტაცა და რომელიც სინათლით მეტ-ნაკლებად სავსე წრეს შემოხაზავს. ამ წრის მიღმა არის შავი, შიშის მომგვრელი ჩრდილი, რომელიც ადამიანმა უნდა ჩათვალოს, რომ ნამდვილია, თუმცა სავსებით შესაძლებელია, ცნობიერება რომ არ ყოფილიყო, არ იქნებოდა ეს ჩრდილიც. ასეა თუ ისე, ყოფიერება ადამიანის გარეთ, პირანდელის სიტყვებით, აუსხსნელ საიდუმლოდ რჩება, რომელზეც ამაოდ თქვითადა ყველა ფილოსოფოსი; ჩვენშია ეს საიდუმლო, ცნობიერების ჩრდილია იგი თუ არა — ამას ადამიანი ვერასოდეს ჩანვდება [34; 155—156]. ცნობიერების შუქი, რომელიც ჩვენ გარეთ არსებული რეალობის ილუზიას ქმნის, იმდენად სუსტია, რომ მხოლოდ „ადამიანთა ყოფიერების წყვილადში“ ასე თუ ისე გარკვევის საშუალებას გვაძლევს [29; 165—169]. ამგვარად, ტრანსცენდენტური ყოფიერება — მატერიალური, სულიერი ან დეთაბერივი — პირანდელის თანახმად, მხოლოდ ჩრდილია, რომელსაც ცნობიერების სინათლე აჩენს, ხოლო ყოველივე არსებული სხვა არაფერია, თუ არა ფენომენალური ყოფიერება, ე. ი. ცნობიერების ყოფიერება. იმიტომ ისეთი ცნებები, როგორებიცაა: „სამყაროს სიციოცხლე“, უბრალოდ „სიციოცხლე“ ან „სიციოცხლის ნაკადი“ აღნიშნავენ არა ცნობიერებისათვის ტრანსცენდენტურ ყოფიერებას, არამედ ცნობიერების იმ სფეროს, სადაც არ არის ცნობიერების გაცნობიერება, ე. ი., არ არის თვითცნობიერება, ანუ რეფლექსია. ზემოთ აღნიშნული ცნებები იგივეობრივი ცნებებია და გულისხმობენ ცნობიერების რეფლექსიამდელ ყოფიერებას, რომელიც ანალოგიურია სარტრისეული ყოფიერებისა — თავის თავში. სამყაროს სიციოცხლე, ანუ სიციოცხლის ნაკადი, არის განურჩეველი (indistinguibile) ნაკადი, ე. ი. დაუნაწევრებელი, არადიფერენცირებული, კონკრეტულ ფორმებს მოკლებული ყოფიერება. ეს ყოფიერება ისეთი სისავსე და მთლიანობაა, რომელშიც არაფერია გამოყოფილი, დასრულებული, იგი ხასიათდება მარადიული სიციოცხლით, ვინაიდან მასში გამუდმებული აღორძინება და კვდომა ხდება და სიციოცხლესა და სიკვდილს შორის საზღვრები მასში არ არის, რამდენადაც ეს ყოფიერება უსასრულობის ყოფიერებაა. პირანდელი საუბრობს სიციოცხლის ნაკადის მარადიულ, შეუწერებელ მოძრაობაზე, მაგრამ „მოძრაობის“ ცნება, რომლითაც ის „რეფლექსიამდელ“ ყოფიერებას ახასიათებს, ორანოზიანია, ვინაიდან ის, არსებითად, არ არის მოძრაობა. სიციოცხლის ნაკადის მოძრაობა ისეთია, რომ მასში არ არის ის, რაც იყო, რაც არის და ის, რაც იქნება, ე. ი. წარსული, აწმყო და მომავალი. ეს მოძრაობა დროის გარეთაა და ამდენად, ფაქტობრივად, იგი არის აბსოლუტური უძრაობა; მოძრაობას დროში ის იძენს მანინ, როდესაც მას ცნობიერების შუქი ანათებს. დრო პირანდელისთან გვეკვლინება არსებობის დროულობად. ის მხოლოდ რეფლექსურ ყოფიერებას ახასიათებს და სამყაროს ყოფიერებაში მის აქტივობას შეაქვს. რეფლექსიამდელი ყოფიერება არის ირაციონალური ყოფიერება. იგი არის ის, რაც რეფლექსიისთვის შეუღწეველია და მისი შუქით არ არის განათებული. ქვეცნობიერ სფეროზე, როგორც სიციოცხლის ნაკადზე, საუბრისას პირანდელი ვადარებს მას უძირო შავ ჭას, რომლის სიდრემში რეფლექსიას შეღწევა არ ძალუძს, თავისი შუქით იგი მხოლოდ მის ზედაპირს ანათებს. შესაბამისად, ცნობიერების ყოფიერებაში ყოველთვის რჩება რაღაც, რაც მიუწვდომელია თვითცნობიერებისთვის, რისგანაც ეს უკანასკნელი მონყვეტილია და, როგორც ასეთი, ხსენებული „ნაშთისაგან“ გარკვეულ მანძილზე არსებობს.

სიციოცხლის ნაკადი, როგორც რეფლექსიამდელი ყოფიერება, წარმოადგენს იმ ყოფიერებას, რომლის წიაღში წარმოიშობა თვითცნობიერება, ანუ, საკუთრივ ადამიანის ყოფიერება. მდგ მანინ, ეს უკანასკნელი არ არის სიციოცხლის ნაკადის ნაწილი ან მისი უნივერსალური „ქმნადობის“ მომენტი. როგორც ასეთი, სიციოცხლის ნაკადში იგი არ არის. სიციოცხლის თვალსაზრისით რეფლექსური ყოფიერება არის რაღაც

ზედმეტი და არასაჭირო. ცნობიერება (ე. ი. თვითცნობიერება), პირანდელოს სიტყვებით, არის რაღაც ნამატი (un oltre), რაღაც უსარგებლო (superfluo) [36; II, 437, 443], ვინაიდან სიცოცხლეს (სამყაროსი) თავისი თავის შესანარჩუნებლად, რაც მისი ყოფიერების მიზანი და საფუძველია, ცნობიერება არ ესაჭიროება. ამ აზრით დედამინა შექმნილია არა იმდენად ადამიანებისთვის, რამდენადაც ცხოველებითვის [30; 13]. ადამიანური რეალობა წარმოადგენს „აშენებულ სამყაროს“ (il mondo costruito) ამ სიტყვის როგორც გადატანითი, ასევე პირდაპირი მნიშვნელობით. აშენებულ სამყაროს, როგორც „ნამატის“ სამყაროს, რეფლექსიამდელ ყოფიერებაში შეაქვს ის, რაც მასში არ არის და რაც მას არ ესაჭიროება, ამდენად ამ სამყაროს მნიშვნელობა და ღირებულება მხოლოდ ადამიანისთვის აქვს [30; 13–14]. როგორ ხდება ადამიანური სამყაროს აგება და რას წარმოადგენს ის აქტივობა, რომელიც აშენებს ამ სამყაროს? ადამიანური ყოფიერების შექმნა სორციელდება თვითცნობიერების მანიპულირებელი მოქმედების მეშვეობით. თვითცნობიერება არის ყოფიერების ნეგაცია, ვინაიდან თავისი შუქით ის ანაწევრებს სიცოცხლის განურჩეველ ნაკადს, ახდენს მის დიფერენციაციას და ამით მის წინაშე გაფორმებული, ანუ, კონკრეტული ყოფიერება შეაქვს. ყოფიერების დანაწევრების, ანუ, კონკრეტული სამყაროს შექმნის პროცესი არ არის ამ სამყაროს კონსტრუირება.

ეს პროცესი გაუფორმებელი ყოფიერების კონკრეტული ფორმების ყოფიერებად, ე. ი. გაფორმებულ ყოფიერებად, კონსტრუირებას და იგი სორციელდება ადამიანის მიერ თავისი ყოფიერების გაცნობიერების შედეგად. პირანდელოსთან თვითცნობიერების ანუ ადამიანის ყოფიერების ძირითადი მახასიათებელია, ჯერ ერთი, სიცოცხლის გაცნობიერება, მეორეც, მისი, როგორც სამყაროს ყოფიერებისგან მონყვეტილის, გაცნობიერება. ბუნების სამყარო ცოცხლობს ისე, რომ არ აცნობიერებს თავის ყოფიერებას ისე, რომ არ იცის, რომ ის ცოცხლობს; ის ცოცხლობს და ვერ გრძნობს, არ იცის ეს. არც ღრუბელმა, არც ხემ, არც ცხოველმა, არც ქვევამ არ იციან თავისი ყოფიერების შესახებ, მხოლოდ ადამიანი აცნობიერებს თავის ყოფიერებას და თავის თავს მცხოვრებად ხედავს. ყოფიერება, რომელიც გახდა ხე, მიწა, ჰაერი, — წერს პირანდელი, — რომელმაც ეს ფორმები თავისთავად მიიღო, არ არსებობს, ის ჩემშია, მე ვქმნი ხის, დედამინის, ჰაერის ამ ფორმებს, ე. ი. თვისებას, ყოფიერების წესებს [34; 1230–1231]. ხის, მიწის, ვარსკვლავის და ა. შ. ფორმის შექმნა არ ნიშნავს, რა თქმა უნდა, იმას, რომ ისინი საერთოდ არ არიან; ისინი არიან როგორც რაღაც გამოუნაწევრებელი ბუნების ყოფიერებიდან, როგორც ბუნების უნივერსალური ქმნადობის განურჩეველი მომენტები, ცნობიერება კი მათ ყოფიერების კონკრეტულ ფორმებს აძლევს, გამოანაწევრებს რა მათ ბუნებიდან როგორც „ამ ხეს“, „ამ ვარსკვლავს“ და ა. შ. ადამიანური ყოფიერების კონსტრუირება ამავე დროს ამ ყოფიერების შემეცნებაა. „მაგრამ როგორ შეიძლება ჩემ მიერ იქნეს შემეცნებული მთა, ხე ან ზღვა? მთა იქცევა მთად იმის გამო, რომ მე ვამბობ: ეს მთაა. ოდა ეს ნიშნავს საკუთრივ: მე მთა ვარ. რა ვართ ჩვენ? ჩვენ ისა ვართ, რასაც დროდადრო ჩვენს თავში ვამჩნევთ. მე მთა ვარ, მაგრამ ხეც ვარ და ზღვაც და ვარსკვლავიც, ვარსკვლავიც, რომელმაც თავისი თავი არ იცის“ [30; 13]. განურჩეველი და უსასრულო ყოფიერების დიფერენცირება ნიშნავს მის წინაშე დროებითი, სასრული ყოფიერების, ე. ი. სიკვდილის, ჩანერგვას. ამიტომ თვითცნობიერების ყოფიერება არის სიკვდილი, ანუ (სამყაროს) ყოფიერების, ნეგაცია. ამგვარად, თვითცნობიერება ყოფიერების წინაშე წარმოიქმნება როგორც მისი არყოფნა, მაგრამ იგი არყოფნა მხოლოდ ყოფიერებასთან მიმართებაში; სწორედ იმის გამო, რომ ადამიანური რეალობის კონკრეტული ფორმები არ ავლენენ „სიცოცხლის“ ყოფიერებას, რომელიც არის აბსოლუტური სისავსე. პირანდელი უწოდებს მათ ცარიელ, ილუზორულ, ფიქტიურ, მდგრად კონსისტენციას მოკლებულ ფორმებს.

პირანდელოსთან ძალიან ხშირად გვხვდება სარკისა და იმ ადამიანის ხატები, რომელიც სარკეში თავის თავს უცქერს. ამ ხატში იგი განსაკუთრებულ აზრს დებს. იგი შეიცავს რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებულ მნიშვნელობას და ერთ-ერთი მათგანი გამოხატავს თვითცნობიერების, როგორც მანიპულირებელი აქტივობის და „სიცოცხლის“, როგორც ყოფიერების, რომლის წინაშე აღმოცენდება თვითცნობიერება, ურთიერთდამოკიდებულებას. ადამიანი ვერ იცხოვრებს ისე, რომ სარკეში უცქიროს საკუთარ თავს, ვინაიდან მისი გრძნობები თავისი თავის „დანახვისას“ კვდებიან. თუ ადამიანი მწუხარების ან სიხარულის მდგომარეობაშია, — აღნიშნავს პირანდელი, — თუ ის ტირის ან იცინის, საკმარისია მივიდეს სარკესთან, რომ მწუხარება ან სიხარული სახის მანჭვად გადაიქცევა და გრძნობა მახინჯდება ან ქრება. თუკი ის თავის

თავს სარკეში შემთხვევით დაინახავს, ვერ ცნობს, რადგანაც საკუთარი თავი მოეჩვენება უცნაურად, სასაცილოდ, უცნობად. „ხედავდე საკუთარ თავს მცხოვრებად“, ნიშნავს იმ „ცხოვრების“ ნეგაციას, რომელიც „თავის თავს ვერ ხედავს“, ე. ი., ვერ აღიარებს. თვითცნობიერება სარკის მსგავსია. სარკისა არ იყოს, მხოლოდ ის აძლევს ადამიანს შესაძლებლობას, თავისი თავი მცხოვრებად დაინახოს და — შესაბამისად, თავისი არსებობის რეალიზება მოახდინოს, რადგან ის, რაც ცხოვრობს და ვერ აღიარებს თავის ცხოვრებას, არის, მაგრამ არ არსებობს, პირანდელის თანახმად, არ არის ადამიანური ყოფიერება. მაგრამ, მეორე მხრივ, სარკის მსგავსად, თვითცნობიერება ანადგურებს „სიცოცხლეს“ (ყოფიერებას), ე. ი., ავლენს არა „სიცოცხლეს“, არამედ რადაცას, რაც მასში არ არის, რადაცას, რაც მის მიერვეა შექმნილი. ამავე დროს ყოფიერების ნეგაცია არა მარტო მოცემული ადამიანის თვითცნობიერების სარკით ხორციელდება, არამედ **სხვისი** თვითცნობიერების სარკითაც, უფრო სწორად, — ყველა **სხვების** თვითცნობიერებათა სარკეებით. ასე მაგალითად, ვიტანჯელო მოსკარდა („ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“) გადწვევტს რა, რომ გაიგოს, თუ ვინ და რა არის იგი, ცდილობს დაინახოს საკუთარი თავი სარკეში, მაგრამ გრძნობს, რომ თავისი თავის დანახვა სრულად, თავისი ცხოვრების მთლიანობაში მას არ ძალუძს. ვიდაცა ყოველთვის უსხლტება, გადაიქცევა უცხოდ და მოსკარდა დაცარიელებული რჩება, კარგავს რა იმის შეგრძნებას, რომ ის არ არის; გამოსახულება კი, რომელსაც იგი სარკეში ხედავს, აღმოჩნდება ის, ვისაც იგი არ იცნობს, ე. ი. თვითონ მოსკარდა. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი შეიძლება „ხედავდეს“ თავის თავს საკუთარი ცნობიერების სარკეში მხოლოდ ისეთად, როგორც მან საკუთარი თავი შექმნა; ხოლო **სხვის** მიერ კონსტიტუირებული ხატი იმდენად, რამდენადაც ის არ ავლენს მის უკან მდგომ ყოფიერებას, არამედ მისი ნეგაციის საფუძველზეა შექმნილი და ყოველ კერძო შემთხვევაში „თავისებურად“, აღმოჩნდება მისთვის უცხო და მიუწვდომელი, ეს ის უცხოა, — ამბობს მოსკარდა, — „რომელიც შეიძლება მხოლოდ სხვებმა დაინახონ და იცოდნენ, მაგრამ მე არა“ [35; 17]. ამგვარად, თვითცნობიერება სარკეა, რომელიც მხოლოდ „ცხოვრებასთან“ მიმართებაში არსებობს, მაგრამ „ცხოვრებას არ არეკლავს, არამედ მისი ნეგაციის საფუძველზე ქმნის ხატს. ამით არის განპირობებული, რომ ადამიანი, რომელიც თავის თავს „უყურებს“, სიცარიელედ შეიგრძნობს თავს, გრძნობს თავს არმყოფად. შეიძლება აღინიშნოს, რომ ანალოგიური ხატი ეგზისტენციალისტურ ლიტერატურაშიც არსებობს. „...რამდენიც არ უნდა ვუყურო ჩემს თავს სარკეში... — წერს ს. დე ბოვუარი, — არასოდეს არ შევიგრძნობ თავს ობიექტის მთელი სისავსით; მე ჩემში სიცარიელეს განვიცდი, რომელიც მე ვარ; მე შევიგრძნობ, რომ „მე არ ვარ“ [23; 283–284]. პირანდელი მუდმივად უსვამს ხაზს, რომ თვითცნობიერების აქტივობის არსი იმ ყველაფრის ნეგაციაში მდგომარეობს, რასაც იგი ეხება, რომ მას ყოფიერებაში ცარიელი, ილუზორული ფორმები შეაქვს, რომლებშიც არაფერია გარდა საკუთარი არარაისი, თუმცა ამ ფორმებს რეალურობის ღირებულებას ანიჭებს: „სამყარო არის ყოფიერების (ადამიანური — ე. თ.) აქტივობა, სილულობა, ილუზია, რომელსაც თვითონ ყოფიერება აძლევს რეალურობის ღირებულებას“ [34; 1235]. ყველაფერი, რაც ადამიანს გარს აკრავს, რაც მასში არსებობს — მისი გრძნობები და აზრები, — ყველაფერი ეს მისი ყოფიერების აუცილებელი, მაგრამ ცარიელი ფორმებია. იმისათვის, რომ თავის ქმნილება-ნაგებობებს სიმყარე მიანიჭონ და მათი სიცარიელე არ შეიგრძნონ, ადამიანები ისწრაფიან მათ „სახლებში“ „გარე სამყაროში“ აღუშროთ. ასე მაგალითად, ისინი „აშენებენ“ საფლავებს მკვდრებისთვის ან ტაძარს ღმერთისათვის. მაგრამ ვინ არის ამ სახლებში? არავინ. ვინაიდან საფლავი მხოლოდ იმის სიყვარული და მესხიერებაა, ვინც „განაგრძობს ცხოვრებას“, ე. ი., საკუთარი თავის „შენებას“, ხოლო ღმერთი — ეს დიადი არარაა, შექმნილი ადამიანის შიშის მიერ, იმ გრძნობის მიერ, რომელიც თავის თავს დამსჯელი არსების სახით აგებს [40; 120–122; 35; 196]. თვითცნობიერების მანიპულირებელი მოქმედების სიმბოლურ ხატს, როგორც საშინელი ეპიდემიისა სამყაროს წიაღში, იძლევა პირანდელის ნოველა „შებენია“. ჩვეულებრივ ეს ნოველა შეფასებულია როგორც მწერლის მისტიკური ნაწარმოები. მაგრამ თუ ამ შეფასებაში არის კიდევ ჭეშმარიტების მარცვალი, მთავარი მისტიკაში არ მდგომარეობს. მისტიკა, როგორც ასეთი, ოდნავადაც არ აინტერესებდა პირანდელის, ვინაიდან მას არაფერი „იმქვეყნიურის“ არ სწამდა. თითქმის ყველგან, სადაც მისტიკური მომენტი ჩნდება (მაგალითად, ნოველებში: „სადამოს, როცა ნემსიწვერა ინთება“, „ავე მარია ბობიო“, „ძალიანაც კარგი“, „ცხვირიდან ზეკამდე“ და სხვ.), მას ძირითადად სიმბოლური დაცვირთვა აქვს. „შებენის“ გმირი მოულოდნელად აღმოაჩენს თავის თავში საშინელ უნარს, რომ თავის საჩვენებელი და ცერა თითებზე

ოდნავი შებერვით შეუძლია, ადამიანები მოკლას. ამ აღმოჩენით შეძრწუნებული, ის თავის თავს ქუჩაში ამოწმებს და ასობით ადამიანს კლავს. ქალაქში ყველაფერს ეპიდემიით ხსნიან, ხოლო მიზეზი ამ უბედურებისა სიგიჟის ზღვარზეა. ბოლოს იგი ბედავს, ცდა სარკეში თავის გამოსახულებზე გაიმეოროს. წამი და მისი გამოსახულება ქრება. იგი სხეულისა და ჩრდილის გარეშე რჩება, იქცევა რა იმად, რაც ის არის სინამდვილეში, ე. ი., უსახო არარად, ანუ წმინდა ცნობიერებად. გმირისთვის აქ ბოლოს და ბოლოს ნათელი ხდება, რომ თვითონაა ეპიდემია, რომელიც სიციოცხლეს ანადგურებს [38; 779–790].

როგორც ზემოთქმულიდან ნათელი ხდება, თვითცნობიერება ყოფიერების საფუძველზე ახდენს არა მარტო კონკრეტული ფორმების გარე სამყაროს, არამედ საკუთარი თავის კონსტიტუირებასაც. ამდენად, იგი ასევე თავისი საკუთარი არარაა. ადამიანის ყოფიერება, გაგებული როგორც თავისი თავის ნეგაცია, პირანდელოსთან ორ ურთიერთდაკავშირებულ მნიშვნელობას გულისხმობს: იგი წარმოიშობა, როგორც ე. წ. სიციოცხლის ნაკადის, ე. ი., ადამიანის ვიტალური სიციოცხლის ნეგაცია (რადგანაც აცნობიერებს რა თავის სიციოცხლეს, ადამიანი საკუთარ თავს მკენარეული და ცხოველური სამყაროს სიციოცხლეს წყვეტს) და ახდენს თავისი არსებობის რეალიზებას საკუთარი თავისგან გამუდმებული მოწყვეტით. პირანდელოს თანახმად, ადამიანის ყოფიერება არის „კეთების“ ყოფიერება: „...რეალობა ჩვენთვის არაა მოცემული და ის არ არის, მაგრამ ჩვენ ის უნდა გავაკეთოთ, თუ გვსურს, რომ ვიყოთ...“ [35; 86]. „ყოფნა — ნიშნავს საკუთარი თავის კეთებას“ [41; IV, 348], მაგრამ „კეთება“ ყოველთვის გულისხმობს მიზანს და მის განსორციელებას, ე. ი. „კეთების“ დასრულებას. „სიციოცხლე (ადამიანის — ე. თ.), — წერს პირანდელო, — არის ყოფიერება, რომელსაც თავისი თავი სურს, რომელიც თავის თავს ფორმას ანიჭებს. იგი არის, ამგვარად, უსასრულო, რომელიც მთავრდება. ყოველ ფორმაში არის მიზანი და, მამსადადე, — დასასრული. შესაბამისად ყოფიერება ყოველ ფორმაში იკლავს თავს, ანუ თვითუარყოფა. ამ აზრით ამბობდა სპინოზა, რომ ყოველი მტკიცება არის უარყოფა. იმისათვის, რომ ყოფიერებამ იციოცხლოს, საჭიროა, ყოველი ფორმა მუდმივად კლავდეს საკუთარ თავს“ [34; 1235–1236]. მაგრამ ყოველი ფორმა, თავისთავად, არის ცხოვრების „ხაფანგი“. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ იგი ადამიანს ყოფიერებას წყვეტს და მას სასრულო, მოკვდავ არსებად გადააქცევს. „მე თავს, — ამბობს ნოველის „ხაფანგი“ გმირი, — სიკვდილის ამ ხაფანგში მომწყვეტულად ვგრძნობ, სიციოცხლის ნაკადს რომ მომწყვიტა, რომელშიც ფორმის გარეშე მივედინებოდი და დამაფიქსირა ამ დროში...“ [37; 682]. მოცემულ შემთხვევაში ფორმა, როგორც ხაფანგი, არის ის აუცილებელი დისტანცია, რომელიც რეფლექსურ ყოფიერებას რეფლექსიამდელი ყოფიერებისგან გამოყოფს და რომლის გარეშე ადამიანის სიციოცხლე წარმოუდგენელია. მეორეც, ფორმა საკუთრივ ადამიანის სიციოცხლისთვისაც იქცევა ხაფანგად. იმისათვის, რომ იყოს, ადამიანის ყოფიერება მუდმივად უნდა „ხდებოდეს“ (accadere), ქმნიდეს „საკუთარი თავისთვის ხილულობას (apparenza): სამყაროს“ [34; 1235], ე. ი., გამუდმებით უნდა წყდებოდეს საკუთარ თავს, უნდა იმყოფებოდეს დისტანციაზე საკუთარი თავის მიმართაც. ადამიანური ყოფიერება, — წერს პირანდელო, — არის „მოძრაობების და ფორმების გამუდმებული მონაცვლეობა“ [70; 417]. ფორმა ამთავრებს კეთებას და ამდენად, იგი არის „შეჩერება“, „შეყოვნება“ სიციოცხლის კეთების პროცესში; მაგრამ რადგან ეს კეთება უნდა გრძელდებოდეს, წარმოიშობა მომდევნო ფორმა, რომელიც უარყოფს სიციოცხლის წინამორბედ ფორმას და მას როგორც ხაფანგს შეიგრძნობს, ვინაიდან მასში ფიქსირებული შინაარსი აღარ შეესაბამება ახალი ფორმის აქტუალურ ყოფიერებას. ამრიგად, თვითცნობიერება თავისი თავის რეალიზებას საკუთარი თავისგან გამუდმებული მოწყვეტით, ანუ, გამუდმებული თვითუარყოფით ახდენს. ეს თვითუარყოფა გულისხმობს არა თვითგანადგურებას ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ იმ დისტანციას, რომელსაც თვითცნობიერება გამუდმებით დაადგენს საკუთარი წარსულის მიმართ, რათა იმისათვის რომ იყოს, თვითცნობიერება ყოველთვის მოწყვეტილი უნდა იყოს საკუთარ წარსულს.

გაცნობიერების გაცნობიერება, რომელიც პირანდელოსთან ადამიანური ყოფიერების ძირითად მახასიათებლად გვევლინება, აუცილებლობით გულისხმობს გაცნობიერებულის შეფასებას, აზრის მინიჭებას იმისათვის, რისი გაცნობიერებაც ხდება. ამდენად, ის უბრალოდ რადაციის ცოდნა არ არის და ამ ცოდნაში არ მდგომარეობს ადამიანის უპირატესობა ცხოველთან შედარებით. ცხოველი, როგორც მადალი ორგანიზაციის მქონე არსება, ასევე ფლობს გარკვეულ ცოდნას, მაგრამ ეს უკანასკნელი შემოთარგლულია მისი სიციოცხლის შენარჩუნებისთვის აუცილებელი სიტუაციების ცოდნით. ცხოველი არ შეიძლება, თავისი

ყოფიერებისგან დისტანციაზე იმყოფებოდეს და მის მიმართ შეფასებითი პოზიცია ჰქონდეს. ამ აზრით იგი ასევე ცხოვრობს ისე, რომ არ იცის თავისი სიცოცხლე, ე. ი., სამყაროს დაუნანვევრებული ყოფიერების ნაწილად გვეკვლინება. ასე მაგალითად, ცხენისთვის ბალახის პოვნა, — ამბობს პირანდელო, — რთული პრობლემაა, მაგრამ ამის გაცნობიერება ნიშნავს კითხვის დასმას: ბალახის და თივის მოსაძებნად განუული ოკდაათწლიანი მძიმე შრომის შემდეგ რატომ უნდა მოკვდეს ისე, რომ არ ვიცოდეთ, თუ რისთვის ვიცხოვრებ? მაგრამ ცხენს, როგორც ცხოველს, რომელმაც არ იცის, რომ ის ცხოვრობს, ასეთი კითხვები არ უჩნდება. ხოლო ადამიანის წინაშე, რომელიც მოპენჰაუერის თანახმად, მეტაფიზიკური ცხოველია, რაც ნიშნავს: ადამიანი არის ცხოველი, რომელმაც იცის, რომ უნდა მოკვდეს — ყოველთვის დგას სიკვდილის საკითხი. ეს საკითხი უფრო „მძიმე“ საკითხია, რადგან იგი ადამიანის სიცოცხლის საზრისის შესახებ სვამს პრობლემას: რისთვის და რატომ ვიცხოვრებ? [37; 1161]. სამყარო, რომელსაც ადამიანი ქმნის, ღირებულებების სამყაროა. ყველაფერს უნდა ჰქონდეს მასში საზრისი, მაგრამ ეს საზრისი მხოლოდ ადამიანისთვის არსებობს, რადგან იგი არაა განპირობებული ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებებით, არამედ წარმოიშობა როგორც რაღაც „ზედმეტი“. ყოველივესთვის საზრისისა და ღირებულების მიმნიჭებელი თვითცნობიერება სამყაროს ყოფიერების თვალსაზრისით უზბრია და ამ ყოფიერებასთან მიმართებაში მისთვის „ვერც მიზანს და ვერც საფუძველს მოიფიქრებ“ [30; 14]. თავისი ყოფიერების საზრისისა და საფუძვლის აღმოჩენა თვითცნობიერებას მხოლოდ საკუთარ თავში შეუძლია. ამიტომ ადამიანური ყოფიერების ძირითადი მიზანი ხდება ამ საზრისის ძიება, ანუ, ძიება იმისა, თუ „რატომ? რატომ?...“.

რეფლექსიამდე ყოფიერებასთან მიმართებაში რეფლექსური, ანუ, საკუთრივ ადამიანის ყოფიერება პირანდელოს მიერ შეფასებულია როგორც არანამდვილი ყოფიერება, რამდენადაც მას არა აქვს საფუძველი და გამართლება იმ ყოფიერებაში, რომლის წიაღშიც ის წარმოიშობა. ამიტომ ნამდვილი ყოფიერების თვალსაზრისით ცნობიერება ბოროტება და ავადმყოფობაა და ბრალი ყოველივე არსებულის, როგორც ყოფიერებისგან მონყვეტილის, არსებობისათვის, ცნობიერებას ედება. ბუნებრივია, რომ ეს ბრალი ონტოლოგიური ხასიათისაა და რაღაცით პირველი ცოდვის შსგავსია, რომელმაც მთელი კაცობრიობის ბედი განსაზღვრა. ჩვენი ბოროტების პირველი ფესვი, — წერს პირანდელო, — სწორედ სიცოცხლის გრძობაშია, იმ სევედიან პრივილეგიაში, რომლის წყალობითაც ადამიანი აცნობიერებს, რომ ის ცხოვრობს [34; 155]. ადამიანი თავის არსებობაში ყოფიერებისგან მონყვეტილად, მისი წიაღიდან განდევნილად აცნობიერებს. ყოფიერებისგან მონყვეტილობის გაცნობიერება ეგზისტენციის გაცნობიერებაა და მისით არის განპირობებული ადამიანში მუდმივად მცხოვრები დედამიწაზე „დაკარგულობისა“ [34; 808] და შფოთვის (angoscia) გრძობა, რომელსაც გ. მარსელმა პირანდელოს შემოქმედების „ფუნდამენტური შფოთვა“ (angoisse fondamentale) უწოდა [47; 808]. არსებობის არანამდვილობა და ყოფიერების არანამდვილი ფორმებისგან, ცნობიერების მიერ წარმოშობილი ბოროტებისგან განთავისუფლების სურვილი აიძულებს ადამიანს გაცნობიერებულად ან ნახევრადგაცნობიერებულად ესწრაფოდეს არადიფერენცირებული ყოფიერების წიაღში დაბრუნებას. უპიროვნო ყოფიერების მონატრება, მისწრაფება შეერწყას სამყაროს სიცოცხლეს, არის ადამიანის ეგზისტენციის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი.

აქამდე საუბარი ძირითადად ადამიანის ყოფიერების იმ ყველაზე ზოგადი განსაზღვრებების შესახებ მიმდინარეობდა, რომლებიც ამჟღავნებენ ამ ყოფიერების სპეციფიკას მის მიმართებაში რეფლექსიამდე ყოფიერებასთან. ამ უკანასკნელში, როგორც ითქვა, არსებობის საფუძვლისა და საზრისის პოვნა შეუძლებელია. ეგზისტენციის საფუძველი და საზრისი, თუ ასეთები მოიპოვება, შეიძლება, თვითონ მასში იქნენ აღმოჩენილნი, ე. ი. სამყაროში, რომელშიც იმყოფება ადამიანი როგორც სასრული არსება. პირანდელოს თანახმად, სწორედ მასშია საძიებელი ნამდვილად ადამიანური არსებობის ფორმები, ანუ, თვითდაპყვიდრების შესაძლებლობები. ბოროტება მხოლოდ იმაში არაა, რომ ადამიანის ყოფიერება არანამდვილია სამყაროს ყოფიერებასთან მიმართებაში და აბსურდული ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით. ბოროტება იმაშია, რომ ადამიანს მის მიერვე შექმნილი ცხოვრების საფუძვლისა და საზრისის პოვნა არ შეუძლია. მაგრამ სანამ გადავალთ არსებობის პირობების იმ კომპლექსის ანალიზზე, რომლებიც პირანდელოს თანახმად, განაპირობებენ ადამიანის ყოფიერების აბსურდულობასა და უაზრობას, საჭიროა, იტალიელი მწერლის კონცეფციის ტილგერისეულ ინტერპრეტაციაზე შევხედეთ, რადგან ამ უკანასკნელმა პირდაპირ თუ ირიბად მოახდინა გავლენა ამ კონცეფციის რიგი ძირითადი საკითხის მკდარ განმარტებაზე.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ტილგერმა პირანდელოს კონცეფციის ინტერპრეტაცია გ. ზიმელის დოქტრინიდან წასესხები იდეების შუქზე გააკეთა. ტილგერის თანახმად [77; 135–190], პირანდელოსეული აზრის საფუძველში სიციოცხლისა და ფორმის დუალიზმი დევს. ადამიანის სიღრმეში მიედინება ბრმა, მუდმივად განაწლებადი სიციოცხლე, როგორც აბსოლუტური სპონტანურობა, თავისუფლების სწრაფვა, შემოქმედებითი აქტივობა, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ესწრაფოდეს თავის აბსოლუტურ და პირვანდელ გამომვლენულობას, ანუ, სიციოცხლეს ფორმის გარეშე, როგორც წმინდა აქტივობას, რომელსაც საზღვრები არა აქვს. მეორე მხრივ, ადამიანის ცნობიერება აუცილებლობით ესწრაფვის მოაქციოს სიციოცხლე უცვლელ, მის მიერ ერთხელ და საბოლოოდ შექმნილ ფორმებში, რომელთაგან ერთ-ერთი თვითონ პიროვნება, ანუ მისი ნიღაბია. შედეგად წარმოიშობა კონფლიქტი, ბრძოლის დრამა სიციოცხლის პირველად გამომვლენულობასა და იმ ნიღბებს შორის, რომლებსაც ადამიანები ატარებენ. ამ არსებითად მკდარი ინტერპრეტაციის საფუძველზე ტილგერი აკეთებს დასკვნას, რომ ვითომცდა პირანდელო ამკვიდრებს სიციოცხლეს მის აბსოლუტურ გამომვლენულობაში („ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“), ე. ი. სიციოცხლეს, თავისუფალს ადამიანური კონსტრუქციებისაგან, სიციოცხლეს, ტრანსცენდირებულს უსასრულო ყოფიერების წიღში. ასე, მისი აზრით, სურს მოსკარდას იცხოვროს თავდაპირველ გამომვლენულობაში, ფიქრის გარეშე, კონსტრუირების გარეშე და შესაბამისად სიციოცხლის დათრგუნვის გარეშე, თუმცა ეს იდეალი პრაქტიკულად განუხორციელებელია. მოკლედ, ტილგერი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ვიტალური სიციოცხლის კატეგორიას, როგორც ყოველივე არსებულის საფუძველსა და მამოძრავებელ ძალას და ამის შედეგად პირანდელოს კონცეფცია მასთან სიციოცხლის ფილოსოფიის ვარიანტად გარდაიქმნება. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე გამოკვლევებში ტილგერისეული ინტერპრეტაცია ძირითადად უკუგდებულია, მისი გავლენა თავს იჩენს პირანდელოს შემოქმედებაში ვიტალური სანყისის მნიშვნელობის განუმომელ ჰიპოტროფირებაში. მართალია, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ამაში ბრალი პირანდელოსეული ზოგიერთი ცნებისა და განსაზღვრების გარკვეულ ორანზროვნებასა და უზუსტობასა და მიუძღვის. ასე მაგალითად, რაუფტი ამტკიცებს, რომ იტალიელი მწერალი ისევე, როგორც ბოდლერი, ცნობიერებას მოკლებული ყოფიერებისკენ, ადამიანის ირაციონალური ყოფიერებისკენ (Dasein) მიისწრაფის. მისი აზრით, პირანდელო ცდილობს იპოვოს გამოსავალი ვიტალისტურ პანთეიზმში, ანუ პანთეისტურ ვიტალიზმში, როგორც მორალის საფუძველში, ე. ი., იმ მორალში, რომელიც სამყაროს გადმერთებული სიციოცხლის თავდაუზოგავად გადების გზით მიიღწევა. ამასთან რაუფტი აღნიშნავს, რომ თუმცა ტილგერის ფორმულა ვინროა, იგი მანკ მნიშვნელოვანია და მისი გავლენა მწერალზე ყურადსადები ფაქტია [70; 366, 329, 416]. ვ. პასარი-პინინი, აკეთებს რა აქცენტს პირანდელოს აზრის ეგზისტენციალიზმთან ნათესაობაზე, თვლის, რომ მასთან ადამიანი, თავის სწრაფვაში ნამდვილი არსებობისაკენ ალტერნატივებს წინაშე აღმოჩნდება – იყოს შთანთქმული სამყაროს მიერ და იცხოვროს დროულობაში ან გამოვიდეს დროიდან, დაუბრუნდეს სიციოცხლის პირველ ნაკადს და სწორედ ამით დაიპყროს საკუთარი თავი, ე. ი., მიაღწიოს აუტენტურობას. პირანდელოს მეტაფიზიკა გაგებული როგორც სიციოცხლე, — წერს პასარი-პინინი, — შთანთქმავს ადამიანს, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სიციოცხლის უნივერსალური ქმნადობის მომენტი [47; 858, 862]. ლეონე დე კასტრისმა სამართლიანად აღნიშნა, რომ მოსკარდას მიერ განვლილი გზა არის ნასტომი ირაციონალურის წყვილადში, გონების თვითმკვლელობა, რომელმაც ევროპული აზრის ყველაზე თავზეხელაღებული და თანმიმდევრული ანტიინტელექტუალიზმი გამოხატა. იგი შემდეგ წერს, რომ რომანის დასასრული თეორიულად მოულოდნელი და არათანმიმდევრულია, მისი აზრით მოსკარდა, „ადმოაჩენს“ უნივერსალური რეინტეგრაციის შესაძლებლობას, ინდივიდუალიზაციის ახალ ხერხს და შედეგად, ვითომდა მისტიკურ კათარზისს განიცდის, ეძლევა რა პანისეულ ბუნებით ტკობას, რეალობის წმინდა დინებას, იმ „ნუგემისცემას“, რის შესახებაც გუბიო („ტრიალეს“) ირონიით ლაპარაკობდა [66; 201–203]. ანალოგიურია დი პიეტროს მსჯელობაც. საუბრობს რა, მოსკარდას ტრაგიკულ ბოლოზე, რომელმაც თავისი არარად გარდაქმნა ვაცნობიერა, იგი წერს, რომ ამის შემდეგ პირანდელო თავისი გმირის კათარზისს და მის მიერ ახალი „მე“–ს აგებას აჩვენებს. კარგავს რა ყველაფერს, მოსკარდა ვითომდა პოულობს ძირითად საზღვარს — დვთაებრივის დაკარგულ გრძობას და უკუაგდებს რა ყველა რაციონალურ კონსტრუქციას, კოსმიურ მარტობაში თავისუფალი ხდება და ამგვარად, პოულობს „გამოჯანმრთელების“ გზას [57; 134–138]. ლ. შაშა თვლის, რომ პირანდელო მონაწილეობს „გონების ნგრევის“ პროცესში, რაც ირაციონალიზმის იმ ფორმას

შეესაბამება, რომელსაც „სიციოცხლის ფილოსოფია“ ჰქვია. ამ ფილოსოფიასთან დაკავშირებული ფორმულები, ანუ, ე. წ. პირანდელოს ხელოვნების „ნახევარფილოსოფია“, მისი აზრით, ცილგერის კრიტიკას უნდა უმადლოდეს და შესაბამისად 1924 წლის შემდეგ წარმოიშობა, რამდენადაც ნაკლებად სააღბათოა, რომ პირანდელო დილთაის და ზიმელის შრომებს იცნობდა, იმიტომ, რომ ამ შრომების გამოქვეყნებამდე მისი სამყაროს წამოყალიბება თავისი ძირითადი ელემენტებით უკვე დასრულებული იყო [75; 106–107]. ბ. რეიზოვის თანახმად, ერთადერთი ნამდვილი, რაც პირანდელოსეულ ადამიანშია — ეს ცხოველური, მკენარეული სიციოცხლეა [29; 8–9,12]. ყველა ზემოთ მოყვანილ შესხედულებას აერთიანებს ის აზრი, რომ პირანდელო ვიტალურ არსებობას აფასებდა, როგორც ადამიანის პოზიტიურ მიზანს და მისი ნამდვილი არსებობის საფუძველს ვიტალურ სანყისში ხედავდა. იტალიელი მწერლის ფილოსოფიური აზრის, მით უმეტეს, მისი ხელოვნების მსგავსი ინტერპრეტაცია ღრმად არასწორია, ამიტომ აუცილებელია, შეიძლება ზედმეტად დაწვრილებითაც, ამ საკითხის განხილვებზე. პირანდელოს გაგებით, თვითცნობიერებისთვის იმანენტური კონფლიქტი, ცილგერმა ცნობიერებასა და სიციოცხლეს შორის კონფლიქტად გადააქცია, რომელიც რაღაც მეტაფიზიკური სანყისის სახით არის წარმოდგენილი და რომელიც ყოველივე არსებულის საფუძველი და მამოძრავებელი ძალაა. ს. დ'ამიკოსთვის მწერილ წერილში (29. XI. 27 წ.) პირანდელო სამართლიანად უსვამს ხაზს, რომ, ჯერ ერთი, ცილგერმა მხოლოდ განაზოგადა მისი ადრეული ნაწარმოებები (მაგალითად, ნოველები: „ხაფანგი“, „ურია“ და უმთავრესად რომანი „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“, რომელიც ხელნაწერში წაიკითხა), მეორეც, მან მისი აზრის არასწორი გაგება მოგვცა. „მოძრაობასა“ და „ფორმას“ შორის კონფლიქტი სიციოცხლესა და ფორმას შორის კონფლიქტად აქცია, თითქოს ფორმა სიციოცხლის აუცილებლობა არ იყოს. „სიციოცხლე ჩემთვის სწორედ იმიტომ არის ტრაგიკული, რომ იგი უნდა დაემორჩილოს ორ საპირისპირო, ფატალურ აუცილებლობას: მოძრაობასა და ფორმას... სიციოცხლე მხოლოდ ერთ-ერთს რომ ექვემდებარებოდეს, ის რომ მხოლოდ მოძრაობა იყოს, მაშინ იგი არ იქნებოდა რაიმეთი მოცული (consisterebbe). იმისათვის, რომ კონსისტენცია იქნინოს, იგი მეორე აუცილებლობას უნდა დაემორჩილოს, აუცილებლობას მისცეს საკუთარ თავს ფორმას... აქედან მოდის მოძრაობებისა და ფორმების მუდმივი, ფატალური მონაცვლეობა, რომლებიც ყოველთვის კონფლიქტში იმყოფებიან და რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სიციოცხლე“ [70; 417]. სწორედ ის ფაქტი, რომ ადამიანის სიციოცხლე ორ მითითებულ აუცილებლობას ემორჩილება, განაპირობებს, მწერლის აზრით, ცხოვრების ტრაგიკულ გრძნობას, რომლის დამტკიცებასაც იგი შეძლებისდაგვარად ცდილობდა [59; 34]. პირანდელოს ეს წერილი უკვე ნათელს ხდის, რომ ის საუბრობს ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტის შესახებ, ხოლო სიციოცხლეში იგი ადამიანურ სიციოცხლეს გულისხმობს. ცილგერი კი, ლაპარაკობს რა სიციოცხლისა და ფორმის კონფლიქტზე, სიციოცხლეში სიციოცხლის ნაკადს, სამყაროს სიციოცხლეს (რომელიც პირანდელოსთან რეფლექსიამდელი ყოფიერებაა) გულისხმობს და თანაც ამ სიციოცხლეს ადამიანური და შესაბამისად სიციოცხლის მამოძრავებელ ძალად აქცევს. პირანდელოსთან სმირად შევხვდებით ისეთ განსაზღვრებებს, როგორცაა: „სიციოცხლის არსება მდგომარეობს იმაში, რომ იგი არასოდეს არაფერს არ ამთავრებს“, „ფორმა არის სიციოცხლის სიკვდილი“. თუმცა ამ განსაზღვრებებს ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ორიდან ერთი მნიშვნელობა აქვთ, იმისდა შესაბამისად, რომელი ყოფიერების შესახებაა საუბარი — რეფლექსიამდელ თუ საკუთრივ ადამიანური ყოფიერების შესახებ. რეფლექსიამდელ ყოფიერებაში, ე. ი. სამყაროს სიციოცხლეში, ანუ, ე. წ. სიციოცხლის ნაკადში, სიციოცხლე არასოდეს არაფერს არ ამთავრებს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ვინაიდან იგი არის მარადიული, განურჩეველი მოძრაობა, რომელიც მოკლებულია კონკრეტულ ფორმებს.

ამიტომ, მაგალითად, როდესაც მოსკარდა ამბობს, რომ „სიციოცხლე არაფერს არ ამთავრებს და მან, ამ სიციოცხლემ, სახელები არ იცის“ [35; 227], იგი გულისხმობს სამყაროს დაუნაწევრებელ სიციოცხლეს.

ამ უკანასკნელთან მიმართებაში ადამიანური სიციოცხლის ფორმები, მართლაც, მის ხაფანგად და სიკვდილად გვეკვლინებიან. მაგრამ იგივე ფორმულები, როგორც ადამიანური ყოფიერების დასახსიათება, უკვე სხვა აზრს იძენენ. აქ ცხოვრება არასოდეს მთავრდება იმ აზრით, რომ იგი არის მუდმივი „კეთება“ და მოძრაობა წინ, რომელსაც „მეწერება“ არ შეუძლია. თუმცა ადამიანური ყოფიერება მხოლოდ ამ ფორმების მეშვეობით რეალიზდება. ცნობიერების ამ ფორმების გარეთ, — მუდმივად იმეორებს პირანდელო, — ადამიანური ცხოვრება წარმოუდგენელია. „ხაფანგი“ ადამიანისთვის აუცილებელია, თუკი მას სურს, რომ

იყოს; იმისათვის, რომ იცხოვროს, ადამიანი მუდმივად უნდა უქმნიდეს საკუთარ თავს ხაფანგს [37; 704–705]. თითოეულ რამეს, სანამ ის გრძელდება, სასჯელად დადებული აქვს ფორმა, ყოფნა ამგვარად და სხვაგვარად ყოფნის შეუძლებლობა“ [35; 83]. ფორმა ცხოვრების ხაფანგი კიდევ იმიტომ ხდება, რომ მასთან დაკავშირებული რეალობა წარსულში მიემართება, გადაიქცევა „წარსულ რეალობად“ [35; 85], მაგრამ ის, რაც ადამიანმა ჩაიდინა მისთვის საუკუნოდ საპყრობილედ რჩება, თუმცა თვითონ თავისი ცხოვრების ამ წარსულ აქტებსა და ფორმებში საკუთარ თავს ვეღარ პოულობს. ასე წარმოიშობა კონფლიქტი ფორმასა, რომელსაც ადამიანი ქმნის იმისთვის, რომ იყოს, და ამ ფორმის უარყოფით წინსვლის აუცილებლობას შორის, ე. ი., თავისი წარსულისგან მუდმივად მონყვეტილად ყოფნის აუცილებლობასა — რათა თავისი ყოფიერების შესაძლებლობებს ახორციელებდეს — და ამ წარსულის ტვირთის ზიდვის აუცილებლობას შორის, ტვირთისა, რომელიც ფიქსირებული ფორმებია მათში გაქვავებული მოძრაობით. ნათელია, რომ მითითებული კონფლიქტი თამაშდება თვითცნობიერების წიადში და არანაირ კავშირში არ არის რეფლექსიამდელ ყოფიერებასთან ე. ი., ვიცალურ სიციცხლესთან, ხოლო ცხოვრების ტრადიკულ გრძნობას ბადებს იმიტომ, რომ ადამიანური თავისუფლების საზღვარია.

შეიძლება კი იმის მტკიცება, რომ პირანდელოსთან ვიცალური სანყისი ადამიანური ყოფიერების საფუძველი და მამოძრავებელი ძალაა? როგორც ზემოთ არის ნაჩვენები, მასთან სამყაროს სიციცხლე არ არის რაღაც, რაც ადამიანური ყოფიერების მოვლენებში ვლინდება, ვინაიდან ადამიანური ყოფიერება წარმოიქმნება სამყაროს სიციცხლის ნეგაციის საფუძველზე და არაფერს, გარდა საკუთარი თავისა, არ ამუშავებს. შეიძლება შემოგვედავონ, რომ პირანდელო არაერთხელ საუბრობს სიციცხლებზე, რომელიც მუდმივად მიედინება ცნობიერების კაშხლების ქვეშ და დროდადრო გარდევს მათ, აძულებს რა ადამიანს, მისთვის მოულოდნელი საქციელი ჩაიდინოს. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ადამიანური ყოფიერების, როგორც თვითცნობიერების ყოფიერების, საფუძველში დევს ირაციონალური სიციცხლისეული სანყისი, ვიცალური სანყისი, რომელიც მისი მოქმედი პრინციპია? სიციცხლე, რომელიც ცნობიერების კაშხლების ქვეშ „მიედინება“, პირანდელოსთან გულისხმობს ორგვარ შინაარსს. ჯერ ერთი, ინსტიქტურ, ვიცალურ სიციცხლეს, რომელიც, როგორც ასეთი, უწყვეტი ხანიერებით ხასიათდება იმ დროს, როდესაც ცნობიერების სიციცხლეს ახასიათებს წყვეტილობა და მხოლოდ ადამიანური გამოცდილების რეგულარობა ქმნის მისი უწყვეტობის შთაბეჭდილებას. მეორეც, სიციცხლე, რომელიც „მიედინება“ ცნობიერების კაშხლების ქვეშ, შეიცავს დათრგუნულ გრძნობებსა და აზრებს, მეხსიერებიდან წაშლილ მოვლენებს. ქვეცნობიერი ცხოვრების როგორც პირველ, ასევე მეორე შინაარსთან მიმართებაში ცნება „მოძრაობა“ გამოუყენებელია. ვიცალური სიციცხლის, როგორც „სიციცხლის ნაკადი“, „მოძრაობა“ „უძრავია, ვინაიდან ის დროის გარეთაა; დრო, როგორც ითქვას, მხოლოდ თვითცნობიერების მოვლენებისთვისაა დამახასიათებელი. რაც შეეხება დათრგუნულ სურვილებსა და მისწრაფებებს, დავინყებულ ამბებს, ეს ყველაფერი „წარსულია“, ე. ი. „ფაქტები“, რომლებიც, პირანდელოს თანახმად, ყოველთვის არის რაღაც უძრავი. შესაბამისად, „სიციცხლე, რომელიც ცნობიერების კაშხლების ქვეშ მიედინება“, სინამდვილეში უძრავია. მოძრაობა მასში გარედან აღწევს ცნობიერების სინათლის სახით, რომელიც, ფაქტობრივად, ამ კაშხლებს განაგრევს. ქვეცნობიერი იღებს მოძრაობას, ე. ი., ადამიანური ყოფიერების მამოძრავებელ ძალად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი აცნობიერებს ამა თუ იმ დათრგუნულ სურვილს ან ინსტიქტურ სწრაფვას, მას აქტში ან წარმოდგენაში განახორციელებს და მნიშვნელობას ანიჭებს. თუ მხედველობაში ვიქონიებთ მხოლოდ ინსტიქტურ, ვიცალურ სიციცხლეს, მაშინ მისი თვითცნობიერებაში „მეჭრა“ ამ უკანასკნელის ნეგაციის საფუძველზე რეალიზდება, ამიტომ აქ საუბარი შეიძლება არა „მეჭრის“ შესახებ, არამედ „გაფორმების“, დაუნწევრებელი რეფლექსიამდელი ყოფიერების დიფერენციაციის შესახებ, ე. ი., ვიცალური სანყისის „სიკვდილისა“ და განადგურების შესახებ. ვიცალური სანყისი არ შეიძლება იყოს ადამიანური ყოფიერების მამოძრავებელი პრინციპი, რადგან თვითცნობიერების სიციცხლე აუცილებლობით გულისხმობს სიციცხლის შეფასებასა და მისთვის საზრისის მინიჭებას — ვიცალური სიციცხლისათვის უცხო მომენტებს. ხისა და ცხოველის შესახებ, პირანდელოს თანახმად, შეიძლება ითქვას — ისინი არიან, მაგრამ ეს არიან სანყისის არსებობის მსგავსია, ისინი ერთდროულად დამსწრენიც არიან და არც ესწრებიან. ისინი „არ ესწრებიან“, რამდენადაც არ შეუძლიათ მიანიჭონ საზრისი მომხდარ ფაქტს. ამ მხრივ სახასიათოა ნოკელა „ორნი!“. მისი გმირი დიეგო, რომელიც ერთხელ დამით ხიდზე აღმოჩნდება, ხედავს, რომ ადამიანი

მდინარეში გადასტყა, პარავეტზე კი თავისი შლავა დატოვა. დიეგომ არაფერი იღონა უცნობის გადასარჩენად, არც გაინძრა, თუმცა თავზარდაცემული იყო. სახლში დაბრუნებული ის თავის საქციელს აწვდიდა და იმ აზრამდე მიდის, რომ იქ სიღბე ის გარემომცველი საგნების მსგავსი იყო; იყო როგორც ის საგნები: თარანი, სახლები, ხეები და ა. შ. — დამსწრეც და არდამსწრეც; იგი იყო კატის მსგავსი, რომელმაც მათი ნიტბატონა შეჭამა, მაგრამ რომელსაც არ შეუძლია თავისი საქციელი შეაფასოს და მასზე პასუხი აგოს. კატის „საქციელი“ მოქმედი საწყისი, როგორც მისი სიცოცხლის საფუძველი, ვიტალური საწყისი იყო და სწორედ ამიტომ მწერლის მიერ კატა შეფასებულია როგორც ნივთი, რომელიც არის, მაგრამ არ არსებობს. იქ, სადაც ვიტალური საწყისი მოქმედებს, არ არის არსებობა. და აი, დიეგოს წინააღმდეგ ბრალდების ორი მონზე გამოდის: ერთი — „ეს კატა“, მეორე — „ის თვითმკვლელობა“. ისინი იმონებებიან, რომ ადამიანი არ შეიძლება, იყოს ნივთის მსგავსი, არ შეიძლება „არ იყოს დამსწრე“ იმის წინაშე, რაც ხდება, ე. ი., არ მიანიჭოს მას საზრისი [37;200-201]. როდესაც დიეგოსთვის ეს ნათელი ხდება, იგი თვითონ ასამართლებს თავს; იქ, პარავეტზე, სადაც უცნობი თვითმკვლელის შლავა იღო, თავის შლავას ტოვებს და მდინარეში ხტება. „იუმორიზმი“ პირანდელოს ასეთი მაგალითი მოჰყავს: აი, ვიღაც ჯენტლმენი, რომელშიც მორალური სული ბატონობს. მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს ინსტიტუტური სული მორალურს პანდურს ჰკრავს; ინსტიტუტური სული ასევე ხტება ბორცვით მდინარის ნაპირს და ჯენტლმენი თავს გაძარცვულად გრძობს, იგი შეძრწუნებულია! — „როგორ, როგორ შექმნა მე ამის გაკეთება?“ [34; 151. რამ შეაძრწუნა ასე ჯენტლმენი, თვითონ საქციელმა? არა, შეაძრწუნა იმ საზრისმა, რომელიც მან ამ საქციელს მიანიჭა და თვითონ საქციელი გახდა „საქციელი“, ე. ი., შეიძინა „სიცოცხლე“ მხოლოდ მისი შეფასების შედეგად. ასეთი შეფასება რომ არ მიეღო, იგი არ იარსებებდა, როგორც ადამიანური ფაქტი. „შექრის“ რეალიზება ამ შემთხვევაში მოახდინა არა ინსტიტუტმა სულმა, არამედ მორალურმა.

პირანდელოს კონცეფციაში ვიტალური საწყისი არის საწყისი პასიური და უარყოფითი. მას არ განაწინა რაიმეს შექმნის უნარი, არ შეუძლია იყოს ადამიანური ყოფიერების მამოძრავებელი, შემოქმედებითი პრინციპი. უფრო მეტიც, ვიტალურ სიცოცხლესთან მიმსგავსება ადამიანის სიცოცხლეს არანამდვილს ხდის. როგორც ზემოთ იყო თქმული, ადამიანური ყოფიერება არანამდვილია სამყაროს ყოფიერებასთან მიმართებაში, მაგრამ პირანდელო ცდილობს იპოვოს ადამიანისთვის ნამდვილი არსებობის შესაძლებლობა მისივე სამყაროს საზღვრებში და უკვე ამ საზღვრებში ასხვავებს ნამდვილ და არანამდვილ არსებობას. ადამიანს თითქოსდა ორ განზომილებაში შეუძლია ცხოვრება: ერთი, როდესაც „ის ცხოვრობს და თავის თავს მცხოვრებად ვერ ხედავს“, მეორე — როდესაც ის „ცხოვრობს და თავის თავს მცხოვრებად ხედავს“. პირველ შემთხვევაში ცნობიერება თითქოს მთვლემარე მდგომარეობაში იმყოფება, ვინაიდან არ ეძებს ყოფიერების საზრისს, არ დაფიქრდება თავისი არსებობის შესახებ. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ადამიანი ჩაძირულია თავის „მშვიდ და მადარ ცხოველურობაში“ [30; 208] ან მაშინ, როცა ის თითქმის გასრულია ყოველდღიური ცხოვრების სიმძიმით, ან მაშინ, როცა იგი ბრმად და მთლიანად ეძლევა ამა თუ იმ გრძობას და არ შეუძლია დაინახოს და შეაფასოს თავისი საქციელი, ე. ი., მის მიმართ გარკვეულ დისტანციაზე დადგეს. სამყაროს სიცოცხლის თვალსაზრისით, ეს მასთან ყველაზე ახლოს მყოფი ცხოვრების წესია, რომელიც ადამიანსაც აძლევს საშუალებას, იცხოვროს „კარგად“, ყოველ შემთხვევაში „ასატანად“, ვინაიდან მისი ცხოვრებისეული გასაჭირი არ არის დამძიმებული აზრის ტანჯვა-წვალებით, ხოლო თვითონ „ცხოვრება“ სხვადასხვა ილუზიის „სამოსელში“ საკმაოდ მისაღებად გამოიყურება. მაგრამ ადამიანის სიცოცხლის, როგორც გონის სიცოცხლის, თვალსაზრისით, ამგვარი არსებობა ნამდვილი არაა. მხოლოდ თვითცნობიერების პროცესი, რომელიც ამავე დროს თვითშემეცნების პროცესად გვევლინება, სიცოცხლეს ხდის ნამდვილს, ვინაიდან მასში მდგომარეობს გონის სიცოცხლე. ეს სიცოცხლე კლავს „არანამდვილ“ სიცოცხლეს, „სიცოცხლეს, რომელიც თავის თავს ვერ ხედავს“, მაგრამ იგი ანგრევს ყველა ილუზიას, ადამიანს ყველა „სამოსს“ ჩამოჰგლეკს და მას გაშიშვლებულს ტოვებს, მას, რომელსაც თავისი სიშიშვლის დაფარვა არ ძალუძს. ამიერიდან ადამიანს აღარ შეუძლია „იცხოვროს“ ისე, რომ „გარედან“ არ უყუროს საკუთარ თავს, მცხოვრებად არ დაინახოს თავისი თავი, ბრმად მიეცეს იმას, რაც ხდება ისე, რომ მისი აწვდილი არ განაკეთოს. ამიერიდან ის ცხოვრობს და თავის თავს მცხოვრებად ხედავს, ე. ი., აწვდის თავის ცხოვრებას, აქცევს რა მას დაკვირვებისა და რეფლექსიის ობიექტად და ამით გამოორიქხავს საკუთარ თავს იმ ცხოვრებიდან, „რომელმაც თავისი თავი არ იცის“. სწორედ „თავისი

თავი რომ არ იცის“, იმ ცხოვრებას გულისხმობს პირანდელო, როდესაც ამბობს, რომ „საკუთარი თავის შექმნება — ნიშნავს კვდომას“ [35; 208], რომ „ცხოვრობდე და მცხოვრებად ხედავდე საკუთარ თავს“, არის ცხოვრების სიკვდილი. ამიტომ ცხოვრების ყველაზე საშინელ საფანგად აღმოჩნდება აზრი, მაგრამ ამავე დროს იგია საკუთრივ ადამიანური არსებობის ერთადერთი მამოძრავებელი ძალა, ვინაიდან მხოლოდ მას შეუძლია ადამიანის არსებობის ნამდვილი საფუძველი და საზრისი და უპასუხოს კითხვას: „რატომ? რატომ?“.

დრამის „ავტორის მადიებული ექვსი პერსონაჟი“ წინასიტყვაობაში პირანდელო განსაკუთრებით უსვამს ხაზს სხვაობას ადამიანური სიცოცხლის ორ სახეობას შორის — აზრის სიცოცხლეს, შემოქმედებით და აქტიურ სიცოცხლეს, ე. ი., გონის ნამდვილ სიცოცხლეს და ვიტალურ სიცოცხლეს, პასიურს და არანამდვილს. იმ დროს, როდესაც მამა, გერი, და ვაჟი, — წერს იგი, — მის მიერ რეალიზებულნი არიან როგორც გონი, დედა რეალიზებულია, როგორც ბუნება [39; 10]. ნამდვილი ადამიანური ცხოვრებით ცხოვრობენ მხოლოდ ის პერსონაჟები, რომლებიც, როგორც მამა და გერი, თავისი თავით ტანჯვას, გონის დამქანცველ მუშაობას (ტრავაგლიო) გამოხატავენ. ეს მუშაობა ავტორის ძიებაა, ანუ, არსებობის საფუძვლისა და საზრისის ძიება და პერსონაჟის (არა მარტო ხელოვნების, არამედ ასევე ცხოვრების) დრამა ამ ძიებაში მდგომარეობს. თავისი დრამა ყოველ პერსონაჟს (და ყოველ ადამიანს) უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან „დრამა პერსონაჟის ყოფიერების საფუძველია; მისი სასიცოცხლო ფუნქციაა: აუცილებელი იმისათვის, რომ იარსებოს“. სიტუაცია, — წერს პირანდელო, — რომელიც მან პერსონაჟებს ყოფიერების საფუძვლის ნაცვლად მისცა, განსაკუთრებით საშინელია მამისა და გერისათვის, რადგან ისინი, წარმოადგენენ რა გონის ყოფიერებას, სხვებზე მეტად ესწრაფვიან ცხოვრებას და სხვებზე მეტად აცნობიერებენ საკუთარ თავს პერსონაჟებად, ე. ი., იმად, ვინც თავისი დრამის აბსოლუტურ საჭიროებას განიცდის, ზუსტად ისეთი, როგორც მათ ის წარმოადგენიათ და რომელსაც ისინი ამასობაში ხედავენ როგორც უკუგდებულს; სიტუაცია „შეუძლებელია“ და ისინი გრძნობენ, რომ რაღაც არ უნდა დაუჯდეთ, აუცილებელია აქედან გამოსვლა, რადგანაც ეს მათთვის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხია“ [39; 11]. შესაბამისად, პერსონაჟისთვის აუცილებელია სწორედ თავისი დრამა, ე. ი., ისეთი არსებობა, რომლის საფუძველი და საზრისი მის მიერვეა შექმნილი; მხოლოდ იმიტომ, რომ მამას და გერს არ შეუძლიათ თავისი დრამის რეალიზება, მათი სიტუაცია „შეუძლებელი“ აღმოჩნდება; მიუხედავად ამისა, მათი ცხოვრების ძირითად მიზნად არსებობის საფუძვლისა და საზრისის ძიება რჩება, ვინაიდან მხოლოდ ეს ძიება ხდის მათ ყოფიერებას ნამდვილს. მამას და გერს პირანდელო უპირისპირებს დედას, რომელსაც არ გააჩნია ისეთი ცხოვრება, რომელსაც „მიზნად საკუთარი თავი აქვს“. თავის „ნატურალურობაში“ დედა „არ ცხოვრობს როგორც გონი, იგი ცხოვრობს გრძნობის ხანიერებაში (კონტინუიტა), რომელსაც გადამწყვეტა არ აქვს და ამიტომ არ შეუძლია მოიპოვოს თავისი ცხოვრების ცნობიერება, ე. ი., თავისი პერსონაჟად ყოფნის ცნობიერება“. ის ვერ აცნობიერებს იმ ერთადერთ ცხოვრებას, რომელიც შეეძლო, რომ ჰქონოდა მთლიანად „ფიქსირებული და დეტერმინირებული წამიდან წამამდე ყოველ უკუსსა და სიტყვაში“. დედა მოკლებულია ლტოლვას „ჰქონდეს ცხოვრება“, ე. ი. ნამდვილი ცხოვრება, რითაც შეპყრობილნი არიან მისი ქმარი და ქალიშვილი და ამიტომ „ის მთლიანად პასიურია“ [39; 13]. მოკლედ, იგი არის, ბუნება. ბუნება, დაფიქსირებული დედის სახეში“. „ბუნებრივი“, ვიტალური სიცოცხლე, პირანდელოს აზრით, არ არის ადამიანური სიცოცხლე, ის ანტიჰუმანურია. ამით აიხსნება მისი ირონია იმ შეფასების მიმართ, რომელიც კრიტიკამ დედის სახეს მისცა. ამ პერსონაჟმა, — წერს იგი, — მას ახალი სახის კმაყოფილება მოუტანა. თითქმის ყველა კრიტიკოსი იმის მაგიერ, რომ დედის სახე „როგორც არაადამიანური“ განესაზღვრა, ისეთი კეთილი აღმოჩნდა, რომ მას „უჰუმანურესი სახე“ უწოდა. ეს შექება შეიძლება შემდეგით აიხსნას: იმის გამო, რომ საწყალი დედა მთლიანად გადამბულია დედის ბუნებრივ პოზიციასთან, მოკლებულია თავისუფალი გონითი მოძრაობის შესაძლებლობას და თითქმის სორცის ნაჭერს წარმოადგენს, რომელიც მთელი სისავსით ცხოვრობს ყველა თავის ფუნქციაში — თავისი ნამიერების შობის, კვების, მათზე ზრუნვის და მათი სიყვარულის ფუნქციებში — მაგრამ ტვინის განძრევის უმცირესი მოთხოვნილებაც არ გააჩნია და იგი ახდენს სწორედ თავის თავში ნამდვილი და სრულყოფილი „ადამიანური ტიპის“ რეალიზაციას. „უჭკველია — დამკინავად ასკვნის პირანდელო, — ეს ასეა, რადგან არაფერი არ ჩანს უფრო ხედაპირული, ვიდრე გონი ადამიანის ორგანიზმში“ [39; 14]. თუმცა დედაც, მისი აზრით, არ შეიძლება,

სახოლო კამში, უბრალოდ სორცი იყოს, რამდენადაც მას აქვს ცნობიერება. მთელი საქმე იმაშია, რომ მისი არსებობის მთავარი სტიმული, ანუ მამოძრავებელი ძალა, აღმოჩნდება ინსტინქტური სიციოცხლე, რომელიც ადამიანურ ცხოვრებაში მის „სრულ პასიურობას“ განაპირობებს. მისი დრამა, — აღნიშნავს პირანდელო, — იმაშია, რომ ის თავს პერსონაჟად არ აღიქვამს, თუმცა კი პერსონაჟია. იგი აგრეთვე გრძობს ერთ ფორმაში ფიქსირებული გონის ცხოვრების ტანჯვას და ეს გონი ასევე განიცდობს მასში და მიიღვას, მთელი თავისი ძალებით თავისას მიადნის. ამგვარად, პირანდელოს კონცეფციაში ადამიანური ყოფიერების ერთადერთ საფუძვლად და მამოძრავებელ ძალად გვევლინება რეფლექსური სანყისი, რომელიც წარმოიქმნება, როგორც სამყაროს ყოფიერების „სიციოცხლისეული სანყისის და მამოძრავებელი ძალის“ ნეგაცია, რომელთა არსი სიციოცხლის შენარჩუნებაში მდგომარეობს. შესაბამისად ვიტყვით სანყისი არ შეიძლება იყოს მასთან არც „თავისუფლების სწრაფვა“, არც შემოქმედებითი, ანუ „წმინდა აქტივობა“, არც ადამიანური ყოფიერების მიზანი.

სათქმელი დაგვრჩა, თუ როგორ აფასებს პირანდელო ადამიანური, ე. ი., ადამიანურად ნამდვილი არსებობის თვალსაზრისით, ადამიანის მისწრაფებას სამყაროს ყოფიერებასთან შეზღუდვისაკენ. ზემოთ იყო აღნიშნული, რომ ეს მისწრაფება ადამიანის ონტოლოგიური მახასიათებელია; თუმცა უნდა გვახსოვდეს, რომ პირანდელო ხელოვანია და შემოქმედებაში ყოველთვის თავისი ფილოსოფიური შეხედულებებით არ ხელმძღვანელობს. ამიტომ, როდესაც საუბარია საკუთრივ მისი ხელოვნების შესახებ, აუცილებელია იმ ორი ფაქტორის განსხვავება, რომელთაც განაპირობებს მისი ადამიანისთვის დამახასიათებელი ბუნებისაკენ ლტოლვა. პირველი სოციალურ-ისტორიული ფაქტორია. თანამედროვე სამყაროში, ცხოვრების მახინჯი მექანიზაციის პირობებში, — წერს პირანდელო („ტრიალეს“), — ადამიანი ცხოვრობს ტრამვების ავტომატების, ფაბრიკების, სატელეგრაფო ბოძების ხმაურში, რეკვასა და ღრჭიალში, სახეების და მოკლენების შეუსვენებელ ცკლაში. არსებობის ამ თავბრუდამხვევ და ჩამორევ წარდგანაში ადამიანის შინაგანი ცხოვრება თითქმის ქრება. იდეალური ადამიანი ხდება ის ადამიანი, რომელიც სრულიად მოკლებულია გრძობებს, აბსოლუტურად დაცლილია ვნებებისაგან, თითქოს „შესულია“ ნივთების დუმილში, რადგან ისინი წარმოიქმნიან რა თავის გარეთ საშინელ ხმაურს, თავისთავად მარადიულ და ვნებათუქონელ დუმილში ცხოვრობენ. მაგრამ ადამიანის ცხოვრება, პირველ რიგში, არის გრძობის ცხოვრება და არა გონების მახასიათებელი მუშაობა, რომელიც ერთგვაროვნად ფუნქციონირებს, გონებისა, რომელმაც თავის მსგავსად მანქანა შექმნა. ვნებების უქონლობა კლავს გრძობებს და მათი ხელახლა მოპოვების მისწრაფება, შინაგან სამყაროზე ყურადღების მიმართვის სურვილი, აიძულებს ადამიანს, გაიქცეს ბუნებაში, რადგან მხოლოდ ის უბრუნებს დაკარგულ ადამიანურებას. ნოველაში „ჩაულა აღმოაჩენს მთვარეს“ მოხუცი მუშა, საუკუნოდ მიჯანყებული მადარობის შავ წიაღს, ერთხელ, დამით, დედამისის ზედაპირზე აღმოჩნდება და ხელდავს მთვარეს, სავსეს და კამეჭას. ბუნდოვნად, მაგრამ დაჟინებით ეს დიდი ხნის წინ მივიწყებული მთვარე ჩაულას აიძულებს ნივთის დუმილიდან გამოვიდეს და კვლავ, თუნდაც წამიერად, იგრძნოს თავი ადამიანად. ბუნებაში ნახულობენ ერთადერთ ნუგეშს პირანდელოს გლეხებიც. ბუნებით პრიმიტიულები, რომელთაც არ ესმით თავისი „შეუძლებელი სიტუაციის“ მიზეზები, ისინი ემსგავსებიან სარკველა ბალახს, რომლის დანახვაც თავის მინდორში არავის სურს; მოკლებულნი არა მარტო მინის დამუშავების და სათუთად მოვლის, მისგან თავისი შრომის ნაყოფის მიღების შესაძლებლობას, არამედ იმის შესაძლებლობასაც, რომ ამ მიწაში იყვნენ დამარხულნი, ისინი უფრო მხურვალედ და დაჟინებით ელტვიან მასთან შეზღუდვას, მასში იმის პოვნას, რაც მათ არც ადამიანებმა და არც დემურთმა არ მისცეს (ნოველები: „მამა-დემურთი“, „Requiem aeternam dona eis, Domine“ და სხვ.). ის აზრი, რომ პირანდელო ამ და მსგავს ნოველებში ვიტალისტურ პანთეიზმს ამკვიდრებს ან ადამიანების არსებას პრიმიტიულ რელიგიურობაში ეძებს, არაფრით არის გამართლებული, ვინაიდან, როგორც მონაზროვნეს, ვიტალიური არსებობა მას ანტიჰუმანურად მიაჩნია, ხოლო, როგორც ხელოვანი, ამ არსებობის „არაადამიანურებას“ აჩვენებს; ეს არსებობა აიძულებს ადამიანს, ეძებოს ნუგეში უკიდურესი სასონარკვეთის მორალში, რომელსაც უბედური იუდა-“ამკრეფი“ („მამა-დემურთი“) ან მანანალა ნაძარო („ეცხლს მიეცი ჩალა“) ქადაგებს. მეორე ფაქტორი, რომელიც პირანდელოსთან ადამიანის ბუნებასთან შეზღუდვის მისწრაფებას განაპირობებს, უკვე მის ფილოსოფიურ შეხედულებებთანაა დაკავშირებული. სწრაფვა არადიფერენცირებული ყოფიერების წიაღში დაბრუნებისაკენ, როგორც ეგზისტენციალური რიგის სწრაფვა, მისი ფილოსოფიური ნაწარმოებების

ზოგიერთი გმირის: მოსკარდას, თომაზინო უნციოს („გალობს ეპისტოლეს“), ნოველების „ხაფანგი“, „როცა გიჟი ვიყავი“ და სხვ. გმირების: მოქმედების საფუძვლად იქცევა. მაგრამ აქაც ეს სწრაფვა არის ადამიანის „გაქცევა“ „შეუძლებელი სიტუაციის“ მარწმუნებიდან, იმ განსხვავებით, რომ ეს სიტუაცია უკვე ფასდება არა როგორც ისტორიული, არამედ როგორც ეგზისტენციალური. ადამიანურ ყოფიერებაზე გაცნობიერებული უარის თქმა იმის შედეგად წარმოიშობა, რომ ადამიანი წვდება თავისი არსებობის აბსურდულობას, იმას, რომ შეუძლებელია, იპოვოს მასში საზრისი და როგორც პიროვნებამ, მოახდინოს თვითდამკვიდრება. მოსკარდა, უარს ამბობს რა სიმდიდრეზე, მიდის დავრდომილთა თავშესაფარში, რომელიც ქალაქგარეთ მდებარეობს და იქ ბუნების წიაღში, თითქოსდა, სამყაროს ნაწილი ხდება. სახლიდან გამოსვლისას ის არაფერზე არ აფიქსირებს თავის მზერას, რომ არ დაინახოს, რომ რაღაც იღებს ფორმას და, შესაბამისად კვდება. იგი „ხან ეს ხეა“, ხან „ის ღრუბელი“, ხან „ეს წიგნი, რომელსაც კითხულობს“, ხან „ქარი, რომელსაც ის სვამს“. მოსკარდა აღარ უშვებს, როგორც თვითონ ამბობს, რომ მასში ამუშავდეს აზრი, რომელიც თავისი მსჯელობების აგების გზით კვლავ დაინყებს სიცარიელის შექმნას. ასე ცხოვრობს, კვდება რა ყოველ წამს და განახლებული იბადება მოგონებების გარეშე: ცოცხალი და მთლიანი, მუდამ თავისი თავის გარეთ, ყოველ გარეგან ნივთში [35; 227-228].

უნციო („მღერის ეპისტოლას“), დიაკნის თანამემწე, ტოკებს რა ეკლესიას, ასევე მიიღგვის იმისკენ, რომ „აღარ ჰქონდეს ყოფიერების ცნობიერება მსგავსად ქვისა, მსგავსად მცენარისა; არ ახსოვდეს თავისი სახელიც კი; იცხოვროს ისე, რომ არ იცოდეს, რომ ცხოვრობს, მხეცებისა და მცენარეების მსგავსად; გრძნობების, სურვილების, მოგონებების და აზრების გარეშე; იმ ყველაფერის გარეშე, რაც საკუთარ სიცოცხლეს აზრსა და ღირებულებას მიანიჭებდა. აი, ასე: ბალახზე გართხმულმა უცქირო ლურჯ ცას, თეთრ ღრუბლებს მზით დაბრავებულებსა და განებრილებს; უსმინო წაბლის ბაღში ქარს, რომელიც ბღვასავით ხმაურობს და ქარის ამ ქროლვასა და ამ ხმაურში, როგორც უსასრულო სიმორიდან, შეიგრძნო ყოველი ნივთის ამაოება და ცხოვრების მშფოთვარე მონყენილობა“ [37; 446].

მაგრამ ხდება კი ნამდვილად მოსკარდას ან უნციოს დაუნანებელი ყოფიერების წიაღში დაბრუნება? აღარ არიან ისინი, ის ადამიანები, რომლებიც აზრის „ცარიელ კონსტრუქციებს“ აგებენ? რა თქმა უნდა, არა, რადგან როგორც მოსკარდა, ასევე უნციო რეფლექსური ცხოვრებით განაგრძობენ ცხოვრებას, რომელიც თავის ყოფიერებას აცნობიერებს და მას ღირებულებას ანიჭებს. მოსკარდა აღწერს თავის წარსულს და აწინააღმდეგებს მას, კითხულობს წიგნებს და ცხოვრობს ბუნების „კონკრეტულ“ სამყაროში. უნციო გადამწყვეტს შეიმეცნოს ბუნების არსებობის საიდუმლოება კონკრეტული ბალახის ღერის მაგალითზე. დღიდან დღემდე თვალს ადევნებს მის ზრდას, სანამ ამ ბალახის ღერს გოგონა არ მოწყვეტს. გოგონას საქციელი მასში სასონარკვეთასა და აღმოფოტებას, ბუნებისთვის უცნობ „ადამიანურ კონსტრუქციებს“ იწვევს, რომლებიც აიძულებენ მას, უყვიროს გოგონას: „სულელი!“ ამ ყველაფრისთვის გაუგებარ საქციელს გოგონას საქმროსთან დუელი მოჰყვება, რომელშიც უნციო ყველაზე მძიმე პირობებს თანხმდება, რადგან ცხოვრების ატანა აღარ შეუძლია და იგი გაცნობიერებულ თვითმკვლელობაზე მიდის, აქცხე, რომელიც ასევე უცხოა ბუნების სიცოცხლისათვის.

მოსკარდა და უნციო განაგრძობენ ცხოვრებას ცნობიერების ცხოვრებით, რომელიც აზრს ანიჭებს მათ ამ არსებობას, როგორც მათი სასონარკვეთის მდგომარეობისთვის ყველაზე შესატყვისს. ამიტომ ლაპარაკიც არ შეიძლება, სამყაროს უნივერსალური ქმნადობის მომენტად მათი გარდაქმნის შესახებ, არც რაციონალური კონსტრუქციებისგან მათი განთავისუფლების შესახებ, არც ინდივიდუალიზაციის ახალ სახეზე, რადგან ინდივიდუალიზაცია არის რეფლექსიის აქტივობის შედეგი, და, რაც მთავარია, აქ ადგილი არ აქვს არც სამყაროს სიცოცხლის გადმერთებას, არც კათარზისს და არც ე. წ. აუტენტური ყოფიერების მოპოვებას. მოსკარდას „გამოკანმრთელება“ — ილუზიაა; სერაფინო გუბიოს მეგობრის, პაუს, მსგავსად ის (აზრის) „ნამატზე“ უარს არ ამბობს და მთლიანად ამ ნამატში იძირება; მისი აქტი თავის მოტყუების აქტია, რომელიც, პირანდელოს თანახმად, ღირსია გახდეს სევდიანი ირონიის და არა მონონების ობიექტი. მოსკარდა, ისევე როგორც უნციო, ღმერთთან არ მიდის; ღმერთი, რომელიც ტაძარში ბინადრობს, არ არის, ხოლო ის ღმერთი, რომელიც მასშია, ე. ი., არის თვითონ მოსკარდა და რომელიც „ყველაწიერი კონსტრუქციის მტერია“ იმ სამყაროში, სადაც ადამიანი ცხოვრობს, „შეშლილი“ აღმოჩნდება [35; 203, 197]. იგი შეშლილია იმიტომ, რომ მიიღგვოდა მიუღწეველი მიზნისაკენ: დაეძლია „შეუძლებელი სიტუაცია“ (ამ აზრით, იგი ყოველგვარი კონსტრუქციის მტერია, ე. ი. კონსტრუქციებისა, რომლებიც თავისუფალ არსებობას უშლიან ხელს) და

ეპოქა სწორედ ადამიანურად ნამდვილი არსებობისათვის საფუძველი, გამხდარიყო თავისი ცხოვრების ავტორი და თავისი თავი. დაუნანვერებელი ყოფიერების წიაღში გაქცევის ყველა შემთხვევას პირანდელი აფასებს, როგორც ადამიანური ცხოვრების სიკვდილს. მოსკარდას ბოლო ნამდვილად არის გონების თვითმკვლელობა, მაგრამ ეს ბოლო არ არის „გაუმართლებელი“ ან „არათანმიმდევრული“. უსვამს რა ხაზს იმას, რომ რომანში „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“ იგი უკიდურეს დასკვნებამდე მიდის, პირანდელი სწორედ იმ ფაქტს გულისხმობს, რომ ადამიანის მიერ თავისი ეგზისტენციის მთლიანად ჩანვდომის ლოგიკური შედეგი შეიძლება მხოლოდ თვითმკვლელობა იყოს, სიკვდილი ფიზიკური ან სულიერი. ამდენად დაუნანვერებელი ყოფიერების წიაღში გაქცევა არა რაღაც მისტიკური კათარზისი ან პიროვნების უნივერსალური რეინტეგრაციის შესაძლებლობის „ადმოჩენა“, არამედ საშინელი სასონარკვეთის შედეგი, რომელიც განაპირობებს პიროვნების მიერ სიცოცხლეზე უარის თქმის გარდაუვალობას. არსებობის ვიტალური პრინციპი მორალის საფუძველი ვერ გახდება, რადგან ბუნება, რომლისთვისაც უცხოა პასუხისმგებლობისა და თავისუფლების ცნებები, უზნეოა („ორნი“, დრამა „უცნობია როგორ“ და სხვ.). ამიტომ მოსკარდას საქციელი არა მარტო ცხოვრებაზე უარის თქმას, არამედ პასუხისმგებლობაზეც, თავისუფლებაზეც და მორალზეც. სწორედ ასე ესმის იგი პირანდელს, მიუხედავად იმისა, რომ „შეუძლებელი სიტუაციიდან“ რეალურ გამოსავალს არა მარტო მისი გმირი, არამედ თვითონაც ვერ ხედავს. საბოლოო ჯამში, დაუნანვერებელი ყოფიერების წიაღისკენ სწრაფვა მის კონცეფციაში ადამიანური გამოცდილების ისეთივე ნეგატიურ ასპექტად გვევლინება, როგორც სიკვდილი. მისი არგათვალისწინება არ შეიძლება, მაგრამ არსებობის მიზნად და იდეალად მისი მიჩნევა შეუძლებელია. ეს მისწრაფება, პირანდელს თანახმად, ილუზიაა, რომელშიც თავის მოცულების ერთ სახეს მეორე ენაცვლება.

ბემოთქმულიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ პირანდელს ფილოსოფიური კონცეფცია პრინციპულად განსხვავდება არა მარტო სიცოცხლის ფილოსოფიისაგან, არამედ ყველა იმ მიმართულებებისგან, რომლებშიც ვიტალურობის კატეგორიას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება. სიცოცხლის ფილოსოფიაში — სიცოცხლე ყოველივე არსებულის მეტაფიზიკური საფუძველი და მამოძრავებელი ძალაა. იგი გაგებულია, როგორც აქტიური და შემოქმედებითი სანყისი, რომელიც ადამიანში თავის „უმაღლეს“ განხორციელებას პოულობს. სიცოცხლის ფილოსოფიის ფაქტობრივი ფუძემდებელი ნიციე ყოველივე არსებულის საფუძველში დებს ე. წ. „ნებას“, რომელიც ადამიანურ ყოფიერებაში ვლინდება როგორც „ძალაუფლების ნება“, ანუ „სიცოცხლის ნება“. ადამიანში მოქმედებს ორი შემოქმედებითი სანყისი: დიონისური (ინსტინქტური, პრიმიტიული, სტიქიური) და აპოლონური (რეფლექსური). ეს უკანასკნელი აზროვნების საშუალებით ილუზიების სამყაროს ქმნის და ამით ადამიანის ტანჯვით აღსავსე სიცოცხლეს აწესრიგებს, მასში ჰარმონია შეაქვს. მაგრამ ყველაფერი, რასაც აპოლონური სანყისი ქმნის, საბოლოო ჯამში, შემოვლითი გზებით იმ მიზანს ემსახურება, რომელსაც აყენებს დიონისური სანყისი, ვინაიდან სწორედ იგია ყოველივე არსებულის საფუძველი და მამოძრავებელი ძალა. პირანდელს კონცეფციაში სამყაროს სიცოცხლისა და ადამიანის სიცოცხლის საფუძველში განსხვავებული მამოძრავებელი ძალები დევს. ადამიანური არსებობის შემოქმედებითი სანყისი არის თვითცნობიერება, რომელიც არაფერს, გარდა საკუთარი თავისა, არ ავლენს, ხოლო ვიტალური სანყისი წარმოადგენს სრულ პასიურობას, რომელიც თავისუფლებისა და მორალის შესაძლებლობას გამორიცხავს. ამიტომ სრულიად დაუსაბუთებელია, როგორც ტილგერისეული პირანდელს ზიმელთან დაახლოება, რომელთანაც სიცოცხლის ბიოლოგიური გაგება უნივერსალურ კატეგორიადანა გადაქცეული, ასევე თანამედროვე მეცნიერის, ჩ. გუასკოს, მტკიცება, რომ პირანდელისეული აზრი ყველაზე ახლოსაა ირაციონალურ მიმდინარეობებთან, რომელთა საერთო სახელწოდებანა „სიცოცხლის ფილოსოფია“ [62; 7]. ისევე, როგორც ნიციესთან, პირანდელს კონცეფციაში რეფლექსური სანყისი კონკრეტული სამყაროს ილუზორულ ფორმებს ქმნის; მაგრამ მას საყრდენად სხვა ყოფიერება არ აქვს და არ ემსახურება რაიმე სხვა მიზანს, გარდა საკუთარისა. თუმცა რეფლექსია კი ქმნის ყოფიერების ილუზორულ ფორმებს, რომლებიც ადამიანს თავისი ცხოვრების მონესრიგებაში ეხმარება, ამავე დროს, აღწევს რა თავის უმაღლეს შესაძლებლობებს, იგი ამ ცხოვრების დემონტაჟს ახდენს, ანანვერებს მას და ჩამოჰგლეკს ყველა საფარველს. ამ აზრით ამბობდა პირანდელი, რომ თუ ძველი ბერძნები, როგორც აღნიშნავდა ნიციე, თეთრ ქანდაკებებს დგამდნენ იმისათვის, რომ შავი უფსკრული დაეთარათ, ის ანგრევს ამ ქანდაკებებს და ამიშველებს უფსკრულს, რომლის კიდებეც ადამიანი დგას [61; 544].

სიციოცხლის ფილოსოფია, ამტკიცებს რა სოციოცხლის ირაციონალურობას, არ უარყოფს მისი ნაწილობრივი წვდომის შესაძლებლობას. „ჭეშმარიტი“ ცოდნის შექმნა ხდება ინტუიციის საშუალებით, რომელიც ასევე არის უნივერსალური სიციოცხლისეული საწყისის გამოვლენა. პირანდელი არ აღიარებს უნივერსალური ჭეშმარიტების არსებობას; ჭეშმარიტება, მისი აზრით, აბსოლუტურად რელატიურია, რადგან იგი იქმნება ყოველი კონკრეტული ცნობიერებით, რომელსაც თავის საფუძველში რაიმე უნივერსალური საწყისი არ გააჩნია. პირანდელი, მართლაც, მონაწილეობს „გონების ნგრევის“ პროცესში, მაგრამ ეს ნგრევა ირაციონალიზმის ის ფორმა არ არის, რომელიც მხოლოდ სიციოცხლის ფილოსოფიასთანაა დაკავშირებული, იგი XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფიის მრავალი მიმდინარეობისთვის საერთო თვისებაა. ამიტომ, თუ პირანდელის კონცეფცია ზოგიერთ თავის ასპექტში ახლოს დგას სიციოცხლის ფილოსოფიასთან, ეს ნიშნებს სწავლების ის ასპექტებია, რომლებიც მისგან არა მარტო სოციოცხლის ფილოსოფიამ აითვისა, არამედ ასევე ფიქციონალიზმმა, პრაგმატიზმმა, ფენომენოლოგიამ, ეგზისტენციალიზმმა, ფსიქონალიზმის წარმომადგენლებმა და ა. შ. ეს ყველაფერი, სახელდობრ, ირაციონალიზმი, რელატივიზმი შექმენებაში და რელატივიზმი მორალში, ინტელექტის, როგორც იმ უნარის, გაგება რომელიც სიციოცხლის აბსტრაქციზმს თავის ცნებებში ახდენს, რეალობის მიხედავად ფენომენების, ანუ, ცნობიერების მიერ შექმნილი ილუზორული ფორმების სამყაროდ, ფსიქიკურის ქვეცნობიერი სფეროს მნიშვნელობის აქცენტირება და ა. შ. არის ის, რაც ქმნის XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ყველაზე განსხვავებული მიმართულებების საერთო საფუძველს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, აზრის ყველა თანამედროვე მიმდინარეობიდან ყველაზე ახლოს პირანდელის ფილოსოფიურ კონცეფციასთან ეგზისტენციალიზმი დგას. ასე, ზოგიერთი მკვლევარი სრულიად სამართლიანად ხედავს რიგი საკითხის პირანდელისეული გაგების მსგავსებას მათ გაგებასთან ჰაიდეგერის დოქტრინაში: ისინი აღნიშნავენ, მაგალითად, რომ გერმანელ ფილოსოფოსთან პირანდელის ახსლოებს ინდივიდის, როგორც განუმეორებელი, თავის თავში ჩაკეტილი და არაკომუნიკაბელური მიკროკოსმოსის გაგება, ყოფიერებას და არაარს შორის, დაბადებასა და სიკვდილს შორის ურთიერთობის დრამატულობის შეგრძობა, პიროვნების იმ აქტებად დაშლის ჩვენება, რომლებშიც ის რეალიზდება, ამ აქტების განსორციელებასთან დაკავშირებული შფოთვა და არსებობის, როგორც ყოფიერების, მიმართ „დიანობის“ გაგება [52; 191; 47; 854]. მაგრამ თუკი ზოგიერთ ზემოხსენებულ საკითხში პირანდელი, მართლაც, ახლოსაა ჰაიდეგერთან, არსებობის არსების გაგების საკითხში იგი გერმანელი ფილოსოფოსისგან განსხვავებულ პოზიციასზე დგას. ჰაიდეგერის თანახმად [24; 531-553], კაცობრიობის თანამედროვე კრიზისი ყოფიერების დავიწყების შედეგია, რაც მთელი ევროპული ფილოსოფიისათვისაა დამახასიათებელი, დაწყებული ანაქსიმანდრედან ჰუსერლით დამთავრებული. ამ კრიზისის დაძლევა და ადამიანის ცხოვრების დაკარგული საზრისის გაგება შეიძლება მხოლოდ იმ გზის დადგენით, რომელიც ყოფიერებისკენ მიდის, ადამიანს ყოფიერებასთან აკავშირებს. მხოლოდ ამ გზის დადგენა გახდის ნათელს, თუ რატომ არის ადამიანური სამყარო და მისი ისტორია ყოფიერებისთვის აუცილებელი. ჰაიდეგერი ცდილობს ყოველგვარი ონტოლოგიის საფუძვლის ე. ი. ყოველგვარი არსებულის მთლიანობის საფუძვლის აღმოჩენას. მას მიაჩნია, რომ თვით ეს საფუძველი არ შეიძლება არსებული იყოს, რადგან მაშინ იგი არ იქნება ყოველივე არსებულის საფუძველი. ის შეიძლება იყოს მხოლოდ რაღაც არარსებული. ამიტომ ყოფიერება ყოველგვარ არსებულთან, იმასთან, რის შესახებაც შეიძლება ითქვას „არის“, მიმართებაში უნდა იწოდოს არარად. ჰაიდეგერის თანახმად, ადამიანს აუცილებლად ესაჭიროება ყოფიერების რადანაირი გაგება, რადგანაც სწორედ ყოფიერებასთან მიმართება ქმნის ადამიანის სპეციფიკას. ამ მიმართების გაგება არის ყოფიერების წინაონტოლოგიური გაგება და საფუძველად უდევს ადამიანის როგორც პრაქტიკულ, ისე თეორიულ მოღვაწეობას. ეს გაგება, სწორედ რომ ვთქვათ, არის კიდევ ადამიანის ყოფიერება სამყაროში, ანუ, ე. წ. მუნყოფიერების ყოფიერება (ადამიანური არსებობა — Dasein), რომელსაც ჰაიდეგერი ეგზისტენციას (Existenz) უწოდებს. ეგზისტენციის გაგება განსხვავდება ამ სიტყვის ტრადიციული მნიშვნელობისგან. იმას, რაც ჩვეულებრივ „არსებობაში“ იგულისხმება ჰაიდეგერი არქიმევეს existentia-ს. ეს უკანასკნელი არა მარტო ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, არამედ ყველაფერი არსებულისთვის სამყაროში — კლდისათვის, მცენარისთვის, ცხენისთვის და ა. შ., მათზე შეიძლება ითქვას „არის“, მაგრამ ეგზისტენცია და ეგზისტირება, მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. ჰაიდეგერის ცნობილი დებულება, რომ ადამიანური არსებობის

არსება ძვეს მის ეგზისტენციაში, ნიშნავს: ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც ღივა ყოფიერება, ე. ი., ადამიანი არსებობს ყოფიერებასთან გაგებითი მიმართების წყალობით, სამყაროს საზღვრებს გარეთ მისი მუდმივი გასვლის წყალობით (იმისათვის, რომ ხაზი გაესვა ადამიანის ამ ტრანსცენდირებისათვის ყოფიერებისკენ, ჰაიდეგერმა გვიანდელ პერიოდში სიტყვის ეგზისტენცია პრეფიქსით წერა ღივო „Exsistenz“). მთელი კონკრეტული სამყარო, რომელიც ადამიანი იმყოფება, არის მოვლენათა სამყარო, შექმნილი ცნობიერების მიერ. სწორედ ცნობიერების წყალობით ადამიანი მონყვეტილია ყოფიერებას და „გადაგდებულია“ სამყაროში. იცის რა ეს, იგი ესწრაფვის ყოფიერების წილში დაბრუნებას, მაგრამ ეს დაბრუნება არის ადამიანის სიკვდილი, მისი სასრული ყოფიერების დამთავრება. ადამიანურ სამყაროში ადამიანი ინ-სისტენციად გვევლინება ე. ი., ცენტრად და საფუძვლად ყველაფრისა, რაც კი სამყაროში (in der Welt) არსებობს, მაგრამ თვით მის არსებობას, როგორც სასრულს, თვითონ სამყაროში საფუძველი არ გააჩნია; მისი საფუძველი და ცენტრი სამყაროს გარეთ, ყოფიერებაში, დევს. ამ აზრით ადამიანი „ექსისტენტულია“, ე. ი., საკუთარი თავის ცენტრად და საფუძვლად არ გვევლინება, არამედ ტრანსცენდირებს ყოფიერებისკენ. ამიტომ, თუმცა მოვლენათა სამყარო მხოლოდ საკუთარ თავზე ლაპარაკობს და არა ყოფიერების რაგვარობის შესახებ, საბოლოო ჯამში, ის რადიკალურად ყოფიერებასაც ამუდგანებს, უფრო სწორად, წარმოადგენს რადიკალს, რაშიც ყოფიერების ხმა უდევს. ყოფიერების ეს გაცხადება, მართალია, სპეციფიკურია, რადგან ამავე დროს თავისი თავის დაფარვაა. ყოფიერება მუდამ დაფარულად აცხადებს თავს. თუ რაში მდგომარეობს ყოფიერების გაცხადების მითითებული სპეციფიკის მიზეზი, ამის გაგება ჰაიდეგერის თანახმად, შეუძლებელია, მაგრამ მისკენ გზა მხოლოდ ეგზისტენციის ანალიზშია, ადამიანის შინაგანი სტრუქტურის ანალიზში შეიძლება აჩვენოს. ამიტომ ყოფიერების ჰაიდეგერისეული ფენომენოლოგიის მიზანია იმის ახსნა, თუ როგორ აჩვენებს თავის თავს ყოფიერება ანუ როგორ იუნყება საკუთარი თავის შესახებ, თუმცა თავისთავად ის მიუნყდომელი და ირაციონალურია.

პირანდელოს კონცეფციაში, ისევე როგორც ჰაიდეგერთან, ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც არა მარტო „არის“, არამედ არსებობს. იგი არსებობს თავისი ყოფიერების გაცნობიერების წყალობით, რაც ასევე გულისხმობს იმ ყოფიერებასთან მიმართების გაცნობიერებასაც, რომლის წილში მისი ყოფიერება წარმოიშვა და რომელიც იგი უნდა დაბრუნდეს. მაგრამ პირანდელოსთან ადამიანური არსებობის არსება არ არის ე. წ. „ღიობა“ ყოფიერების მიმართ. იმ დროს, როდესაც ჰაიდეგერთან ადამიანური არსებობა ტრანსცენდირებს ყოფიერებისკენ და მას გავყავართ ადამიანური სამყაროს საზღვრებს გარეთ, მის განმსაზღვრელ, უმაღლეს ინსტანციასთან, ე. ი. მისი შესაძლებლობების საფუძველთან, პირანდელოსთან ადამიანური ყოფიერება არ გზავნის რაიმე უმაღლეს ინსტანციასთან, როგორც მისი შესაძლებლობების საფუძველთან და არანაირად არ ამუდგანებს მას და არც იუნყება მის შესახებ. პირანდელოს კონცეფციაში არ არის გზა, რომელიც, დააკავშირებდა რა ადამიანს ყოფიერებასთან, ახსნიდა, თუ რატომ არის ადამიანური სამყარო და მისი ისტორია აუცილებელი ყოფიერებისთვის. უფრო მეტიც, მასში ნათლად არის ნათქვამი, რომ ეს სამყარო არა მარტო არ არის აუცილებელი, არამედ სულაც არ სჭირდება ყოფიერებას და უაზროა მისი თვალსაზრისით. ხოლო თუ ვისაუბრებთ ყოფიერებისა და არარას ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, იმაზე, თუ როგორ ესმით იგი პირანდელოსს და ჰაიდეგერს, აქაც ორივე მონაროვნისთვის დამახასიათებელი ამ ურთიერთდამოკიდებულების დრამატულობის შეგრძნება საკითხს არ ამოწურავს. საქმე იმაშია, რომ პირანდელოსთან პირველადია ყოფიერება, რომელიც არის აბსოლუტურად დაუნანკრებელი და შეუვადლი სისავსე, ხოლო არარა, როგორც მისი საპირისპირო ყოფიერება, რომელიც არის ადამიანური ყოფიერება, მეორადია. იგი არ არის არც ყოფიერებამდე, არც მის გარეთ, იგი წარმოიშობა მის წილში და არის მის შიგნით, როგორც მისი სიცარიელი. პირანდელოსთან სწორედ არარა არის არსებული და ის არ შეიძლება იყოს ყველაფერი არსებულის მთლიანობის საფუძველი. ჰაიდეგერის დოქტრინაში კი არარაა პირველადი, იგი არ არსებობს, მაგრამ სწორედ ის გვევლინება ყოველივე არსებულის მთლიანობის საფუძვლად და განმსაზღვრელ ინსტანციად. არსებობის არსების გაგებაში პირანდელო მითითებული საკითხის უფრო სარტრისეულ გააზრებას უახლოვდება. როგორც ცნობილია, სარტრმა ჰაიდეგერისეულ არარას ტერმინს შინაარსი შეუცვალა, რამდენადაც ეს უკანასკნელი ყოფიერების პირველადობას უარყოფდა. სარტრის დოქტრინაში ყოფიერება პირველადია და იგი არის რეფლექსიამდელი, ანუ ცნობიერების ტრანსფენომენალური ყოფიერება, რომელსაც იგი უწოდებს ყოფნას-თავის თავში. ეს ყოფიერება შეუღწევი

მასაა, სისავსეა; ისევე როგორც პირანდელოსთან იგი აბსოლუტურად პასიურია, უძრავი, მოკლებული დროულობას, რადგანაც დრო სარტრის თანახმად „მოდის სამყაროში თავის-თვისობის მეშვეობით“ [72;255], ე. ი. ადამიანური ყოფიერების მეშვეობით. საკუთრივ ადამიანური ყოფიერება არის რეფლექსური ცნობიერების ყოფიერება. ეს უკანასკნელი არსებობს მხოლოდ ყოფიერების (რეფლექსიამდელი) საფუძველზე, ხოლო მასში კი, — როგორც მისი ნეგაცია. რეფლექსური ცნობიერების ყოფიერება წარმოადგენს მანიპულირებელ (არამანტიზირებელ) აქტიურობას, რომელიც ყოფიერების ნეგაციის საფუძველზე ქმნის ადამიანური რეალობის მთელ კონკრეტულ სამყაროს. ამდენად, ადამიანი იმ ყოფიერებად გვევლინება, „რომლის მეშვეობითაც არარა მოდის სამყაროში“ [72; 60]. ამგვარად, სარტრთან არარა მეორადია, ის არ შეიძლება იყოს ყოფიერებამდე, იგი მასშია, როგორც მატლის მიერ ნაყოფის გულში შექმნილი სიცარიელე. ყოფიერების შეუღწეველი, არადიფერენცირებული მასისგან განსხვავებით, არარა წარმოადგენს იმ კონკრეტული მოვლენების სამყაროს, რომლებსაც ცნობიერება ქმნის ან წყვეტს ყოფიერებას და რომლებიც მისგან მოძრაობას იძენენ დროში. წარმოიშობა რა ყოფიერების საფუძველზე და მის წიაღში, მოვლენათა სამყარო, გარდა საკუთარი თავისა, არაფერს ავლენს, არ გზავნის რაიმე სხვა ყოფიერებისთან. მოვლენის უკან არაფერია, იგი მხოლოდ საკუთარ თავზე მიუთითებს და არ შეიძლება, საგრძენად მისგან განსხვავებული ყოფიერება ჰქონდეს [72;14]. იმის გამო, რომ მთელი კონკრეტული რეალობა ცნობიერების მოქმედების შედეგად წარმოიშობა, ბრალი მისი არსებობისათვის, სარტრის აზრით, ადამიანს მიუძღვის. ადამიანი დაძნაშავა იმაში, რომ ის ყოფიერებასაა მონყვეტილი და ეს მონყვეტილობა აიძულებს მას, ესწრაფოდეს არადიფერენცირებულ წიაღში დაბრუნებას. ადამიანური ყოფიერების არსის სარტრისეული გაგების ამ ძალიან ზოგადი დახასიათებიდან ნათელია, რომ პირანდელო მოცემული საკითხის გაგებით სარტრის პოზიციასთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე ჰაიდეგერისა. პირანდელოს სარტრთან ახლოებას აგრეთვე რიგი ისეთი სხვა პრობლემის დასმა და გადწვევა, როგორებიცაა, მაგალითად: ადამიანური აქტების სპეციფიკის პრობლემა, „სხვების პრობლემა“ ან ადამიანის თავისუფლების პრობლემა, თუმცა პირანდელოს დასკვნები, რომლებიც ამ უკანასკნელს ეხება ფრანგი ფილოსოფოსის დასკვნების საპირისპიროა, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

* * *

ჩვენ ვაჩვენებთ, რომ პირანდელოს კონცეფციაში ადამიანის არსებობა მოკლებულია რაიმე გარეშე საფუძველს, რომელიც ამ არსებობის გარანტია იქნებოდა და მას საზრისს მიანიჭებდა. რამდენადაც ადამიანის არსებობა ყოფიერების თვალსაზრისით უაზრო და აბსურდულია, რამდენადაც კონკრეტულ მოვლენათა მთელი სამყარო ადამიანის მიერ იქმნება და მისი წყალობითაა, ამდენად ამ სამყაროს საფუძველი და უმაღლესი ინსტანცია, რომელიც მას საზრისს ანიჭებს, შეიძლება მხოლოდ ადამიანი იყოს. მაგრამ ასეთი ინსტანცია მას შეუძლია ვახდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი რეალობის შექმნა მის მიერ თავისუფლად და მიზანმიმართულად ხორციელდება. ამდენად, არსებობის საზრისისა და საფუძვლის საკითხი, პირველ რიგში, ადამიანის თავისუფლების და მისი რეალიზაციის შესაძლებლობის საკითხია. თუ ადამიანი თავისი ბუნებით თავისუფალია, თუ ის ისეთ პირობებში არსებობს, რომლებიც მას საშუალებას აძლევენ თავისი პრაქტიკული და სულიერი აქტივობა თავისუფლად განაღოს, თუკი ის მოქმედებს თავისი მიზნების შესაბამისად და აღწევს მოსალოდნელ შედეგებს, მაშინ სამყარო, რომელშიც ის ცხოვრობს, ნამდვილად მისი სამყარო იქნება, ვინაიდან მოცემულ შემთხვევაში მის მიერ შექმნილი ყოველი ნივთი, მისი ყოველი აქტი და მოვლენა, რომელიც ამ აქტს მოსდევს, ემსახურება მისი „მე“-ს, ანუ მისი პიროვნების, თვითდამკვიდრებას, პიროვნებისა, რომლისთვისაც, როგორც კირკეგორი ამბობდა, ყველანაირ რისკზე წასვლა ღირს. ¹ ამ შემთხვევაში კერძო შიშები შეძლებს ფუჭად აქციოს მისი გათვლები, წაართვას მას ადამიანისთვის ყველაზე მთავარი რამ — იყოს თავისი თავი და ამდენად, საკუთარი ცხოვრების ავტორი. ამგვარად, მხოლოდ თვითდამკვიდრების თავისუფლებას შეუძლია მიანიჭოს ადამიანის არსებობას ღირებულება და აუხსნას მას, თუ ამდენი წლის მძიმე შრომისა და ტანჯვის შემდეგ რატომ არ უკარგავს სიკვდილი აზრს ადამიანის ცხოვრებას. მამასადამე, პასუხი რომ გავცეს კითხვას, შესაძლებელია თუ არა

ადამიანის თვითდამკვიდრება, აუცილებელია ე. წ. ეგზისტენციალური სიტუაციების მთელი კომპლექსის აღწერა და განაწილება ე. ი., არა მარტო ერთეული ადამიანის ყოფიერების წესისა, არამედ ყველა იმ ურთიერთდამოკიდებულებისა, რომელთა ორგანიზება ხდება მის გარშემო და რომლებიც მას აკავშირებენ ბუნებასთან, ნივთებთან, სხვა ადამიანებთან და ა. შ. ისინი განაპირობებენ ადამიანს იმ აზრით, რომ შესაძლებლობას აძლევენ იყოს ის, რაც ის არის. თანმიმდევრულად აღწერს რა და აანალიზებს ყველა ზემოხსენებულ სიტუაციას, პირანდელიო ეყრდნობა ადამიანის ყოფიერების ისეთ გაგებას, რომლის თანახმად ეს უკანასკნელი არის მუდმივი თვითგაუცხოების პროცესი და რომელიც ონტოლოგიური და არა ისტორიული ხასიათის პროცესად გვევლინება. ადამიანს თავისი არსებობის რეალიზება მხოლოდ თვითგაუცხოების მეშვეობით შეუძლია. ადამიანი თავის არსებობაში სულ მუდამ მონყვეტილია საკუთარი ცხოვრების კონკრეტულ ფორმებს, რომლებსაც თვითონ ქმნის. ეს ფორმები მისთვის უცხო მოვლენებად გარდაქმნიებიან, იგი ვერ ცნობს მათში თავის ქმედებებს, რადგანაც მოსალოდნელ შედეგებს ვერ ხედავს და ამდენად, მის მიერ ამ ქმედებებში ჩადებულ აზრს ვერ პოულობს. მთელი კონკრეტული სამყარო — ბუნება, მისი შრომით შექმნილი საგნები, საზოგადოებრივი პროცესები, სხვა ადამიანები, დაბოლოს, საკუთარი პიროვნება, დანეჭეული სხეულით და დამთავრებული სულიერი იერით, ადამიანის წინაშე არა მარტო უცხო სამყაროდ წარმოდგება არამედ მტრულადაც, ისეთად, რომელიც მის კონტროლს არ ექვემდებარება და რომელშიც ყოველი მისი ქმედება საშიში და სარისკოა. ამრიგად, თუ ბუნების კონკრეტული მოვლენების სამყაროთი დავინყებთ, რომლის წინაშეც გარბის ადამიანი, რათა მასში დაკარგული ადამიანურობა მოიპოვოს, თავისთავად ეს სამყარო მაინც უცხოა და მტრული მისთვის. ბუნების სამყარო არ ექვემდებარება ადამიანის კონტროლს და თუ გარკვეული აზრით ის შეიძლება იყოს მისი „მეგობარი“, ამავე დროს ის მის მტრადაც გვევლინება. მტრული და უცხო ბუნების თემა პირანდელიოს მრავალი ნაწარმოებისთვისაა დამახასიათებელი. მაგალითად, ამიდეი, ნოველა „ძალიანაც კარგის!“ გმირი, ღრმად უბედური ადამიანია, რომელსაც უცნაურ ჩვევად აქვს, ყოველ თავს დატყუილ მარცხზე თქვას: „ძალიანაც კარგი“. ერთხელ ეს ადამიანი ქალაქგარეთ აღმოჩნდება. აქ სრულიად მოულოდნელად მისთვის გასაგები ხდება, რომ, თუ თავს მისცემ ბუნებას, ცხოვრება შეიძლება სინაზრულით და სიმშვიდით აღსავსე გახდეს. ფიჭვნარში მინაზე წამოგორებული ამიდეი იმაზე ფიქრებს ეძლევა, თუ რატომ აქვს მას, ვისაც არასოდეს არავისთვის ზიანი არ მიუყენებია, ასეთი უღმობელი ბედი. სამყაროში, რომელიც სასუსა აბსურდული უსამართლობით. ღმერთი არ არის და არც შეიძლება იყოს. მაგრამ მაშინ ვინ მართავს მას და ამ უბედურ ცხოვრებას? ამიდეის მზერა შემთხვევით ჩერდება ფიჭვის უზარმაზარ გირჩაზე, რომელიც მის თავს ზემოთ კიდია. დიახ, როგორც ჩანს, სწორედ ეს გირჩა მართავს სამყაროს; და თითქოს მისი აზრის საპასუხოდ გირჩა წყდება და თავს უტყის მას. ბუნება არა მარტო თითქმის სიციცხლეს მოუწონა თავს მას, არამედ „დასცინის“ კიდევ. ექიმების რჩევით ამიდეის თავისი ავადმყოფი შვილი ქალაქგარეთ მიჰყავს, მაგრამ ამინდი საშინელია და აგარაკზე ყოფნა აზრს კარგავს. უეცრად გამოჩნდება მისი ცოლი სანტინა, რომელმაც დიდი ხნის წინ მიატოვა და საყვარელთან ერთად გაიქცა. იგი ქმარს პატიებას ეკვდრება და შვილთან დარჩენის უფლებას სთხოვს. ამიდეი იძულებულია შეურიგდეს მას. უეცრად ფანჯრის იქეთ მობობოქრე ქარიშხალი ჩადგება. განა, ეს ბუნების მიერ მიცემული ნიშანი არაა, რომ ის სწორად მოიქცა? მაგრამ არა, ეს მისი მორიგი დაცინვა აღმოჩნდება; ცოტა ხნის შემდეგ ამიდეის ესმის, როგორ ეძახის ერთი იქვე ახლოს მცხოვრები ოფიცერი სანტინას; ის კი პასუხობს, რომ გასვლას დღეს ვერ შეძლებს, სვალ კი მივა მასთან. ამიდეი ცოლს ფანჯრიდან აგდება, ხოლო თვითონ სიტყვებით — ძალიანაც კარგი — პოლიციელებს მიჰყვება. ნოველა „ჭიანჭველების გამარჯვებაში“ დარიბი და სრულიად მარტოხელა ადამიანი გადწყვეტს შემოსული ჭიანჭველებისაგან თავი დაიხსნას. იგი ცეცხლს უკიდებს მათ ბუდე. რომელიც მისი სახლის სიახლოვესაა. ამინდი მშვიდი და უქარო იდგა. მაგრამ როგორც კი ბუდეც ცეცხლი წაეკიდა, უეცრად ძლიერი ქარი ამოვარდა და ცეცხლი მის სახლსაც გადაედო. ნოველის გმირი, რომელმაც სახლ-კარი დაკარგა და უბედურებისგან შეიშალა, კვდება; სიკვდილის წინ კი იმეორებს ყველასათვის გაუგებარ ფრაზას იმ კავშირის შესახებ, რომელიც ჭიანჭველებმა და ქარმა ერთმანეთთან შეკრეს.

ცხოვრების მოვლენები, რომლებიც გაუთვალისწინებლად გადაეჭაჭვებიან ერთმანეთს, ადამიანს დაუშლასურებელი უბედურებების უსასრულო რიგს ატყუენ თავს. ცხოვრების პროცესებში არ არის გონივრული და ლოგიკური თანმიმდევრულობა, ის უაზროდ ქაოტურია და მასში ადამიანისთვის „მტრული“

შემთხვევა მეფობს, რომელიც ძალიან ხშირად მის ბედს განსაზღვრავს. უბედურების შემთხვევითი მიზეზის აღმოჩენა, საბოლოო კამში, შეიძლება, მაგრამ მისი გაკონტროლება და დამორჩილება — არა, რადგანაც მის შედეგებს ვერასოდეს განჭვრეტ წინასწარ. ნებისმიერი შემთხვევის, როგორც მოვლენათა რიგის მიზეზის, შედეგების წინასწარი განჭვრეტის შეუძლებლობა განაპირობებს ადამიანის უუნარობას გონივრულად წარმართოს ცხოვრების ქაოტური ტენდენციები და აიძულებს მას წარუმატებლად იმტკრიოს თავი კითხვანზე: „თუ“. „თუ“ საბედისწერო კითხვა სწორედ იმიტომ ხდება, რომ მისი გადნევენა, ე. ი., იმის თქმა: თუ ეს არ მოხდებოდა, ყველაფერი სხვანაირად იქნებოდა — შეუძლებელია. ყველაზე უმნიშვნელო მოვლენა, ის მოძრაობაც კი, რომლითაც ადამიანი აბუნარ ბუნს იგერიებს, მისთვის შეიძლება საბედისწერო აღმოჩნდეს. სხვადასხვა მოქმედების შედეგად წარმოქმნილი ყველა ძალა, რომლის წინასწარი განჭვრეტა არ შეიძლება მთელი მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული გამოცდილების გათვალისწინებითაც კი, ქსოვს ქსელს, რომელიც იჭერს და ითრევს ადამიანს. ამის გამო ადამიანმა მისთვის მოულოდნელ შედეგებში შეიძლება ვერ იცნოს „თავისი“ საქციელი, ვინაიდან ისინი მისი ნებისგან დამოუკიდებელი გარემოებათა დამთხვევით არიან განპირობებულნი. ამიტომ, მაგალითად, ნოველა „თუს...“ გმირი, კლავს რა თავის ცოლს, ამ დანაშაულში თავის ქმედებას ვერ ხედავს და შესაბამისად, — ვერც თავის ბრალს. შინაგანად ის გრძნობს, რომ უდანაშაულოა, თავისუფალია მომხდარზე პასუხისმგებლობისგან, თუმცა კანონმა ის განაცხუნა და აიძულა პასუხი ეყო. „მე, — ამბობს იგი, — ვიტანჯები იმის გამო, რაც მოხდა. მაგრამ იმ საშინელ მომენტში... მე სხვაგვარად მოქცევა არ შემიძლო. ის, ვინც უდანაშაულოა, ვისაც არაფერი აქვს მოსაწინიებელი, ყოველთვის თავისუფალია და თუნდაც ბორკილები დამადოთ, შინაგანად მუდამ თავისუფალი ვიქნები: არაფერს გარეგანს ჩემთვის აღარა აქვს მნიშვნელობა“ [37; 220]. ერთადერთი, რითიც მას ამიერიდან შეუძლია ცხოვრება, ხდება მტანჯველი აზრი ამ „თუ“-ს შესახებ. ამგვარად, პირანდელო „თუ“-ს მნიშვნელობას აღიარებს, ე. ი., ცხოვრების რეალიზაციის სხვადასხვა ვარიანტების შესაძლებლობას უშვებს, რომლებიც ადამიანის თავისუფალ ნებაზე არიან დამოკიდებულნი (ზემოხსენებული ნოველის გმირს სხვაგვარადაც შეეძლო მოქცევა), მიუხედავად ამისა ყველა ცხოვრებისეული ურთიერთობებით შექმნილი ქსელით ადამიანის ბედის დატერმინირებულობა მასთან ფატალურ ხასიათს იძენს. ნოველა „გონის სახლში“, ოთახში, სადაც ხდება მოქმედება, ფანჯარაზე დგას ქოთანის ნემსინვერით, ზემოთ მერცხლების ბუდეა, რომელთაც კაცა დაზავობს და მზად არის, ყოველ წამს შეხტეს, რის შედეგადაც ქოთანის ფანჯრიდან გადავარდება და გამვლელს მოკლავს. ოთახში მკდომი ადამიანი თავზარდაცემული ელოდება გარდაუვალ, ფატალურ უბედურებას: თუ ის ნემსინვერას ახლა გადმოდგამს, სვალ მოსამსახურე ქალი ისევე რაფაზე მოათავსებს, რადგანაც მისი ადგილი იქნას; თუ განადგებს კაცას, ის მაინც შემოაღწევს ოთახში. უსარგებლო იყო, — წერს პირანდელო, — შესებოდი კაცის, ნემსინვერას ქოთანის და ბუდის ბუნებრივი კომბინაციის ამ ფატალურობას; ის, რაც უნდა მომხდარიყო — გარდაუვალი იყო. ოთახში მცოფს მხოლოდ ისღა დარჩენოდა, კიბეზე თავქვე დაშვებულიყო, რათა გადავარდნილი ქოთანისთვის საკუთარი თავი დროულად შეეშვირა [38; 862].

ადამიანის თვითგაუცხოება, პირანდელოს თანახმად, როგორც მის მიერ შექმნილ ნივთებში, ასევე თვით ამ ნივთების წარმოების პროცესში ხდება. შრომის პროცესში ადამიანი საკუთარი მე-ს აქტივობას ვერ ხედავს, გრძნობს, რომ არ იმყოფება მასში და ამ პროცესს, როგორც თავისი პიროვნების განადგურებას აღიქვამს. ადამიანის თვითგაუცხოება განსაკუთრებით მახინჯ ფორმას, პირანდელოს თანახმად, ცხოვრების უკიდურესი მექანიზაციის ეპოქაში იძენს, რადგან მანქანა ყველაზე უაზრო ნივთია ადამიანის მიერ ოდესმე შექმნილ ნივთებს შორის. ტექნიკა XX საუკუნის მთავარი გაცაცება ხდება, რადგან ტექნიკა — ნივთია, ადამიანს კი, პირანდელოს სიტყვებით, ნივთების შიმშილი იპყრობს, რადგან სხვაგვარად მას თვითდამკვიდრება შეუძლებელი ჰგონია. ერთი მხრივ, ნივთები, რომლებსაც ადამიანი ქმნის, მისი ყოფიერების სტაბილიზაციას ახდენენ, მის რეალობას ხელშეშახებს და მყარს ხდიან. მეორე მხრივ, ირკვევა, რომ აზრი და მნიშვნელობა, რომლებსაც ადამიანი ნივთებს ანიჭებს, მათში არ არის. მათი ერთადერთი „სარგებლობა“ იმაშია, რომ ისინი ადამიანს კლავენ, სულიერ ცხოვრებას ღირებულებას ართმევენ და აიძულებენ მას, ნივთებისა და მანქანების სამყაროში თავი დაკარგულად და გზაბნეულად იგრძნოს. ადამიანი ნივთის დანაშაულად და მონად იქცევა, რაც ყველაზე ნათლად მის მანქანასთან „ურთიერთდამოკიდებულებაში“ ჩანს. პიროვნება ყოველთვის „ამაყობდა“ იმით, რომ იგი აქტიური არსებანა.

თავისი ქმედებები მას ესმოდა, როგორც შემოქმედებითი და მის მიერ დასახული მიზნების რეალიზაციისკენ მიმართული ქმედებები. თანამედროვე საზოგადოებაში აქცენტები აბსურდულად გადაადგილდნენ. მოქმედებენ მანქანები, ხოლო ადამიანი უდრტვივლად და მექანიკურად ემორჩილება მათ მოძრაობას. ამიტომ მისი მოქმედება აღარაა უკვე მოქმედება. „მე ოპერატორი ვარ, — ამბობს სერაფინო გუბიო, — მაგრამ სიმართლე რომ ვთქვათ, ოპერატორობა იმ სამყაროში, რომელშიც ვცხოვრობ და რომლითაც ვცხოვრობ, სულ არ ნიშნავს ოპერირებას... მე მხოლოდ ჩემს თვალებს აპარატს ვათხოვებ ხოლმე, რისი წყალობითაც მას შეუძლია მიუთითოს, თუ რამდენი ხნით „თხოულობს“. შემდეგ მოდის შეკითხვა რეჟისორისადმი, რომელიც თირის მეტრების საჭირო რიცხვს ასახელებს და უყვირის მსახიობებს: „ყურადღება! ტრიალებს! და მე ვიწყებ სახელურის ტრიალს“. მაშ, რა არის ოპერატორი? — ხელი, რომელიც სახელურს ამოძრავებს“ [30; 7; 8]. ადამიანური აქტივობა გარდაიქმნება მექანიკურ, ვნებებისგან დაცლილ მოძრაობად, რომელშიც არ მონაწილეობს პიროვნების ნება, გონება და გრძობა.. ავიღოთ, მაგალითად, „ნეგატიური“ განყოფილება: ის მუცლის მსგავსია, რომელშიც ნაყოფის შემზარავი მექანიკური ფორმირება მნიფდება. ადამიანი, როგორც ასეთი, აქ არ არის. „ხელებს, მხოლოდ ხელებს“ — ამბობს გუბიო, — „ვხედავ მე ამ ბნელ ოთახებში... ხელებს, რომელთაც წითელი ფარების პირქუში სინათლე რადაც აჩრდილისებურ შესახედობას ანიჭებს... ეს ხელები ადამიანებს ეკუთვნით, რომლებიც ადამიანები აღარ არიან და აქ მისჯილი აქვთ ყოფნა მხოლოდ ხელებად, რომლებიც ახლა მხოლოდ ინსტრუმენტებიან“. როგორც კი გუბიო მანქანას ესება, იგი „აღარაა“. „ახლა, — აღნიშნავს ის, — ჩემი ფეხებით მიდის „ის“; თხემით ტერფამდე მე მას ვეკუთვნი, მისი მექანიზმის ნაწილს შევადგენ. ჩემი თავი აქ არის აპარატში და მე ის ხელში მიჭირავს“ [30; 63-64]. მანქანა „სოლიტერით დაავადებული ცხოველის გაუმძაღრობით“ ყლავს ადამიანის სიცოცხლეს და მას ამ სიცოცხლეს ერთ თარგზე გამოჭრილ, ზუსტ, უნიფიცირებულ და ამიტომ პიროვნების ინდივიდუალურ თვისებებს მოკლებულ ფრაგმენტებად უბრუნებს. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი არ იმყოფება არც შრომის პროცესში და არც მის მიერ წარმოებულ ნივთებში, სწორედ ისინი განსაზღვრავენ მისი პიროვნების თვისებას. ისინი „ადებენ ნიშანს“, „მტემველს ასვამენ“ ადამიანს და ხდებიან მისი მეორე მე. ადამიანი შრომის პროცესს უიგივდება, მანქანას, რომლის დანამატადაც ის იქცა. ასე მაგალითად, გუბიოს „ტრიალა“ შეარქვეს, ის არავის მიერ არ აღიქმება, როგორც „ის“, მისი იქ ყოფნა მსახიობებისთვის „ნივთის“ ყიფნაა [30;101], ვინაიდან ნივთი, რომელსაც ადამიანი ემორჩილება, მასაც ნივთად აქცევს, ადამიანურ თვისებებს ართმევს მას. საკუთარი აქტივობის პროცესში „მე“-ს გაქრობას ყველაზე ტრავგიკულად ადამიანი ხელოვნების სფეროში განიცდის. მსახიობები, — წერს პირანდელო, — ეკრანზე თავს შეიგრძნობენ „არა მარტო სკენიდან, არამედ საკუთარი თავიდანაც გაძევებულად“. მათ ბუნდოვნად ესმით სიცარიელის გამოუთქმელი გრძობა, ის ფაქტი, რომ აპარატი მათ სხეულს იპარავს, აუქმებს მას და რეალობას ართმევს. ამ აზრით სიმბოლურია აგრეთვე სახე „ადამიანისა ვიოლინოთი“. წარსულში შესანიშნავი მუსიკოსი, იგი ერთხელ სამუშაოს ძიებისას ტიპოგრაფიაში მოხვდება, რომელიც აღჭურვილია გაუმჯობესებული მონოტიპით, მანქანით, რომელიც „ყველაფერს თვითონ აკეთებს“, ადამიანმა აქ დროდადრო მხოლოდ საკვები უნდა მიანოდოს მას. არ სურს რა, რომ იყოს მანქანის მსახური, „ადამიანი ვიოლინოთი“ გადნეყვეტს დაუბრუნდეს ხელოვნებას, სადაც ის, მისი აზრით, მექანიზებული ყოფნის უაზრობისაგან იქნება დაცული. მაგრამ ხდება შემოქმედების პროცესის მექანიზება. „ადამიანს ვიოლინოთი“ სთავაზობენ აკომპანემენტი გაუწიოს ავტომატურ პიანინოს. „ვიოლინომ ადამიანის ხელში აკომპანემენტი უნდა გაუწიოს ქაღალდის დახვრეტილ გრაგნილს, რომელიც ამ მეორე მანქანის მუცელშია გატარებული. ამ ადამიანის ხელების მამოძრავებელი და წარმმართველი სული, რომელიც ხან ირინდება ხემის მიჭერისას, ხან თრთის თითებში, რომლებიც სიმებს ესებიან, ვალდებულია მიჰყვას ავტომატის ქაღალდის ზოლს“ [30; 24].

„ადამიანი ვიოლინოთი“ თითქმის ჭკუიდან გადაცდება და იღუპება. ადამიანის ნივთად გადაქცევის შედეგი, თუ ეს მის მიერ ბოლომდეა გაცნობიერებული, პირანდელოს თანახმად, ყოველთვის ერთია — ეს არის სიკვდილი, სიკვდილი სულიერი ან ფიზიკური. ესმის რა, რომ ნივთად ყოფნა აქვს მისჯილი, გუბიო გადნეყვეტს იყოს ეს ნივთი ამ სიტყვის „სრული“ მნიშვნელობით. იგი „გულცივად“ აგრძელებს აპარატის სახელურის ტრიალს მაშინ, როცა გადადებზე ერთ-ერთი მსახიობი იმის მაგიერ, რომ მოკლას კეფხვი, ესვრის თავის ყოფილ შეყვარებულს, საკუთარ თავს კი კეფხვს მისცემს დასაგლეჯად. განცდილი

საშინელებისგან გუბიო ხმას კარგავს. მისი ჩვეული დუმილი „ნივთის აბსოლუტურ დუმილად“ იქცევა, რომელიც მის გარშემო იკვრება, როგორც ეს თავად გუბიოს სურდა. „არაფერს შექმლო“, — წერს იგი, — „ასე გადავექციე მანქანად“. ამიერიდან ის თავს შევლის საკუთარ დუმილში, თავისი დუმილით, რომელმაც ის საკმაოდ „სრულყოფილი“ გახადა: „...მე ასეთ მარტოხელას, მუნჯს, გულცივს, უზინდებურად მინდა ვიყო ოპერატორი. სცენა მზადაა? ყურადღება! ტრიალებს!“ [30; 237; 243]. საჭიროა ადინიშნოს, რომ პირანდელოს არც ადამიანის ნივთად გარდაქმნის სოციალურ-ისტორიული ფესვები გამოჩენია. სწორედ ამ პლანში სვამს იგი ცხოვრების უკიდურესი მექანიზაციის მიზანშეწონილობის საკითხს. ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ოდესმე მანქანა მთლიანად შეცვლის ადამიანს, სახელურის დატრიალებაც კი არ მოუწევს მას, მაგრამ საკითხავი ისაა, თუ რას მოუტანს ეს ცივილიზაციას, „რას გააკეთებს ადამიანი, როცა ყველა მანქანა თავისით დატრიალდება...“ [30; 9]. მაგრამ, ძირითადად, ადამიანის თვითგაუცხოების პროცესი პირანდელოს ესმის, როგორც ადამიანის ონტოლოგიური თვისება, რადგან მისი ყოველნაირი აქტივობა, წყდება რა მას, ხდება მკვდარი ფაქტი, „ნივთი“.

ადამიანისთვის უცხო აღმოჩნდება მისი არსებობის ყველა „გარეგანი“ ფორმა, მისი ნებისაგან დამოუკიდებელი ფორმები: დაბადების ფაქტი ამდროს, ამქვეყნაში, ამოჯახში, ამ მეკვიდრობით, ა მ სახელით და ამ ფიზიკური გარეგნობით. ყველა მითითებული ფაქტი ადამიანის თავისუფლების საზღვრებთან მის „დილეგებდა“ გვევლინება. ადამიანი დაიბადა, ეს ფაქტია, ხოლო როდესაც ფაქტი არის ფაქტი, ის დილეგის მსგავსია, რომელშიც შენ დამწყვედული ხარ [41; III, 40]. ადამიანს სახელი დაარქვეს და ის შეიძლება დაუნდობლად საშინელი იყოს. მაგალითად, მოსკარდა: სახელის პირველი ორი მარცვალი — მოსკა (ბუზი) — სმენას შეურაცხყოფს, როგორც მანებარი ბუზის ბზული და ადამიანის სულს დაღს ასვამს და იმ დროს, როცა თავისთავად ამ სულს სახელი არ აქვს, სხვებისთვის მისი რეალობა მოსკარდად არის წოდებული. ადამიანის მიერ მშობლებისგან მეკვიდრობით მიღებული სოციალური დასახიათება მის პიროვნულ თვისებად გადაიქცევა. მისი მამა ბანკირი იყო და მოსკარდას მეგახმესაც ეძახიან, თუმცა მისთვის ბანკირის „ფორმაში“ ყოფნა ღრმად უცხოა და შინაგანად არაფერი აქვს საერთო მასთან. ადამიანისთვის უცხო და მტრულ „ნივთს“ მისი სხეულიც წარმოადგენს. ის ვერ პოულობს მასში თავის პიროვნებას და ამ სხეულს ადიქვამს, როგორც ვიდაც უცხო. რა კავშირი აქვს, მაგალითად, მოსკარდას შინაგან „მე“-ს მის მარჯვნივ მოღრეცილ ცხვირთან? იგი ცხვირით არ ფიქრობს და ყურადღებას არ აქცევს მას ფიქრის დროს. მაგრამ სხვები? სხვები ხედავენ მის ცხვირს და მათთვის მას უშუალო კავშირი აქვს მოსკარდას „მე“-სთან. საკმარისია ადამიანმა თავის თავს გარედან შეხედოს იმისათვის, რომ თავის თავში დაინახოს ის, ვისაც სხვები ხედავენ, მისი სხეული მისთვის მაშინვე უცხო და უცნობი ხდება. სხეული აღმოჩნდება ვიდაც უცხო (l'estraneo), რომელშიც თვითონ ადამიანი არ იმყოფება. ეს უცხო მისგან განუყოფელია, ადამიანი განწირულია იმისთვის, რომ მუდამ მასთან ერთად იყოს, მაგრამ ვერ ხედავდეს და არ იცნობდეს მას [35; 15,20]. მოსკარდა ცდილობს სარკეში დაინახოს ის უცხო, რომელიც მასშია, ე. ი., მიაღწიოს იმას, რომ თავის თავში არ დაინახოს საკუთარი თავი, მაგრამ იყოს ხილული თავისი თავის მიერ. მაგრამ სარკე ჯიუტად მისთვის დიდი ხნის ნაცნობ გარეგნობას არეკლავს, თავის თავში ის მხოლოდ საკუთარ თავს ხედავს. მხოლოდ თავს დამცვდარი მარცხით გამოჩვეული უკიდურესი მრისხანების წაშლ მოსკარდა უცებ ხედავს უცხო „სახეს“. მაგრამ ვინ არის ეს უცხო? ის სხვა არაფერია, თუ არა „არავინ“ (nessuno), „არაფერი“ (niente), საბრალო მოკლული სხეული, რადგანაც თვითონ მოსკარდა მასში არ არის, ხოლო უცხო მისთვის მიუწვდომელია. ასე გადაიქცევა სხეული ნივთად. ერთს შექმლო ეწოდებინა მისთვის ფლიკი, მეორეს — ფლოკი და ყოველ მათგანს ჰქონდა შესაძლებლობა ესარგებლა ამ სხეულით, რომ მისგან თავისთვის „სასურველი“ მოსკარდა შეექმნა. ზუსტად ასევე შექმლო სარგებლობა ამ სხეულით თვით მოსკარდასაც, რადგან სხეულს, იყო რა ნივთი, დამოუკიდებლად ცხოვრება არ შექმლო. „ვინ იყო ის? არავინ. საბრალო სხეული, უსახელო, იმის მომლოდინე, რომ ვინმე მას თავისთვის აიღებს“ [35; 23-24; 26]. ამგვარად, ყოველ ადამიანშია ვიდაც უცხო, რომლის დანახვა თვითონ ადამიანს არ შეუძლია, ვინაიდან მისი ცხოვრება, შექმნილი არა მარტო მის მიერ, არამედ სხვების მიერაც მთელი თავისი სისავსით მისთვის მოუხელთებელია. ის მხოლოდ მას ხედავს, ვინც თვითონ შექმნა, მაგრამ მასში მცხოვრები და სხვის მიერ შექმნილი უცხო მას ხელიდან უსხლტება, ცოკებს რა დაცარიელებულს იმ გრძნობით, რომ ეს სხეული მას კი არ ეკუთვნის, არამედ უცხო სხეულია. აავსოს თავისი სხეული იმ სიცოცხლით, რომელსაც თვითონ

აძლევეს მას, ადამიანს არ ძალუფოს; მასში მუდამ რჩება სიცარიელე, რადაც უცხო, რაც ამ სხეულს ნივთად გადააქცევს, რომლის თავის ნებაზე გამოყენება ყოველ მეორეს შეუძლია [35; 28]. ამ ადმოჩენის შედეგად ადამიანის წინაშე „უცხო“ არსების პრობლემა დგება, ე. ი., იმის არსებისა, ვისი სახითაც ის ეკლინება სხვებს და ვინც მასში, როგორც მისთვის უცნობი „მე“ ცხოვრობს. მეორე მხრივ, უცხო, მისთვის უცნობი „მე“-ს ადმოჩენა წამოჭრის ასევე საკითხს ადამიანის ე. წ. „თვითობის“ თაობაზე, ანუ, მისი პიროვნების ყველაზე ინტიმური, ნამდვილი არსების შესახებ, რომელიც მხოლოდ მას ეკუთვნის და რომელიც ამავე დროს მისი მთლიანობის საფუძველი უნდა იყოს, რაც აუცილებელია პიროვნების რღვევის თავიდან ასაცილებლად. მოკლედ საუბარია იმის შესახებ, თუ „ვინ არის მე“, პიროვნებად, ე. ი., საკუთარ თავად — არა მხოლოდ თავის თავში, არამედ სხვებთან მიმართებაშიც — ყოფნის შესაძლებლობის შესახებ. იყო პიროვნება სხვებისთვის, თავის მხრივ, გულისხმობს სხვისთვის საკუთარი „თვითობის“ შინაარსის შეტყობინების შესაძლებლობას და ამდენად, ადამიანების კომუნიკაციისა და ურთიერთგაგების შესაძლებლობასაც. ინგმარ ბერგმანი, ხელოვანი, რომელიც ახლოსაა პირანდელოსთან ადამიანის საზარელი მარტობის და არაკომუნიკაბელურობის აღქმით, წერდა: „ჩვენს დროში პიროვნება მხატვრული შემოქმედების უმაღლესი ფორმა და უდიდესი წყევლა გახდა“ [10; 250]. პირანდელოსთვის პიროვნების პრობლემა, მართლაც, არა მარტო მისი შემოქმედებითი, არამედ პირადი ცხოვრების უდიდესი წყევლაც აღმოჩნდა. „მე არ ვიყავი ერთი პიროვნება, — უთხრა მან ერთხელ ანდრე მორუას, — მე ვიყავი ერთი პიროვნების მაძიებელი პერსონაჟი“ [70; 296]. იტალიელი მწერალი მთელი ცხოვრება ეძებდა ამ ერთ, ე. ი. მთლიან პიროვნებას, რომელიც მას მუდამ უსხლტებოდა ხელიდან.

არსებობის ყველა გარეგანი ფორმის უცხოობის სათავეები და ადამიანში უცხო „მე“-ს, უფრო ზუსტად, მისი პიროვნებისთვის მრავალი უცხო „მე“-ს არსებობა, პირანდელოს თანახმად, კონკრეტული ინდივიდის ყოფიერების წესსა და მის სხვა ინდივიდებთან ურთიერთობის არსების სპეციფიკაში დევს. ადამიანის ყოფიერება საკუთარი თავის კეთებაა, მაგრამ ეს კეთება ისეთი უწყვეტი ხანიერება როდია, რომელშიც რაიმე აუცილებლობით წინამავლიდან მომდინარეობს და მისი შემდგომი მომენტის მიზენი ხდება. ადამიანი თავისი ყოფიერების რეალიზებას საკუთარი თავის უარყოფის საფუძველზე ახდენს. ეს უარყოფა არ არის მოხსნა, რომელიც მოხსნილის შენახვას გულისხმობს. უფრო სწორად, ის, რაც ადამიანის ცნობიერებაში, როგორც წარსული, ინახება, არ არის მისი ყოფიერების ახალი ფორმის საფუძველი და ორგანული მომენტი. ეს ახალი ფორმა ყოველთვის მოწყვეტით არსებობს თავისი წარსულისგან, რომელიც უპირისპირდება მას, როგორც მისთვის უცხო ყოფიერება. რადაც ინახება ადამიანის ფსიქიკის ქვეცნობიერ სფეროშიც. შენახულის ზემოხსენებულ სახეებს შორის სხვაობა იმაშია, რომ პირველს ადამიანის გამოცდილების რეგულარობის და მისი იმ მისწრაფების წყალობით, იყოს თავის მოქმედებაში „ერთი“, აწმყოსთან მოხვედრებითი ერთიანობა და კავშირი აქვს. მეორე კი, წარმოადგენს კონგლომერატს ქაოტური და ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფაქტორებისა, რომლებიც რაიმე ერთიანობას გამორიცხავენ. შესაბამისად, პიროვნება არ არის მთლიანობა, ანუ ერთი „პირი“, თუმცა იგი ცდილობს, შეინარჩუნოს ერთი პირის მოხვედრებითი სახე. „ყოველი ადამიანი ცდილობს მთელი ცხოვრებით შეუერთდეს ერთ, ყველაზე მოსახერხებელ სულს, რომელიც მზითევაში მოუტანს იმ მდგომარეობის მიღწევის ყველაზე ადვილ შესაძლებლობას, რომელიც ჩვენთვის საიმედო და სასურველია“ [32; 310]. ეს ერთი სული სხვა არაფერია, თუ არა „საკუთარი თავის“ მეტაფორა, „მე“-ს მეტაფორა. ადამიანი ნებისმიერ ფასად ესწრაფვის, რომ ის შეინარჩუნოს და არ წაეჭყეს [30; 139]. იმის გამო, რომ ცნობიერება, გარდა საკუთარი თავისა, არაფერს ამუდგენს, იმისათვის, რომ იყოს გამუდმებით, უნდა უქმნიდეს თავის თავს მოხვედრებითობას, „თამაშოს“ ისე, რომ ამ თამაშს რეალურობის ღირებულება მიანიჭოს. სწორედ ასეთი მოხვედრებითობაა ადამიანის „სახე“. ამ სახის რეალურობა არის ნიღბის რეალურობა, შექმნილი ადამიანის მიერ იმ როლის შესატყვისად, რომელსაც ის თამაშობს ცხოვრებად წოდებულ დრამაში. ცხოვრება, პირანდელოს თანახმად, წარმოადგენს უზარმაზარი თეატრის სცენას, რომელშიც თითოეული თავის როლს თამაშობს და იგი სხვა არაფერია, თუ არა პარტიათა თამაში (il giuoco delle parti). ყოფიერების თეატრალურობა აგრეთვე იმით არის განპირობებული, რომ ადამიანის ცხოვრება გრძნობების ცხოვრებაა, ხოლო ყოველი გრძნობა, „ყოველი ვნება — საკმარისია აენტოს... თეატრალურ ხასიათს იღებს!“ [33; 373]. ცხოვრების სცენაზე, სადაც მთელი კაცობრიობის საერთო დრამა იმდება, ყოველ მის მონაწილეს, ანუ პერსონაჟს, როგორც მას პირანდელო უწოდებს,

თავისი დრამა უნდა ჰქონდეს, ე. ი., ის დრამა, რომლის პერსონაჟი სწორედ ის არის და რომლის წყალობითაც ის არის პერსონაჟი. დრამა, რომელსაც ყოველი პერსონაჟი თავის თავში ატარებს, რომელიც შექმნილი და განცდილია მის მიერ, ცდილობს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, მონახოს საშუალება, რათა წარმოდგენილ იქნეს, ვინაიდან მხოლოდ მისი რეალიზაციის საფუძველზეა შესაძლებელი პერსონაჟის, როგორც პიროვნების, თვითდამკვიდრება. შედეგად წარმოიშობა პარტიკულარული მტანჯველი თამაში, რომელშიც თითოეული ცდილობს გააკეთოს სვლა, მონინადმდეგეს გზას რომ გადაუდგავს, ვინაიდან თსონად ამ თამაშში პიროვნება გვევლინება. მხოლოდ თავისი პარტიის მოგებით და თავისი რეალობის დამკვიდრებით ადამიანს შეუძლია თავი პიროვნებად, ე. ი., თავისი ცხოვრების, თავისი „მე“-ს ნამდვილ ავტორად შეიგოძნოს. ასე მაგალითად, პიესაში „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ ყოველი პერსონაჟი ცდილობს თავისი დრამის რეალობა დამკვიდროს, დამტკიცოს, რომ სწორედ ის არის ნამდვილი დრამა. „მას, — ამბობს გერი, მიუთითებს რა მამაზე, — ერთი სული აქვს თავისი სულიერი ტანჯვა-წვალება სტენანზე გამოათრიოს, მე კიდევ მინდა თქვენთვის ჩემი დრამის ჩვენება! სწორედ ჩემი!“ [33; 392].

მსახიობისაგან განსხვავებით, რომელსაც სასცენო ნიღბის ქვეშ თავისი სახე აქვს, ადამიანს სხვა სახე, გარდა მის მიერვე შექმნილი ნიღბისა, არ გააჩნია. ამიტომ ის იმ არსებად გვევლინება, რომელსაც უნიღბოდ ყოფნა არ შეუძლია. ცხოვრება — ეს „უწყვეტი, ყოველდღიური მასკარადაა, რომელშიც ჩვენ, მასხარები [...] უნებურად ვინიღბებით იმით, რადაც ვინაწარმო...“ [33;476]. ამ აზრით ადამიანის ცხოვრების აგება თავის მოცულების საფუძველზე ხდება. რამდენადაც ადამიანი ქმნის თავის ნიღბს, ამცარებს რა მას, როგორც თავისი თავის სახეს, ამდენად მისი თავის მოცულება ნებაყოფლობითა, ე. ი., მის ნებაზეა დამოკიდებული. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ აღნიშნული თავის მოცულება ყოველთვის გაცნობიერებული მოქმედებაა. წარმოადგენს რა ადამიანის ონტოლოგიურ თვისებას, დაკავშირებულს შენიღბვის აუცილებლობასთან, თავის მოცულება ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ადამიანის მიერ არ არის გაცნობიერებული. თავის არანამდვილ ყოფიერებაში, ე. ი., მანამდე, სანამ ადამიანი ცხოვრობს ისე, რომ თავის თავს ვერ ხედავს, სანამ თვითშემეცნების პროცესი არ დაწყებულია, ის ინარჩუნებს უნარს, სჯეროდეს თავისი სახის და მთელი თავისი ნაზრევის ნამდვილობის და სწორედ ამით უზრუნველყოფს შესაძლებლობას, იცხოვროს კეთილდღეობაში. „და რამდენი რამ მიწვევებოდა ნამდვილი! — ისხენებს თავის წარსულს ჰენრი IV, — მე ყველაფრისა მჯეროდა, რასაც სხვები მეუბნებოდნენ და ბედნიერი ვიყავი! რადგან, ვაი თქვენ, თუ მთელი ძალით არ ჩაეჭიდებით იმას, რაც დღეს ჭეშმარიტი გეგონებათ ან იმას, რაც სხვალ მოგეგონებათ ჭეშმარიტად, თუნდაც ის ეწინააღმდეგებოდეს იმას, რაც გუშინ გეგონათ ჭეშმარიტი!“ [33; 466], ასე მაგალითად, უსაზღვროდ ბედნიერია ჯუსტინო რონჩელა, დაბადებით ბოკოლო, პირანდელოს ერთსახელიანი რომანის გმირი. იგი გაცხარებულ მოღვაწეობას ეწევა თავისი ცოლის, სილვია რონჩელას, ნაწარმოებების რეკლამირებისთვის და უზომოდ ამაცობს იმით, რომ სახელი ცოლს მან გაუთქვა. მისი ნიღბი — რონჩელას ქმრის გროტესკული ნიღბია და მას მთელი ქალაქი მასხრად იგდებს, შეარქმევს რა ცოლის სახელს — ჯუსტინო რონჩელა, დაბადებით ბოკოლო. მაგრამ ჯუსტინო ბედნიერია, რადგან თვითონ თავის თავს ვერ ხედავს და უსაზღვროდაა დარწმუნებული იმასში, რომ თავის საქმეს აკეთებს, რომ ამ საქმეში მისი პიროვნების დამკვიდრება ხდება — პიროვნებისა, რომლის მნიშვნელობა და ღირებულება უდავოა. ბოკოლო მთელი ძალით ებღაუჭება მის მიერ შექმნილ ნიღბს, ხოლო როდესაც ცხოვრება მას ამ ნიღბს ჩამოჰგლეჯს, რონჩელას ქმრის ნიღბს, რომელიც მისგან განუყოფელი გახდა, იგი შიგნიდან ღრუ და გარედან გაქვავებული რჩება, რომელსაც სხვანაირი ცხოვრების უნარი ადარ გააჩნია. თავისი ნიღბის არანამდვილობას და, შესაბამისად, თავის მოცულებას ადამიანი ნაწილობრივ შეიძლება აცნობიერებდეს. ამ შემთხვევაში ის ასევე ცდილობს ნებისმიერ ფასად დაუმტკიცოს არა მარტო სხვებს, არამედ თავის თავსაც, რომ მისი ნიღბი არის კიდევ მისი ნამდვილი სახე. ასე მაგალითად, ალდო ნუტის („ტრიალებს“) ნიღბი — კაცური ღირსების ნიღბია, რომლის შენარჩუნებას ის ნესტეროვასთან მის მიერ გამოგონილი რომანის ვერსიის მეშვეობით ცდილობს. მას არ უნდა აღიაროს, რომ უბრალოდ სულიერი სათამაშო, პატარა კამბაზი იყო იმ ქალის ხელში, რომელმაც ის გატეხა და კუთხეში მიაგდო. დაე, ჰქონდეს პატარა სახე ცხვირის გარეშე, ხელები — თითების გარეშე, მკერდზე — ზამბარა გატეხილი, ის მაინც განაგრძობს გმირის როლის თამაშს. ეს ტყუილი მისი პიროვნებისგან უკვე განუყოფელია. მისი ვერსიით, ნესტეროვასთან არმიცობა იმიტომ დაიწყო, რომ მისგან მისი მომხიბვლელით დაბრმავებული თავისი საცოლის ძმა კორკო

გადაერჩინა. ნუტიმ პირობა დადო, რომ როგორც კი დაუმტკიცებდა მეგობარს ნესტეროვას დალატს, მაშინვე მიატოვებდა მას. მაგრამ, გაიგო რა კორკომ ნესტეროვასა და ნუტის კავშირის შესახებ, თავი მოიკლა და ამით ნუტის მის დასთან დაქორწინება შეუძლებელი გახდა. ასეთია ნუტის მიერ შემოთავაზებული დრამის ვერსია. სინამდვილეში კი, მას, მართლა, შეუყვარდა ნესტეროვა და მთელი ოჯახის უბედურების მიზეზი გახდა, ხოლო დროთა განმავლობაში, იგრძნო რა, რომ დრამის მისეული ვერსიისა და მასში მის მიერ ნათამაშევი როლისა არ სკერათ, გადანწყვიტა კაცური ღირსების და კეთილმოზილების თავისი ნიღბი უკიდურესი საშუალებით გადაერჩინა. გადაღებაზე მან ნესტეროვა მოკლა, თავი კი ვეფხვს მისცა დასაგლეჯად. ეს იყო თავის მოცულების აქტი, თუმცა, როგორც ასეთი, — ბოლომდე გაუცნობიერებელი. იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანს თავისი სახის ნამდვილობის დიდხანს და დაჟინებით სკერა, მაშინ მას ნიღბი ისევე შეეზრდება, როგორც „ფორმა ქანდაკებას“, ხდება მისგან განუყოფელი იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ის „ახალი ცხოვრების“ დაწყებას ცდილობს. ასე მაგალითად, ადამიანს შეიძლება ავადმყოფურად ექვანი ცოლი ჰყვადეს. წლების მანძილზე მას თავისი სხვადასხვა გონებრივი უნარის განათვა უხდება იმისთვის, რომ ცოლის უსამართლო თავდასხმებისგან დაიცვას საკუთარი ღირსება, მას თავისი პროტესტის მიტოვებაც უხდება, რომელიც სახლში მისი დალატის დამთარავ შიშად აღიქმება. ამიტომ ადამიანის ყველა უნარი, მიმართული ღირსების დაცვისაკენ, ფაქტობრივად, მის „სახედ“ გარდაიქმნება. იგი გახვევებული ღირსების „მოსიარულე ფორმა“ ხდება და თუმცა შიგნიდან ეს ფორმა ღრუა, მას მისი თავიდან მოცილება არ ძალუძს, რჩება რა ამ ღირსებით სამუდამოდ და უცილობლად აღსავსე [30; 128]. თავისი ჩვეული საქმისგან — „ღირსების დაცვისგან“ — მოწყვეტილი მისი ყველა უნარი სხვაგვარი საქმიანობისთვის სრულიად გამოუსადეგარი აღმოჩნდება. თუ ადამიანი მთელი თავისი სიცოცხლე ეფიცებოდა ცოლს, რომ თავისი მოვალეობებისთვის არ უდალატა, კიდევ რომ გადნევიტოს ცოლის დალატი, ამ გადნევიტოების განხორციელებას ვერ შეიძლება, ვინაიდან „ღირსების“ ნიღბი არ აძლევს მას უფლებას, გააკეთოს ის, რაც მის ფორმას ეწინააღმდეგება. მოკლედ, ყოველი ნიღბი, რომელსაც მრავალი წლის განმავლობაში ადამიანი, როგორც თავის სახეს ატარებს, იმდენად იმონებს მას, რომ ამ ადამიანს არ შეუძლია მოიგლიჯოს იგი და თავისუფლად იმოქმედოს ისე, რომ აღარ მიუსადაგოს არსებობის თავის თავზე აღებულ ფორმას. თანაც საკუთარი სახე ადამიანის მიერ აღიქმება, როგორც მისი ნამდვილი „მე“-ს შესატყვისი და ამდენად, როგორც უცნობი სახე, არა თავისი, როგორც სახე „უცხოის“, რომელიც აცარიელებს და ასახინჩებს მის ცხოვრებას. ამგვარად, თუ, ერთი მხრივ, ადამიანს უნებოდ არსებობა არ შეუძლია, მეორე მხრივ, გაუცნობიერებლად ან ნახევრადგაცნობიერებულად ის ამ ნიღბის უცხოობას, ანუ, თავისი ყოფიერების არანამდვილობას შეიგრძნობს.

ადამიანში ყოველთვის ცოცხლობს შფოთვის გრძობა. ეს უკანასკნელი პირანდელოს ესმის, როგორც ეგზისტენციალური გრძობა, რომლის საშუალებითაც ადამიანს თავისი არსებობის არანამდვილობა, თავისი საკუთარი არარა ეკლინება. ეს შფოთვა, საბოლოო ჯამში, ადამიანს ბოლომდე აუხელს თვალს, ე. ი., მას ადამიანი ეგზისტენციის უღრმესი შრეების წვდომამდე მიჰყვას, მაგრამ გაუცნობიერებლად ან ნახევრადგაცნობიერებულად ეს გრძობა მუდმივად იმყოფება მასში, როგორც „ყოველი ნივთის ამოებისა და ცხოვრების მდელვარებით აღსავსე მოწყენილობის“ შეგრძნება [37; 446], როგორც შფოთვა საკუთარი თავის, თავისი მოქმედებების გამო. რასაც არ უნდა აკეთებდეს, ადამიანს ეჩვენება, რომ ეს ის არ არის, რაც უნდა გაეკეთებინა. მთელ თავის საქმეებს იგი აღიქვამს, როგორც აუცილებელს, მაგრამ ამავე დროს, როგორც უაზროს, პირველ რიგში, საკუთარი თავისთვის. ეს მისთვის აუხსნელი შფოთვა აიძულებს ადამიანს ისწრაფოდეს, გააკეთოს რაღაც ნამდვილი, რომლის საზრისის წვდომა მას თუმცა არ შეუძლია. ნოველის „ნეტა ამ ფიქრისგან გავთავისუფლდე“ გმირი, ბერნარდო სოპო, შეპყრობილია ჟინით, რაც შეიძლება სწრაფად გააკეთოს გასაკეთებელი საქმე იმისათვის, რომ აღარ იფიქროს მის შესახებ, არ გრძობდეს მის სიცარიელესა და უაზრობას. თუ იგი მიდის თეატრში, ამის შესახებ ფიქრი მისთვის კომმარად იქცევა და იგი დაწყებამდე ერთი საათით ადრე გარბის სპექტაკლზე. სადგურზე იგი მატარებლის გამგზავრებამდე ორი საათით ადრე მიქრის, არა დაგვიანების შიშის გამო, არამედ სახლში დარჩენა ფიქრით იმის შესახებ, რომ უნდა გაემგზავროს, არ შეუძლია. იმისათვის, რომ არ იფიქროს აუცილებელი საყიდლების შესახებ, სოპო ყიდულობს, მაგალითად, ერთბაშად სუთ-ექვს წვეთლ ფეხსაცმელს, ხოლო როდესაც ჯერ სულ ახალგაზრდა მისი ცოლი გარდაიცვლება, სოპოს საქციელი უბრალოდ „უხამსი“ ხდება. რამდენადაც დიდი

არ უნდა იყოს მისი მწუხარება, საჭიროა დაუყოვნებლად გათავისუფლება იმ აზრისგან, რომ ცოლის ნივთები და ახლა მისთვის ყველა ზედმეტი საგანი აუცილებელია დარიგდეს და სოპო ნელ-ნელა იძახებს ხან ერთ, ხან მეორე ნათესავს, სთავაზობს რა მათ დასარიგებლად განკუთვნილ ნივთებს. მიცვალებულის ოჯახი აღმოთქმულია ბერნარდოს „გულქვაობითა“ და უტაქტობით. მაგრამ მისი საქციელი უტაქტობა არ არის, ის მხოლოდ შფოთვის გამოძევაა აზრების არანამდვილობის წინაშე, შფოთვისა საკუთარი თავის გამო, რომელიც ადამიანისგან ითხოვს გააკეთოს რაღაც ნამდვილი და, შესაბამისად, გათავისუფლდეს ყოველდღიური ცხოვრების უაზრო საქმეების შესახებ თიქრისგან. ხომ შეუძლებელია, რომ ადამიანები მხოლოდ ამ საქმეებისათვის მოსულიყვნენ დედამიწაზე? მართალია, ადამიანს აქვს ხელოვნება, თეოსოფიების განსჯითი სისტემები, მეცნიერების აღმოჩენები, მაგრამ ყველაფერი ეს სოპოს ისეთივე ილუზიორული, სახუმარო საქმეებად ეჩვენება, როგორც ყველაფერი დანარჩენი. მაგრამ თავისუფლება რა ამა თუ იმ აზრისგან, იგი ყოველთვის თავს თითქოს სიცარიელეში დაკიდებულად გრძობს. სიცარიელის შეგრძობა არის ეგზისტენციის წვდომა, რომელიც არის არაზრ და იგი ბუნების ყოფიერებასთან, როგორც ერთადერთ ნამდვილ ყოფიერებასთან, შერწყმის სწრაფვას ბადებს სოპოში. მაგრამ ბუნებასთან შერწყმა არსებობის დასასრულს ნიშნავს, ხოლო ბერნარდოს ძალა არ ჰყოფნის, თავი მოიკლას იმიტომ, რომ სიცოცხლე — აუცილებლობაა და მისი აუცილებლობის აზრისგან გათავისუფლება მას არ შეუძლია. ადამიანს მართებს რაღაც ნამდვილის გაკეთება სწორედ ამ, ადამიანურ ცხოვრებაში და ამიტომ ბერნარდო მიდის ამ ცხოვრებიდან იმ აზრით, რომ მთელი ეს დრო თავისი ცხოვრებით არ უცხოვრია და არ გააკეთა ის, რაც უნდა გაეკეთებინა. „მე რაღაც უნდა გამეკეთებინა...“ — ამბობს ის სიკვდილის წინ.

თუ არანამდვილ ყოფიერებაში, ე. ი. ცხოვრებაში, რომელიც თავის თავს ვერ ხედავს, ადამიანი მხოლოდ ბუნდოვნად შეიგრძნობს თავისი სახის უცხოობას, ნამდვილ ყოფიერებაში, ხდება რა საკუთარი რეფლექსიის ობიექტი, ის თავისი პიროვნების რღვევასა და იმ ნიღბის არანამდვილობას აცნობიერებს, როლის ტარებაც მას საზოგადოებაში უხდება. თავისი შენიღბულობის წვდომა პიროვნების თვითცნობიერების გზაზე პირველი ნაბიჯია, მაგრამ ამერიდან თავისი მოცუება, რომელიც ნაწილობრივ კვლავ თავისი მოცუებად რჩება, გაცნობიერებულ ტყუილად გადაიქცევა. ამავე დროს თვითშემეცნების მოცემულ ეტაპზე ადამიანი ინარჩუნებს ილუზიას, რომ ნიღბის ქვეშ მას ნამდვილი სახე აქვს, რომ რამდენი „უცხო“ არ უნდა ცხოვრობდეს მასში, მასში არის ან შეიძლება იყოს მისი საკუთარი, მხოლოდ მისი კუთვნილი „მე“-ც, „...ჩვენ გარდაუვლად ვიღაცას ვთამაშობთ... მე ვიღაცას ვთამაშობ, — ანუ, ჩემს თავს თორმას ვაძლევი, — ამბობს ბაღდოვინო, — შესატყვისს იმ ურთიერთობების ხასიათისა, რომლებიც ჩვენ შორის უნდა დამყარდეს. იმავეს აკეთებთ თქვენც ჩემ მიმართ. მაგრამ ყველა ამ კონსტრუქციის მიღმა, რომლებსაც ერთად ვაგებთ... ჩვენ ვმალავთ ჩვენს ყველაზე ფარულ აზრებსა და გრძობებს, ყველაფერ იმას, რაც ჩვენ სინამდვილეში ვართ, იმ ურთიერთობებისაგან დამოუკიდებლად, რომელთა დამყარებასაც ჩვენ ვისურვებდით“ [33; 96]. მითითებულ სიტუაციაში ადამიანს შეუძლია სხვადასხვანაირად მოიქცეს. მას შეუძლია, თავის უცხო სახეს შეურიგდეს და გააკეთოს ყველაფერი, რაც მისგანაა დამოკიდებული იმისათვის, რომ აიძულოს გარშემომყოფნი პატივი სცენ სწორედ ამ სახეს, როგორც ნამდვილს. მას შეუძლია შეუქმნას საკუთარ თავს ისეთი სახე, რომელიც მას უნდა, რომ ჰქონდეს, მიიწვეს რა, რომ ის შეესატყვისება მის ყველაზე ინტიმურ არსებას; არსებას, რომლის რეალიზება ვერ შეძლო და ცდილობს დაარწმუნოს სხვები ამ სახის ნამდვილობაში. მას შეუძლია განაგრძოს სიცოცხლე მისთვის უცხო ნიღბით გარეგან ცხოვრებაში, მაგრამ შინაგანად სრულიად ვეღარ გრძობდეს მასთან რაიმე კავშირს და ეძებოს თავისი ნამდვილი „მე“-ს დამკვიდრების ხერხები ინტიმურ, უცხო თვალისთვის დამალულ ცხოვრებაში. ორ უკანასკნელ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ადამიანის თავისებურ გაქცევასთან არსებობის მისთვის უცხო ფორმისგან, იმ პიროვნებისგან, რომელშიც ის თავის თავს ვეღარ პოულობს.

პიროვნების, რომელიც საკუთარი სახის არანამდვილობას აცნობიერებს, ცხოვრების ყველაზე მახინჯ ფორმად ის ფორმა გვევლინება, როცა პიროვნება ცდილობს მოერგოს ამ სახეს. მსგავსი სიტუაციები ყველაზე დამამკირებელი და შეურაცხმყოფელია ადამიანისთვის, რადგან ისინი მას რაღაც სამასხარაო ფერხულის თხისფერსა სატირად გადააქცევენ. როდესაც პირანდელი თავის გმირებს პარადოქსულ-გროტესკულ, წარმოუდგენელ სატუაციებში აყენებს. იგი ადამიანს არ დასცინის, არ ამცირებს მას, არამედ გვიჩვენებს, თუ რას წარმოადგენს ადამიანი იმ შემთხვევაში, როცა ის შეგნებულად მისთვის უცხო სახის

ცხოვრებით ცხოვრობს. ასე მაგალითად, ჩამპა (პიესა „ზანზალაკებიანი ჩამი“) ბოლომდე აცნობიერებს საცოდავი კამბაზის როლს, რომელსაც ის თავის დრამაში თამაშობს. მაგრამ, მისი აზრით, ყველა ადამიანი თავის გარეგან ცხოვრებაში კამბაზია; მასში თვითონ ადამიანი კი არ მოქმედებს, არამედ ის კამბაზი, რომლის ნიღაბსაც ის ატარებს. ამიტომ არავინ არ შეიძლება იყოს თავისი როლით კმაყოფილი; თავის კამბაზთან მარტო დარჩენილი ადამიანი სახეში შეაფურთხებდა მას, მაგრამ რამდენადაც ეს თოჯინა სხვებისთვის სხვა არავინაა, თუ არა თვითონ იგი, იგი იძულებულია ეს თოჯინა მალე ეჭიროს და მის მიმართ პატივისცემაც მოითხოვოს. ჩამპას ცოლი დალატობს, მაგრამ მისი შინაგანი „მე“ თავის სირცხვილს შეურიგდა, ხოლო მისმა კამბაზმა ამ სირცხვილის შესახებ „არაფერი იცის“. მაგრამ აი, ჩამპას უფროსის ცოლი საჩქევნო სკანდალს აწყობს, რადგან სწორედ მისი ქმარი ჩამპას ცოლის საყვარელი. კამბაზის დიროსება შურისძიებას ითხოვს. მაგრამ რა უნდა გაკეთდეს, რათა ყველა კმაყოფილი დარჩეს, ანუ, „თვითონ“ ჩამპაც და მისი თოჯინაც, რომელიც წესიერი ქმრისა და დიროსული მამაკაცის როლს ასრულებს. ჩამპა არ იბნევა და ასეთ პირობას აყენებს: უფროსის ცოლი სულთ ავადმყოფად „ადიარონ“ და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გააგზავნონ. კამბაზის სახელი არ შეიბღვლება და მას იმ ადამიანების მოკვლა არ მოუხდება, რომლებმაც მისი დიროსება ფესქვემ გათელეს. ნოველაში „ზოგიერთი გარემოება“ მელამპე-კვაკეომაც იცის ცოლის დალატის შესახებ, მაგრამ დუმს, სანამ არ აიძულებენ, რომ საყვარელთან „შეუსწროს“ ცოლს. გათამაშებს რა გაშმაგების სცენას, ის დანით ხელში შეიჭრება სახლში და „ეძებს“ საყვარელს ყველგან, კედლის კარადის გამოკლებით, სადაც ის, მისი აზრით, კიდევ უნდა იმყოფებოდა. მოულოდნელად ის ცოლის შინაგან გულგახეთქილ საყვარელს, რომელიც თურმე მისი უფროსია, ფანჯრის იქეთ კარნიზზე მდგომს აღმოაჩენს. უხდის რა ბოდიშს თავის უფროსს ცოლის „მოუსაზრებლობის“ და თავისი საჩქიელის გამო, რომელიც გამოიწვია იმან, რომ „არსებობს რაღაც ვალდებულებანი“, კვაკეო მას კარადაში მალავს, ხოლო შემდეგ ქვემოთ შეკრებილ ბრბოს უყვირის: „არავინაა! მე ვადებ კარებს... ვისაც სურს შემოსვლა, შემოდით, რომ დარწმუნდეთ“. უფრო დამამკირებელი სიტუაციებია ნოველაში „სინდისის ქვენის ჩრდილი“. ცოლის სიკვდილის შემდეგ ბელიავიტას კაფე დატარებულა. პირველ რიგში ბელიავიტას ნოტარიუსი დენორა — მისი ცოლის საყვარელი — და მისი მეგობრები მიატოვენ. მიუხედავად იმისა, რომ მთელ ქალაქს მოეხსენებოდა ბელიავიტას პიკანტური მდგომარეობის თაობაზე, ეს უკანასკნელი თავს მშვიდად გრძნობდა, ვინაიდან გარეგნულად მას „პატივს სცემდნენ“, როგორც დიროსულ ადამიანს, ხოლო ნოტარიუსი მის მიმართ ყოველთვის თავზანთავი და ზრდილობიანი იყო. და აი, ახლა მას ზედაც არ უნდა, რომ შეხედოს ბელიავიტას. ბელიავიტა, უფრო სწორად ბელიავიტას ნიღაბი, რამდენადაც „შეურაცხყოფა“ მხოლოდ მას მიაცემეს და არა მის შინაგან „მე“-ს, გადწყვეტს შური იძიოს. ბელიავიტა იწყებს ნოტარიუსის დაჟინებულ დევნას, იგი მას კვალდაკვალ დასდევს, დაბლა უკრავს თავს და ყველას უხსნის, რომ „ის სხეულია, მე კი ჩრდილი!“ პოლიციის ჩარევასაც არაფრის შეკვლა არ შეუძლია, რადგან „თავის დაკვრის“ გამო ადამიანს არ ასამართლებენ. დენორა, რომელიც თავისი „ჩრდილის“ წყალობით ქვეყნის სასაცილო გახდა, იძულებულია კანტორა დახუროს და ქალაქგარეთ გაიქცეს. ხოლო ბელიავიტა, იმის რა შური თავისი ნიღბის ფესქვემ გათელვისთვის, ისევ თავის ურიცხვ კლიენტებს იღებს და მხოლოდ იმაზე წუხს, რომ ამდენ რქადადგმულ ქმარს შურისძიების მის მიერ გამოგონილი ხერხის გამოყენება არ სურს. დალდოვინო („ტებობა სათნობაში“) ცოლად ირთავს ქალს, რომელიც ბავშვს სხვისგან ელოდება. მისი მეორე, მისთვის უცხო „მე“, ფიქტიური ქმარი და ფიქტიური მამაა, მაგრამ ბაღდოვინოს სურს, რომ ეს „მე“ იყოს „პატიოსანი“ და რომ სხვებმა ასეთად აღიქვან: „თქვენ უნდა... პატივი მცეთ არა პირადად მე, არამედ თორმას, იმ თორმას, რომელსაც მე წარმოვადგენ: წესიერი ქალბატონის პატიოსანი ქმარს“. „როდესაც ფესქვემ ნიადაგი გამოეცლება“, ანუ, როცა იმის შესაძლებლობას კარგავს, რომ იცხოვროს თავისი ნამდვილი „მე“-ს ცხოვრებით, ის „წმინდა თორმის აბსოლუტურ აბსტრაქციაში არსებობით“ „ტებობას ეძლევა“ [33; 102; 108].

„უცხო“ ცხოვრებით ცხოვრება და არა მარტო ცხოვრება, არამედ ამ უცხო ცხოვრების სამთავრობო დადგენილებით „დაკანონების“ მოთხოვნა უხდება კიარკიაროს („პატენტი“). კიარკიარო ნაცნობებს შორის იმ კაცის სახელით სარგებლობს, რომელსაც ავი თვალი აქვს. მასთან შესვედრისას ადამიანები მისთვის შეურაცხყოფელ ჟესტს აკეთებენ, რომელმაც ისინი უბედურებისგან უნდა დაიცვას. ყველა გარბის მისგან

და არავის სურს მისთვის სამუშაოს მიცემა. დასაწყისში უბედური კიარკიარო ცდილობს, კანონის ძალით დასაჯოს თავისი შეურაცხყოფლები, მაგრამ მოსამართლე უხსნის მას, რომ ავი თვალის შიშის გამო ადამიანს არ ასამართლებენ. მაშინ კიარკიარო სასამართლოში „ავი თვალის“ სასაცილო სამოსელში ცხადდება, მოშველებული წვერითა და ცხვირზე ჩამოცმული უშველებელი მრგვალი სათვალით. ახლა ის სასამართლოსგან ითხოვს თავისი ძალის ოფიციალურ აღიარებას, პატენტს იმანზე, რომ ის არის ავი თვალის. ეს პატენტი, — უხსნის ის მოსამართლეს, — შემოსავლის წყარო გახდება, ვინაიდან ფულს ყველა გადაუხდის, ოღონდაც მას თავი დააღწიოს. ამრიგად, იმისთვის, რომ ოჯახი შეინახოს, კიარკიაროს უხდება „გახდეს“ ის უცხო, რომელიც მასში არ არის, მაგრამ რომლის სახითაც ის სხვებს ეკვლინება. ამგვარად, ყველა ზემოხსენებულ სიტუაციაში ადამიანში მოქმედებს არა მისი ნამდვილი პიროვნება, არამედ მისთვის უცხო და მტრული „მე“. სწორედ ის „არის შეურაცხყოფილი“, ის „იძიებს შურს“, ის „ითხოვს თავის მიმართ პატივისცემას“ და ა. შ. ამ ქმედებებში თვითონ პიროვნება არ არის, მას უცხოს ზურგს უკან დამალვა უწევს, ვინაიდან ის უფრო ძლიერი და ძლევა მოსილია, ვიდრე პიროვნება.

თვითდამკვიდრების და, შესაბამისად, გაცნობიერებული თავის მოცულების და მოცულების მეორე სერხი — იმ სახის შექმნა, რომელიც ადამიანს არ აქვს, მაგრამ, რომელიც, მისი აზრით, არის ან იყო მასში, როგორც არარეალიზებული შესაძლებლობა. ამ გზით ცდილობს შექმნას თავისი ნამდვილი პიროვნება და დაუპირისპიროს იგი თავის უცხო „მე“-ს ერსილია (დრამა „მიშვლები იმოსებიან“). განვლილ ცხოვრებაში ერსილია საკუთარ თავს ვერაფერში ვერ პოულობს, რადგან არც ერთ მის საქციელში მისი გული, მისი ნება არ იყო. „...მე, — ამბობს იგი, — არასოდეს მყოფნიდა ძალა, რომ რამე ყოფილიყავი... თუნდაც ხელით გამოძერწილი თიხის დოქი, რომელიც დაცემისას იმსხვრევა და მინაზე დაყრილი ნამსხვრევები იმას მანც გეუბნებიან, რომ არსებობდა ნივთი, რომელიც ახლა აღარ არსებობს!... მე ვიყავი ისეთი, როგორც უნდოდათ, შემთხვევით... და ვერაფერი მაიძულებდა, რომ მეტყვა: „მეც აქა ვარ!“ [32; 115]. იმისათვის, რომ გახდეს ის პიროვნება, რომელიც ცხოვრებაში ვერ შეძლო, რომ ყოფილიყო, ერსილია თავის მოკვლას გადაწყვეტს. სიკვდილის წინ იგი წერილს წერს, რომელშიც შეთხზულ ისტორიას ყვება იმის შესახებ, თუ როგორ მოატყუა საქმრომ და რა უსამართლოდ მოექცინა მას იმ ოჯახში, სადაც იგი აღმზრდელად მუშაობდა. ერსილიას გადაარჩინენ, ხოლო საგანზეთო სტატია მისი თვითმკვლელობის შესახებ ერთი მწერლის ყურადღებას აპყრობს, რომელიც ამ ქალის ცხოვრების შესახებ რომანის დაწერას აპირებს. ერსილია ბედნიერია, ბოლოს და ბოლოს ის შეძლებს მონახოს საკუთარი თავი; თავისი ცხოვრება და თავისი სახე, თუნდაც მოთხრობაში მოიპოვოს. მაგრამ ის უცხო „მე“, რომლის ცხოვრებითაც ის ცხოვრობდა, მის არარეალიზებულ პიროვნებაზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდება. ის უბრუნდება ერსილიას იმათთან ერთად, ვინც მან გამოგონილი დრამის მონაწილეები გახდა — კონსულთან ერთად, ვისთანაც იგი მსახურობდა და ვისი საყვარელიც იყო, საქმროსთან ერთად, რომელმაც იგი მიატოვა, რაც ვითომ მისი თვითმკვლელობის მიზეზი გახდა. ცყული ამკარა ხდება და ერსილიას სხვა არაფერი დარჩენია, რომ ისევე საწამლავი მიიღოს, მოკვდეს გასრესილი იმ „მე“-ს მიერ, რომელშიც პირადად ის არასოდეს ყოფილა. ეს უცხო „მე“ და ცხოვრება, რომლითაც ამ „მე“-მ იცხოვრა, ერსილიას ჩამოჰგლეჯენ ნიღბს, რომელშიც, როგორც მას ეგონა, იგი თავისი ნამდვილი პიროვნების რეალიზებას ცდილობდა. სინამდვილეში აღმოჩნდება, რომ ეს პიროვნებაც ცყულია, სიკვდილისთვის გაკეთებული ახალი ნიღბი ან „ლამაზი ტანსაცმელი“. „მე არ შემეძლო მისი შენარჩუნება, — ამბობს მომაკვდავი ერსილია, — და იგი დახიეს, ჩამომგლიჯეს. არა! გამიშვლებული ვკვდები! გამონაშვლებული, დამცირებული, მოძულებული!... წადით და უთხარით, შენ — შენს ცოლს, შენ — შენს საცოლეს, რომ ამ მიცვალებულმა — აქ, თქვენ წინაშე, ჩაემა ვერ შეძლო“ [32; 141]. არსებითად, პირანდელოს თანახმად, არავის შეუძლია „შემოსვა“ და თავისი სიშიშვლის დაფარვა, რადგან ეს სიშიშველე სხვა არაფერია, თუ არა ის „არარა“, რომელიც არის სწორედ ადამიანი. შინაგანი არარა აიძულებს ადამიანს მუდმივად შეუქმნას საკუთარ თავს „ტანისამოსი“, ე. ი. ნიღბები, რომლებსაც ერთმანეთს ადებს და იფიქროს, რომ ერთი ამათგანი მისი ნამდვილი სახეა. მაგრამ ადამიანი შიშველი არსება იმ აზრით, რომ არ არსებობს სამოსელი, რომელიც შეძლებდა დაეთარა მისი არარა. ნებისმიერი მისი ქმნილება—ნაგებობა, საბოლოო ჯამში, ინგრევა, ჩამოეცლება მას სხვების ან თავად მის მიერ. არის რა შიშველი, ადამიანი იმოსება იმისთვის, რომ იყოს, მაგრამ კვდება ყოველთვის გამიშვლებული სრულ

მარტოობაში იმ აზრით, რომ თავის მრავალ „მე“-ში იგი მანც ვერა და ვერ პოულობს თავის ნამდვილ პიროვნებას.

პიროვნების თვითდამკვიდრების და მისი უცხო „მე“-სგან გაქცევის მესამე ხერხს უკვე აღარ შეიძლება ეწოდოს საკუთრივ თვითდამკვიდრება, ვინაიდან იგი ესაზღვრება სიგიჟეს. ადამიანის თვითშემცენების გზაზე ეს ის ნიშანსვეტია, როდესაც მას მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება იმის დასანახად, რომ პიროვნება სხვა არაფერია, გარდა „არარასი“. მოკემულ მდგომარეობაში ადამიანი სრულად ჩანვდება იმას, რომ მისი ცხოვრების არცერთ გარეგან თუ შინაგან ფორმაში არ იყო და არ არის მისი ნამდვილი „მე“, რომ ის არასოდეს არაფერში არ ყოფილა პიროვნება, ანუ თავისი თავი. ცოცხალური თვითგაუცხოების პროცესი აქ თითქმის დასრულებულია, „თითქმის“ იმიტომ, რომ კიდევ რჩება იმედი თავისი ნების გამოვლენის შესაძლებლობისა თუნდაც გიჟური, უაზრო საქციელის ფორმით. პირანდელოს თანახმად, საკუთარი პიროვნების არანამდვილობა და მისი ყოფიერების არარსებობა, რომლის მიღმა რაღაცა ნამდვილის, მაგრამ მიუღწევლის ხატი ილანდება, ადამიანს შესაძლოა, უშუალოდ თვალნინ გადაეშალოს იმის შედეგად, რომ ადამიანს თავისებურად აესილება თვალი. ადამიანი თითქოს ამოვარდება დროის დინებიდან, მთელი ნივთიერი და სულიერი სამყარო მის თვალში კონსისტენციას კარგავს და არმყოფობაში განქარდება. „არ არის არც სამყარო, არც დრო, არაფერი“, — ამბობს გუბიო, — „მე ამ ყველაფერის გარეთ ვიყავი, მე არ ვიყავი არც საკუთარ თავში, არც ცხოვრებაში, მე აღარ ვიციოდი, სად და რატომ ვარ აქ“ [30; 208]. „...რადაც დროის განმავლობაში“, — ყვება ნოველის „ურიკა“ გმირი, — „მე ვიმყოფებოდი განუსაზღვრელ და უცნაურ გაურკვევლობაში, ნათელსა და უშფოთველში, ვრცელში. გონმა ჩემმა, გრძნობებს თითქმის მონყვეტილმა, უსასრულო შორეთში შეაღწია, სადაც, ვინ იცის როგორ, მან მისთვის უცხო სიამოვნებით შეიგრძნო სხვა, არა თავისი ცხოვრების მოძრაობა, მაგრამ იმ ცხოვრებისა, რომელიც მისი ცხოვრება შეიძლებოდა გამხდარიყო; არა აქ, არა ახლა, არამედ იქ, იმ უსასრულო შორეთში“ [38; 715]. მაგრამ ის დიდი სიამოვნება, რომელსაც განიცდის ადამიანი, როცა შეიგრძნობს სხვა, ნამდვილი ყოფიერების შესაძლებლობას, ხანმოკლეა, რადგანაც მას საკუთარი არსებობის ყველა ფორმის აბსოლუტური უცხოობის წვდომა მოსდევს, რაც იწვევს გულისრევასა და შეძრწუნების გრძნობას. სწორედ გულისრევის, შეძრწუნების და შფოთვის მეშვეობით, პირანდელოს თანახმად, ადამიანისთვის მისი ყოფიერების არსება ხდება გასაგები. „...სული ჩემი“, — ამბობს ადვოკატი („ურიკა“), — „ყვიროს ამ მკვდარ ფორმაში, რომელიც არასოდეს ყოფილა ჩემი: — მაგრამ როგორ? მე ეს ვარ? მე ასეთი ვარ. მაგრამ როდის? — და მე ვგრძნობ გულისრევასა და შეძრწუნებას, სიძულვილს იმის წინაშე და იმის მიმართ, ვინც მე არ ვიყავი, ვინც მე არასოდეს ვყოფილვარ; ამ მკვდარი ფორმის მიმართ, რომლის ტუსადი ვარ და რომლისგანაც გათავისუფლება არ შემიძლია. ეს ფორმა დამძიმებულია მოვალეობებით, რომლებსაც ჩემად არ შევიგრძნობ, დათრგუნულია იმ მრავალი საზრუნავით, რომლებთანაც მე საქმე არ მაქვს!.. ეს ფორმა არის ეს მოვალეობები, ეს საზრუნავი, ეს მოსაზრებები, რომლებიც ჩემ გარეთ, ჩემ ზევით იმყოფებიან და ისინი ყველანი ცარიელი ნივთებია, მკვდარი ნივთები, რომლებიც მძიმედ მანკებიან გულზე, მსრესენ და ამოსუნთქვის საშუალებას არ მაძლევენ“ [38; 718–719]. თავისი ყოფიერების ყველა ფორმა ადამიანის მიერ ამ მდგომარეობაში აღქმულია, როგორც უცხო და არანამდვილი: სახელი, სხეული, მეცნიერული და პროფესიული ცოდნა, გრძნობები და აზრები, ოჯახური ურთიერთობები, საქციელი და ა. შ. „მე“, — თქვით ადვოკატი, — „არასოდეს ვცხოვრობდი; არასოდეს ვიყავი ცხოვრებაში, იმ ცხოვრებაში, რომელიც შემქმნელი ჩემად მედიაჩინა, ჩემთვის სასურველ ცხოვრებაში, რომელიც ჩემ ცხოვრებად მექნებოდა განცდილი [38; 716]. ის თავს შეიგრძნობს პასიურ მატერიად, სორცად, ტვინად, სულად, ნერვებად, როლებიც ვიდაცამ ერთმანეთს შეურია და შეანება, თავისი ნება-სურვილით მისცა ფორმა იმისთვის, რომ ის იძულებული გაეხადა ემოქმედა, შეესრულებინა აქტები და მოვალეობანი, რომლებშიც თვითონ ის არასოდეს იყო, რომლებშიც ახლა ის თავის თავს ეძებს და ვერ პოულობს. საქმე მხოლოდ იმაში არაა, — ხაზს უსვამს პირანდელო, რომ ადამიანში რაღაც კვდება, რადგან ყოველი ფორმა არის სიკვდილი და მისი შინაარსი, იქცევა რა „წარსულად“, მის აქტულურ ყოფიერებას აღარ შეესატყვისება. საქმე იმაშია, რომ ამ ფორმებში, რომლებშიც ადამიანის არსებობის რეალიზება ხდება, ის თვით თავის „მკვდარ“ თუ „მომაკვდავ“ ცხოვრებასაც ვერ პოულობს. ასე მაგალითად, ადვოკატი თავისი ცხოვრების ფორმებში ხედავს არა იმას, რაც მასში მოკვდა, არამედ იმას, რაც არასოდეს ყოფილა მისი ცხოვრება და

მისი პიროვნება. არსებობის უცხო ფორმებისგან გაქცევა, დამახასიათებელი ყველასთვის, ვინც გაიგო მათი არჩანამდვილობა, საბოლოო ჯამში, შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, ადამიანი ყოველთვის ცდილობს, გაქცევის საშუალება მოიძიოს და რადაცინაირად მოახდინოს ყოფიერების პიროვნული ფორმის რეალიზება. ადამიანს გარეგან, საზოგადოებრივ ან ოჯახურ ცხოვრებაში თვითდამკვიდრება არ ძალუძს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ის თავისი არსებობის ყველა ფორმასთან სრულად განწყვეტს კავშირს, უარს იტყვის თავის სხეულზე, მდგომარეობაზე, პროტესტზე და ა. შ., ისინი აიძულებენ ადამიანს მათთან დაბრუნებას, რადგანაც მისი პიროვნება, როგორც ასეთი, სხვისა და საკუთარ თავალში, სამუდამოდ ამ ფორმებშია დაფიქსირებული. ამ ფორმებისგან გაქცევის შემთხვევაში ადამიანი ხდება არაფერი, რადგან ცხოვრება დადგენილი კანონებისა და „ჩვენ რომ საკუთარ თავად გვაქცევენ იმ კერძო, სასინარულო თუ სეკუდინი გარემოებების ფარგლებს გარეთ... შეუძლებელია“ [29; 249]. ამრიგად, არსებობის ყველა ფორმა, რომლებიც ერთი მხრივ, ადამიანისთვის უცხო ფორმებია, მეორე მხრივ, სწორედ იმ ფორმებს წარმოადგენენ, რომელთა წყალობითაც ადამიანი არის ის, რაც იგი არის არა მარტო სხვებისთვის, არამედ თავისი თავისთვისაც. ასე მაგალითად, მატია პასკალი, გადამწყვეტს რა გაექცეს თავის წინანდელ ცხოვრებას, რომელშიც ის თავის თავს ვერ პოულობს, თვითმკვლელობის ინსცენირებას მოაწყობს, სახელს შეიცვლის და სხვა ქალაქში მიემგზავრება. აქ ის ახალი, მის მიერ შექმნილი პიროვნების ცხოვრებით ცხოვრობს, მაგრამ ამ პიროვნების დაკანონებას ვერც საზოგადოებრივ, ვერც პირად ცხოვრებაში ვერ ახერხებს. მატია პასკალი იძულებულია, სახლში დაბრუნდეს, მაგრამ კვლავ გახდეს უზინდელი პიროვნება არ ძალუძს იმიტომ, რომ მისი არსებობის ის კერძო და პირადი ფორმები, რომლებიც მისგან მატია პასკალს ქმნიდნენ, შეიცვალნენ. მისი „დაქვრივებული“ მეუღლე სხვას გაჰყვა ცოლად, ხოლო სასაფლაოზე საფლავია, რომლის ქვანახევრად გაკეთებული წარწერა იწვევს, რომ აქ განისვენებს მატია პასკალი. აბა, ვინ არის ახლა ის? არავინ; ამიერიდან ის მხოლოდ განსვენებული მატია პასკალია, რომელიც ბიბლიოთეკის სინუმიში დედამიწაზე თავისი შემთხვევით ყოფნის უცნაურ ისტორიას წერს. და მაინც, მატია პასკალი ნახულობს იმის საშუალებას, რომ იყოს თავისი თავი; იგი საკუთარ თავს იმ მოთხრობაში პოულობს, რომელსაც თავისი ცხოვრების შესახებ წერს, ანუ, არსებობის არა გარეგან ფორმებში და მკაცრად რომ ითქვას, არც შინაგან ფორმებში, არამედ ერთ, მარადიულ და ამიერიდან უცვლელ ფორმაში — „ისტორიის“ ფორმაში. თუ ადამიანს რჩება რწმენა იმისა, რომ მას საკუთარ თავად ყოფნა შეუძლია თავის ღრმად შინაგან ცხოვრებაში, ის მირბის საკუთარ თავში, მაგალითად, ეძლევა ფიქრებს და ფილოსოფოსობას (სიმონე პაუ „ტრიანლებს“), მიექანება ფიქრებში შორეული უცნობი ქვეყნებისკენ („საშუალება — გეოგრაფია“, „მატარებლის სასტყენი“) და ა. შ. მაგრამ იქ, სადაც ეს რწმენა ქრება, რჩება გაქცევის ორი გზა: სიგიჟე და სიკვდილი. მაგრამ სიგიჟე, როგორც გაქცევა, პათოლოგია ან ავადმყოფობა არაა. იგი გაცნობიერებულ სიგიჟეს წარმოადგენს. სიკვდილთან ერთად სიგიჟე ერთადერთი აქტია, რომელშიც ადამიანი საკუთარ თავად გვევლინება, ვინაიდან როგორც სიგიჟეში, ასევე სიკვდილში ის თავის თავთან მარტო რჩება, სხვის გარეშე: მის მაგივრად არავის შეუძლია მოკვდეს ან ჭკუიდან შეიშალოს იმ დროს, როდესაც ყველაფერი დანარჩენი მის ცხოვრებაში მისგან დამოუკიდებლად ხდება. საკუთარ თავთან მარტო თავის გიჟურ, ჭკუიდან გადამცდარ აქტებში რჩებიან ადვოკატი („ურია“) და ჰენრი IV, სიგიჟის „მაგისტრალურ გზას“ მიუყვება მოსკარდა, ესწრაფვის რა თავისი ნამდვილი „მე“-ს პოვნას. ნოველა „ურიას“ გმირი ყოველ დღე სხადის უაზრო გიჟურ აქტს, რომელშიც ის თუნდაც წამიერად ხედავს თავის თავს ადამიანად, რომელიც თავისუფალია და ვინც ყველას საკადრისი მიუზღო, თუმცა ესმის, რომ ცხოვრებაში ის წყალობადებული ადამიანია. რჩება რა მარტო, ადვოკატი ჩუმად დგება სავარძლიდან, რომელიც მისი პიროვნების სიბრძნისა და ღირსების განსახიერება გახდა და თავს უფლებას აძლევს, რამდენიმე წამით შეიქნას გიჟი, „ამ მკვდარი ფორმის ციხიდან გამოვიდეს, ფეხით გათელოს, დაანგრიოს, განადგუროს მხოლოდ ერთადერთი წამით ეს სიბრძნე, ეს ღირსება“, რომლებიც ახრჩობენ და თრგუნავენ მას. აუღვარებული თვალებით და იმ სიამოვნებისგან, წინასწარ რომ განიცდის, აცახცახებული ხელებით იგი პატარა ფინისთან მირბის, რომელიც ხალიჩაზე თვლემს, ფრთხილად კიდებს უკანა თათებში ხელებს და მიმართავს რა მას, აიძულებს წინა თათებით გადადგას რამდენიმე ნაბიჯი, ანუ ურია განასახიეროს. ეს არის და ეს. შემდეგ კი, როგორც უწინ მთელი თავისი ღირსებებითა და ბრწყინვალე სიბრძნით ბარბანანივით დატყენილი, იგი კვლავ განთქმული ადვოკატი ხდება. ამავე სათაურის დრამის გმირი ჰენრი IV ტრავმის შედეგად ჭკუიდან იშლება. რადგან უბედური

შემთხვევა მასკარადის დროს მოხდა, რომელზეც ის ჰენრი IV-ს განასახიერებდა, ეს ნიღბი მან საკუთარ სახედ დააფიქსირა. თორმეტი წლის შემდეგ ჰენრი IV გამოჯანმრთელდა, მაგრამ ამიერიდან შეშლილის როლის თამაში დაიწყო. გაიგო რა, რომ ცხოვრების არსება სხვა არაფერია, თუ არა უწყვეტი მასკარადი, რომლის მონაწილეებს თავიანთი სიგიჟე ისე გადააქვთ, რომ ვერ აცნობიერებენ, ვერ ხედავენ მას, ჰენრი IV გადაწყვეტს, თავისი სიგიჟე ნათელი ცნობიერებით გადაიტანოს, ანუ, გარკვეულად სამუდამოდ დატყვევდეს შეშლილად და ამით არსებობის უცხო, არანამდვილ ფორმებს გაექცეს. მაგრამ ადამიანის მისთვის უცხო ცხოვრებისგან გაქცევის ყველა ხერხი ილუზორულია და თავის მოტყუებას ემყარება, რადგან მისი ყოფიერების სპეციფიკა ისეთია, რომ ადამიანი ერთდროულად არის ის, რადაც გვეკვლინება და არ არის ის, რადაც გვეკვლინება. სარტრის სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირანდელოსთან ყოფიერება თავის მოტყუების მუდმივ საფრთხეს მალავს. ცნობიერებას არ შეუძლია იყოს ყოფიერების სხვა ფორმებში იმათ გარდა, რომლებშიც ის არის და ამავე დროს მას არ შეუძლია ცნოს საკუთარი თავი თავისი ყოფიერების ამ ფორმებში, რამდენადაც იგი არაა მათში. შესაბამისად, სანამ ადამიანი არსებობს, მას არ შეუძლია გაექცეს არსებობის იმ ფორმებს, როლებსაც ის ცხოვრების უცხო, არასაკუთარ ფორმებად აღიქვამს. ამის გამო, ჰენრი IV-ის და ადვოკატის, ისევე როგორც გუბიოსა თუ მოსკარდას გაქცევა — თავის მოტყუებაა. მათ არ ძალუძთ გაექცნენ თავის ცხოვრებას. ადვოკატი თავს შეშლილად და წყალწადებულ ადამიანად სწორედ იმიტომ შეიგრძნობს, რომ გაქცევის მისი ხერხი ანგრევს იმ ცხოვრებას, რომელმაც აქცია იგი იმად, რაც ის არის; ჰენრი IV კი, როგორც კი ცხოვრება მის შენიღბულ სასახლეში შეაღწევს, სადაც დღიდან დღემდე გერმანელი იმპერატორის ისტორია თამაშდებოდა, კვლავ წინანდელი პიროვნება ხდება და ნამდვილ ბოროტმოქმედებას სწადის. ამიერიდან შეშლილს ის უკვე საკუთარი ნებით აღარ ითამაშებს, არამედ აუცილებლობის გამო, რადგან ცხოვრებამ, მისმა იმ ცხოვრებამ, რომელშიც იგი თავს არმყოფად შეიგრძნობდა, აიძულა ჩაედინა აქტი, რომელიც ჰენრი IV-ის კომედიაში გათვალისწინებული და დაგეგმილი არ იყო.

ამგვარად, ადამიანის, როგორც პიროვნების თვითდამკვიდრების შეუძლებლობა და პიროვნების რღვევა, პირანდელოს თანახმად განპირობებულია ერთეული ადამიანის ყოფიერებისა და მოქმედების წესით. მისი არსებობის წესი საკუთარი თავის მუდმივ კეთებაში ე. ი. ნიღბების კეთებაში, მდგომარეობს. ნიღბი არ შეიძლება ერთი იყოს იმიტომ, რომ ადამიანი თავის ყოფიერებას მუდმივი თვითაზრყოფის, ანუ, საკუთარი თავისგან მონყვეტის საფუძველზე ახორციელებს. შედეგად მრავალი ნიღბი ანუ მრავალი „მე“ წარმოიშობა და პიროვნება ირღვევა. მას არცერთ თავის „მე“-ში უკვე აღარ ძალუძს აპოკოს თავისი ნამდვილი „თვითობა“, რადგან ისინი ყველანი დასრულებული, წარსულის ფორმებია; თავისთავად ეს ფორმები თავისუფლების საზღვრებად (საფანგებად) გვეკვლინებიან: ისინი პიროვნების თავისუფალ თვითგამორკვევას აფერხებენ, რამდენადაც არ აძლევენ მას საშუალებას, მთლიანად მოწყდეს არსებობის განვლილ ფორმებს და ხელს უშლიან იყოს ის, რაც მას სურს, რომ იყოს მოცემულ მომენტში. მაგრამ პიროვნების სპეციფიკა, ე. ი. ის, რაც ის არის, არა მარტო ერთეული ადამიანის ყოფიერების და მოქმედების წესითაა განპირობებული. მისი კონსტიტუირების საფუძველი ასევე ის ურთიერთდამოკიდებულებებია, რომლებსაც ის იმ სამყაროში აბამს, რომელშიც არსებობს. ამ ურთიერთდამოკიდებულებებში პირანდელო განამწყვეტ მნიშვნელობას მიაწერს სხვებთან ურთიერთდამოკიდებულებას. სხვების არსებობა პიროვნების ყოფიერების მაკონსტიტუირებელ მომენტად გვეკვლინება, რადგან სხვების გარეშე მას ყოფნა არ შეუძლია და მისი რღვევაც ასევე სხვების არსებობითაა განპირობებული. მაგრამ სანამ სხვების პრობლემას შევხებით, საჭიროა კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ქვეცნობიერის პირანდელოსეულ გაგებას, რამდენადაც ეს საკითხი პიროვნების რღვევის საკითხთან უშუალოდაა დაკავშირებული.

როდესაც პირანდელო „იუმორიზმში“ ასახულებს, რომ ცნობიერება დანაწევრებულია და მასში რიგი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი და ერთმანეთისთვის უცხო „მე“ არსებობს, იგი თავისი თვალსაზრისის დასადასტურებლად ბინეს წიგნს „პიროვნების ცვლილებანი“ იმონებს. მიუხედავად იმისა, რომ ფრანგი ფსიქოლოგი ამ წიგნში ცნობიერების დანაწევრებას მისი პათოლოგიური გამოვლენის ასპექტში, ანუ, როგორც დავალებას განიხილავს, მისი დასკვნები პათოლოგიით არ შემოიფარგლება. ბინე წერს, რომ საუბარია ცნობიერებათა და არა პიროვნებათა სიმრავლის შესახებ, რამდენადაც ცნობიერების ქვეშ მოლოდ ფსიქოლოგიური ცნობიერი მოვლენების ერთობლიობა იგულისხმება; ხოლო პიროვნების ცნება ამ

ერთობლიობას შეიძლება მიესადაგოს მხოლოდ მაშინ, როცა ეს ერთობლიობა აღწევს განვითარების მაღალ საათვეურს, სადაც „მე“-ს შესახებ იდეა ჩნდება. მაგრამ, ფრანგი ფსიქოლოგის აზრით, ამ ცნებებს შორის საზღვრის გატარება ძნელია, რადგან ისინი უმაღლეს ხარისხით განსხვავდებიან, ვიდრე ბუნებით. ამიტომ მრავალი ცნობიერება ბინესთან, არსებითად, პიროვნებათა სიმრავლედაც გვეკვლინება ან, როგორც თვითონ ამბობს, „ქვე-პიროვნებების“ სიმრავლეც. ქვე-პიროვნებები ნორმალურად დამიანებშიცაა, მათ შესახებ მეტყველებენ დაბნეულობის მდგომარეობაში მყოფი ნორმალური სუბიექტის მოძრაობები და ისინი ქვეცნობიერის ნიშნებს წარმოადგენენ. ყველა ის ელემენტი, რომელიც ჩვეულებრივ ჩვენი „მე“-ს აგებაში მონაწილეობს, შეიძლება დეზაგრეგაციის მდგომარეობაში იმყოფებოდეს. თანამედროვე გამოკვლევებს, — განაგრძობს ბინე, — იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ პიროვნება არ არის რაღაც, რაც განუყოფელ ერთეულს შეადგენს და რომ „მე“-ს მთლიანობას სხვა განსაზღვრება უნდა მიეცეს, რამდენადაც ის მარტივი არსება არაა [11; 235-238]. პირანდელო ბინეს წიგნით იმიტომ დაინტერესდა, რომ ის, მისი აზრით, ექსპერიმენტულად ადასტურებდა მის საკუთარ დასკვნებს მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით. მაგრამ აქ ძნელია ვილაპარაკოთ ბინეს იდეების გავლენის შესახებ პირანდელოს აზრის განვითარებაზე, როგორც ამას თვლის მაგალითად, იანერი [63; 13, 16]. კერძო, იმიტომ, რომ პირანდელოს შემოქმედებაში პიროვნების რდეკვის თემა ბევრად ადრე ჩნდება და თუ მისი წყაროების ძიებას დავინწყებთ, საჭიროა კვლავ გერმანელი რომანტიკოსები გავიხსენოთ. ბონში, — როგორც ამბობდა მწერალი, — მან ლ. ტიკზე თეზისებიც კი დაწერა [47; 84], ხოლო „იუმორიზმში“ ის განსაკუთრებულად უსვამს ხაზს პეტერ შლეგილის და მისი ჩრდილის (შამისოს) სახის მნიშვნელობას პიროვნების სპეციფიკის განსასაზღვრავად [34; 160]. მეორეც, თუ ქვეცნობიერის გაგების საკითხში პირანდელო ზოგიერთ ასპექტში ფსიქონალიზს უახლოვდება, ეს, ლეონე დე კასტრისის სამართლიანი შენიშვნით, ევროპული კლიმატის იმ საერთო სპეციფიკითაა გამოწვეული, რომელშიც იტალიელი მწერლისა და თანამედროვე ფსიქონალიტიკოსების კონცეფციები ყალიბდებოდნენ [66; 87]. მაგრამ მთავარი იმაშია, რომ ქვეცნობიერის პირანდელოსეული გაგების საფუძველში სხვა, იმისგან განსხვავებული პრინციპი ძევს, რომელსაც ემყარება ფსიქონალიზი. ამ სწავლების ფუძემდებელი ზ. ფროიდი (რომელსაც პირანდელო, საყოველთაოდ მიღებული აზრის მიხედვით, არ იცნობდა 20-იანი წლების დასაწყისამდე მანც) ფსიქიკური თავისუფლების თვითნებობის შესაძლებლობას უარყოფს. მისი აზრით, სულიერი ცხოვრების სფეროში გაბატონებულია დეტერმინიზმი და ამიტომ ფსიქიკური თავისუფლების რწმენა მეცნიერულ გაგებას ენინააღმდეგება [28; 110; 54]. პიროვნების მთელი ცხოვრება, ფროიდის მიხედვით, დეტერმინირებულია არაცნობიერი პროცესებით, რომლებშიც პირველხარისხოვან როლს სქესობრივი მისწრაფებები თამაშობენ, თუმცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ისინი სუბლიმირებულნი და დათრგუნულნი არიან. საბოლოო ჯამში, ყველა კულტურული, მხატვრული და სოციალური ღირებულების შექმნის პროცესში ადამიანს სწორედ ეს მისწრაფებები მიმართავენ. ამიტომ ცხოვრების საფუძველად და მამოძრავებელ ძალად, ფსიქონალიზის თანახმად, ვიცალური, ბიოლოგიური პრინციპი გვეკვლინება, რომელიც პიროვნების თავისუფლებისა და თვითნებობის შეუძლებლობას განაპირობებს. პირანდელოს კონცეფციაში ვიცალურ სანყისს არ შეუძლია ცნობიერების აქტივობის დეტერმინირება, იგი თავისუფალი და თვითნებურია, ხოლო დეტერმინაციები, ანუ თავისუფლების, საზღვრები იქმნებიან ცნობიერების მიერვე, მისი ყოფიერების სპეციფიკით არიან განპირობებულნი. ფსიქიკურის სფერო და ცნობიერების სფერო პირანდელოსთან, ფაქტობრივად, ერთმანეთს ფარავს. ადამიანის ყოფიერება არის ცნობიერების ყოფიერება ანუ გაცნობიერების გაცნობიერება. ამ აზრით, მასში არაფერია ირაციონალური. ყველაფერი, რაც არის ცნობიერებაში, პრინციპულად, შეიძლება გაცნობიერებულ იქნას, თუმცა ჩვეულებრივ მისი მთლიანად გაცნობიერება არ ხდება; ჩვეულებრივ ცნობიერების „ჭის“ მხოლოდ ზედაპირია „ხილული“. ცნობიერება მრავალშრიანი, მისი ქვედა შრეები პერსონალური და ცნობიერი მეხსიერების საზღვრებს მიღმა ძევს, მაგრამ ეს საზღვრები აბსოლუტური არ არის; ცნობიერების ქვედა შრეები წარმოადგენენ იმას, რასაც უწოდებენ არაცნობიერს. არაცნობიერის სფერო შეიცავს აზრებსა და აფექტებს, მოგონებებსა და აღქმებს, რომლებიც ჩვენს ანმყო ცნობიერებაში წაშლილნი არიან ან დათრგუნულნი და განდევნილნი არიან ცნობიერებიდან, როგორც ჩვენი აქტუალური ყოფიერების ან იმ ნიდბისთვის მიუღებლნი, რომელსაც ჩვენ ვესადაგებთ, როცა ვქმნით საკუთარ თავს. მაგრამ ის ბარიერებიც, რომლებსაც ჩვენ ვუქმნით ჩვენს ცნობიერებას, — წერს პირანდელო, — აგრეთვე ილუზიებს წარმოადგენენ, ისინი არიან ჩვენი რელატიური

ინდივიდუალობის გამოკვლევის პირობები. რეალობაში ეს საზღვრები არ არსებობს, საკმარისია რაიმე ბიძგი და ნათელი ხედვა, რომ ჩვენში სხვა, ჩვენთვის მოულოდნელი ყოფიერებაც არის; იგი არ შეესაბამება იმ წარმოდგენას საკუთარ თავზე, რომელშიც ჩვენი პერსონალურობის კონსტრუირებისას მოვახდინეთ სტაბილიზირება. ცხოვრების მრისხანე მომენტებში ის ცხოვრება, რომელიც ცნობიერების საზღვრებს მიღმა მიედინება, მათ გამოარღვევს და ანგრევს ჩვენს წარმოდგენას საკუთარ თავზე [34; 149–151]. ამ გამორღვევის შედეგად ადამიანი თავის თავში, როგორც მას ჰგონია, მრავალ, მისთვის უცხო „მე“-ს არსებობას აღმოაჩენს. სინამდვილეში ყველა ეს უცხო „მე“, რომელიც ცნობიერების საზღვრებს გარეთ ცხოვრობს, დათრგუნული, ცნობიერებიდან განდევნილი, მის მიერვე შექმნილი ფორმებია; ისინი „ჩვენი გადაგდებული სულელებია, რომლებიც ჩვენი არსების მინისქვეშეთში ცხოვრობენ, სადაც იბადებიან საქმენი და აზრები, ჩვენ მიერ აუღიარებელნი მანამ, სანამ ჩვენ თვითონ არ შევიქნებით იძულებულნი, მივიღოთ და დავაკანონოთ ისინი...“ [32; 311] ჩვენ ყოველთვის ვფიქრობთ ჩვენს თავზე იმას, რაც მოგვჩონს, რომ ვითქვით და ვხედავთ ჩვენს თავს არა ისეთებად, როგორებიც ვართ სინამდვილეში, არამედ ისეთებად, როგორებიც პრეტენზია გვაქვს, რომ ვიყოთ „იმ იდეალური კონსტრუქციის თანახმად, რომელიც საკუთარ თავზე შევქმენით“ [38; 658]. ყოველი ადამიანი, პირანდელოს თქმით, ესწრაფვის იმას, რომ დაქორწინდეს ერთ ყველაზე ხელსაყრელ სულზე, რომელიც ცოლად მთელი ცხოვრების მანძილზე ეყოლება, მაგრამ არ ძალუძს, რომ სამუდამოდ დარჩეს ცნობიერების რესპექტაბელურ სახურავქვეშ და არ ჰქონდეს სასიცოცხლო კავშირები გადაგდებულ სულებთან. ამ კავშირებისგან ნაბუშარი-მოქმედებები და ნაბუშარი-აზრები იბადებიან და მამინ ჩვენ გვიხდება მათი სასწრაფოდ დაკანონება, უფრო სწორად, ამ აზრებისა და მოქმედებების ინტერპრეტირება უკვე იმ ერთ-ერთი სულის თანახმად, რომელსაც აქამდე არ ვადიარებდით [36; I; 660]. ამგვარად, ცნობიერების ყოფიერების სფეროში არაფერია ნამდვილად არაკნობიერი. საზღვრები გაცნობიერებულსა და ე. წ. გაუცნობიერებელ ყოფიერებას შორის აღმართულია ძირითადად იმით, რასაც ჩვენ სინდისს ვუწოდებთ. სწორედ ის არ რთავს ადამიანს ნებას, „გონების სინათლეზე მოიგვიროს“ მისი ფარული აზრები, ორანჯოვანი საქციელი, სამარცხვინო ტყუილი, შავბელი ღვარძლი, სულის სიღრმეში უკანასკნელ წვრილმანებად „მოთქმული“ ბოროტმოქმედებანი, გამოთქმული სურვილები და ა. შ. [32; 308]. გონების სინათლით განათებული ყველაფერი ეს ადამიანს შეაძრწუნებს, როგორც მისთვის უცხო „მე“-ს მიერ ჩადენილი ბოროტმოქმედება. ასე მაგალითად, ქალი, რომელსაც ქმრის დალაგა უღირს საქციელად მიაჩნია, სიზმარში დალაგობს ქმარს („სიზმრის რეალობა“) და შიშის ზარს შეიგრძნობს იმ „მე“-ს წინაშე, რომელმაც მისი ნებისგან დამოუკიდებლად გამოხეთქა, ხოლო დიეგო ჩინჩი (დრამა „ყველა თავისებურად“) შეძრწუნებული იხსენებს დედის სიკვდილს, რადგან იმ მომენტში მისთვის უცნობმა „მე“-მ ლამის სიხარულის თრთოლით იგრძნო ხსნა. ნოველა „მატარებლის სასტვენში“ უბედური, ყველასგან შევიწროებული მონაგარიმე ბელუკა, რომელიც ყოველთვის ბებერი, თვალსაფრინი ვირი იყო, ეზიდებოდა რა ერთსა და იმავე გზაზე თავის ურიკას, უცებ „ჭკუიდან შეიშალა“. ერთხელ ის სამსახურში მოზემე, სიხარულით აცეცებული გამოცხადდა და მთელი დღე არაფერი აკეთა. უფროსის კითხვაზე — რას ნიშნავს ეს? ბელუკამ ნახევრადუაზრო, ბაგებე თავხედური ღმილით უპასუხა: „არაფერს... ეს მატარებელია, სინიორ კავალერო. — მატარებელი? — დიახ, სინიორ, ის უსტვენდა. — რა სისულელეს რომავთ? რა მატარებელი? — დღეს ღამით, სინიორ კავალერო. ის უსტვენდა. მე მესმოდა, როგორ უსტვენდა... — მატარებელი? — დიახ, სინიორ. და რომ იცოდეთ, სად ვიყავი! ციმბირში... ან... ან... კონგოს ტყეებში... ამის გაკეთება ერთ წამში შეიძლება, სინიორ კავალერო..., [31; 232]. როდესაც უფროსი თავის აქამდე თვინიერ მსხვერპლს მივარდა, ბელუკა უცებ აჯანყდა და ყვირილი დაიწყო, რომ „ახლა, როცა, ეშმაკმა დალაგავროს, მან მატარებლის სტვენა გაიგონა“, მას მეტად აღარ სურს ასეთი მოპვრობის ატანა. იგი გაკოჭეს და სულით ავადმყოფთა საავადმყოფოში გადაგზავნეს. მაშ, რა მოხდა? ვინ იყო ეს ბელუკა, რომელიც უცერად აღაპარაკდა თოვლიანი მთების ფირუზისფერი შუბლის და არაჩვეულებრივი ვეშაპისანიერების შესახებ, რომელთაც კუდები მძიმეებივით აქვთ? სხვა არავინ, თუ არა ის ბელუკა, რომელიც მან თვითონვე დათრგუნა, განდევნა თავისი ცნობიერებიდან. საავადმყოფოდან გამოსვლის შემდეგ იგი კვლავინდებურად კეთილსინდისიერად შეუდგა თავისი მოვალეობების შესრულებას, მაგრამ მოითხოვა, მისთვის ნება დაერთოთ, რომ დროდადრო, გასავლის ორი მუხლის რეგისტრაციას შორის, გამგზავრებულიყო ციმბირში ან კონგოს ტყეებში, ეს ყველაფერი ხომ ახლა, როცა მატარებლის სტვენა გაისმა, წამიერად ხდება. ასე

წარმოიშვა ბელუკას ორი „მე“ და ერთ-ერთმა მათგანმა ქვეყნობიერის სტეროდან „გამოაღწია“. აქ საჭიროა მხოლოდ იმის დამატება, რომ მოცემულ შემთხვევაში უცნობი „მე“-ს აღმოჩენა ბელუკასთვის იყო მისი ნამდვილი „მე“-ს და ცხოვრების იმ ფორმის უცხოობის აღმოჩენა, რომლითაც ის ცხოვრობდა. ანალოგიურად ხდება უცნობი „მე“-ს გარღვევა-გამოღწევა ნოველაში „ავე მარია, ბობიო“, ნაწარმოებში, რომელიც ჩვეულებრივ ფსიქონალიტიკური ხელოვნების ტიპურ ნიმუშად მოჰყავთ. მაგრამ აქაც საუბარია არა რადაციის აღმოჩენაზე, რომელსაც აქამდე მთლიანად არაცნობიერი ყოფიერება ჰქონდა, არამედ დათრგუნული, მაგრამ ოდესღაც გაცნობიერებული თუ ნახევრადგაცნობიერებული ცხოვრების ფორმის შესახებ. მართალია, მისი გმირი, ადვოკატი ბობიო ამტკიცებს, რომ ჩვენში ცხოვრობს ყოფიერება, რომლის შესახებ არც კი ვეჭვობთ და ცნობიერებას იგი ადარებს ჭას, რომელშიც მხოლოდ მის ზედაპირს ვხედავთ [37; 464], მაგრამ მისი შემთხვევა სინამდვილეში უფრო მარტივია. ბავშვობაში მას სწამდა ღმერთი; მოზრდილმა, მოკიდა რა ხელი ფილოსოფიის შესწავლას, რწმენა დაკარგა, მაგრამ კბილის ტკივილი შეიძინა, რომელიც თურმე აუცილებელია იმისთვის, რომ იყო ფილოსოფოსი. კბილის ტკივილის ერთ-ერთი საშინელი შეტყვის დროს ის ექიმთან წავიდა, მაგრამ გზად სამლოცველო დანიშნა და შემთხვევით, როგორც ბავშვობაში, წაიკითხა ლოცვა „ავე მარია“. ტკივილი უეცრად გაუყუჩდა. იყო თუ არა ეს სასწაული? არა, სასწაულების დაჯერება მას, რომელიც კითხულობდა მონტენს, არ შეეძლო, ხოლო კბილი დიდი ხნის მერე ისევ ასტკივდა; და კვლავ მას უნებურად აღმოხდა: ო, მარია!.. ეს ვედრება მას არ ეკუთვნოდა (ხმაც კი არ იყო მისი), მაგრამ ამ „უცხომ“ თავისას მიადნია. ტკივილი გაყუჩდა. მაგრამ როგორც კი მონტენი გაახსენდა, კბილის ტკივილი განუახლდა. მაშინ ბობიო ექიმთან გაქანდა და თუმცა გზაში ტკივილმა გაუარა, მან ყველა კბილი ამოიღო, რადგან მსგავსი ხუმრობების ატანა აღარ სურდა. ნოველის იუმორისტული დასასრული თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ პირანდელოს არა მარტო სასწაულების არ სჯერა, არამედ — არც რადაც არაცნობიერისა, რომელსაც შეუძლია, მამოძრავებელი ძალა იყოს პიროვნების ცხოვრებაში. ის, რაც მიუღებელია პიროვნების აქტუალური ყოფიერებისთვის, ის, რაც მის მიერ არ ცნობიერდება, მაგალითად, როგორც სასწაული, არ შეიძლება იყოს სასწაული, ჰქონდეს რეალობა. რჩება ქვეყნობიერი სტეროს კიდევ ერთი შინაარსი — ეს არის ადამიანის ინსტიქტური ცხოვრება. როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, ის ასევე მხოლოდ ცნობიერების შუქზე ასახვის წყალობით „გამოხეთქავს“. ცნობიერება კი, ანატიკებს რა მას დიზრებულებას, ადამიანურ რეალობად აქცევს. ამ აზრით, სახასიათო პირანდელოს გვიანდელი დრამაც „უცნობია როგორ“ (1934 წ.), რომელიც დაწერილია ნოველების: „ჩინჩის“ და „მორევის“ მოტივების მიხედვით. მაგალითად, კუდიჩე თვლის და არა უსაფუძვლოდ, რომ ეს დრამა ფროიდის იდეების გავლენით იყო შექმნილი, რომელიც 30-იანი წლების დასაწყისში პირანდელოს უკვე არ შეიძლება, არ სცოდნოდა [61; 522]. თუ ეს ასეა, მაშინ მითითებული ნაწარმოები იმ აზრითაცაა საინტერესო, რომ მასში ნათელია, თუ რა შეიძლო მიედო გერმანელი მეცნიერის დოქტრინაში პირანდელოს და რა იყო უკუგდებული მის მიერ. დრამის გმირი რომეო დადი იმ მდგომარეობაში, რომელმაც მასზე სიზმრის შთანბეჭდილება დატოვა, როდესაც ცნობიერება თითქოს ცხოვრებიდან გამოთიშული აღმოჩნდა, თავისი უახლოესი მეგობრის ცოლის, ჯინევრას, საყვარელი გახდა. ჯინევრაც ამგვარ მდგომარეობაში იყო; ამიტომ, უდალაცა რა ქმარს, დაივიწყა თავისი „სიზმარი“ და უწინდელი სიყვარულით ელოდება ქმრის ნაოსნობიდან დაბრუნებას. მაგრამ რომეო შეპყრობილია აზრით, ვაიგოს, თუ როგორ შეიძლებოდა მომხდარიყო ის, რაც მოხდა. უნებლიეთ მას ახსენდება ბავშვობაში ჩადენილი დანაშაულიც — ბრაზმორეულმა მან სოფლის ბიჭს დაარტყა და მოკლა იგი. ვერავინ შეიტყო რომეოს დანაშაულის შესახებ, ხოლო თვითონ მომხდარი მაშინვე დაივიწყა. მკვლელობა მან ასევე გაუცნობიერებლად, თითქოსდა, სიზმარში ჩაიდინა. მოკლა და უდალაცა არა მან, არამედ ვიღაც უცხომ; მაშ, ვინ არის დანაშაულები, ეკისრება თუ არა მას პასუხისმგებლობა იმ დანაშაულთა გამო, რომლებიც მისმა ქვეყნობიერმა „მე“-მ ჩაიდინა? დასაწყისში რომეო ფროიდისტების ყაიდაზე მსჯელობს: არავინ იცნობს მთელ თავის შინაგან ცხოვრებას, რომელიც ნებას არ ემორჩილება და ადამიანსაც ხშირად მისი ინსტინქტური სიციცხლე მართავს, მისი სხეულის სიციცხლე, „რადგან იგი საკუთარი თავისთვის ცხოვრობს, შენი სხეული, იგი არის: ხის მსგავსად!“ [43; 30]. ამ სხეულმა შეიძლება ადამიანი აიძულოს დაეუფლოს ქალს და შეიგრიძოს სისხრული, რომელიც მისი ცნობიერების მიღმა იმყოფება. „ეს სხეული“, — ამბობს რომეო, — „აღარ არის შენი სხეული. ის საკუთარი გზით მიდის მთვარეულის სიმტკიცით, როგორც ქურდი ღამეში“ [43; 31]. შესაბამისად, მომხდარში არც მას და არც

ჯინევრას მიუძღვით ბრალი, მათ არ სურდათ ის, რაც გააკეთეს და გააკეთეს ეს ცნობიერების კონტროლის გარეშე, არა-ცნობიერად. მაგრამ, განა მართლა არის რაღაც არა-ცნობიერი, რომელიც ადამიანში მისი ნებისგან დამოუკიდებლად მოქმედებს? არა, ეს ისევე და ისევე მორიგი ტყუილია, თავის მოტყუება, ადამიანის ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი. ჯინევრა თავის დანაშაულს არ აღიარებს და სწორედ ამიტომ ამბობს რომეო, რომ მას „სურს დარჩენა ცხოვრებაში“, რადგან ცხოვრებაში მოტყუების აუცილებლობა იმდენად ჩვეული გახდა, რომ ამ ტყუილს ვერავინ ამჩნევს. ეს ტყუილი დაეხმარება ჯინევრას, „არ უთხრას რა საკუთარ თავს სიცრუე“, ამტკიცოს, რომ უდანაშაულოა, რადგან მას არ სურდა იმის გაკეთება, რაც გააკეთა [43; 69]. მაგრამ რომეოსთვის საქმე სხვაგვარადაა, იგი ხედავს მომხდარის „დრამა მიზებს“ და არ შეუძლია მოიქცეს ისე, როგორც ჯინევრა. ყოველ თავის ბოროტმოქმედებაში ის ხის ან იმ კაცის მსგავსი იყო, რომელმაც ჩიტბატონა შეჭამა. განაცნობიერა რა თავისი საქციელი, რომეო ადამიანი, ე. ი., თავისი ინსტიქტური სიციოცხლისგან თავისუფალი არსება გახდა. ამიტომ მისი სასჯელი, — ამბობს იგი, — მხოლოდ თავისუფლება შეიძლება იყოს: „თავისუფლება, როგორც სასჯელი“ [43; 73; 78]. (თავისუფლების, როგორც სასჯელის, ეს კონცეფცია, — წერს კანტორო, — თითქოსდა, წინ უსწრებს სარტრის დოქტრინას [52; 137]). ადამიანს მხოლოდ თვითონ შეუძლია საკუთარი თავის გამტყუნება, რადგან ის თავისუფალია, მას თავისუფლება აქვს მისიკლი და არაფერ ინსტინქტურს არ ძალუძს ამ თავისუფლების განადგურება. ის ფაქტი, რომ დრამაში „უცნობია როგორ“ დიქტოს ცნებაც ჩნდება, რომელთანაც რომეოს მორალის კანონი აკავშირებს, რომელიც ადამიანისგან ყველა მის საქციელზე პასუხისმგებლობას ითხოვს, ადამიანის არა-ცნობიერი ცხოვრების საკითხთან დაკავშირებით არაფერს ცვლის. უწინდელზე მეტად გააძლიერა რა აქცენტები ფროიდის გავლენით (თუ ამას მართლა ჰქონდა ადგილი) არა-ცნობიერის მნიშვნელობაზე, კერძოდ ინსტინქტურ სანქციებზე, პირანდელომ არ აღიარა მთავარი — მისი მადეტერმინირებული როლი ადამიანის ცხოვრებაში. ამგვარად, ცნობიერების დანაშაულება და მასში მრავალი „მე“-ს არსებობა, რაც, ერთი შეხედვით, შეიძლება ქვეცნობიერის „დამოუკიდებელი“ ცხოვრების შედეგი გვეგონოს, ადამიანის ყოფიერების ზემოთ აღნიშნული სპეციფიკით აისხნება: ახდენს რა თავისი არსებობის რეალიზებას საკუთარი თავისგან მუდმივი მოწყვეტით, ანუ თვითგაუცხოებით, თავისი „მე“-ების უდიდეს ნაწილს ადამიანი თრგუნავს იმ პიროვნება-ნიდბის გულის მოსაგებად, რომელსაც იგი ან საკუთარი სურვილით ან სხვადასხვა ცხოვრებისეული სიტუაციის გამო ირჩევს და ეჭიდება. ყველაფერი ე. წ. არა-ცნობიერი, ყოფიერების დათრგუნული ფორმებია. ამ აზრით, გამონაკლისს არც ინსტინქტური სიციოცხლე წარმოადგენს, ვინაიდან თუ ის გაცნობიერებულია და გაცნობიერებულია, როგორც ბოროტება, იგი სხვა ფორმების მსგავსად ითრგუნება, ხოლო სანამ არ არის გაცნობიერებული, ის საკუთრივ ადამიანის არსებობის შინაარსად არ გვეკვლინება და მასში არავითარ როლს არ თამაშობს.

* * *

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ პიროვნების ყოფიერების კონსტიტუციურ მომენტად გვეკვლინებიან სხვები, ანუ ის ურთიერთდამოკიდებულებანი, რომლებსაც ადამიანი სხვებთან ამყარებს. ეს ურთიერთდამოკიდებულებები მისი, რიგორც ერთეული ადამიანის, ყოფიერების და მოქმედების წესთან ერთად განაპირობებენ ასევე პიროვნების რღვევასა და იმ „მე“-ების უცხოობას, რომლებსაც პიროვნება ამ რღვევის შედეგად თავის თავში აღმოაჩენს. შეიძლება ითქვას, რომ პირანდელო ყველაზე მეტად სარტრისეულ „ყოფიერება და არარა“-ს პერიოდის დოქტრინას სწორედ სხვის პრიბლემასთან დაკავშირებული რიგი მომენტის გადაჭრისას უახლოვდება. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იმ დროს, როცა სარტრი ცდილობს კატეგორიულად გაემიჯნოს სოლიფისიზმს, პირანდელო მისთვის დამახასიათებელი მისწრაფებით, რომ ყველაფერი ლოგიკურ დასასრულამდე მიიყვანოს, შეგნებულად მიდის უკიდურესი სუბიექტივიზმისა და სოლიფისიზმისაკენ. ადამიანი ხდება ადამიანი ცნობიერების წყალობით, მაგრამ არის კი ინდივიდუალური ცნობიერება რაღაც აბსოლუტური, — კითხულობს პირანდელო, — ის, რაც საკუთარი თავისთვის საკმარისია? ასეთად შექმლო, მას ყოფნა იმ შემთხვევაში, თუ სამყაროში მხოლოდ ერთი ადამიანი იარსებებდა, მაგრამ სინამდვილეში „ვარ მე და ხართ თქვენ“ [35; 32]. ადამიანი არსებობს

სამყაროში, სადაც არიან სხვები, რომლებიც ერთეული ადამიანის ცნობიერების აბსოლუტურობას უარყოფენ. როგორც ითქვა, პირანდელო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას საჩკის ხატს ანიჭებს, რადგან ის, მისი აზრით, ყველაზე ადეკვატურად გამოხატავს ცნობიერების არსებას. ცნობიერება საჩკეა; საჩკე, რომელიც აუცილებლობით მოითხოვს სხვის ყოფნას, რომლის ხატსაც ის არეკლავს. შესაბამისად, სხვა უარყოფს ინდივიდუალური ცნობიერების აბსოლუტურობასა და თვითკმარობას, რადგან ამ უკანასკნელის კონსტიტუირებისთვის აუცილებელია იყოს სხვისი ცნობიერება, რომელზეც მისი არსებობა დამოკიდებული. სხვისი ცნობიერების გარეშე ჩემი ცნობიერების ყოფიერება წარმოუდგენელია, რადგან ის სხვა არაფერია, თუ არა „სხვები ჩვენში“ [35; 146]. ადამიანი არსებობს სხვებთან ერთად და ყოველთვის სხვების თანდასწრებით, რადგან მუდმივად იმ ათასი მზერა-საჩკის წინაშე გრძნობს თავს, სხვებს რომ ეკუთვნით. „მე, — ამბობდა პირანდელო, — ჩემს თავს იმდენი საჩკის წინაშე მცხოვრებად ვხედავ, რამდენი თვალის მიყურებს“ [46; 72]. სხვა, — იტყვის მოგვიანებით საჩკრი, — ყოველთვის არის ჩემთან, რამდენადაც მე ყოველთვის ვარ სხვისთვის. მე ობიექტი ვარ ყველასი, ვინც ცხოვრობს, მილიონი მზერის წინაშე ვარ არენაზე დაგდებული [72; 340]. პირველად საკუთარი ყოფიერების უცხოობა ადამიანისთვის სხვისი მზერის წყალობით გამოიქვამება. სწორედ სხვისი მზერის მეშვეობით აღმოაჩენს ადამიანი თავის თავში ყოფიერებას, რომელიც, არის რა მისიყოფიერება, ამავე დროს ვიდაც უცხო ყოფიერება აღმოჩნდება, ანუ ყოფიერება, რადაც ადამიანი არის სხვისთვის, მაგრამ არა საკუთარი თავისთვის. ამგვარად, სხვისი ყოფნა-თანდასწრება კონსტიტუციური მომენტია პიროვნების გაუცხოების პროცესისა, როგორც იმ ძირითადი პროცესისა, რომლის საშუალებითაც ხდება მისი არსებობის რეალიზება. სხვისი მზერის აუცილებლობა არ ნიშნავს, რომ პიროვნების ყოფიერება მთლიანად ამ მზერაზე დაიყვანება, თუმცა ფუნქციონირება, საკუთარი სამყაროს რეალიზება პიროვნებას მხოლოდ სხვის ცნობიერებაში ჩახედვით შეუძლია. ამიტომ მთელი რეალობა, რომელსაც ადამიანი ქმნის მისი საკუთარი პიროვნების ჩათვლით, იმდენადაა რეალური, რამდენადაც მას სხვა ხედავს. იქ, — წერს პირანდელო, — სადაც სხვების მზერა არ მოდის ჩვენ საშველად იმისთვის, რომ ჩვენში შექმნას იმის რეალობა, რასაც ჩვენ ვხედავთ, ჩვენმა თვლებმა აღარ იციან იმაზე მეტი, რასაც ხედავენ და ჩვენი ცნობიერება ქრება [35; 146]. ადამიანს თავისი თავი მხოლოდ სხვისი თვლით შეუძლია დაინახოს; ეს სხვა, — როგორც იტყვოდა საჩკრი, — აუცილებელი შუამავალია ჩემსა და თავად-ჩემ შორის. პირანდელოს თანახმად, ამ გარემოებით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ადამიანი, რომელსაც თვითმკვლელობის სურვილი გაუჩნდა, თავს მიკვალვლად წარმოიდგენს არა საკუთარი თავისთვის, არამედ სხვისთვის, ანუ, ის თავის თავს არა საკუთარი თვლით ხედავს, არამედ სხვების თვლით. ადამიანს არ ძალუძს თავის თავზე იქვას, თუ როგორია იგი სხვისი მზერის გარეშე, მის გარეშე ის ვერც თავის სხეულს, ვერც გარემომცველ საგნებს, ვერც თავის შინაგან ცხოვრებას ვერ ხედავს. უფრო მეტიც, ის ნივთად, მკვდარ სხეულად გადაიქცევა, თუ სხვა არ შეიტანს ამ სხეულში იმ ყოფიერებას, რომლითაც ეს ადამიანი ეკვლინება სხვას. იმისათვის, რომ იყოს, ადამიანმა სხვისგან უნდა მიიღოს სიცოცხლე. ამ აზრით, პიროვნების სიცოცხლე მისი სხეულის სიცოცხლეზე არ არის დამოკიდებული. „სხეულმა შეიძლება იარსებოს, იყოს ჩვენ თვალწინ და ამასთანავე — იყოს მკვდარი იმ სიცოცხლისათვის, როგორც ჩვენ მივეცი მას“ [32; 161]. ასე მაგალითად, თუ ვაჟიშვილი დიდი ხნით იყო წასული და თავისი არყოფნის დროს ძლიერ შეიცვალა, სახლში დაბრუნებისას ის შეიძლება დედისთვის მკვდარი აღმიჩნდეს, ვინაიდან მასში აღარაა ის სიცოცხლე, რომელსაც მას დედა აძლევდა. ნივთად შეიგრძნობს თავის სხეულს უცნობი ქალი (პიუსა „როგორც გსურვარ“). ღდაკარგა რა მესხიერება მისთვის უცნობი ტრავმის შედეგად, მან არ იცის, თუ ვინ არის, ასევე არ იცის ეს არავინ მის გარემოცვაში. ერთ-ერთი მოქალაქე ამ ქალში ვილის დაბომბვის შემდეგ დაკარგულ თავის ცოლს „იცნობს“. უცნობი ქალი, რამდენადაც მას თავისი რეალობა არ გააჩნია, ხოლო სხეული იმის მოლოდინშია, რომ ვინმე აიღებს მას, სულს მისცემს, ჩააღებს მასში თავის მოგონებებს, თავის ცხოვრებას, გადწვევებს მიიღოს სავარაუდო ქმრის რეალობა და გახდეს ის, როგორც ამ კაცს სურს, რომ იყოს. „...ჩემში, — ეუბნება ქალი მას, — აღარაფერია ჩემი; შენ გამაკეთე, გამაკეთე ისეთი, როგორც გსურვარ“ [41; IV, 301, 347]. სხვისი ცნობიერება იმდენად ყოველისმემძლეა, რომ ადამიანის ფიზიკური სიკვდილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მისი სიცოცხლის დასასრულს; ის ცოცხლობს მანამდე, სანამ სხვისი ცნობიერება მას სიცოცხლეს აძლევს, სანამ ის სხვის მესხიერებაში ცოცხლობს: „ეს სიცოცხლე ვერ დასრულდება, მანამ ის ჩემში ცოცხლობს“, — ამბობს დონა

ანა თავის დაღუპულ შვილებზე (დრამა „სიცოცხლე, რომელსაც მე შენ გაძლევ“), „ჩემი ვაჟი, როგორსაც მე ვხედავ მას, ცოცხალია...“, „...საკმარისია, თუ ცოცხლობს მესხიერება; მაშინ სინამაზიკ აზრის სიცოცხლე“ [32; 156, 158]. როდესაც სხვისი სიკვდილს დასტირის ადამიანი, სინამდვილეში დასტირის საკუთარ თავს, რადგან სწორედ ის კარგავს სიცოცხლეს, იმ სიცოცხლეს, რომელსაც მას ეს გარდაცვლილი აძლევდა. ამიტომ ადამიანი სინამდვილეში მაშინ წყვეტს თავის არსებობას, როცა მისი ხატი სხვების მესხიერებიდან ქრება. პირანდელოს ზემოთ მითითებული დრამის, ისევე როგორც მისი არა ერთი სხვა ნაწარმოების (ნოველები: „მესხიერების პენსიონერები“, „მოლოდინში მყოფი ოთახი“ და სხვ.) დედამზრი სწორედ იმ დებულების მტკიცებაში მდგომარეობს, რომლის მიხედვითაც აუცილებელი მომენტი ადამიანის ყოფიერების კონსტიტუირებაში არის სხვა და არა რეალურ ყოფიერებასა და ირეალურ, მისტიკურ ყოფიერებას შორის საზღვრის უარყოფაში. ანალოგიურ თვალსაზრისზე აგებს სხვების კონცეფციას სარტრიც, თუმცა პირანდელოსაგან განსხვავებით იგი სხვების არსებობის ობიექტურობის აღიარებიდან ამოდის. სარტრი წერს, რომ მე, როგორც ობიექტი, რომელიც ვარ სხვისთვის, არ წარმოვადგენ „ცარიელ ხატს სხვის ცნობიერებაში“, მაგრამ „ვადიარებ, რომ მე ვარ ისეთი, როგორსაც მხედავს სხვა“. ეს სხვა „არის აუცილებელი შუამავალი ჩემსა და თავად-ჩემს შორის“ და მან „არა მარტო დამანახა რა ვიყავი მე, არამედ ახალი ტიპის ყოფიერების მიხედვითაც წარმოქმნა...“ [72; 276]. სხვისი მზერა ადამიანის ყოფიერებას ქმნის, არის მისი კონსტიტუციური მომენტი, ამიტომ სარტრთან სხვა ისეთივე ყოვლისშემძლე აღმოჩნდება, როგორც პირანდელოსთან. პიესაში „დასურულ კარს მიღმა“ ოთახში, რომელიც ჯოჯოხეთის ერთ-ერთი განყოფილებაა, სიკვდილის მერე აქ მოხვედრილი სამი ცოდვილი სული იმყოფება — გარსენი, ინესი და ესტელა. დასაწყისში ისინი ყველა მტანჯველი მღელვარებით ადევნებენ თვალს იმას, თუ რა ხდება დედამიწაზე. ისინი ხედავენ ადამიანებს, რომლებთან ერთადაც ცხოვრობდნენ მანამ, სანამ ამ უკანასკნელთ ისინი ახსოვთ; მაგრამ როგორც კი დედამიწაზე დარჩენილები ივინყებენ მათ, დედამიწა ქრება და ისინი ვეღარ ხედავენ იმათ, ვინც ვერ ხედავს გარსენს, ინესს და ესტელას. ეს არის კიდევ მათი ნამდვილი სიკვდილის მომენტი იმიტომ, რომ სხვები აღარ აძლევენ მათ სიცოცხლეს. ამიერიდან, რათა ყოფნა შეძლოს, სამივესთვის აუცილებელია აქ, ჯოჯოხეთში, მყოფთაგან ერთ-ერთის მზერის საჩუქრი ხედავდეს საკუთარ თავს და სიცოცხლეს იღებდეს მისგან. ესტელა ევედრება გარსენს, რათა მან შეიფაროს, თავის გულში მიიღოს, ინესი ესტელას გულში დაბინავებას ესწრაფვის, გარსენი კი ცდილობს ინესის ცნობიერებაში „აღმოჩნდეს“, მისგან მიიღოს სიცოცხლე, რადგან მხოლოდ შენს თავში გქონდეს შენი სიცოცხლე და საკუთარ თავს სხვისი მხარდაჭერის გარეშე ხედავდე, შეუძლებელია.

პირანდელოსთან ადამიანის „ნივთობის“ ფაქტი და მისი არსებობისათვის სხვისი ყოფნის აუცილებლობა წარმოდგენილია, როგორც ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძველი, რომელიც ადამიანების ცნობიერებათა შორის ონტოლოგიურ და, შესაბამისად, მარადიულ კონტელექტს განაპირობებს. პასკალის კვალდაკვალ, რომელიც წერდა, რომ „ყოველი ადამიანის „მე“-ს მტრული დამოკიდებულება აქვს ყველა სხვა „მე“-ს მიმართ და მას სურვილი აქვს, ყველას ტირანი იყოს“ [20; 87], პირანდელო ამტკიცებს, რომ ადამიანების ურთიერთდამოკიდებულებანი აუცილებლობით არიან მტრული, რადგანაც ისინი ერთმანეთის დათრგუნვის ორმხრივ მისწრაფებაზეა აგებული. „ამ დათრგუნვაში — ყველაფერი“ — რადგან თითოეულს სურს, სხვებს ის სამყარო დაუპირისპიროს, რომელსაც იგი თავის თავში ატარებს და რომელშიც სხვა არის ისეთი, როგორცაა მას ეს ადამიანი ხედავს [35; 119]. სხვა პიროვნების ხსენებული დათრგუნვის გარეშე არავის ძალუძს თავისი რეალობის დამკვიდრება, რამდენადაც იმისთვის, რომ გახდეს რეალობა, ეს უკანასკნელი ყველა სხვის მიერ უნდა იყოს აღიარებული. ამიტომ ყოველი სხვა ესწრაფვის ადამიანის ნივთად გადაქცევას, მის გამოყენებას თავისი საჭიროებისდა მიხედვით და მასში, როგორც საკუთარ „მე“-ში დასახლება. დათრგუნვა, საბოლოო კამში, სხვა არაფერია, თუ არა პიროვნების ყოფიერების ნეგაცია სხვის მიერ, ვინაიდან ყოველი რეალობის შექმნა მანიპულირებული აქტივობის გზით ხორციელდება. ამიტომ სხვის მზერას ადამიანი შეიგრძნობს, როგორც თავისი რეალობის განადგურებას, მისი „მე“-ს, მისი სხეულის, სულის გონების, ნების, სინდისის და ა. შ. მოტაცებას, როგორც საკუთარი თავის არარად გადაქცევას. ასე მაგალითად, მოსკარდა გაუბრის ადამიანებს იმიტომ, რომ აღარ შეუძლია ხედავდეს იმას, რომ „ხილულია“, მას შიში იპყრობს სხვების მზერისგან, რომლებიც ანადგურებენ მას, როგორც პიროვნებას. „მე დაკარგე, დაკარგე სამუდამოდ ჩემი რეალობა... — ამბობს იგი, — როგორც კი ჩემს თავს შევკეხები, ვკარგავ

საკუთარ თავს. რადგან ჩემს ხელებში მე ვგულისხმობ რეალობას, რომელსაც მე სხვები მძლევენი და რომელიც მე არ ვიცი და რომელსაც ვერასოდეს გავიცნობ“ [35; 142, 143]. როცა თავისი ცოლის, დიდას, მზერის წყალობით იგი აღმოაჩენს, რომ მასში არის ვიდაც, ვინც მხოლოდ დიდასთვის არსებობს, ე. ი. უცხო, მოსკარდა თავს გაძარცვულად გრძნობს. დიდასთვის მოსკარდა არის ვიდაც, ვისაც ის „ძვირფას ჯენჯეს“ უწოდებს; ეს ჯენჯე ცოლის რეალობით ცხოვრობს, მისებურად თქვობს და მოსკარდას ჰპარავს მის სხეულს იმისთვის, რომ მისი ცოლის სიყვარულს დაეუფლოს. „და მე... — ამბობს მოსკარდა, — გაგიჟებით დავიწყე ეჭვიანობა... იმაზე, რომელიც მე არ ვიყავი, იმ სულელზე, რომელიც ჩემსა და ჩემს ცოლს შორის წადგა; ის არ იყო ცარიელი ჩრდილი... პირიქით, მე მაქცია რა ცარიელ ჩრდილად... ის ჩემს სხეულს დაეუფლა იმისთვის, რომ ჩემი ცოლი ჰყვარებოდა... და რამდენად რეალურად შექმლო ამ სხეულს ყოფილიყო ჩემი... თუ ის, ვისაც დიდა ეხვეოდა და ვინც უყვარდა, მე არ ვიყავი? განა, საზარელი არ არის იმის გაგება, რომ ცოლს „დიდ სიამოვნებას თქვენი სხეულის მეშვეობით სხვა ანიჭებს; ის, ვინც მას თავის გონებასა და სულში ჰყვას?“ [35; 62–63]. მეორე მხრივ, მოსკარდა თვითონ ხდება ქურდი, რადგან ისიც იყენებს ამ სხეულს, ამ ხელებს, რომლებიც მას არ ეკუთვნის, რომლებიც ჯენჯეს ან მეკვამლე მოსკარდას ხელებია იმისთვის, რომ „ეს ჯენჯე“ გაქურდოს. ამიტომ „ქურდობის“ დროს ის თავის ხელებს არ შეიგრძნობს თავისად და კარგავს რა სხეულს, გრძნობს რომ მისი ნებელობაც ქრება, ვინაიდან „გონი არასოდეს არ არის სხეულის გარეშე“ [30; 107]. ამგვარად, სხვა იტაცებს ადამიანის სხეულს და მას ნივთად აქცევს. ნივთად აქცევს იგი ყველაფერს, რაც კი პიროვნების „სახეს“ ქმნის — მის დაბადებას, სახელს, სოციალურ მდგომარეობას, მის აქტებს, აზრებს, გრძნობებს და ა. შ. მაგრამ თუკი დაბადება, სახელი, სოციალური მდგომარეობა, ეროვნება და მსგავსი ფაქტები — პიროვნების ნებისგან დამოუკიდებელი ფაქტებია, მაშინ პიროვნების ის აქტები, რომლებშიც მისი ნება და გონება გამოხატული და რომელთა საშუალებითაც ის აკეთებს თავის თავს, თითქოს მისი საკუთარი აქტები უნდა იყვნენ. სინამდვილეში, ისინი ასევე ყოფიერება სხვებისთვის და „ჩვენში სხვების“ ყოფიერება არიან. რა არის აქტი? პირანდელოს თანახმად, აქტი ადამიანის აქტუალური ყოფიერება და, შესაბამისად, არის არა მარტო მოქმედება, არამედ აგრეთვე ის საზრისი და ღირებულება, რომლებიც მასში პიროვნებამ წადო. ყოველი აქტი თავის თავში პიროვნების ცხოვრების ერთ-ერთი მომენტის საზრისს ატარებს, რადგან პიროვნება, დაასრულებს რა აქტს, მასში არ რჩება, იგი აგრძელებს თავისი თავის კეთებას „ყოფიერების იმ ყველა შესაძლებლობის თანახმად, რომლებიც ყოველ ჩვენგანშია“ [39; 9]. ძველი აქტები ახალ აქტებთან მიმართებაში ფაქტები, ნივთები ხდებიან. პირანდელო არაერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ „...ფაქტები ტომების მსგავსნი არიან — თუ ისინი ცარიელებია, მაშინ დგომა არ შეუძლიათ. იმისთვის, რომ ფაქტი ფეხზე იდგეს, საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, გაუდინოთ ის გონებითა და გრძნობებით, რომლებმაც მას სიცოცხლე მისცეს“ [33; 369]. თუ არ გეცოდინება ის საზრისი, რომელიც პიროვნებამ ამ აქტში წადო, ის ყოველთვის ცარიელი, უმინარსო ტომარა იქნება. მაგრამ ამავე დროს ამ აქტისთვის წარსულში მიცემული საზრისი ასევე ფაქტი ხდება, თუ ის პიროვნების აქტუალური ყოფიერებისთვისაც არ ინარჩუნებს თავის ღირებულებას, ე. ი., თუ ის არ აქტუალიზირდება ახალი აქტის მიერ, რომელიც მას კვლავ საზრისსა და ღირებულებას ანიჭებს. აუცილებელი არაა, რომ წარსული აქტის საზრისი სამუდამოდ იგივე დარჩეს. თავისი ყოფიერების აქტუალურ მომენტში პიროვნებამ იგი შეიძლება ახალი საზრისით გაუდინოს, სხვანაირად რომ ვთქვათ, პიროვნებას მისი სხვაგვარად ინტერპრეტირება შეუძლია. და მაინც, როგორც ანმეო, ამჟამინდელი, ასევე წარსული აქტები პიროვნებისთვის წყველად იქცევიან. მაგალითად, როცა ადამიანი ვერ ხედავს, ვერ პოულობს თავის თავს წარსულ აქტში, ის შეიძლება შეეცადოს თავი გაიმართლოს ნებისმიერი გარემოებით, რომელმაც აძულა ემოქმედა ასე და არა სხვაგვარად: სისუსტით ან სხეულის მოთხოვნილებით, რომელიც „ასევე თავისას მიქცელობს“ [30; 107], გარეგანი მოვლენით, სულიერი მდგომარეობით, და ა. შ. მაგრამ ეს გამართლება თავის მოცუება იქნება, რომლის საშუალებით ადამიანი ცნობიერებიდან განდევნის საქციელის ჭეშმარიტ საზრისს. ამიტომ სინამდვილეში, ის, თითქოს, ამ აქტის კაუჭზე ჩამოკიდებული, მის მიერ როგორც საფანჯრით დაჭერილი აღმოჩნდება, საიდანაც თავის დაღწევა მას არ ძალუძს. „რა თქმა უნდა, ჩვენ შეგვიძლია გავემიჯნოთ იმას, რასაც ვაკეთებთ: მაგრამ ის, რასაც ვაკეთებთ... ის — არის, რჩება ფაქტად, რომელიც შენ საზღვრებს გინესებს, როგორღაც ფორმას განიჭებს და მასში გკეტავს. შენ ამბობს გინდა? მაგრამ ეს არ გამოგივა“ [30; 107]. ამიტომ, თუ წარსული, ერთი მხრივ, არ მონაწილეობს ანმეოს შექმნაში,

რადგან ადამიანი თავის თავს მისი ნეგაციის საფუძველზე ქმნის, მეორე მხრივ, იგი ახდენს ადამიანის დეტერმინირებას, უდებს საზღვარს მის „თავისუფლებას“ და აიძულებს, ყოველთვის გაითვალისწინოს ეს წარსული. მაგრამ წარსული აქტისგან გათავისუფლების შეუძლებლობის მიზეზი მხოლოდ ერთეული ადამიანის ყოფიერების აღნიშნულ სპეციფიკაში არ ძეგს. როგორც წარსული, ასევე ამჟამინდელი ყოველი აქტი კონსტიტუირდება, როგორც ყოფიერება, სხვისი მზერის „დახმარებით“. სხვაც ანიჭებს მას საზრისს და ღირებულებას და ადამიანს საუკუნოდ მიაღწერს იმ აქტს, რომელიც უკვე მისი აქტი აღარ არის, არამედ ეკუთვნის უცხოს, იმას, ვინც ეს ადამიანი არის სხვისთვის. მოსკარდას, მაგალითად, არ აინტერესებს ბანკის საქმეები და სხვებს მიანდობს მათ. მაგრამ ოჯახი და ისინი, ვინც ბანკის საქმეებს განაგებენ, მის ამ აქტში სხვა მნიშვნელობას დებენ. ეს არის აქტი სუფელი, ჭკუამოკლე „ძვირფასი ვიტანჯელოსი“, რომელიც შეგიძლია ატრიბუო როგორც გინდა, რომელიც მხოლოდ იმისთვის გამოდგება, რომ ქადაგდებულ სული მოაწეროს და დიდას თინია გაასეირნოს. ისინი, ვისაც ბანკის საქმიანობის ტვირთი აწევს, ამ საქმიანობას მოსკარდას მიანერვენ, ხომ სწორედ მის ხელმოწერას, ე. ი., მის აქტს შეუძლია მათ საარსებო წყარო მოუსპოს. მოცემულ შემთხვევაში მოსკარდა ამ აქტს მიეჯახება და სამუდამოდ მევახშე ხდება. კიდევაც თავისად რომ აღიაროს ესა თუ ის აქტი, თვითონ პიროვნებას არ შეუძლია დაეთანხმოს იმას, რომ ამ აქტში მთელი მისი არსება იყო გამოხატული, მაგრამ სხვა მხოლოდ ამ აქტის საფუძველზე მსჯელობს პიროვნების შესახებ, ანიჭებს რა მას, როგორც ნივთს, მისთვის სასურველ მნიშვნელობას. დრამაში „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ მამა საროსკიპოში ხვდება თავის გერს. იგი ვერ ცნობს მას, რადგან მხოლოდ ბავშვობაში ჰყავს ნანახი. საბედნიეროდ, დროზე ირკვევა, თუ ვინ არის ვინ, მაგრამ გერსთვის მამის არსება სამუდამოდ მისი ამ საქციელის იგივეობრივი რჩება, თუმცა თვითონ მამა ამ უკანასკნელში თავისი ცხოვრების მხოლოდ ერთ-ერთ წამს ხედავს, რომლის საფუძველზე მისი პიროვნების შესახებ მსჯელობა წარმოუდგენელია. „ჩვენ თვითონ ზოგჯერ ვიჭერთ საკუთარ თავს იმაზე, — ამბობს მამა, — რომ უეცრად ჩვენს რომელიმე აქტში თითქოს კაუჭზე ჩამოკიდებული ადმოვინდებით ხოლმე; და მხოლოდ მამინ გვესმის, რომ ამ აქტში სულაც არ გამოიხატა მთელი ჩვენი არსი და რომ აღმაშფოთებელი უსამართლობა იქნებოდა მხოლოდ მის მიხედვით ჩვენზე მსჯელობა... გასაგებია ახლა თქვენთვის ამ ქალიშვილის ვერაგობა? მან იმ ადგილზე წამასწრო, სადაც არ უნდა შემხვედროდა იმ სახით, რომლითაც არ უნდა დავნახებოდი; და მას უნდა, ეს ჩემთვის უჩვეულო ხატი თავს მომხვიოს, მომწეროს; ხატი, რომელიც მასთან ურთიერთობაში მე მხოლოდ წუთიერად მეკუთვნოდა ჩემი ცხოვრების სამარცხვინო წუთს!“ [33; 370]. პიროვნების აქტის კონსტიტუირებაში მონაწილეობისას სხვა უარყოფს ამ აქტის შინაარსს და გაავსებს რა მას ცარიელი ტომრის მსგავსად საკუთარი შინაარსით, პიროვნებისთვის უცხოდ და მისი თავისუფლების დამთრგუნველად აქცევს. რამდენადაც ყოველი ადამიანი სხვა ადამიანისთვის არის სხვა, ამდენად მათი ურთიერთობები ეფუძნება ორმხრივ დათრგუნვას, რომელიც არსებობის რეალიზაციისთვისაა აუცილებელი და რომელიც ამავე დროს შეუძლებელს ხდის ამ რეალიზაციას. აღნიშნულ დათრგუნვაში არსებობისთვის დამახასიათებელი მარადიული კონფლიქტის სათავეები ძეგს და მასშივე მდგომარეობს ადამიანური ყოფიერების დრამის საფუძველი, რომელიც არის ტანჯვა. ამგვარად, ადამიანის ყველა აქტი პირანდელოსთან წარმოდგება, როგორც ხაფანგი, ანუ თავისუფლების საზღვრები, რომლებიც სელს უშლიან ადამიანს საკუთარი თავის რეალიზება მოახდინოს ყოფიერების მასში არსებული შესაძლებლობების შესატყვისად. ამ აზრით ადამიანური ყოფიერება არარეალიზებული ყოფიერებაა, ყოფიერება, რომელიც მოკლებულია განვითარების უნარს და ამიტომ ცხოვრების ერთ, წარსულ წამზეა მიჯახებული. მნიშვნელობა და აზრი ექვსი პერსონაჟის დრამისა, რომელიც ზოგადად არსებობის დრამის სიმბოლური ხატია თვითრეალიზაციის შეუძლებლობაში, თავისუფალი განვითარებისა და თავისი, პიროვნული ყოფიერების დამკვიდრების შეუძლებლობაში მდგომარეობს. ასე მამამ, თანაუგრძობდა რა ცოლსა და თავის მდივანს, რომელთაც ერთმანეთი უყვარდათ, მათ ახალი ოჯახის შექმნის შესაძლებლობა მისცა, უფროსი ვაჟი კი თვითონ დაიტოვა. გარკვეულ დრომდე ის სიყვარულითაც კი უვლიდა მათ შვილებს. შემდგომ ცოლის ახალი ოჯახი მისი თვალთახედვიდან გაქრა და მან არაფერი იცოდა არც თავისი მდივანის სიკვდილის, არც იმ გაჭირვების შესახებ, რომელშიც მისი ოჯახი ჩავარდა. ერთხელ, აჰყვა რა „თავის ჯერ კიდევ ჩაუმქრალ ხორციელ კინს“, ის მადამ ჰანეს სახლში აღმოჩნდა, სადაც მოხდა კიდევ ზემოხსენებული ინციდენტი გერთან. ამ შემთხვევის შემდეგ მამამ მთელი ოჯახი თავისთან წაიყვანა და მისი ცხოვრება უზრუნველყო.

მაგრამ ყველა მისი აქტი სხვების მიერ სხვაგვარად იქნა შეფასებული. დედამ ისინი, როგორც სისასტიკის აქტები აღიქვა, რომელთა შედეგად მან დაკარგა უფროსი ვაჟი და თვითონ სახლიდან იქნა გამოგდებული. გერი მამის ამ აქტებში თავისი სირცხვილის პირველმიზეზს ხედავს, რომელმაც ის პანელზე გაიყვანა. ვაჟი მისთვის უცხო ოჯახის სახლში დაბინავების აქტში ხედავს აქტს, მიმართულს მისი უფლებების წინააღმდეგ და დასრულებულს გერის ტრანზიტით. ყოველმა მათგანმა თავისებურად დაამახინჯა მამის აქტები, ისინი მის წინააღმდეგ გამოიყენა და ამის შედეგად მამამ საკუთარი დრამის ავტორობა შეწყვიტა. ყოფიერების, თავისი შესაძლებლობების, — რომლებიც სიკეთე და თანაგრძობაა, — რეალიზება მას აღარ ძალუძს, რადგან სხვებმა იგი სამუდამოდ მიკაჭკვეს მისი ცხოვრების ერთ წამს. ანალოგიურია ოჯახის თითოეული სხვა წევრის მდგომარეობა. ყოველი მათგანი თავს არარეალიზებულ პერსონაჟად გრძობს, ვინაიდან ვერაფერს შეძლო თავისი ყოფიერების განხორციელება და სხვის მიერ სამუდამოდ თავის ამა თუ იმ აქტზე მიკაჭკვეული. „...მე დრამატურგიულად „არარეალიზებული“ პერსონაჟი ვარ, — ამბობს ვაჟი [33; 372]. ის საუკუნოდ არის შეპყრობილი აქტით, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ მას არ სურს ცნოს დედა, ერთხელ მაინც მოუსმინოს მას. ის მთლიანად ამ აქტშია, სხვა ყოფიერება მას არ აქვს. დედის ცხოვრება კონცენტრირებულია მისწრაფებაში, დაელაპარაკოს ვაჟს და აუხსნას მას თავისი მდგომარეობის საშინელება, რამაც წაართვა შესაძლებლობა მისი დედა ყოფილიყო. გერი სამუდამოდ მიკაჭკვეული სიტუაციას, დაკავშირებულს მადამ პანეს დაწესებულებასთან, სადაც წითელი ხის პატარა მაგიდაზე მამის მიერ დადებული კონკრეტია ფულით, თვითონ კი სირცხვილისა და ზიზღისგან აკანკალებული ხელებით შირმის იქით კორსაჟს იხსნის. მას არ შეუძლია მონყდეს ამ წამს, დაამტკიცოს, რომ მისი პიროვნების არსება ამ წამში არაა. ყველა პერსონაჟის დრამა თავისი არსებობის შესაძლებლობების რეალიზების მისწრაფებაშია. „დრამა ჩვენშია; ჩვენ თვითონ ვართ დრამა, — ამბობს მამა, — და ჩვენ მოუთმენლობისგან ვიწვით, წარმოვადგინოთ იგი ისე, როგორც ამას ჩვენში ანობოქრებული ვნებები გვკარნახობენ!“ [33; 358]. მაგრამ მთელი საქმე ისაა, რომ მათ ამ დრამის რეალიზება არ შეუძლიათ, ვინაიდან განიცდიდნენ ერთსა და იმავე წამს და იყვნენ მის ხაფანგში, მათ სამუდამოდ აქვთ მისკილი. „მე მწვავე სურვილი თავიდან განვიცადო ეს სცენა!“ [33; 384], — ყვირის გერი, ხოლო როცა დირექტორს დედის დასამშვიდებლად საბუთად ის მოჰყვავს, რომ ყველაფერი სცენაზე წარმოსახული უკვე წარსულშია, ეს უკანასკნელი წამოიძახებს: „არა, ეს ხდება ახლაც, ეს ხდება ყოველთვის. ჩემი ტანჯვა ჯერ არ დამთავრებულა, ბატონო დირექტორო! მე ცოცხალი ვარ და ჩემს ტანჯვას კვლავ და კვლავ განვიცდი და მისგან ხსნა არ მექნება!“ „ო, მარადიულო წამო! — ამბობს მამა, — ის (მიუთითებს გერზე) აქ იმისთვისაა, რომ შემიპყროს, გამკოჭოს და სამარცხვინო ბოძს სამუდამოდ მიმაჭკვეს... მას არ შეუძლია, ამაზე უარის თქმა, თქვენ კი ჩემი ხსნა არ ძალგიძთ“ [33; 394]. ჰენრი IV-ის ცხოვრებაც „მარადიული წამია“. შემთხვევამ ის ცხოვრებიდან, სხვების დროიდან ამოაგდო. იმის გამო, რომ დრო ცნობიერების ცხოვრების თვისებაა, შეიძლება რა ჭკუიდან, ის დროის გარეთ აღმოჩნდა. მისი დრო ცხენიდან ჩამოვარდნის მომენტში განერდა და ის საუკუნოდ ამ წამზე დარჩა მიკაჭკვეული. ამერიდან ჰენრი IV-ის ნიღაბში გაფინულს, მას მისკილი აქვს დღიდან დღემდე კვლავ და კვლავ განიცადოს, გადაიტანოს თავისი საცოდავი ცხოვრება, რომელიც „მარადიული წამი“ გახდა, იფიქროს და იმსჯელოს მხოლოდ წარსულზე, რომელიც სამუდამოდ იმ წამში გაქვავებული და რომელშიც მას რაიმეს შეცვლის უნარი არ შესწევს.

არსებობის აღნიშნული არარეალიზებულობა ადამიანში განაპირობებს თავისი პიროვნული ყოფიერების ფორმის არასრულფასოვნებისა და არანამდვილობის მშფოთვარე გრძობას, რადგან მხოლოდ ადამიანში ჩადებული შესაძლებლობების თანმიმდევრულ და გამუდმებულ განხორციელებას ძალუძს მისცეს მას იმის რწმენა, რომ ის არის პიროვნება ე. ი. საკუთარი თავი. აქ ჩვენ ისევე აღვნიშნავთ პირანდელოს არა ერთი ზემოსხენებული თვალსაზრისის ანალოგიურობას სარტრისეულ პოზიციასთან, თუმცა ისე, რომ არ შევჩერდებით მათ განსხვავებაზე. უპრინაია მხოლოდ იმის თქმა, რომ პირანდელოსა და სარტრის ზოგიერთი დებულების ურთიერთდამოხვევა ჩვენ გვანტერესებს ამ შემთხვევაში არა მათ ნაზრევთა შორის შემთხვევითი თუ არაშემთხვევითი კავშირის დადგენის თვალსაზრისით, არამედ პირანდელოსეული კონცეფციის ზოგადად ეგზისტენციალიზმთან სიანლოვის თვალსაზრისით.

სარტრის დოქტრინაში ინდივიდის ყოფიერების რეალიზაციაში სხვა კონსტიტუციურ მომენტად გვევლინება. მაგალითად, მე მარტოს ჩემი „მჯდომარედ-ყოფის“ („ktre-assis“) რეალიზაციაც კი არ

შემიძლია, მაგრამ საკამარისა სხვისი მზერა, რომ მე ვიყო ის, რაც ვარ [72; 320], ე. ი. „მკდომარე“. მაგრამ ეს ყოფიერება, რომელსაც სხვა მძღვეს, ნივთის ყოფიერებას ემსგავსება, რამდენადაც მისთვის მე სუბიექტი კი ვარ, არამედ ობიექტი ვარ, სხვისთვის მე ვარ მკდომარე ისევე, როგორც, მაგალითად, ეს სამელნეა მაგიდაზე. მოკლედ, სხვისთვის მე სხვა არაფერი ვარ, თუ არა ნივთი. როდესაც მზერას მომავრობს, სხვა ჩემს ჩემ-თვის ყოფნას უარყოფს, ის ანადგურებს, მპარავს არა მარტო ჩემ მიერ შექმნილ ნივთების სამყაროს, არამედ ჩემს პიროვნებასაც და სწორედ ამით მაიძულებს შევიგრძნო საკუთარი თავის უცხოობა. ყველაფერი ეს ისე ხდება, თითქოს მე იმ ყოფიერების განზომილებაში ვიმყოფები, რომელსაც რადიკალური არარა მამორებს: და ეს არარა არის სხვისი თავისუფლება [72; 320]. სხვისი თავისუფლება ჩემი თავისუფლების დათრგუნვაა. სხვის მზერას მე თვით ჩემი აქტისწინააღმდეგ ვიჭერ, როგორც ჩემი საკუთარი შესაძლებლობების გაქვავებასა და გაუცხოებას [72; 321]. ამ შესაძლებლობებს მე ჩავწვდები, როგორც, თითქოსდა, სხვაში მყოფთ, ე. ი., მე „ჩემი შესაძლებლობების სიკვდილს“ და მათ ინსტრუმენტებად გადაქცევას ჩავწვდები [72; 323], რადგან ყოველი ჩემი აქტი მას შეიძლება ჩემ სანინააღმდეგოდ გამოადგეს. „სხვა — ეს არის ჩემი შესაძლებლობების ფარული სიკვდილი...“ იმიტომ, რომ სხვისი მზერის ქვეშ მე უეცრად ჩემი შესაძლებლობების შეუმჩნეველ დამახინკებას შევიგრძნობ და „სიტუაცია“ ხელიდან მისხლტება: „მე სიტუაციის ბატონ-პატრონი ვარ“ [72; 323]. ადამიანების მითითებული ურთიერთდამოკიდებულებების სპეციფიკის შედეგად სხვა სარტრთან ისევე, როგორც პირანდელოსთან პიროვნების ყველაზე საშიში მტერი აღმოჩნდება. სხვა მას ცხოვრების ერთ წამს მიაღწერს და აიძულებს, შევიგრძნოს, რომ მოკლებულია თავისუფალი თვითრეალიზაციის შესაძლებლობას. ასეთია, მაგალითად, სიტუაცია პიესებში: „დახურულ კარს მიღმა“ და „ალტონას განდევნები“. გარსენი, — წერს ბერნარდ დორი, — სწორედ რომ პირანდელოს ძირითადი გმირების გამონათქვამების გამოძახილია [47; 66]. და მართლაც, რაში მდგომარეობს გარსენის დრამა? იმაში, რომ მასზე იმ აქტის მიხედვით მსჯელობენ, რომელზეც ის სხვისი მზერით საუკუნოდ არის მიჯაჭვული. გარსენი თვლის, რომ მასში ჩადებული იყო იმის შესაძლებლობა, რომ გმირი გამხდარიყო, რადგან ადამიანი არის სოლმე ის, რაც უნდა, რომ იყოს, მან კი გმირობა აირჩია. მაგრამ ცხოვრებისეულმა სიტუაციამ ის აიძულა, რომ „გარეგნულად“ ლანჩარი გამხდარიყო. ის ჯარში განწვევას გაექცა. რა არის უტყუარი ამ აქტში? მხოლოდ ის, რომ იგი მატარებელში ჩაჯდა: მხოლოდ ეს ფაქტი, რადგან ის გაიქცა იმისთვის, რომ შემდგომში ომის წინააღმდეგ ებრძოლა, გმირი გამხდარიყო. შემდეგ იგი დახვრიტეს და ის ასევე ცუდად მოკვდა. თავის სიმხდალეს სიკვდილის მომენტში გარსენი, როგორც სხეულის უეცარ სისუსტეს აფასებს და მას არ რეცხენია ამ სისუსტის. მთავარი ისაა, რომ მან თავისი გმირად გახდომის შესაძლებლობის რეალიზაცია ვერ მოახერხა. ჯოჯოხეთში მას საუკუნოდ აქვს მისჯილი, იფიქროს „მარადიულ წამზე“, რომელმაც ყველაფერი გადაუჭრელი დატოვა. „განა, შეიძლება ცხოვრების განსჯა, — ამბობს გარსენი პირანდელოს მამის მსგავსად, — მხოლოდ ერთი აქტის მიხედვით?“ მისი ერთადერთი ხსენაა დაარწმუნოს ახლა ინესი, რომ მას არ მისცეს საშუალება, შეესრულებინა მისი აქტები, მაგრამ ინესის მზერა მას სამუდამოდ ლანჩად ტოვებს. „შენ ლანჩარი ხარ, გარსენ, ლანჩარი იმიტომ, რომ მე მსურს ასე... არა და ... მე მხოლოდ მზერა ვარ, რომელიც შენ გხედავს, უფერული აზრი, რომელიც შენ გიზრებს... შენ არჩევანი არ გაქვს: შენ უნდა დამიპყრო. შენ ჩემს სელთა ხარ“ [74; 165, 166]. გარსენის სიტუაცია ყველას სიტუაციაა, რადგან ყოველი სხვა „ხაფანგი“, აუცილებლობითი ხაფანგი. „მე ვიცი, — ეუბნება ინესი გარსენს, — თქვენც, თქვენც ხაფანგი ხართ... მეც ასევე ხაფანგი ვარ...“. ამიტომ „ჯოჯოხეთი — ეს სხვებია“ და სხვებთან არსებობის, როგორც ჯოჯოხეთში არსებობის, დაუძლეველობას, სარტრი ხაზს უსვამს პიესის დამბოლოებელი სიტყვებით, რომლებიც გარსენს ეკუთვნის: „მამ ასე, განვავრძობ“ [74; 149; 167; 168]. სხვების მზერით მარადიულ წამს მიჯაჭვული ფრანც ფონ გერლახიც აღმოჩნდება პიესა „ალტონას განდევნების“ გმირი, რომელსაც დორი ყველაზე პირანდელოსეულ პიესად მიიჩნევს [47; 67]. სრულ მარტობაში მყოფი ფრანცი მუდმივად ცხოვრობს კიბორჩხალების მისკენ მიმართული მზერის ქვეშ, რომლებიც დედამინის მომავალი ბინადარნი არიან, რადგან, დაკარგეს რა ადამიანური იერი, მათ თვალები შეინარჩუნეს, „ყველაზე მახინჯი, რაც გვქონდა“ [22; 481]. სინდისი, — ამტკიცებს პირანდელო, — არის „სხვები შენ შიგნით“ [32; 295] და ფრანც ფონ გერლახის მცდელობის ამაოება, რომ „მარადიულ წამს“ მოუნახოს გამართლება, ასევე განსაზღვრულია მასში სხვების გამუდმებული ყოფნით, რომლებიც მისი ტანჯული სინდისია; თვითონ სომ თავისი დაცემის და

ტანჯვის პირველმიზნებს თავის თავში კი არ ხედვას, არამედ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, სხვებში და, პირველ რიგში — მამაში. მაგრამ სარტრი, პირანდელოსგან განსხვავებით, მიაჯაჭვებს რა ადამიანს სხვების მზერით მარადიულ წამს, არ უტოვებს მას არარეალიზებული შესაძლებლობებით თავის გამართლების უფლებას. ადამიანს, მისი აზრით, არაფერი სხვა არ განაჩნია, გარდა თავისი რეალიზებული ცხოვრებისა, ის მთლიანად თავის აქტებშია, იგი — თავისი აქტების ერთობლიობაა; ადამიანის ყველა შესაძლებლობა მოქმედებებშია მოქცეული და მხოლოდ მათში არსებობს: შესაძლებელი მხოლოდ ის არის, რაც სინამდვილე გახდა, ხოლო არარეალიზებული შესაძლებლობები არ არიან შესაძლებლობები. ასე მაგალითად, არ არის გენია, თუ ის ხელოვნების ნაწარმოებებში არ არის გამოხატული: პრუსტის გენია, — წერს სარტრი, — არის პრუსტის ნაწარმოებების კამი, მათ გარეთ არ არის არაფერი. ადამიანებმა უნდა გაიგონ, რომ ერთადერთი, რაც სათვალავშია ჩასაგდება — ეს რეალობაა, ხოლო სხვა დანარჩენი კი — იმედები, ოცნებები ანუ ალბათობა [73; 38–39]. თავისი ყოფიერების არარეალიზებულობა, რომელსაც ადამიანი შეიგრძნობს, სარტრის თანახმად, ყოველთვის თავის მოცულება და სიერეა, ამიტომ ის ვალდებულია, პასუხისმგებელი იყოს თავის ნამოქმედარზე, რომელიც მისი ყოფიერების ერთადერთი რეალობაა. პირანდელოსთან ყოფიერების შესაძლებლობები არ გადაიფარება სინამდვილის მიერ, ისინი რეალობას არ ემთხვევიან. უფრო მეტიც, ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანური შესაძლებლობა მასთან არარეალიზებული შესაძლებლობაა. ამ საკითხში პირანდელოს პოზიცია უფრო ჰაიდეგერის პოზიციას უახლოვდება. პიესა „ავტორის მძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ წინასიტყვაობაში პირანდელო წერს, რომ მამა და გერი ცდილობენ, თავისი არსებითობა (essenzialita) დაიკვან თეატრის დირექტორისა და მსახიობების მისწრაფებისგან, შეეცადონ იგი და მოარგონ ე. წ. სცენის მოთხოვნებს. ეს არსებითობა, რომელსაც მამა და გერი მათი ყოფიერების სამუდამოდ ფიქსირებულ ფორმაში გამოხატულობს ხედავენ, პირველისთვის სასკელია, ხოლო მეორისთვის — შურისძიება [39; 9]. ნათელია, რომ აქ საუბარია მითითებული პერსონაჟების რეალიზებული ყოფიერების არსების, მათი ცხოვრების რეალობის შესახებ. რეალობაში მამის აქტებმა გერი პანელზე განგდეს, მთელი ოჯახი გააუბედურეს, რეალურად ის მთლიანად ამ აქტებშია და ამიტომ უნდა დაისაკოს. რეალურ ცხოვრებაში გერის ყველა აქტი იმაზეა მიმართული, რომ თავისი დაცემის პირველმიზნებზე იძიოს შური, რეალურად ის მთლიანად შურისძიების აქტებშია. ასეთია მათი რეალიზებული ცხოვრების არსება, რომელზეც ისინი საუკუნოდ არიან მიჯაჭვულნი. მაგრამ რატომ ეძებენ ისინი ავტორს და რომელ დრამას თვლიან არარეალიზებულად? მათი ერთ ნამზე მიჯაჭვულობის დრამა უკვე წარმოდგენილია ე. ი. არის, ის წარსულშია, ის ფაქტია. მად მანც დრამის წარმოდგენა სწორედ იმიტომ ვერ ხერხდება, როგორც წერს პირანდელო, რომ მას აკლია ავტორი, რომელსაც ისინი ეძებენ; ხდება კი მათი ანუ მცდელობის კომედიის წარმოდგენა ყველაფერ იმასთან ერთად, რაც ტრაგიკულია მასში იმის გამო, რომ ისინი უკუგდებულნი იყვნენ (დაყოფა მოყვანილ ნაწყვეტში ყველგან ჩემია — ე. თ.). „მე [...] მათი რეალიზება მოვხდინე, განაგრძობს იგი, როგორც უკუგდებული პერსონაჟებისა“, მაგრამ ნათელია, რომ „მე თვითონ პერსონაჟები კი არ უკუვადე, არამედ მათი დრამა, რომელიც მათ თვალში უეჭველად ყველაზე საინტერესოა მამის, როცა მე ის არ მანტერესებდა“. მაგრამ იმისთვის, რომ იყოს, ყოველ პერსონაჟს თავისი დრამა უნდა ჰქონდეს; ის არის მისი ყოფიერების საფუძველი და აუცილებელი სასიცოცხლო ფუნქცია იმისთვის, რათა იარსებოს, „მე კი, — წერს შემდეგ პირანდელო, — ამ პერსონაჟების ყოფიერება ალვიქვი, მაგრამ მათი ყოფიერების საფუძველი უკუვადე; მე ორგანიზმი ვიღე და მას მისი საკუთარი ფუნქციის მაგიერ მივანერე სხვა, უფრო რთული ფუნქცია, რომელშიც პირველი ფუნქცია სულ დიდი როგორც ფაქტის მონაცემი შედიოდა“ (ე. ი., პირანდელოს აინტერესებდა არა ამ პერსონაჟების კერძო დრამა, არამედ კაცობრიობის უნივერსალური დრამა, რომელიც მან აჩვენა კიდეც, ჩართო რა მასში ეს კერძო დრამა, როგორც მისი მომენტი). ეს სიტუაცია ყველაზე საშინელი და უიმედო მამისა და გერისთვის აღმოჩნდა, რადგან სხვებზე მეტად ისინი „ისწრაფიან, რომ იცხოვრონ“ და სხვებზე მეტად აცნობიერებენ თავს პერსონაჟებად, ე. ი., იმად, ვინც სწორედ თავისი დრამის აბსოლუტურ საჭიროებას განიცდის და რომელსაც ისინი უკუგდებულს ხედავენ. სიტუაცია „მეუძლებელია“, საიდანაც გამოსვლას ისინი ნებისმიერ ფასად ლამობენ. „მე, მართლაც მივეცი მათ, როგორც ყოფიერების საფუძველი... ეს „მეუძლებელი სიტუაცია“, იმ უკუგდებულ პერსონაჟებად ყოფნის დრამა, რომლებიც ავტორს ეძებენ“, ხოლო, რათა იმ პერსონაჟებისთვის, რომელთაც უკვე ჰქონდათ საკუთარი ცხოვრება, ეს დრამა გახდეს ყოფიერების

საფუძველი და მათი ნამდვილად აუცილებელი ფუნქცია, საკმარისი მათი არსებობისათვის, ამისათვის აუცილებელია იმის დაჯერება, რომ სწორედ ესაა მათი დრამა. მაგრამ პერსონაჟები არ ეჭვობენ იმას, რომ „ჩვენს ცხოვრებას ერთადერთ საფუძველად მხოლოდ სატანკველი უდევს, რომელიც ჩვენ უსამართლოდ და აუხსნელად გვეჩვენება“ [39; 11—12]. მაშ ასე, ჯერ ერთი, დრამის წარმოდგენა ვერ ხერხდება იმიტომ, რომ ადამიანის ნამდვილი დრამა იმაში არაა, რაც მის მიერ რეალობაში იქნა რეალიზებული, არც მისი განვლილი ცხოვრების ფაქტებში, ე. ი., ის არაა მისი ყოფიერების განხორციელებულ შესაძლებლობებში. პირანდელომ უკუაგდო არა თვითონ პერსონაჟები, არამედ მათი რეალიზებული ყოფიერების საფუძველი, მათ მიერ, ფაქტობრივად, შესრულებული ფუნქცია, ვინაიდან ეს ფუნქცია მხოლოდ ნაწილია იმ უფრო რთული ფუნქციისა, რომელშიც იგი შედის „როგორც ფაქტის მონაცემი“. მეორეც: დასჯასა და შურისძიებაში არაა მამისა და გერის ყოფიერების ნამდვილი არსება, რადგან ის მხოლოდ მათი რეალიზებული, ფაქტობრივი ცხოვრების არსებაა; თუმცა ისინი კი არიან საუკუნოდ მიჯაჭვულნი ცხოვრების ამ ფორმას, რომელიც განხორციელებული შესაძლებლობების ანუ ფაქტების ერთობლიობაა, მაგრამ მათი ნამდვილი დრამის სათავეები და საფუძველი მათი ყოფიერების არარეალიზებულ და არარეალიზებად შესაძლებლობებში ძევს: ეს არარეალიზებადი შესაძლებლობა მდგომარეობს იმაში, რომ შეუძლებელია ადამიანი გახდეს მთლიანი ეგზისტენციალური სიტუაციის ავტორი და ბატონ-პატრონი ე. ი. რომ შეუძლებელია გახდეს არა მარტო თავისი ყოფიერების, როგორც ერთეული ადამიანის, შემოქმედი, არამედ იმ ურთიერთობების შემოქმედიც, რომლებშიც ადამიანი იმყოფება სამყაროში და რომლებიც მას საშუალებას აძლევენ იყოს ის, რაც იგი არის თავის შესაძლებლობებში. მხოლოდ ამგვარ სიტუაციას ანუ დრამას შეუძლია გახდეს სწორედ თავისი დრამა, მაგრამ იგი „უკუგდებულია“ პერსონაჟებისთვის უცნობი ძალის მიერ და ამიტომ ისინი იმ „შეუძლებელ სიტუაციაში“ აღმოჩნდებიან, რომლის არსი არის ავტორის, ანუ, თავისი ყველაზე ნამდვილი შესაძლებლობის რეალიზების შესაძლებლობის საფუძველის ძიება. მამისა და დედის შემთხვევაში, მაგალითად, ეგზისტენციალურმა სიტუაციამ ე. ი. მისი შემადგენელი მომენტების მთელმა კომპლექსმა, ის ფაქტი განაპირობა, რომ პირველი მათგანი მორალური დამნაშავე გახდა და პასუხი უნდა აგოს, იმ დროს, როცა მას შეეძლო ყოფილიყო წესიერი ადამიანი და ოჯახის კარგი მამა, ვინაიდან მისი ნამდვილი არსება სწორედ სიკეთესა და წესიერებაშია, ე. ი., მის არარეალიზებულ შესაძლებლობაში. ამიტომ მისი ტანჯვა მდგომარეობს მისწრაფებაში, წარმოადგინოს არა რეალური ცხოვრების აქტი, რომელიც მთლიანად წარსულშია და, როგორც ასეთი, მკვდარი ფაქტია, მოკლებული საზრისსა და მნიშვნელობას, არამედ წარმოდგინოს მისი ნამდვილი, მაგრამ არარეალიზებული დრამის არსება. მსგავს მდგომარეობაში იმყოფება დედაც. აქტების ცხოვრებაში ის ვაჟისთვის ცუდი დედა იყო და ეს აიძულებს მას ესწრაფოდეს თავისი ნამდვილი არსის გამოთქმას, დედად ყოფნის არარეალიზებული შესაძლებლობის რეალიზებას. მაგრამ იგი, როგორც არანამდვილი ყოფიერება ე. ი. ადამიანი, რომელიც აზრის ცხოვრებით არ ცხოვრობს, მთლიანად დამორჩილებულია ავტორს მაშინ, როდესაც მამა, რომელიც გონის ცხოვრებით ცხოვრობს, არა მარტო პერსონაჟად, არამედ პირანდელოს თანავტორადაც გვევლინება. ამის გამო პირანდელოს იმის კონსტატაცია უხდება, რომ მამა არ არის ის, რაც უნდა იყოს, რომ ის თავისი თვისების საზღვრებს გარეთ გადის და მოქმედებს როგორც ავტორი. ეს იმით აიხსნება, — განაგრძობს პირანდელი, — რომ მამა როგორც საკუთარ ტანჯვას გამოხატავს გონის იმ ტანჯვას, რომელიც მას, ე. ი., ავტორს ეკუთვნის [39; 12]. ამიტომ ნათელია, რომ მამაზე არ შეიძლება ითქვას, რომ მას ეჭვი არა აქვს ჩვენი ცხოვრების ნამდვილი საფუძველის არსების შესახებ, მით უმეტეს, რომ თვითონ პირანდელი უსვამს ხაზს: მამა სწორედ თავისი დრამის აბსოლუტურ საჭიროებას განიცდის. მესამეც, ჩვენი ცხოვრების ერთადერთი საფუძველი არის ტანჯვა, რომელსაც განგვაცდევინებს ავტორის მაძიებელ პერსონაჟად ყოფნა, ე. ი., შეუძლებლობა იმისა, რომ გახდეს საკუთარი ცხოვრების ავტორი, იმ ცხოვრებისა, რომელიც საკუთარი ყოფიერების ყველა შესაძლებლობის რეალიზაციაა. ეს შეუძლებლობა ეგზისტენციალური სიტუაციითაა განპირობებული, მაგრამ ის ადამიანის პარალიზებას არ ახდენს, მას თავის პასიურ მსხვერპლად არ გადააქცევს. ადამიანი აღსდგება მის წინააღმდეგ, აჯანყდება და ამ აჯანყებაში, აზრის აჯანყებაში მდგომარეობს მისი ნამდვილი ცხოვრება. მაშინაც კი, როცა გააცნობიერებს, რომ მისი ყოფიერების საფუძველი არის ტანჯვა, განპირობებული შეუძლებლობით გახდეს თავისი ცხოვრების ავტორი, ის ქედს არ იხრის, არ სურს ცნოს მისი დაუძლეველობა. მითითებულ აჯანყებაში მუდავნდება პიროვნების თავისუფლება, ერთადერთი შესაძლებელი

თავისუფლება ადამიანურ სიტუაციაში, ე. ი., იმ სიტუაციაში, რომელშიც ის ადამიანური ცხოვრებით განაგრძობს ცხოვრებას და არ გარბის მისგან სიკვდილის წინაშე, იქნება ეს სულიერი სიკვდილი (სიგიჟე, არდიფერენცირებულ ყოფიერებასთან შეზღვევა) თუ ფიზიკური სიკვდილი.

ამგვარად, პირანდელო, არის რა ექვსი პერსონაჟის სიტუაციის ავტორი, ანთემუს მათ შესაძლებლობას, თვითონ იყვნენ თავისი სიტუაციის ავტორები. სწორედ ამას გულისხმობს ის, როცა წერს, რომ მამა სინამდვილეში არ არის უავტორო პერსონაჟების დრამის შექმნის თანამონაწილე, არამედ მხოლოდ მწერლის მიერ შექმნილი დრამის ერთ-ერთი პერსონაჟია, დრამისა, რომელსაც იძულებულია დაემორჩილოს და მასში ითამაშოს მისთვის განკუთვნილი როლი. მამას სიტუაციის ბატონ-პატრონად ყოფნის შეუძლებლობა ტანჯავს და ამ სიტუაციას, როგორც აუხსნელ ფატალურობას აღიქვამს, მაგრამ მიუხედავად ამისა ის მთელი თავისი ძალებით აღსდგება მის წინააღმდეგ. იგი ავტორის აქტივობის თანამონაწილე რომ ყოფილიყო, ეს ფატალურობა მისთვის გასაგები გახდებოდა, მას აღარ მოუხდებოდა ტანჯვა იმის პოვნის შეუძლებლობის გამო, ვინც მისი სიტუაცია შექმნა: ავტორის აღმოჩენის შემთხვევაში, — წერს პირანდელო, — ის მიიღებდა ამ ავტორის მიერ მისთვის მიცემულ საფუძველს, ხოლო რეჟისორსა და მსახიობებს კანდაბაში გააგზავნიდა, რომლებსთვისაც ამ შემთხვევაში იძულებული იყო, როგორც ერთადერთი ხსენისათვის მიემართა [39; 12—13]. ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის განსხვავება და ერთის უპირატესობა მეორესთან შედარებით იმაშია, რომ ხელოვნებაში ადამიანს შეუძლია, სიტუაციის ავტორი იყოს და ამით ცხოვრებაში არარეალიზებადი შესაძლებლობის რეალიზაცია მოახდინოს. ხელოვანი ხელოვნების მეშვეობით ჩანვდება ადამიანური ყოფიერების საფუძველს, რომელიც მდგომარეობს ეგზისტენციალური ყოფიერების სპეციფიკაში და არის ტანჯვა, წამება; აცნობიერებს და იღებს რა ამ საფუძველს, ის მის შესატყვისად სახეების თავის სამყაროს ქმნის. სწორედ ამიტომ ხელოვნება, რომელიც ცხოვრების საფუძველს ჩანვდება და მარადიულ წინააღმდეგობებს განაშთავებს, ხელოვნება, რომელსაც პირანდელო უწოდებს იუმორისტულს, აუცილებლობით ტრაგიკული და ნაღვლიანია. ხელოვანი კაცობრიობის მიმართ — სხვისი მხერვა, რომელიც ჰგლეჯს მას ყველა სამოსს და აჩვენებს, რომ ადამიანი თავისი ბუნებით შიშველია და რომ ყველა მისი მკდელობა, დაფაროს თავისი სიშიშველე ამაოა. ამაშია პირანდელოს მიერ თავისი თეატრისათვის მიცემული სახელწოდების დედააზრი — „შიშველი ნიღბები“ (maschere nude). ადამიანი შიშველია, რადგან მას არ შეუძლია გახდეს თავისი მდგომარეობის ბატონ-პატრონი, „ნაიკვას“ ისე, როგორც ეს მას სურს; მაგრამ ცხოვრებაში მან ეს არ იცის, ხოლო თუ ვინმე ეტყვის კიდევაც მას ამის შესახებ, ადამიანი „არ დაიჯერებს“, „ვინაიდან შეუძლებელია დაიჯერო, რომ ჩვენი ცხოვრების ერთადერთი საფუძველი ტანჯვა“ [39; 12], ტანჯვა აუხსნელი და შესაბამისად აბსურდული. ამგვარად, პირანდელოს თანახმად, ადამიანის ყველაზე მნიშვნელოვანი შესაძლებლობა არის შესაძლებლობა, რომელიც არარეალიზებადია რეალურ ცხოვრებაში, ე. ი., ცხოვრების რეალურ სიტუაციებში. მაგრამ ეს არარეალიზებადობა არ არის აბსოლუტური იმ აზრით, რომ ადამიანს თავისი შესაძლებლობების რეალიზება გონის სფეროში შეუძლია; ჯერ ერთი, იმით, რომ იგი შინაგანად აკანცხდება იმ სიტუაციების წინააღმდეგ, რომლებიც მას ასახიზრებენ; მეორეც, იმით, რომ იგი სიტუაციების ავტორი ხდება მხატვრულ შემოქმედებაში. სწორედ იმის გამო, რომ პირანდელო აღიარებს არარეალიზებადი შესაძლებლობების არსებობას, მას სჯერა, რომ ადამიანი სინამდვილეში უკეთესია იმასთან შედარებით, როგორცადაც ის თავის აქტებში ავლენს თავს. ამიტომ, მიუხედავად თავისი „სისასტიკისა“ პირანდელო გულწრფელად თანაგრძობს და გულშემატკივრობს თავის გროტესკულ პერსონაჟებს, რომლებსაც მათი ყოფიერების სპეციფიკა აიძულებს გამუდმებით ითამაშონ ესა თუ ის სამასხარაო როლი. მის შემოქმედებაში არ არიან იმათი მსგავსი მონსტრები, როგორცადაც სშირად წარმოგვიდგებიან, მაგალითად, სარტრის ნაწარმოებთა გმირები; სარტრისა, რომელიც არ აღიარებს ადამიანში სხვა შესაძლებლობების არსებობას იმათ გარდა, რომლებიც მის აქტებში ვლინდებიან.

პირანდელოსეული კონცეფციის დრმა პესიმიზმის სათავეები, საბოლოო ჯამში, ამ კონცეფციის უკიდურეს სუბიექტივიზმსა და სოლიფისმში ძევს. კ. კენტილემ პირანდელოს ნაზრევი არა უსაფუძვლოდ განსაზღვრა, როგორც სოლიფისტიკური და სკეპტიკური იდეალიზმი და თავბრუდამხვევი რელატივიზმი, რომელიც „ადამიანს უსასრულო და საშინელ მარტოობაში ავდებს“ [47; 854]. ადამიანური რეალობის კონკრეტული სამყარო, პირანდელოს თანახმად, იქმნება არა ტრანსცენდენტალური მე-ს მიერ ე. ი. არა ზოგადად ცნობიერების მიერ, არამედ ყოველი კონკრეტული ადამიანის ცნობიერების მიერ და შესაბამისად

თავისებურად, რაიმე უნივერსალურ პრინციპთან შეწყობა-შეთანხმების გარეშე. ბუნებრივია, რომ ერთეული ცნობიერებით კონსტიტუირებულ ფორმებს, ჭეშმარიტების მნიშვნელობა და დირექტულება მხოლოდ ამ ცნობიერებისთვის აქვთ და ისინი მოკლებულნი არიან საყოველთაოობას. პირანდელოს კონცეფციისთვის მკვეთრად გამოხატული ფსიქოლოგიზმია დამახასიათებელი. პროტაგორას მსგავსად იგი ადამიანის ფსიქიკას ყველა ნივთის საზომად აქცევს და ამტკიცებს, რომ ჩვენს გარეთ არა არის რეალობა ერთნაირი „ჩემთვისაც“ და „თქვენთვისაც“ [35; 43]. მაგრამ შემდეგ თავის ოდინდელ თანამემამულესთან გორგიასთან ერთად უფრო შორს მიდის, ამტკიცებს რა, რომ არაფერი არ არსებობს რადგან ყველაფერი ილუზიაა, და თუ რაიმე არსებობს კიდევ, ის შეუძენებადია, ხოლო თუკი მისი შემეცნება შეიძლება, შემეცნებულის შესახებ სხვისთვის შეცნობინება შეუძლებელია. „გრძნობები—წერდა, ლენინი—რეალობას აჩვენებენ; აზრი და სიტყვა—ზოგადს“ [5; 246]. პირანდელო ყოფიერების საფუძველში დებს აზრს; ადამიანი მასთან არსებობს იმდენად, რამდენადაც ის აზროვნებს; ადამიანის ნამდვილი ყოფიერება არანამდვილისგან აზრის მტანჯველი მუშაობით განსხვავდება. და მაინც, აზრი მის კონცეფციაში, ხოლო მასთან ერთად სიტყვაც, რომელშიც ეს აზრი ცხოვრობს, მოკლებულია თავის ძირითად მახასიათებელს — თავისებულ აჩვენოს ზოგადი. ზოგადი, მოქცეული აზრში, არის ზოგადი და ისიც არა ყოველთვის, მხოლოდ ინდივიდისთვის, რომელმაც ეს აზრი შექმნა. ნამდვილი საყოველთაოობა მას არ განაჩნია, რადგან ის ყოველთვის უკიდურესად რელატიურია. ჭეშმარიტების რელატიურობა პირანდელოს კონცეფციაში არის აზროვნების ფსიქიკური აქტის შინაარსის, — რომელიც მხოლოდ მოცემული აქტისთვისაა დამახასიათებელი და რომელიც მხოლოდ დროში არსებობს, — მის იდეალურ შინაარსთან გაიგივების შედეგი. სინამდვილეში აზრი, წარმოადგენს რა აზროვნების პროცესის ე.ი. განსაზღვრული ფსიქიკური აქტის შედეგს, რომელიც დროში მიმდინარეობს, „არ არის თვითონ დროში მიმდინარე ფსიქიკური აქტი. ამ აზრით ის არის იდეალური“ [14; 64]. აზრის იდეალური შინაარსი, არის რა სინამდვილის სურათი, ყოველთვის თავისი თავის იგივეობრივია იმისგან დამოუკიდებლად, როდის და ვინ აზროვნებს მას და მისი ჭეშმარიტობა არ არის დამოკიდებული ცნობიერებაზე, რომელშიც აზროვნების პროცესი მიმდინარეობს. პირანდელოსთან აზრს არ განაჩნია და არ შეიძლება განაჩნდეს იდეალური შინაარსი; მისი შინაარსი არსებობს მანამ, სანამ აზრის აქტი გრძელდება და ქრება, როდესაც ის წყდება; მისი შინაარსი არის იმ სინამდვილის სურათი, რომელიც კონსტიტუირდება მის მიერვე და ამ შინაარსის ჭეშმარიტობა მთლიანად თვითონ აზრით განისაზღვრება. ამ შინაარსს არ შეუძლია, თავისი თავის იგივეობრივი დარჩეს ინდივიდის ცნობიერებაშიც კი, რომელიც მას აზროვნებს, რადგან ის გამუდმებით იცვლება და დღევანდელი ჭეშმარიტება სვალ მისთვის შეიძლება ილუზია აღმოჩნდეს [35; 86]. რამდენადაც აზრის შინაარსი სუბიექტურია და მის გარეთ უნივერსალური კრიტერიუმი არ არის, რომელსაც შეეძლო მიეთითებინა, არის თუ არა მასში რაიმე ობიექტურიც, ამდენად დადგენა იმისა, თუ რა არის ჭეშმარიტი და რა არა, შეუძლებელია. ობიექტური ჭეშმარიტება არ არსებობს, ჭეშმარიტება არის ის, რასაც თვლის ჭეშმარიტად ყოველი ცალკეული ადამიანი და ამდენად ის აბსოლუტურად რელატიურია. ასე მაგალითად, დრამაში „ეს ასეა, თუ თქვენ ასე გგონიათ“ პონცას ოჯახის ყველა წევრს თავისი „ჭეშმარიტება“ აქვს. სინიორი პონცა თვლის, რომ მისი პირველი ცოლი მოკვდა, ხოლო ახლანდელი ცოლი მისი მეორე ცოლია. სინიორა ფროლა, ვითომდა პირველი ცოლის დედა, ამტკიცებს, რომ პონცას მეორე ცოლი მისი ქალიშვილია, რომელიც არ მოკვდარა. ზებრალოდ ის იძულებული იყო ქმართან მეორედ ექორწინა, რადგან ამ უკანსკელმა ნერვული დაავადება გადაიტანა და გადანეცხა, რომ მისი პირველი ცოლი გარდაიცვალა. სინიორი პონცა ფიქრობს, რომ არ აძლევს რა სინიორა ფროლას თავის ცოლთან შესვენების უფლებას, ამით იგი მას იმ ილუზიას უნარჩუნებს, რომ მისი შვილი ნამდვილად ცოცხალია. სინიორა ფროლა ამტკიცებს, რომ სიძის სიბრალულით დათანხმდა შვილისგან განცალკევებით ეცხოვრა და ამით სიძეში მისი ილუზია შეენარჩუნებინა. მაგრამ სად არის ჭეშმარიტება? ჭეშმარიტების „გამხელა“ მხოლოდ სინიორა პონცას შეეძლო, რამდენადაც ოჯახი ჩამოვიდა იმ ქალაქიდან, სადაც მიწისძვრამ ყველა საბუთი განადგურა; მაგრამ ისიც ქმრის და სინიორა ფროლას სიბრალულით დუმს. აფორიაქებული საზოგადოება „სიმართლეს“ ითხოვს და სინიორა პონცა იძულებულია დაარდვიოს თავისი კარნაკეტილობა. მაგრამ იგი გამოცხადდება მუქი პირბადით და კითხვანზე: ვინ არის იგი? — პასუხობს, რომ არის ის, ვინც იგი არის მისი ოჯახის თითოეული წევრისთვის. აი, ამაში მდგომარეობს ჭეშმარიტება [32; 286]. ასე ურთიერთობის ერთადერთი ჰუმანური საშუალება აღმოჩნდება ის, როდესაც

ადამიანი არ ცდილობს, თავისი რეალობა სხვას მოახვიოს, როდესაც ის იღებს იმ რეალობას, რომელსაც მას სხვა აძლევს, რადგან ყოველი ადამიანი ცხოვრობს ილუზიებით, რომელთაც სხვისთვის ჭეშმარიტების დირებულება არ აქვთ. შეუძლია თუ არა ჭეშმარიტების დამტკიცება ფაქტობრივ მონაცემებს, მაგალითად, საბუთებს? არა, იმიტომ რომ ფაქტები — ცარიელი ცომრებია, რომელთა გავსება გძნობითა და აზრითაა საჭირო იმისთვის, რომ ისინი რეალობა გახდნენ. ამრიგად, ჭეშმარიტი რეალობის დირებულება აქვს მხოლოდ შინაგან გრძნობასა და აზრს და მათთვის, ვინც ამ რეალობაში ცხოვრობს, „სუნთქავს მასში, სედავს მას, გრძნობს და ესება“, ის „არანაირი საბუთით არ შეიძლება იქნას დასტურებული...“ [32; 242]. და მაინც, იმისათვის, რომ იცხოვროს ადამიანს უნდა სჯეროდეს თავისი ნაზრების ჭეშმარიტობის საყოველთაოობისა. ამისი, მართლაც, სჯერა ადამიანს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მასში ყველაფერი იმ ვარაუდზეა აგებული, რომ რეალობა ისეთი უნდა იყოს ყველა სხისთვის, როგორც არის თქვენთვის. თქვენ ენევიით და უმკვებთ კვამლს, რომელიც ჰაერში თანდათან ქრება და ეჭვიც არ გავსო, — წერს პირანდელო, — რომ მთელ თქვენ გარემომცველ რეალობას იმაზე მეტი კონსისტენცია არ აქვს, ვიდრე ამ კვამლს [35; 34]. გამოცდილების რეგულარობა და მონესრიგებულობა განსაზღვრავს რეალობის შინაარსის ჭეშმარიტობის და საყოველთაო მნიშვნელოვნობის ღრმა რწმენას. რეალურად და ჭეშმარიტად ჩვეულებრივ ითვლება ის, რაც დდიდან დდედე მეორდება და ყოველდღიურ გამოცდილებაში „მე“ —სა და სხვისი ორმხრივი ძალებით წესრიგდება. მაგალითად, ჩვენს სიზმრებს მონესრიგებულობა რომ ახსიათებდეთ, — წერს დეკარტის კვალდაკვალ პირანდელო, — „ჩვენ ვერასოდეს შევძლებდით განგვესხვაკვიბინა, როდის გვძინავს და როდის ვფხიზლობთ... მთელი ჩვენი დარწმუნებულობა სამყაროს რეალურობაში ამ უწვილეს ძაფზე კიდია — ჩვენი გამოცდილების მო-წეს-რი-გე-ბუ-ლო-ბა-ზე“ [33; 89]. გამოცდილების მსგავსი რეგულარობა ვლანდება ადამიანის იმ ტიკე შეხედულებაში, რომლის თანახმად იგი სხვისთვისაც ისეთია, როგორცაა ის თვითონ სედავს საკუთარ თავს. ეს რწმენა აუცილებელია, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ადამიანი მარტობაში რწება. ცნობიერება მხოლოდ იმისთვის კმარა, — წერს პირანდელო, — თავი მარტოსელად იგრძნო. მაგრამ მარტობა თქვენ გზარავთ და მაშინ თქვენ მრავალ გონებას წარმოიდგენთ, რომელსაც თქვენ თქვენი თავიდან ამოქანავთ და აიძულებთ მათ, ჰო ან არა გითხრან თქვენი სურვილის შესატყვისად; მხოლოდ ამ გზით აღწევთ იმას, რომ დარწმუნდეთ, რომ თქვენ ხართ თქვენ [35; 33]. გამოცდილების რეგულარობა შეიძლება დაირღვეს და მაშინ ადამიანს შეუძლია ირწმუნოს ის რეალობა, რომელსაც იგი თავისთვის „რეგულარულს“ გახდის. ასეთია, მაგალითად, მარკო დი დიოს შემთხვევა („ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“), რომელმაც თავის თავს შთაგონა, რომ მილიონერი გახდება, და ასეთივეა პონცას ოჯახის შემთხვევა, მაგრამ თავისი ქიკევით ისინი სხვების გამოცდილების რეგულარობას და, შესაბამისად, მათი არსებობის სტაბილურობის საფუძველს არღვევენ. როდესაც აღქმულის ჭეშმარიტებაში დარწმუნებულობა ქრება, ადამიანები იმ „საშინელი წამებისთვის“ აღმოწინდებიან განწირულები, რომ „თვალწინ სედავდნენ გვერდიგვერდ აწრდილსა და რეალობას და იმის შესაძლებლობა არ ჰქონდეთ, ერთი მეორისგან განასხვავონ“ [32;243]. ამგვარად, ჭეშმარიტება პირანდელოსთან რაღაც არარსებულად, ილუზიად გარდაიქმნება. მაგრამ თუ დავუშვებთ კიდევ, რომ ჭეშმარიტება არსებობს, როგორც ყოველი ცალკეული ცნობიერების ჭეშმარიტება, ის მაინც სხვა ცნობიერებისათვის შეუმეცნებადია. თავისი ჭეშმარიტების სხვისთვის შეტყობინება ადამიანს არ ძალუძს. ამიტომ სხვის მიერ ჩემზე შექმნილი ხატი ჩემთვის შეუღწეველია და ამავე მიზეზით ის ჩემ მიერ შეიგრძნობა, როგორც არარსებული, ილუზორული ხატი. „...სხვების მზერა“, — ამბობს მოსკარდა, — „არის და შეიძლება იყოს ჩვენ თვალში მხოლოდ ილუზიის წყალობით, რომლის დაჯერება მე უკვე აღარ შემიძლო“ [35; 146]. სხვისი ჭეშმარიტების შემეცნების შეუძლებლობა ადამიანს აზომეკს უნარს, იყოს ამ სხვის არსებობაში დარწმუნებული. ამას იგი შეიგრძნობს, როგორც აუტანელ საშინელებას, რაც აიძულებს, ცხოვრების „თამაშზე“ კი უარი თქვას: „უარს ვამბობ! უარს ვამბობ!“ (თამაშზე — ე. თ.), — ყვირის მოსკარდა, გრძნობს რა, რომ მისთვის გაცხადებული ჭეშმარიტებისგან ჭკუიდან იშლება [35; 147]. ამგვარად, პირანდელო ცდილობს ადამიანების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა გნოსეოლოგიურ პლანში — როგორც ცნობიერების ცნობიერებასთან დამოკიდებულება — გადაწყვიტოს. ამასთან იგი იგნორირებას უკეთებს მათ საზოგადოებრივ-პრაქტიკულ ურთიერთობებს და ჭეშმარიტების შემეცნების შესაძლებლობას უარყოფს. ამიტომ იგი ლოგიკურად იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დამტკიცება იმისა — არსებობს თუ არა სხვა —

გონებას ვრ ძალუფლს. „მე-ს და სხვების“ ურთიერთობის პრობლემის გადაწყვეტის მოცემულ ასპექტში სარტრი სხვა თვალსაზრისზე დგას. ის თვლის, რომ სხვაში „მე“-ს ხატი ვრ შეიძლება ცარული ხატი იყოს; ცარული რომ ყოფილიყო, ის მთლიანად მიენერებოდა სხვას და ვერ შეიძლება „მეხებოდა“ ამ „მე“-ს; მას შეიძლო გამოენვია წყენა, ბრზნი, რასაც ცუდი პორტრეტი ინვეკუს ხოლმე (მოსკარდა, მაგალითად, სხვების მიმართ, რომლებიც მას თავის ხატს აძლევენ, წყენასა და ბრზხს გრძნობს), მაგრამ მეტი არაფერი. მაგრამ სხვა „მე“-ში სირცხვილის გრძნობას ინვეკუს. სირცხვილი კი არის აღიარება, აღიარება იმისა, რომ „მე“ არის ისეთი, როგორსაც მას სხვა ხედავს. სხვა არა მარტო ცხადს ხდის მისთვის იმას, თუ რა იყო იგი, არამედ წარმოქმნის კიდევ მას იმ ახალი ყოფიერების ტიპის მიხედვით, რომელიც მის პოტენციაში ვრ იყო, სანამ სხვა ვრ გამოჩნდა. მაგრამ ეს ახალი ყოფიერება, რომელიც მოვლენილია სხვისთვის, ვრ იყოფება სხვაში. სირცხვილი ამტკიცებს, რომ ის ამ „მე“-შია, რადგან სირცხვილი არის საკუთარი თავის გამო სხვის წინაშე სირცხვილი. ორივე ეს სტრუქტურა განუყრელია: „მე“-ს ყოფიერება აუცილებლობით სხვის ყოფიერებასთან გზავნის [72; 276–277], მის არსებობას ამტკიცებს. სარტრის აზრით, სწორედ იმიტომ, რომ იგი „მე“-ს დამოკიდებულებას სხვასთან, როგორც ყოფიერების ყოფიერებასთან დამოკიდებულებას განიხილავს, ე. ი., განიხილავს ონტოლოგიურ პლანში, მის გადაწყვეტას სოლიფსიზმის საფრთხე ვრ ემუქრება. საკითხს, თუ რამდენად სწორია სარტრი, მოცემულ შემთხვევაში მნიშვნელობა ვრ აქვს. მთავარი იმაშია, რომ იგი უარყოფს „მე“-ს სხვასთან, როგორც ცნობიერების ცნობიერებასთან დამოკიდებულების განხილვის შესაძლებლობას, ანუ, ამ საკითხის გნოსეოლოგიურ პლანში განხილვის შესაძლებლობას, რადგან ამას, მისი აზრით, სოლიფსიზმამდე მივყავართ. სოლიფსიზმების შემრკოლების ლოდი, — ამტკიცებს იგი, — არის ის, რომ სამყაროს არსებობას და, შესაბამისად, სხვის არსებობასაც, ისინი მის შესახებ თავისი ცოდნით ზომავენ [72; 277–310]. პირანდელო სარტრისგან განსხვავებით, სხვისი პრობლემის გადაჭრისას ამ უკანასკნელ თვალსაზრისზე დგას. სხვა, ისევე როგორც სამყარო, უთუოდ არსებობს, მაგრამ ადამიანების კავშირი შემეცნებაზე იგება, ხოლო შეიძენონ ერთმანეთი, მათ ვრ შეუძლიათ. ყოველი ცნობიერება არის თავის თავში ჩაკეტილი, ცალკე სამყარო, რადგან მის მიერ როგორც სამყაროს, ასევე სხვის შესახებ შექმნილი ხატები სიტყვებით გამოითქმება; მასასადაამე, მათი შინაარსის გაგება მხოლოდ სიტყვებით შეიძლება, მაგრამ სიტყვებში ვრ არის არაფერი ზოგადი, ობიექტური, რაც შეიძლება კომუნიკაციის საფუძველი გამხდარიყო. სიტყვებს მხოლოდ თავისისაზრისი აქვთ, მთლიანად სუბიექტური და ამდენად იგი არაკომუნიკაბელურია. თუმცა ადამიანები ერთსა და იმავე ენაზე ლაპარაკობენ, ერთმანეთის გაგება ვრ შეუძლიათ, რადგან „სიტყვები თავისთავად ცარული არიან“ და ყოველი ადამიანი მათ თავისი საზრისით ავსებს [35; 42]. „სწორედ რომ სიტყვებშია მთელი ბოროტება! ყოველ ჩვენგანში — მთელი სამყაროა და ყოველ ჩვენგანში — ეს სამყარო საკუთარი, განსაკუთრებულია. როგორ შეგვიძლია გავუგოთ ერთმანეთს, ბატონებო, თუ ჩემს სიტყვებში მე ვდებ მხოლოდ იმას, რაც ჩემშია, ჩემი თანამოსაუბრე კი მათში ამჩნევს მხოლოდ იმას, რაც მის საკუთარ სამყაროს ეთანხმება? ჩვენ მხოლოდ გვგონია, რომ ერთმანეთის გვესმის, სინამდვილეში კი ვერასოდეს შევთანხმდებით!“ [33; 363]. შედეგად ცხოვრებაში წარმოიშობა მრავალი ტრაგედია, რომლებიც განპირობებულია მხოლოდ იმით, რომ ჩვენთვის შეუძლებელია, სხვებს გადავცეთ ჩვენი აზრი. ცნობიერებათა ურთიერთდამოკიდებულებაში ვრ შეიძლება იყოს რამენაირი მიახლოებითი ადეკვატურობაც კი. ერთი ცნობიერების შინაარსი, აღიქვამს რა მეორე ცნობიერების შინაარსს, უმაღლვე ამახინჯებს მას ისე, რომ იგი ძნელად საცნობი ხდება. როდესაც დრამაში „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ როლების განაწილების საკითხი დგება, პერსონაჟები უკვე წინასწარ გრძნობენ სიტუაციის არაბუნებრიობას. პერსონაჟების გათამაშებულ სცენას მსახიობები იმეორებენ, მაგრამ მათ შესრულებაში ყველაფერი იცვლება, ყალბი და სხვანაირი ხდება.

პერსონაჟები ვერ ცნობენ თავს მსახიობების მიერ შექმნილ სახეებში. მსახიობს, ისევე როგორც ყველა სხვას, შეუძლია გამოხატოს მხოლოდ თავისი პირადი წარმოდგენა და აღქმა, „და არა ის, — ამბობს მამა, — რასაც მე სინამდვილეში წარმოვადგენ და არა ისე, როგორც მე ჩემ თავს ადვილვამ“ [33; 379–380]. პირანდელო აუცილებლად თვლის, ხაზი გაუსვას ცნობიერებათა არაკომუნიკაბელურობას სპეციალური რემარკითაც. „მსახიობების მიერ ამ სცენის შესრულება, — წერს იგი, — პირველივე რეპლიკებიდან იქნება სრულიად განსხვავებული იმისგან, რაც ჩვენ ეს-ეს არის ვნახეთ, მაგრამ პაროდისთან ამას საერთო

აზრად ექნება. ყველაფერი გაცილებით მოწესრიგებულია, გარეგნულად უფრო ლამაზია. როგორც იყო მოსალოდნელი, გერის და მამის ცნობა ბატონი პრემიერის და ქალბატონი პრემიერის შესრულებით სრულიად შეუძლებელია; და თუმცა ისინი იმავე სიტყვებს წარმოთქვამენ, ეს სიტყვები სხვანაირად უდერენ, მათ თან ახლავთ სხვა უსიტყვო, სხვა ღიმილი, სხვა გაკვირვება და სხვა ტანჯვა“ [33; 388]. სხვის ცნობიერებაში შედგენა სრულიად შეუძლებელია, ამიტომ თუ ის, ერთი მხრივ, აუცილებელია ადამიანის ყოფიერებისთვის, მეორე მხრივ, ისე ამახინჯებს მის სახეს, რომ მისი ცნობა აღარ შეიძლება, უფრო ზუსტად, მის ცნობიერებაში შეაქვს არა მარტო აბსოლუტურად უცხო, არამედ მისთვის შეუმეცნებადი „მე“-ც. „ვაი თქვენ, — ამბობს ჰენრი IV, — თუ ჩაუდრმავედებით ჩემსავით იმ საშინელების ჭკრეტას, რომელსაც შეუძლია, მართლა შეგშალოთ ჭკუიდან; თუ თქვენ სხვა ადამიანის გვერდით ყოფნისას ღრმად ჩახედავთ მას თვალებში, როგორც მე ჩავხედე მაშინ თვალებს, მდგარმა როგორც მათხოვარმა კარის წინ, რომელშიც შესვლას ვერასოდეს მოვასურებ; რადგან ის, ვინც მასში შევა, თქვენ აღარ იქნებით თქვენი შინაგანი სამყაროთი, როგორსაც ხედავთ მას და გრძნობთ, მაგრამ ეს იქნება თქვენთვის ვიღაც უცნობი, რომელიც თავის თავს სხვაგვარად ხედავს და შეიგრძნობს თავის შეუღწეველ სამყაროში“ [33; 466].

ცნობიერებათა არაკომუნიკაბელურობით განპირობებულია ის ფაქტი, რომ აღმოაჩენს რა თავის თავში უცხო, ე. ი., სხვას, პიროვნება საბოლოო ჯამში აღმოაჩენს, რომ იგი სხვა არაფერია, თუ არა არაზრ. საქმე იმაშია, რომ სხვა მარტო არ არის. სხვები უსასრულოდ ბევრნი არიან და ყოველ მათგანს ჩემში თავისი ხატი შემოაქვს. შესაბამისად, ხდება პიროვნების არა უბრალოდ გაორება, არამედ იგი მრავალ უცხო მე-დ, „ასი ათას“ მე-დ იმდება. სხვების თანდასწრებით თვითონ ადამიანსაც არ შეუძლია მთლიანად თავის თავად ყოფნა, ე. ი., არ შეუძლია იყოს „ერთი“ მრავალ განსხვავებულ სხვასთან. ასე მაგალითად, თქვენთან ძველი მეგობარი მოდის, ცოცხალი ხნის შემდეგ კი ახალი მეგობარი გესტუმრებათ. თქვენ ყველაფერს აკეთებთ იმისთვის, რომ პირველი სტუმარი წავიდეს. რატომ? განა მისი თავიდან მოშორების სურვილის მიზეზი თვითონ მასში იყო? არა. მაგრამ თქვენ ამ ორთან ნახევარი საათის საუბრის შემდეგ ძრწოლა შეიგრძენით იმიტომ, რომ თქვენს თავში აღმოაჩინეთ ორი მე: ერთი, რომელიც ძველ მეგობარს ეკუთვნოდა, მეორე კი — ახალს. და ეს პირველი თქვენი მე უცხო აღმოჩნდა იმ ახალი მე-სთვის, რომელიც გასურდათ ახალი მეგობრისთვის ყოფილიყავით. თქვენ არ მოინდომეთ ამ ორი მე-ს ერთმანეთთან აღრევა, რადგან მათ შორის არაფერი იყო საერთო და გადაწყვეტეთ თავი დაგეხსნათ ერთ-ერთისგან იმ ორთა შორის, რომლებდაც ყოფნას ის ორი მეგობარი გაიძულებდათ [35; 91-93]. მაშ, სინამდვილეში რამდენი მე-ა, როცა სამი ადამიანი საუბრობს? ერთმა თავის თავში აღმოაჩინა ის ორნი, როგორცადაც მან თავისი თავი თანამოსაუბრებთან მიმართებაში დაინახა, მაგრამ ის ორნი ასევე ხედავდნენ მას, თითოეული თავისებურად. ამიტომ, ის გამრავლდა იმ ორის თვალშიც და შესაბამისად საკუთარშიც. მაგრამ, — წერს პირანდელო, — ეს გამრავლება იმ პიროვნებისთვის, რომელიც შეიგრძნობს, რომ მრავლდება, არ წარმოადგენს გამრავლებას, ე. ი., არ წარმოადგენს რაღაცის დამატებას, პირიქით, გამოკლებაა, რამდენადაც სხვისი მზერის გამო გამრავლება თვითონ პიროვნებისთვის განადგურებას ნიშნავს, რადგან იგი, როგორც ასეთი, სხვების ცნობიერებაში არ არის. ყოველი მათგანი მას თავის ხატს, სახეს აძლევს; იმ სახეს, როგორსაც ამ პიროვნებას ხედავს მხოლოდ ის, ხოლო საკუთარი თავისთვის პიროვნება ხდება „არავინ“. ამიტომ, როცა მოსკარდა შედის ოთახში, სადაც დიდა და ბანკის დირექტორი კვანტორცო იმყოფებიან, მას ცდუნება სძლევს, შემობრუნდეს იმისათვის, რათა დაინახოს მასთან ერთად შემოსული სხვა, ხოლო დიდას კითხვან, თუ ვის ეძებს იგი, მოსკარდა პასუხობს: „ოჰ, არავის, ძვირფასო, არავის. აი, ჩვენც!“ ბუნებრივია, რომ ამ „არავის“ აზრი მათთვის გაუგებარი დარჩა, ხოლო ფრაზა „აი, ჩვენც“ აღქმული იყო, როგორც მითითება იმაზე, რომ ოთახში სამი იყვნენ და არა, როგორც მითითება ორი მოსკარდას გამოჩენაზე. იმის გამო, რომ მოსკარდა ცოლისა და დირექტორის იქ ყოფნის წყალობით „გამრავლდა“ ისევე, როგორც გამრავლდნენ ეს ორნიც, ოთახში აღმოჩნდა რვა და არა ცხრა ადამიანი, რადგან ის, ვინც ამ „გამრავლების“ არსი გაიგო, თავისი თავისთვის უკვე არის „არავინ“. მაშ ასე, ოთახში იმყოფებოდა სამი დიდა: ის, როგორც იყო თავისი თავისთვის; ის, როგორც იყო მოსკარდას თვალში და ის, როგორც იყო კვანტორცოს თვალში; სამი კვანტორცო: ის, ვინც იყო იგი თავისი თავისთვის და ა. შ. და მხოლოდ ორი მოსკარდა: ის, ვინც იყო იგი დიდას თვალში („აქვან!“) და ის, ვინც იყო იგი კვანტორცოს თვალში („ძვირფასო ვიტანჯელო!“) [35; 150]. ასეთია საქმის ვითარება, როცა ოთახში სამი იკრიბება, ხოლო თუ უფრო მრავალრიცხოვან

საზოგადოებას წარმოვიდგინოთ, მაშინ პიროვნება ასი ათას „მე“–დ გამრავლდება, თავისი თავისთვის კი ის კვლავ არავინაა. ასეთია ფორმულის „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“ შინაარსი, ფორმულისა, რომელიც თვითშემეცნების გზას გამოხატავს. იმის გამო, რომ ადამიანს არ შეუძლია შეიმეცნოს არც ერთი იმ თავისი ასი ათასი „მე“–დან, იგი აღმოჩნდება მაცურებლის მდგომარეობაში, რომლის თვალეზრება „არ იციან ის, რასაც ხედავენ“. ერთადერთს, რასაც ისინი ხედავენ — ეს თავისი უსაშველო მარტოობის საშინელებაა [35; 151].

თუკი მე არის „სხვები ჩემში“, ხოლო ეს სხვები ჩემთვის შეუმეცნებადნი, შეუღწევადნი არიან, მაშინ ჩემი მარტოობა დაუძლეველია. უფრო მეტიც, ეს მარტოობა აღარ არის ჩემი მარტოობა, რადგან მე, როგორც ასეთი, მასში არა ვარ. მარტოობა, — წერს პირანდელო, — არასოდეს არ არის თქვენთან ერთად; ის ყოველთვის უთქვენოდან და მხოლოდ უცხო „გარემოცვაში“ შესაძლებელია: ადგილისა თუ პიროვნების, რომლებსთვისაც თქვენ სრულიად უცნობი ხართ და რომლებიც სრულიად უცნობები არიან თქვენთვის; შედეგად თქვენს ნებასა და გრძობებს საფუძველი შეერყევათ და შეოთვა მოიცავთ და ქრებიან; აღარაფერი განგამტკიცებთ თქვენ და თვით ჭეშმარიტობა თქვენი ცნობიერებისა ქრება. ჭეშმარიტი მარტოობა არსებობს მხოლოდ ისეთ ადგილას, რომელიც თავისთვის ცხოვრობს, რომელიც არ გიტოვებთ კვალს, არ გცემთ ხმას და სადაც, შესაბამისად, უცხო ხართ თქვენ [35; 15].

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, პირანდელო, აღწერს რა და ანალიზებს თავის კონცეფციაში პიროვნების განსაზღვრულ თვისებებს და მის სხვებთან ურთიერთობებს, მათ აბსოლუტიზირებას ახდენს და მეტაფიზიკურ ხასიათს ანიჭებს. პიროვნება, მართლაც, გამუდმებით „აკეთებს“ თავის თავს და, მამასადამე, გამუდმებით იცვლება. მაგრამ არსებობს არ ნიშნავს მხოლოდ შეცვლას; „არსებობდე“, — როგორც ამბობს ს. ლ. რუბინშტეინი, — „ეს ნიშნავს გრძელდებოდე დროში და იყო წარმავალი, იცვლებოდე და იმყოფებოდე“ [21; 132]. პიროვნება, მართლაც, მუდმივად თავის თავისგან მონეგეცილი არსებობს, გამოდის რა თავისი თავის საზღვრებს გარეთ, ანუ, თავისი დასრულებული ფორმების საზღვრებს გარეთ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს მისი თვითობის უარყოფას, მის თვითგაუცხოებას, როგორც ესმის ეს დიალექტიკა პირანდელოს. „ჩემი ქმედებებით, — წერს რუბინშტეინი, — მე განუწყვეტლივ ვაფეთქებ, ვცვლი სიტუაციას, რომელშიც ვიმყოფები და ამასთან ერთად განუწყვეტლივ გავდივარ „საკუთარი თავის საზღვრებს“ გარეთ. ეს „საკუთარი თავის საზღვრებს გარეთ გასვლა“ არ არის ჩემი არსების უარყოფა, როგორც ამას ფიქრობენ ეგზისტენციალისტები, [...] ეს მისი ქმნადობა და მასთან ერთად ჩემი არსების რეალიზაციაა; არა საკუთარი თავის უარყოფა და ქმნადობა, არამედ ქმნადობა და რეალიზაცია. უარყოფა მხოლოდ ჩემი მოცემული ყოფიერება, ჩემი დასრულებულობა, ჩემი სასრულობა... ჩემი მოქმედება რაღაც ასპექტში უარყოფს, ხოლო რაღაც ასპექტში ჩემს გარდაქმნასა და რეალიზებას ახდენს. შესაბამისად ამისა, შეიძლება ადამიანის „მე“–ს სხვადასხვა ასპექტი იქნას გაგებული“ [21; 134–135]. საზოგადოებაში პიროვნება, მართლაც, „თამაშობს“ გარკვეულ როლს. „პირანდელიზმის“ იდეოლოგიის ნ. ევრენინის თეატრალურ ესთეტიკასთან შეპირისპირებით გრამში აღნიშნავს, რომ თეატრალურობა არსებობს თვითონ ცხოვრებაში, ადამიანის ქცევა „თეატრალური“ იმ აზრით, რომ იგი ისწრაფის ირწმუნოს თვითონ და დაარწმუნოს სხვებიც, რომ იგი არ არის ის, როგორც სინამდვილეშია და ადამიანის ფსიქიკის ეს თვისება ევრენინის მიერ სწორადაა გაგებული [9; 95]. ეს „თამაში გარკვეული აზრით არის კიდევ საკუთარი თავის კეთება და იგი წარმოადგენს ადამიანისთვის რთულ და ძნელ პროცესს ბრძოლისა იმისათვის, რაც სურს, რომ გახდეს. ადამიანი „როგორც ის არის“, — წერს გრამში, — იმ ბრძოლის შედეგია, რომელსაც აწარმოებენ, რათა გახდნენ ის, რაც უნდათ, რომ გახდნენ [9; 95]. ადამიანი „თამაშობს“ არა ერთ, არამედ რამდენიმე როლს და ეს როლები მას საზოგადოებამ მოახვია თავს, რამდენადაც ისინი განპირობებულნი არიან იმ სოციალური, ეკონომიკური, ოჯახური და ა. შ. ურთიერთობებით, რომლებშიც ის თავის სასიცოცხლო მოქმედებას ახორციელებს. ამ აზრით ადამიანს ერთი „ნიღაბი“ არ აქვს. ერთი მხრივ, ყველა ეს განსხვავებული სოციალური როლი, ანუ ნიღაბები, პიროვნების მიერ აღიქმება, როგორც თავისი, ვინაიდან „როგორი ზოგადი, უსახოც არ უნდა იყვნენ ეს როლები ცალ-ცალკე აღებული, მათი სტრუქტურა, მათი ინტეგრაცია ცალკეული ინდივიდის პიროვნებაში ყოველთვის უნიკალურია, მხოლოდ მისთვისაა სპეციფიკური“ [19; 34]. მეორე მხრივ, პიროვნება მთლიანად არ ერწყმის არცერთ თავის სოციალურ როლს, ანუ „ნიღაბს“, იგი მათგან გარკვეული აზრით დამოუკიდებელია და ეს საზოგადოებრივი ურთიერთობების

წინააღმდეგობრიობითაა განპირობებული. ასე მაგალითად, მოსკარდა არის ბანკირი, ქმარი, ურწმუნო ადამიანი და ა. შ. ეს განსხვავებული როლები, მისთვის ისეთი უსახო როლიც კი, როგორც ბანკირის როლია, რამდენადაც იგი შინაგანად გულგრილია მის მიმართ, მასში უნიკალურად ინტეგრირდებიან და იძენენ ხასიათს, რომელიც მხოლოდ მისთვისაა სპეციფიკური. ამავე დროს მოსკარდა არ ერწყმის მთლიანად არც ერთ თავის როლს. იგივე მეორდება სხვებთან ურთიერთობაშიც. პიროვნება სხვაზეა დამოკიდებული და მისგან დამოუკიდებელიცაა. თავისი თავის „კეთებაში“ მონაწილეობას სხვაც იღებს, რადგან ინდივიდები, როგორც ფიზიკურად, ასევე სულიერად ერთმანეთს ქმნიან... ამ აზრით არ შეიძლება, პიროვნება არ გრძნობდეს იმას, რომ სხვაზეა დამოკიდებული. სხვასთან ურთიერთობაში იგი არის ის, რაც წარმოიშვა ამ ურთიერთობის შედეგად, მაგრამ პიროვნება არის რაღაც სხვაც. მოკლედ, ის ამ ურთიერთობაში თავისი თავის იგივეობრივი არ რჩება, არ ემორჩილება ე. წ. „გამორიცხული მესამის კანონს“ (რადაც არის ან A, ან არა-A; მესამე არ არსებობს). პირანდელო საუბრობს რა იმის შესახებ, რომ პიროვნება სხვებთან ურთიერთობისას „გამრავლებას“ და „გამოკლებას“ განიცდის, ოსტატურად ამჩნევს პიროვნებისთვის დამახასიათებელ შინაგან დიალექტიკურობას, მაგრამ ამ დიალექტიკაში ხედავს რაღაც მეტაფიზიკურ ფაქტორს, რომელიც განაპირობებს პიროვნების სრულ რღვევასა და განადგურებას და იმის შეუძლებლობას, რომ ადამიანი იყოს თავისი თავი. ადამიანს, მართლაც, არ შეუძლია გრძნობების შინაგანი სამყარო, თავისი უსასრულო, უნიკალური მრავალფეროვნებით, „მთლიანად“ სიტყვაში ჩადოს, რამდენადაც ენაში არის მხოლოდ ზოგადი. შესაბამისად, არ შეიძლება „ცალკეული“ გრძნობის დასახელებაც იმიტომ, რომ არის რა იგი მოცემული სახეობის გრძნობებიდან ერთ-ერთი, მაგალითად, მწუხარების ან სიხარულის, სიკეთის ან თანაგრძნობის და ა. შ. ყოველთვის განსხვავდება დანარჩენისგან „ამით“, ხოლო ეს „ამით“ სრულად ზოგადის საშუალებით ვერ გამოიხატება. მაგრამ სწორედ იმის წყალობით, რომ სიტყვაში არის „ზოგადი“, იგი ადამიანებს შორის კომუნიკაციას ახორციელებს და არის კომუნიკატიული სიტყვა. პირანდელოსთვის, როგორც სუბიექტივისტისა და სექსტიკოსისათვის, პიროვნების ყველა თვისების და აგრეთვე მისი ცოდნის რელატიურობა, გამორიცხავს რაიმე აბსოლუტურს. ისმის კითხვა, როგორ შეიძლება საუბარი ადამიანური ყოფიერების კანონების შესახებ, თუ ცოდნაში არ არის „აბსოლუტური“ და თუ ყოველი დღევანდელი ჭეშმარიტება სვალ ილუზია აღმოჩნდება? პირანდელო კი ამტკიცებს რა აბსოლუტურ რელატიურობას ყოველივე არსებულისა, ამტკიცებს სწორედ მის უნივერსალურ და აბსოლუტურ თვისებას და ამით უარყოფს აბსოლუტურ რელატიურობას და აღიარებს მასში აბსოლუტურის არსებობას. პირანდელოს ერთ-ერთი გმირი იხსენებს რა ბერგსონის მიერ მოცემულ გონების კრიტიკას, რომელიც ამტკიცებს, რომ რეალობაში გონებას ბევრი რამ უსხლტება ხელიდან, აღნიშნავს: „აბა ვინ უთხრა მას ეს, თუ არა გონებამ?“ [41; III; 69]. იგივე კითხვა შეიძლება დავუსვათ პირანდელოსაც: „ვინ გითხრა, რომ გონება უძლურია მოგვცეს ჭეშმარიტება, თუ არა გონებამ? ვინ, თუ არა გონებამ აღმოაჩინა ის „ჭეშმარიტება“, რომ ჭეშმარიტება არ არის?“ სხვა საკითხია, თუ როგორია ეს ჭეშმარიტება, ფაქტი ისაა, რომ ამტკიცებს რა ყოველივე არსებულის რელატიურობას, პირანდელო სხვას არაფერს ამტკიცებს თუ არა „ჭეშმარიტებას“. მაგრამ სანამ წერტილს დავუსვამდეთ პირანდელოს კონცეფციისათვის დამახასიათებელ „გონების ნგრევის“ საკითხს, საჭიროა ითქვას, რომ ეს ნგრევა მასთან სრულიად განსხვავებულია იმისგან, რასაც მაგალითად, ე. წ. აბსურდის თეორიის წარმომადგენლებთან ვხვდებით, რომლებმაც, უეჭველია, რაღაცა გადმოიღეს კიდევ იტალიელი დრამატურგისგან. „კავება და სარტრზე მეტად“ — წერს ა. ბოსკე — „ბეკეტი უარყოფს თვით აზრს. ბეკეტისული სახინარი-კაცობრიობა... არ ზრუნავს არც სიკეთეზე, არც ბოროტებაზე, არც ფორმაზე, არც აჯანყებაზე, არც სინდისზე, არც დავინყებაზე. იგი ავადმყოფურად უპასუხისმგებლოა და საშინელი ზიზღით ეკიდება გადაჩენის ნებისმიერ სახეს, მას არაფერი არ უნდა — არც არსებობა, არც გაქრობა, არც გაგროძილება“ [13; 14]. არაფერი მსგავსის თქმა არ შეიძლება პირანდელოს შესახებ, ყველაზე ცოცხალი მის ადამიანში აზრია და მას გაგიჟებით სურს ყოფნა, ზრუნავს სიკეთეზე, ეძებს გადაჩენას, კანყდება და თუ გაქრობა სურს, ეს მხოლოდ ყველაზე დიდი სასონარკვეთილების წუთებში. ამგვარად, ადამიანის ყოველი საქმიანობა, რომელიც მის (ადამიანის) გასაგნობრივებაში მდგომარეობს — მატერიალურ პროდუქტებში ან იდეების ფორმაში, ეთიკურ, მხატვრულ თუ სხვა ფასეულობებში, — პირანდელოს კონცეფციაში იდენტიფიცირდება გაუცხოებასთან, ე. ი., ისეთი ობიექტივაციის პროცესთან, რომელთა პროდუქტებში ადამიანი არ ცნობს, არ აღიარებს თავის

საქმიანობას. ყველაფერი, რაც ადამიანის მიერაა შექმნილი და რისი წყალობითაც ის, როგორც ასეთი, არსებობს — მისი სხეული, ენა, აზრები, გრძნობები, საქციელი, ურთიერთობები სხვებთან და ა. შ. — წარმოდგებიან, როგორც მასთან დაპირისპირებული და მტრული გარეგანი ძალები; ეს თვალსაზრისი თავისებურად იყო გამოთქმული ჯერ კიდევ ძველი ადამიანის მიერ: „დასაბამიდან იყო სიტყვა... და ღმერთი იყო სიტყვა... და სიტყვა სორცად იქცა...“, რადგან ადამიანმა გააცნობიერა რა თავისი თავი ადამიანად სიტყვაში და სიტყვის მეშვეობით, მოიშორა თავიდან ეს სორცად ქცეული სიტყვა, როგორც მისთვის უცხო ძალა. პირანდელომ ადამიანის გასაგნობრივება გააიგივა მის გაუცხოებასთან, მოვლენასთან, რომელიც, როგორც მარქსმა უჩვენა, გარკვეული ისტორიული ფორმაციისთვისაა დამახასიათებელი. ამით პირანდელომ გაუცხოების ყველა შედეგი გასაგნობრივების პროცესს მიანერა, რომელიც არსებობისთვის აუცილებელია და ამით ეს შედეგები ცნობიერების, ანუ ადამიანური ყოფიერების, ონტოლოგიურ თვისებად აქცია.

რათა დავასრულოთ დახასიათება პიროვნებისა, როგორც ის არის პირანდელოს კონცეფციაში, პიროვნების თავისუფლების პრობლემის განხილვად გვრჩება. ის, რომ მისთვის შეუძლებელია იმ სახეებში შეღწევა, რომლებსაც ადამიანს სხვები აძლევენ, მისთვის აუტანელ ტანჯვა-წამებად იქცევა. იგი გამუდმებით შეიგრძნობს სხვების მზერას და გრძნობს, რომ მასში აირეკლება არა ის, არამედ ვიღაც უცნობი, და ამისთვის წინააღმდეგობის განწევა მას შეუძლებელი ჰგონია. სხვა რაღა უნდა ქნას? ჩაიდინოს სიგიჟეები: მაგალითად, დაეკლანოს, დაემანჭოს სხვეს, ენა გამოუყოს მათ და ა. შ. [35; 112]. მაგრამ არსებობს სიგიჟის კიდევ ერთი გზა — სიგიჟის „მაგისტრალური გზა“, როგორც მას უწოდებს პირანდელო და ეს არის თავისუფლების გზა. ადამიანი აღმოაჩენს რა, რომ იგი მთლიანად დეტერმინირებულია სხვების მიერ იმდენად, რომ მისი სახეც მოტაცებულია, რომ სხვების წყალობით ის უსახო აღმოჩნდა, ბუნებრივია, უსვამს თავის თავს კითხვას (იმ კითხვის მსგავსს, რომელიც კრიტიკოსმა მილდტმა ბერგმანს დაუსვა [10; 103]): „ვინ ხარ? გაქვს თუ არა სახე, თუ შენი სახე — ნიღბების ერთობლიობაა? საკუთარი სახის არსებობა დამოკიდებულია თავისუფალ ნებაზე. თუ ის არის, მაშინ ადამიანს შეუძლია თავისი თავისგან გააკეთოს ის, რაც მას სურს, რომ იყოს სხვების ნებისგან დამოუკიდებლად და გახდეს თავისი თავი. მაგრამ ეს ნიშნავს სხვების ნების დათრგუნვას და ამდენად ეს ნება სხვა არაფერია თუ არა თვითნებობა, თუმცა იგი გამონკვეულია ადამიანის სურვილით, იცხოვროს ჭეშმარიტებაში და აიძულოს სხვები დაინახონ ეს ჭეშმარიტება. სწორედ ასე სვამს საკითხს მოსკარდა. გადწყვეტს რა, დაადგინოს თავისი ჭეშმარიტი სახე, მან თვითნებობა უნდა გამოავლინოს, ყველა სხვის, ნება დათრგუნოს და ამ სერხით აიძულოს ისინი, მიიღონ მოსკარდას ის ხატი, რომელიც თვითონ შექმნა; მისი აზრით, ჭეშმარიტებაში და ჭეშმარიტებით ცხოვრება მხოლოდ ასე იქნება შესაძლებელი. იმის გამო, რომ მისი ჭრილობის „მოუშუმებელი წერტილი“ „მოსკარდა-მევახშის“ სახეა, თავისუფლების მის აქტს სწორედ ეს ხატი უნდა გაენადგურებინა და, შესაბამისად, არა მარტო სხვების გამოცდილების რეგულარობა დაერღვია, არამედ — საკუთარი გამოცდილების რეგულარობაც. მაგრამ რამდენადაც საქციელის თანმიმდევრულობისა და ჩვეული ლოგიკის დარღვევა ფასდება როგორც სიგიჟე, ამიტომ მოსკარდას ახალი გზა შეიძლებოდა მხოლოდ „სიგიჟის მაგისტრალური გზა“ გამოხდარიყო [35; 163]. ადამიანის თავისუფალი აქტები ყოველთვის გიჟური აქტებია, ვინაიდან ისინი არღვევენ ჩვეულებრივი, არანამდვილი ცხოვრების მიმდინარეობას და უპირისპირდებიან მას, როგორც არაბუნებრივი, პათოლოგიური, აბსურდული რამ. თავისუფლება, როგორც სიგიჟე (მითითებული აზრით), როგორც ადამიანის ე. წ. „ხასიათის“ ლოგიკის დარღვევა, ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი თვისებაა ეგზისტენციალისტური გმირებისა, მაგალითად, კამიუს კალიგულას, ანუის ანტიგონას, სარტრის გეცის. პირანდელოსთანაც თავისუფლება სიგიჟე აღმოჩნდება იმ განსხვავებით, რომ იგი თავის გმირს აიძულებს, ბოლომდე გააცნობიეროს ის, რომ აბსოლუტური თავისუფლება არის უაზრო თვითნებობა და ამდენად ეს თავისუფლება შეშლილია. მოსკარდას თვითნებობის პირველი აქტი უბედური, დატაკი მარკო დი დიოს და მისი ცოლის, მოსკარდას, კუთვნილი სახლიდან გამოგდებაა, ხოლო შემდეგ კი მარკოსთვის ახალი სახლისა და ფულის გარკვეული თანხის საჩუქრად გადაცემა. მოულოდნელი „ბედნიერების“ მიუხედავად, მარკოსთვის მოსკარდა ისევ მისთვის საძულველ მევახშედ რჩება (თუმცა მას არც მოსკარდას მამა, არც მოსკარდა ქირის ფულს არასოდეს არ ახდევინებდნენ და სწორედ მარკოს დავალიანება გახდა მისი გამოსახლების საბაბი) იმ განსხვავებით, რომ ახლა ეს მევახშე „ჭკუიდან შეიშალა“. როცა ბრბოს აღმფოთებული შეძახილების ქვეშ მარკო ჯერ სახლიდან გამოაგდეს, ხოლო შემდეგ საჩუქრის შესახებ

გამოუცხადეს, სასწაული, რომელსაც ელოდებოდა მოსკარდა, არ მოხდა: „შემლილო! შემლილო! შემლილო!“ — უყვიროდა მას გამძვინვარებული მარკო; ხოლო ბრბო სიტყვებს იმეორებდა და ეს ბუნებრივი იყო, ვინაიდან მე, — ამბობს მოსკარდა, — მოვინდომე მათთვის დამემტკიცებინა, რომ შემქმნო, სხვებისთვისაც არ ვყოფილიყავი ის, რადაც ისინი მოვლიდნენ [35; 132]. სიგიჟის მეორე აქტი ბანკის ლიკვიდაცია გახდა, რომლის განხორციელებას მან მხოლოდ საქმეების ლიკვიდაციით მიღებული ფულის ეკლესიისთვის გადაცემის ფასად მოახერხა ვითომცდა იმისთვის, რომ „თავისი ოჯახის დანაშაული გამოუსყიდოს“. ამ შემთხვევაშიც მისი აქტები სხვების მიერ აღქმული იყო ან როგორც სიგიჟე ან როგორც „მონანიება“, მაგრამ არც ერთი და არც მეორე არ შეიცავდა იმ საზრისს, რომელიც მათში მოსკარდამ ჩადო. „...სინიორი მეკვამე ვიტანჯელო მოსკარდა მართლა შეიძლებოდა ჭკუიდან შემლილიყო, მაგრამ საკუთარი თავის დანგრევა მას არანაირად არ შეეძლო“ [35; 163]. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ამ აქტებში „საკუთარი თავი“ ვერ იგრძნო თვითონ მოსკარდამაც; უფრო მეტიც, მათი წყალობით მან თავი „სრულ მიცვალებულად“ შეიგრძნო, ვინაიდან ნება, რომელიც მან გამოავლინა, არ ეკუთვნოდა არც ერთს იმ ათასი „მე“-დან, რომლებშიც ის ცხოვრობდა. ამ ახალმოვლენილმა ნებამ ათასი სერსით შეცვალა ყველა მისი რეალობა, თვითონ კი, როგორც ასეთი, მასში კი არ იყო, არამედ მის გარეთ: „ის (ნება) კიბიდან ამოდებული ცხვირსახოცის“ მსგავსი იყო [35; 163]. თავისი ათასი „მე“-ს ყველა „ძველ“ ნებასთან ახალი ნების დაპირისპირებას მოსკარდა შეიგრძნობდა, როგორც საზოგადოდ ნების გაქრობას, ამ ნების მიერ კონკრეტული კონსისტენციის დაკარგვას [35; 125]. და მაინც, მისი ახალი აქტები იყვნენ კიდევ სრული თავისუფლების აქტები და მათ დაუდასტურეს მოსკარდას, რომ მას შეეძლო ყოფილიყო „ერთი“, ე. ი., მთლიანი პიროვნება. და იმისთვის, რათა ბოლოს და ბოლოს მოეპოვებინა საკუთარი თავი, როგორც „ერთს, არც ერთს და ასი ათასს“, საჭირო იყო სიცოცხლითაც გაერისკა [35; 106]. მაგრამ ახლა უკვე „ერთი“ არ ნიშნავდა იმ „ერთ“ მოსკარდას, რომელიც იგი იყო თვითშემქმნების პროცესის დაწყებამდე თავის არანამდვილ, ჩვეულებრივ ცხოვრებაში, როცა მას ჯერ კიდევ სჯეროდა იმისა, რომ საკუთარ თავზე მისი წარმოდგენა იდენტურია იმ წარმოდგენისა, რომელიც სხვებს ჰქონდათ მასზე. ამ „ერთი“ მოსკარდას გულისთვის მან ყველაფრით გარისკა: ქონებით, ოჯახური ბედნიერებით, სიცოცხლით. მაგრამ ეს ერთი „ახალი“ იყო საშინელი, რომელიც თვითონ მოსკარდაში ბადებდა შეძრწუნებას, ვინაიდან თვითნებობა სასტიკია და ადამიანურობას ართმევს ადამიანს. ცოლთან ბანკის ლიკვიდაციის საკითხით გამოწვეული ჩხუბის დროს ყოველთვის „მორჩილი“ და წყნარი „კენჯე“ მხეცად გადაიქცა, მან გაათურებით დააგდო დიდა სავარძელში და ყვიროდა: „მორჩი ამ შენი კენჯეთი, რომელიც მე არა ვარ, მე არა ვარ, მე არა ვარ! აღარ არის ეს მარიონეტი! მინდა ის, რაც მინდა; და როგორც მინდა ისე იქნება!“ [35; 164]. აკანკალებულმა იმ ძალადობის გამო, რომელიც მან ცოლის მიმართ პირველად ჩაიდინა, მოსკარდა მისვდა, რომ მისი შეძრწუნება გამოწვეული იყო არა იმდენად ამ ძალადობით, რამდენადაც მასში გრძობისა და რადაც ნების განქონით, რომლებმაც მას ბოლოს და ბოლოს მისცეს სხეული; მხეცის სხეული, რომელმაც შეძრწუნება გამოიწვია და მისი სელები აიძულა ჩაედინათ ძალადობა. „მე ვხდებოდი „ერთი“. მე, მე, რომელსაც საკუთარი თავი ახლა ასეთი მსურდა. მე, რომელიც თავს ახლა ასეთად შევიგრძნობდი. ძლივს! მე უკვე აღარ ვიყავი მეკვამე (ბოლო მოედო ამ ბანკს); მე აღარ ვიყავი კენჯე (ბოლო მოედო ამ მარიონეტს!)“ [35; 168].

ძირითად საზღვრად, რომელიც პირანდელოს კონცეფციას ეგზისტენციალიზმისგან გამოყოფს, ზოგიერთი მეცნიერი თვლის მასში იმ მთავარი მიზნის არარსებობას, რომელიც აღნიშნული მიმართულებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს არის თავისუფალი ნების შემვეობით პიროვნების არსებობის უზრუნველყოფის და მისთვის საფუძვლის მიცემის მცდელობა [47; 862]. ეს მტკიცება რადაცაა აზრით სწორია, მაგრამ ამავე დროს არასწორიცაა. არასწორია იგი იმიტომ, რომ პირანდელოს აქვს მისწრაფება, უპოვოს პიროვნების არსებობას მის თავისუფლებაში საფუძველი და იგი აღიარებს აბსოლუტური თავისუფლების შესაძლებლობას, რომელიც მას ესმის, როგორც თვითნებობა: რადგან ადამიანი კი აკეთებს საკუთარ თავს სიტუაციებში, რომლებიც მუდმივად მისი თავისუფლების მადეგერმინირებელნი არიან, მაგრამ თვითონ „კეთების“ არსება, ე. ი., ყოფიერების არსება თავისუფლებაშია, რამდენადაც ყოფიერება არაფერს არ ავლენს თავისი თავის გარდა და საფუძველად საკუთარი არარა აქვს. სწორედ ამიტომ ადამიანს უნარი აქვს ჩაიდინოს თვითნებური (ნებისმიერი) აქტი, რომელიც არავიგე არაა დამოკიდებული. ამ აზრით პირანდელოს

პოზიცია ზოგადად ეგზისტენციალიზმის პოზიციის ანალოგიურია. სხვაობა ჩნდება მაშინ, როცა ამგვარი თავისუფლების საზღვრის, მისი შეფასების და ადამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველში მისი ჩადების შესაძლებლობის საკითხი დგება. მაგალითად, სარტრი ამ საკითხს დადებითად წყვეტს. მისი დოქტრინის თანახმად, თავისუფლება თვითონ ქსოვილია ადამიანური ყოფიერებისა, რამდენადაც იგი სხვა არაფერია, თუ არა არამაანტიზრებელი აქტივობა [72; 514, 515]. არ არის თავდაპირველად ადამიანი, შემდეგ კი მისი თავისუფლება, ე. ი., არ არის სხვაობა ადამიანის ყოფიერებასა და მის „თავისუფალ-ყოფიერებას“ შორის. თავისუფლება არ არის ადამიანის არსების ერთ-ერთი თვისება, ის წინ უსწრებს მას და შესაძლებელს ხდის ამ არსებას [72; 18]. ამაშია სარტრის განთქმული ფორმულის აზრი, რომ ადამიანი ერთადერთია არსებულთა შორის, რომელშიც არსებობა წინ უსწრებს არსებას [73; 18]. რამდენადაც თავისუფლება არის თვითონ ყოფიერება, „ჩვენ არა ვართ თავისუფალნი, რომ შევწყვიტოთ ჩვენი თავისუფლება“, ჩვენ დანეკვლილნი ვართ თავისუფლებით და ყოველი ჩვენი აქტი მისი განხორციელებაა [72; 515, 513]. ამიტომ ადამიანი ყოველთვის მხოლოდ ის არის, რასაც ის საკუთარი თავისგან აკეთებს თავისი პროექტისა და არჩევნის თანახმად. მითითებული არჩევანი ცნობიერი არჩევანი არაა, მას სარტრი „ნებას“ უწოდებს. ყველა ცნობიერი აქტი და ადამიანის შემდგომი არჩევანი არის ამ უფრო ადრეული და სპონტანური არჩევნის გამოვლენა. ადამიანი, — ამტკიცებს სარტრი, — თავის თავს ქმნის იმ ხატის შესატყვისად, როგორც ის თვლის, რომ უნდა ყოფილიყო და ის არასოდეს არ ირჩევს ბოროტებას, რამდენადაც საკუთარი თავის არჩევანი არის ამავე დროს იმის ღირებულების დამკვიდრება, რასაც ჩვენ ვირჩევთ. ჩვენ, — წერს სარტრი, — ყოველთვის ვირჩევთ სიკეთეს და არაფერი არ შეიძლება იყოს სიკეთე ჩვენთვის, თუ ის არ იქნება სიკეთე ყველასთვის, ე. ი., თუ არ იქნება ღირებულება ყველასთვის. და რადგანაც ადამიანი ირჩევს თავის თავს თვითონ, თვითონ ქმნის თავის არსებას და მის ღირებულებას, რომელიც უნდა იყოს ღირებულება ყველასთვის, ამიტომ ის პასუხისმგებელია არა მარტო იმაზე, რაც არის თვითონ, არამედ სხვებზეც. სწორედ ეს განაპირობებს ადამიანისთვის ისეთ დამახასიათებელ გრძნობებს, როგორცაა, შოთავა, მარტობა, სასოწარკვეთილება. ადამიანი შოთავა იმიტომ, რომ მას ესმის: იგი არა მარტო ის პიროვნებაა, როგორც თვითონ აირჩია თავისი თავი, არამედ კანონმდებელიც, რომელმაც აირჩია ყველა ადამიანი და ამიტომ ვალდებულია ყველაფერზე იყოს პასუხისმგებელი [73; 18–22]. ამგვარად, სარტრის თანახმად, თავისუფლება არის არსებობის საფუძველი, რომელიც უზრუნველყოფს ადამიანის შესაძლებლობას, იყოს სიტუაციის ავტორი და კანონმდებელი, იყოს ის, რაც ის არის. მაგრამ რას წარმოადგენს სარტრისეული თავისუფლება სინამდვილეში (როგორც მას ესმოდა იგი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში)? თავისუფლება მასთან არის აბსოლუტური, შეუზღუდავი თავისუფლება, ის ფაქტობრივად თვითნებობის იგივეობრივია, რადგან არ აღიარებს არანაირ გარეგან ეტალონებს გარდა საკუთარი თავისა, გარდა საკუთარი არჩევნისა. გეცი (პიესა „ეშმაკი და უფალი-დემონი“), მაგალითად, ირჩევს ხან ბოროტებასა და ხან სიკეთეს სრულიად თვითნებურად ისე, რომ არაფერს ითვალისწინებს საკუთარი ნება-სურვილის გარდა. ამიტომ მისი ქმედებანი სასტიკი და უაზროა არა მარტო სხვების თვალში, არამედ თვითონ გეცის თვალშიც მიუხედავად იმისა, სურს თუ არა მას ამის აღიარება. ღირებულება, რომელიც თვითნებურად მკვიდრდება, არ შეიძლება საყოველთაო ღირებულება გახდეს, ის შეიძლება სხვას ძალით მოახვიო თავს, მაგრამ ამით იგი არ გახდება ღირებულება ამ სხვისთვის. შემთხვევით ხომ არაა, რომ გეცს ისევე როგორც, მაგალითად, კალიგულას (კამიუს ერთსახელიანი პიესიდან) შეუძლიათ იყონ „აბსოლუტურად“ თავისუფალნი და დანაკვიდრონ თავიანთი „ღირებულებები“ მხოლოდ იმის გამო, რომ მათ ხელთანა რეალური ძალაუფლება, ძალა, რომელსაც შეუძლია დათრგუნოს, განანდგუროს სხვები და სხვა არაფერი. ადამიანის აბსოლუტური თავისუფლების შემთხვევაში არ შეიძლება საუბარი თავის ქმედებებზე მისი ნამდვილი პასუხისმგებლობის შესახებაც, ვინაიდან არსებითად მას ყოველთვის შეუძლია გამართლოს თავი. ადამიანის ყოველი მოქმედება თავისუფლების გამოვლენაა იმ აზრით, რომ იგი მხოლოდ მის მიერ შექმნილი ღირებულებებით ხელმძღვანელობს, რომელთა საყოველთაოობის გარანტირება მხოლოდ საკუთარ სინდისზე მითითებით შეუძლია. მაგრამ სხვადასხვა პიროვნებას ანდა თვით ერთი და იმავე პიროვნების საპირისპირო აქტებსაც ერთნაირად შეუძლიათ სინდისზე მითითება, რადგან „წინააღმდეგ შემთხვევაში სინდისი ადამიანის საყოველთაო არსების როლში გამოვიდოდა, რაც სარტრისთვის მიუღებელია. ამიტომ ყოველგვარ ღირებულებას, დადებითს თუ უარყოფითს, ყოველგვარ მოქმედებას ერთნაირი საფუძველი და

ერთნაირი უფლება უმტკიცდება“ [24; 583]. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ გეცი თავს „უფლებას აძლევს“ იგემოს ყველაფერი, რასაც ისურვებს, ხოლო შემდეგ, როცა ამაზე მისი ნება იქნება — თავი დაშინავედ ცნოს და საკუთარ თავს მიუტკევოს ან არ მიუტკევოს ცოდვები. ყველაფერი ნებადართული აღმოჩნდება — საკუთარი თავის შეწყობა და სიკვდილით დასჯა. პიესის დასასრული ამ აზრით აზრდებს ცკლის. თავისუფლება, გაგებული როგორც საკუთარი ნებით მოქმედება, ე. ი., როგორც სხვების ნების თვითნებური დათრგუნვა, გეცის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნიშნავს, რომ „ადამიანი იმისათვისაა შექმნილი, რომ განადგუროს ადამიანი საკუთარ თავში...“ [22; 298]. ნებისა და თავისუფლების ამგვარი გაგება გამოირიცხავს ადამიანური თანაარსებობისა და, საზოგადოდ, ადამიანის თავისუფლების შესაძლებლობას. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ო. კიოევი, თავისუფლების სარტრისული გაგების ორი ძირითადი ნაკლიდან ერთ-ერთი ღირებულების ობიექტურობის უარყოფაა, რადგან სწორედ ღირებულებას „ნამდვილი თავისუფლებისა და სხვების ნებაზე ზემოქმედების შესაძლებლობის პირობა“ [17; 72]. თუ არ არის ღირებულებების ობიექტური სკალა, ანუ, იმ ღირებულებების საზომი, რომლებსაც ადამიანი ამკვიდრებს, ეს ღირებულებები ყოველთვის თვითნებური და საყოველთაოობას მოკლებულნი იქნებიან. „იმისთვის, რომ ადამიანმა თავისუფლად იმოქმედოს“ იგი უნდა ემყარებოდეს ორგვარი სახის ისტორიულ აუცილებლობას: მატერიალური სამყაროს რეალურ აუცილებლობას, რომელიც რაღაცა ხარისხით მისი აუცილებლობაა და იდეალურ აუცილებლობას, რომელიც საშუალებას აძლევს მას, გარკვეულ ხარისხში იყოს დამოუკიდებელი პირველი აუცილებლობისგან [17; 72], მაგრამ უფლებას არ აძლევს დამოუკიდებელი იყოს თვით მისგან, თუ ადამიანი მართლაც თვლის საკუთარ თავს ცხოვრების ავტორად და მოვალედ იყოს ამ ცხოვრებაზე პასუხისმგებელი. ორივე ზემოხსენებული აუცილებლობა პირობებია ისტორიული თავისუფლებისა, რომელიც ნების თავისუფლების იგივეობრივი არაა, სარტრი კი ესება რა სწორედ ნების თავისუფლებას, რომელიც სინამდვილეში „არ შეიძლება იქნას განადგურებული იძულებით“, არ ასხვავებს მას ისტორიული თავისუფლებისგან. მას „საზოგადოდ თავისუფლების და დეტერმინიზმის ფილოსოფიური პრობლემის გადამწყვეტის“ პრეტენზია აქვს [17; 61, 62]. პირანდელომ კი, სარტრისგან განსხვავებით, გააცნობიერა რა ბოლომდე თავისუფალი ნების ყველა შედეგი, რომელიც მის მიერ ასევე გაგებულია, როგორც პიროვნების ყველაფრისგან და ყველასგან თავისუფლება, ამგვარ თავისუფლებას უარყოფით შეფასებას აძლევს: ეს თავისუფლება, მისი აზრით, ანტიჰუმანიური და აბსურდულია, ვინაიდან მას არ შეუძლია გახდეს ადამიანების თანაარსებობის და ურთიერთგაგების საფუძველი, და რომ იგი ადამიანს საშინელი მარტოობისთვის წირავს. ასე, მოსკარდამ განახორციელა რა თავისუფლების თავისი აქტი, გააკეთა რა თავისი თავისგან ის, რაც სურდა, რომ ყოფილიყო — „ერთი“ და „ახალი“ — ფაქტობრივად, საკუთარი თავი განადგურა. „მაგრამ მე „ერთი“ ვარ, ვინ ვარ მე, ვინ?“ [35; 168] — კითხულობს მოსკარდა, თუმცა იცის, რომ პასუხს ვერ მიიღებს. იმისათვის, რომ ხედავდე საკუთარ თავს, როგორც „ერთს“, ასევე აუცილებელია სხვების თვალები, რადგან ადამიანის ყოფიერება ორი კომპონენტით იქმნება — „ჩემით“ და „თქვენით“ — ჩემი ცნობიერებით და სხვების ცნობიერებით და თუ არ არის სხვისი მზერა, რომელიც ჩემს ხატს არეკლავს, მე განწირული ვარ, საუკუნოდ დავრჩე შიგნიდან ღრუ, მოკლებული რაიმე კონსისტენციას, აბსოლუტურ მარტოობაში, რომელშიც მე თვითონაც არა ვარ. მოსკარდა კვლავინდებურად შეიგრძნობს, რომ ათასი თვალი მისწერებია მის ზურგს, მაგრამ ამიერიდან მას აღარ ძალუძს დაინახოს თავისი თავი მის ამ ახალმოვლენილ ნებაში, რადგან ამ უკანასკნელმა მონყვიცა იგი სხვებს და მან არ იცის, რა „დაკიდოს ანკამებიდან ჩამოწყვეტილ ამ ერთი ბუნო ნების ჩონჩხზე“ [35; 169]. იყო „ერთი“, ე. ი. საკუთარი თავი — ამას აზრი შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჰქონდეს, თუ აღნიშნული ყოფიერება სხვებთან დაგაკავშირებთ და არ განგაცალკევებთ მათგან. პიროვნების მთლიანობის ძიება პირანდელოსთან განპირობებულია არა მარტო ადამიანის შინაგანი მოთხოვნილებით იყოს თავისთვის საკუთარი თავი, არამედ მოთხოვნილებითაც, რომ იყოს ასეთი სხვებისთვის, ვინაიდან ამის გარეშე შეუძლებელია ურთიერთგაგება და, შესაბამისად — თანაარსებობა. პიროვნების რღვევა არა მარტო პიროვნების რღვევაა, არამედ თვით საზოგადოების რღვევაა. მაგრამ პიროვნების მთლიანობა, მიღებული თავისუფლების, როგორც თვითნებობის ფასად, ყველაფრისგან და ყველასგან თავისუფლების ფასად, არ შეიძლება სხვისი გულისა და გონებისკენ მიმავალი ბილიკი გახდეს. თუ ეს „მთლიანობა“ თვითნებობის ფასად რეალიზდება, ადამიანს არ შეუძლია სხვების ნებაზე ზემოქმედება, რადგან მისი ძალით დათრგუნვა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მისი

შინაგანი თავისუფლების განადგურებას. მოსკარდა, მაგალითად, ცდილობს მიადნოს სასურველს, მაგრამ აიძულოს სხვები მასზე თავისი აზრი შეიკვალონ, მას არ ძალუძს. იგი ან შევასხევა, ან სულელი კენჭე და ა. შ., ან შეშლილია. სხვებზე ზემოქმედებისათვის სხვა საშუალებებია აუცილებელი, რომლებიც როგორც მოსაკარდასთვის, ისე მისი ავტორისთვის უცნობია. ნათელია მხოლოდ ის, რომ, იქ, სადაც მეთობს ერთის, ორის ან ათასის თვითნებობა — იქ საზოგადოება არაა, არამედ საკუთარ მარტოობაში ჩაკეტილი, ერთი მეორისგან მოწყვეტილი მონადებია. „...მე“ — წამოიძახებს მოსკარდა, — „ვამბობდი „მე“, მაგრამ ვის ვუბნებოდი და ვისთვის? მე ვიყავი ერთი. მთელ სამყაროში ერთი. ვიყავი ჩემი თავისთვის, ერთი... მე ვგრძნობდი ამ უსასრულო მარტოობის მარადისობასა და სიცივეს. ვის ვუთხრა „მე“? რას ნიშნავდა „მე“ — თქმა, თუ სხვებისვის ამ „მე“ — ის საზრისი და ღირებულება ჰქონდა, რომლებიც ჩემი არასოდეს შეიძლება ყოფილიყვნენ; და თუ ჩემთვის, სხვების გარეთ მდგომისათვის, როდესაც ერთი ვხდებოდი, ეს ჩამოყალიბება მყისვე გადაიქცეოდა ამ სიცარიელისა და ამ მარტოობის საშინელებად?“ [35; 171]. მოსკარდას დრამის, ისევე როგორც თავისუფლების ძიების საკუთარი დრამის დასრულება პირანდელოს კალიგულას (კამიუ) სიტყვებით შეეძლო; „მე სწორი გზით არ წავიდი, მე ვერაფერს მივაღწიე. ჩემი თავისუფლება ის არაა“ [51; 226]. პირანდელო ნათლად შეიგრძნობს თავისუფლების, როგორც თვითნებობის, უზრუნველსა და ნეგატიურობას და ესმის, რომ იგი საზოგადოებისთვის, ადამიანების თანაარსებობისთვის გამოუსადეგარია. ადამიანისთვის „იმ“ შესაძლებელი თავისუფლების პოვნა მას არ ძალუძს, ვინაიდან ეგზისტენციალისტიკების მსგავსად იგი უარყოფს ობიექტური ღირებულებების არსებობის შესაძლებლობას, ადამიანს განიხილავს აბსტრაქტულად, როგორც არსებას მატერიალური სამყაროსგან (ყოფიერებისგან) მოწყვეტილს და იზოლირებულს საზოგადოებრივი ურთიერთობების სამყაროში. პირანდელო პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირობების, პიროვნების საზოგადოებისგან განსაზღვრული დამოუკიდებლობის აბსოლუტიზირებას ახდენს და ამით იგი გადაულახავ კენჭს აღმართავს იმ გზაზე, რომელიც მიდის პიროვნებისგან საზოგადოებისკენ და პირიქით. ბუნებრივია, რომ იგი ასევე არ ასხვავებს ნების თავისუფლებას ისტორიული თავისუფლებისაგან, მაგრამ მიუხედავად ამისა ინტუიტურად გრძნობს, რომ ნების თავისუფლება, როგორც ადამიანის შესაძლებლობა შინაგანად დაუპირობებლად ნებისმიერ იძულებას, არ არის იგივეობრივი იმ თავისუფლებისა, რომელსაც შეუძლია განადოს ადამიანი რეალური, ცხოვრებისეული სიტუაციის ავტორი. რეალურ სიტუაციაში ნების თავისუფლება შეიძლება განხორციელებულ იქნას „სრულად“ მხოლოდ როგორც თვითნებობა, რომელიც თავის მხრივ იმ რეალური ძალის არსებობის პირობებშია შესაძლებელი, რომელსაც უნარი აქვს დათრგუნოს სხვების ნება, მაგრამ შეუძლებელია ასეთი ძალის არარსებობის დროს. ასეა თუ ისე პირანდელოსთვის მსგავსი თავისუფლება, როგორც ადამიანური რეალობის საფუძველი, მიუღებელია. რომანში „ერთი. არც ერთი. ასი ათასი“ მას ყველა თავისი დებულება „უკიდურეს დასკვნებამდე მიჰყავს“ (როგორც თვითონ ამბობს) სწორედ იმისთვის, რომ ეჩვენებინა პიროვნებისთვის მსგავსი თავისუფლების „უვარგისობა“ სხვებთან თანაარსებობაში და ის შედეგები, რომლებამდეც იგი ამ თავისუფლებას მიჰყავს. თვითნებობის რეზულტატი არის ადამიანის, როგორც ასეთის, განადგურება. ახორციელებს რა თავისუფლად ყოფნის შესაძლებლობას სიტყვის ზემოხსენებული მნიშვნელობით, ადამიანი თავის თავში კლავს ადამიანს და მოსკარდას ბოლო მსგავსი თავისუფლების სწორედ ამ შედეგის გარდაუვალობას აჩვენებს. მოსკარდა იძულებულია ბუნებასთან შეწყვეტაში ეძებოს ხსენა, იგი ამ განწყვეტილებამდე მხოლოდ მას შემდეგ მიდის, როცა ყველა გზა ადამიანებთან დაბრუნებისა მისთვის დაკეტილი აღმოჩნდება. ჯერ ერთი, ამ გზას უკეტავს დასრულებული თვითშემეცნების ფაქტი, მეორეც, ის, რომ სხვებს არ სურთ სიგიჟის თვალეში ყურება. თვითშემეცნება, პირანდელოს თანახმად, სიკვდილია [35; 208] იმიტომ, რომ მას ადამიანი თავისი ყოფიერების უკიდურეს სიღრმემდე მიჰყავს და უძიებს იმ ჭეშმარიტებას, რომლის ცოდნაც მასში სიცოცხლეს კლავს, ე. ი., ყველაფერ იმას კლავს, რასაც იგი აქამდე თავის ცხოვრებად თვლიდა. ეს ჭეშმარიტება შემდეგში მდგომარეობს: ადამიანის ყოფიერების საფუძველში, მისი ცნობიერების საფუძველში არაა ძეკს, ადამიანი იმიტომ „არავინაა“, იგი — უსახოა, ხოლო მისი „სახე“ — ნიღაბია, ანუ, ერთი მეორეზე დადებული ნიღბების სიმრავლე, რომლებიც მისი უსახობის სიშინელს ფარავენ. ყველა ეს ნიღაბი, შექმნილი მის და სხვების მიერ, როგორც არარას გამოვლინება, თავისთავად ცარიელი და ილუზორულია, ხოლო მათში ჩადებული საზრისი, რომელიც მათ „საკუთარ“ და „განუყოფელ“ ცხოვრებას აძლევს, შეუღწეველია, საკუთარ თავშია ჩაკეტილი და ამდენად

იგი კი არ აერთიანებს ადამიანებს, არამედ განაცალკევებს მათ. შედეგად ყოველი ადამიანი განწირულია იცხოვროს აბსოლუტურ მარტოობაში, პირისპირ თავის არყოფნასთან, ვინაიდან ყველაფერი რაც მის გარშემოა, მათ შორის, თვითონ იგი, ისეთი, როგორც ის არის ცხოვრებაში, მისთვის საუკუნოდ უცხო რჩება. პირანდელი თავისუფლებას წყევლას უწოდებს („უცნობია როგორ“) სწორედ იმიტომ, რომ იგი აბსურდულია: იგი არ აძლევს ადამიანს შესაძლებლობას, თავისი ცხოვრების ავტორი იყოს, მას, ყოველთვის თავისი თავისთვის უცხოდ ტოვებს, მაგრამ აიძულებს მას განსაჯოს თავი და იყოს პასუხისმგებელი იმ ცხოვრებაზე, რომელშიც მას მასში ჩადებული შესაძლებლობების რეალიზება არ შეუძლია. რადგან ადამიანი თავისუფალია, გაივლის რა თვითშემეცნების გოლგოთას ბოლომდე, მას კვლავ შეუძლია მიიღოს რეალობაში შესაძლებელი არსებობის ფორმები, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაშიც ის სიტუაციები, რომლებშიც იგი იმყოფება, შეიძლება მასზე ძლიერნი აღმოჩნდნენ. იმის მხერა, ვინც ჭეშმარიტება შეიმეცნა, სხვებისთვის აუტანელი ხდება და ისინი მას უმანყალოდ აქცევენ ზურგს, როგორც სარკეს, რომელიც მათი ცოცხალი სახის მაგივრად თავის ქალის ცარიელ თვალის ბუდეებს არეკლავს. საჭიროა აღინიშნოს, რომ მოსკარდა, ანგრევს რა თავისი ყოფიერების ძველ ფორმებს, არ აპირებს საზოგადოდ ცხოვრებაზე უარის თქმას. ცოლისა და მეგობრებისგან მიტოვებული, ის წვალბას, რომ გაიგოს, როგორაა შესაძლებელი ამიერიდან მისი ცხოვრება. ის სერიოზულად თქრობს სხვადასხვა პროფესიის შესახებ და როცა ლაპარაკობს იმაზე, რომ კარგად გაიგო საკუთარი თავის რაიმე ფორმის დილეგში დამწყვედვის საშინელება [35; 179] (მტკიცება, რომელიც ჩვეულებრივ მოჰყავთ, რათა დასასაბუთონ ადამიანის მისწრაფება საერთოდ გათავისუფლდეს ცხოვრების ფორმებისაგან) გულისხმობს იმ ფორმებს, რომლებშიც მას საკუთარი თავის პოვნის იმედი არ აქვს, ვინაიდან ისინი ყველა იმ ფორმების მსგავსნი არიან, რომლებშიც იგი აქამდე არსებობდა. მაგრამ ცხოვრების გარეთ ცხოვრება მას არ შეუძლია და ამიტომ მიდის ახალ თავბრუსხვევებზე ექსპერიმენტზე, უკანასკნელ რისკზე, როგორც იგი მას უწოდებს. ეს რისკი გულისხმობს, მოსკარდას მცდელობას იპოვოს ხსნა ანა-როზაში, თავისი ცოლის მეგობარში; მისცეს ანა-როზას მთელი სიცოცხლე, რომელიც მასში, მოსკარდაშია, ისე, რომ თავისთვის ნამდვილი არავინ დაარჩეს და ამავე დროს გახდეს ის „ერთი“, როგორსაც მის გაკეთებას ანა-როზა მოისურვებდა [35; 213]. მაგრამ მოიხიბლა რა დასაწყისში მოსკარდას უცნაური აღმოჩენებით, ანა-როზა ბოლოს და ბოლოს მის მოკვლას შეეცადა იმ ინსტინქტური შეძრწუნების გამო, რომელიც მას მოსკარდას თვალებში დანახულმა განაცდევინა. ასე, საკუთარი თავი რომ მოეპოვებინა ადამიანურ სამყაროში, მოსკარდა ყველანაირ რისკზე წავიდა, სიცოცხლითაც გარისკა, მაგრამ ეს უკანასკნელი მცდელობაც მარცხით დამთავრდა. ახლა მას მხოლოდ ერთი გზა რჩებოდა — უარი ეთქვა ადამიანურ სამყაროში ცხოვრებაზე, ე. ი., საკუთარ თავზე, როგორც ერთეულ, განუმეორებელ პიროვნებაზე და შერწყმოდა არადიფერენცირებულ, კონკრეტულ ფორმებს მონყვეტილ ყოფიერებას. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, პირანდელისთან ეს შერწყმა შედეგია იმ სასონარკვეთილებისა, რომელიც განპირობებულია პიროვნებად თვითდამკვიდრების შეუძლებლობით, ე. ი., შეუძლებლობით იყო თავისუფალი ადამიანურ სამყაროში და არა არსებობის ახალი ხერხის აღმოჩენით. მოსკარდა, რომელიც ამიერიდან ვიტალური სიცოცხლით ცხოვრობს, ხდება რა ხან ღრუბელი, ხან ქარი და ა. შ. პირანდელის ლოგიკის თანახმად, არის, როგორც არის ღრუბელი, ბლახნი, მაგრამ იგი არ არსებობს. პანთეისტური ვიტალიზმი, ანუ ვიტალისტური პანთეიზმი, როგორც არ უნდა უწოდონ მას, — არის იმ ადამიანის თავმუსაფარი, რომელმაც უარი თქვა არსებობაზე, რომელმაც თავისი ყველა მოქმედების ძირითად მიზანზე თქვა უარი და ამიტომ იგი არ შეიძლება იყოს პირანდელისთან ადამიანის გადარჩენა, ანუ, თავისუფალი არსებობის ახალი ხერხი. ბუნების სამყაროში არ არის თავისუფლება, ვინაიდან იგი ყოველთვის გაცნობიერებული აქტია, რეალობის კონკრეტული ფორმების კეთება, რომლებიც სიცოცხლის ნაკადისათვის უცნობია. მაგრამ ამავე დროს სხვა გზით გადარჩენა ადამიანს არ შეუძლია იმიტომ, რომ ერთადერთი თავისუფალი აქტი, რისი უნარიც მას აქვს, ეს არის სულიერი ან ფიზიკური თვითმკვლელობის აქტი. ასეთ გათავისუფლებას წარმოადგენს სწორედ სამყაროს ყოფიერებასთან შერწყმა. ეს შერწყმა იქნება იმ ტანჯვისაგან გათავისუფლება, რომელიც არსებობის საფუძველში დევს, გათავისუფლება ამ არსებობაზე პასუხისმგებლობისაგან, მაგრამ იგი მხოლოდ თვითგანადგურების ფასად და არსებობის მთავარ მიზანზე — პიროვნებად ყოფნაზე უარის თქმის ფასად მიიღწევა. ეს დასკვნა, ე. ი., ის ფაქტი, რომ თავისუფლება მხოლოდ სიკვდილია შესაძლებელი, მხოლოდ კონკრეტულზე უარის თქმის ფასადაა შესაძლებელი,

განსაკუთრებითაა საზგასმული პირანდელოს მიერ. იგი არ იმეორებს თავს იმ ილუზიით, რომ ადამიანს შეუძლია იყოს თავისუფალი პიროვნება და მართლაც, მისი კონცეფციის ლოგიკის თანახმად, ეს შეუძლებელია. ამ აზრით პირანდელი ეგზისტენციალიზმისგან განსხვავებულ პოზიციანზე დგას, რადგან ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ მათ იპოვეს არსებობის საფუძველი თავისუფლებაში და ადამიანი უზრუნველყვეს შესაძლებლობით, იყოს თავისი ყოფიერების ავტორი. მაგრამ თავისუფლების კონცეფციის ლოგიკური დასკვნების აზრით პირანდელი პოზიციან ეგზისტენციალიზმის პოზიციის და, კერძოდ, სარტრის პოზიციის ანალოგიურია. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს გ. თევზაძე „...ცნობიერების, ე. ი., მთელი ადამიანური მოქმედების მიზანი სარტრის ფილოსოფიაში მიდევნულია იმაზე უარის თქმით, ვინც ამ მიზანს ისახავს და ვისთვისაცაა ის საჭირო. აქ თავისებურად მეორდება როგორც სტოელობა, ასევე ჰეგელის ფილოსოფიის მარცხი — კონკრეტულის, ერთეულის ზოგადთან დასაკავშირებლად ერთეულზე უარის თქმა, ე. ი., არა საკითხის გადაჭრა, არამედ მისი მოხსნა“ [24; 583].

საკუთარ თავზე, კონკრეტულ არსებობაზე უარის თქმის აუცილებლობა ძირითადი მიზნის — თავისუფლების — მისაღწევად, პირანდელი თანახმად, მისი აზრის უკიდურეს დასკვნას წარმოადგენს. ეს დასკვნა არ გამორიცხავს გარკვეული სახის თავისუფლების შესაძლებლობას რეალურ ცხოვრებაში. ადამიანი პირანდელთან არ არის მთლიანად დეტერმინირებული არსება, ეგზისტენციალური სიტუაციების პასიური მსხვერპლი. იგი ყოველთვის ავტორის მამიებელი პერსონაჟია, მამიებელია შესაძლებლობისა, რომ საკუთარი ბედის ავტორი გახდეს. მიუხედავად იმისა, რომ პირანდელი გმირები თავისი ბედის მსხვერპლი არიან, — წერს ს. ბატალია, — ისინი მაინც არ ტოვებენ შთაბეჭდილებას, რომ მოქმედებენ როგორც მსხვერპლები; და გეგვენება, რომ ისინი ბოლოს თავის ბედთან თანამშრომლობას იწყებენ, აკანონებენ მას თავის თავში და თავისი „პარტიების“ ავტორები ხდებიან [48; 15]. ეს სწორია, რადგან ადამიანი, პირანდელი თანახმად, თავის ნამდვილ ადამიანურ ყოფიერებაში ცხოვრობს იმ მტანჯველი აზრით, რომელიც იმისკენ მიისწრაფის, რომ პასუხი გასცეს კითხვას: „რა ვარ მე?“ ხოლო როცა ამ „მე“-ს არსებას და თავისი არსებობის აბსურდულობას ჩანვდება, ის არ ნებდება; იგი აჯანყდება თავისი თამაშის აბსურდულობის წინააღმდეგ, უარყოფს მას, როგორც აბსურდულს და ანიჭებს მას საკუთარი „მე“-ს საფუძვლის ძიების მნიშვნელობას. იცის რა, რომ მისივე აქვს მარად ეძებდეს და ვერ პოულობდეს ამ საფუძველს, იგი უარს არ ამბობს თამაშზე, უარს არ ამბობს სურვილზე, რომ ბოლომდე ითამაშოს თავისი როლი და ამისთვის ყველაფრით გარისკოს. „ჩვენ უნდა გავრისკოთ...“, — როგორც ამბობს მოსკარდა. პირანდელი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანის დაუნიებას, ითამაშოს სწორედ თავის როლი ისე, როგორც მას ესმის იგი. დრამა „ავტორის მამიებელი ექვსი პერსონაჟის“ წინასიტყვაობაში და თვითონ დრამაშიც, და ისეთ ფილოსოფიურ ნოველებში, რომლებიც უფრო ტრაქტიკებია, ვიდრე მხატვრული ნაწარმოებები, როგორებიცაა „საუბრები პერსონაჟებთან“ და „ერთი პერსონაჟის ტრაგედია“, იგი სახსს უსვამს პერსონაჟების ავტორისაგან გარკვეულ დამოუკიდებლობას, მათ დაუნიებას, აბსურდულ ავტორი, „გააკეთოს“ ისინი სწორედ ისეთები, როგორებიც ისინი არიან და უნდა იყვნენ მათი ნების შესაბამისად. მოკლედ, ისინი თითქოს უბრალოდ თავის ბედთან კი არ თანამშრომლობენ, ისინი, პირანდელი აზრით, ბედის თანავტორები არიან, რადგან მათი ცხოვრება მთლიანად ავტორის მიერ არ არის გაკეთებული, ე. ი., ბედი მხოლოდ ცხოვრების მიერ მოცემულ სიტუაციებში არ მდგომარეობს, მხოლოდ მათზე არ არის დამოკიდებული. „ცოცხლებად დაბადებულებს, — ამბობს პირანდელი ექვსი პერსონაჟის შესახებ, — მათ ცხოვრება უნდოდათ“ [39; 6] და როდესაც მან უარი თქვა მათ რეალიზებაზე ისეთებად, როგორებდაც მათ უნდოდათ ყოფნა, მათ მიმართეს თეატრის სცენას, სადაც დირექტორი და მსახიობები ადამიანთა თავისი წარმოუდგენელი მოთხოვნებით — დამორჩილებოდნენ მათ ნებას. ფილოსოფიის დოქტორის, ფილენოს („ერთი პერსონაჟის ტრაგედია“), ტრაგედია იმაშია, რომ არის რა სრულად რეალიზებული პერსონაჟი, იგი მისი შინაგანი არსების შესატყვისად არ არის რეალიზებული. მისი რეალიზება ვინმე უნიჭო ავტორმა მოახდინა. ეს ავტორი არის კიდევ ეგზისტენციალური სიტუაციების ერთობლიობა, მაგრამ დოქტორ ფილენოს სხვაგვარი შესაძლებლობები ჰქონდა. ეს პერსონაჟი, — წერს პირანდელი, — მას ერთ რომანში შესვდა, მისგან შედეგის შექმნა შეუძლებოდა, ავტორს რომ არ უფლებებლყო იგი. და მას გული ეტკინა ამ, ასე მწუხარედ არ შემდგარი ცხოვრების გამო [37; 716]. მაგრამ დოქტორი ფილენო არ ნებდება, იგი გამოცხადდება პირანდელთან მოთხოვნით, მისცეს მას ახალი ცხოვრება, ის, რომელიც მასშია. მისი

ტრაგედია იმაშია, — ყველა ფილენო, — რომ იგი დაიბადა დღეს, იმ ეპოქაში, რომელიც ყველანაირი არსებობის დეფორმირებას ახდენს, უმნიშვნელოს ხდის მას; იგი მოხვდა იმ ავტორის ხელში, რომელიც აიძულებს მას, იცხოვროს ისე, რომ სული ეხუთბოდეს არაბუნებრივ და ყალბ სამყაროში და რომელმაც დააფიქსირა და საუკუნოდ მიაღწიოს იგი ამ ტანჯვას. „მან ფილენო დამარქვა, ნუთუ მე შემიძლია ფილენო მექვივას. სახელის მოკვამაც ვერ შეძლო ჩემთვის!“ — სასოწარკვეთით წამოიძახებს გმირი. „...მე სიკვდილი მაქვს მისჯილი, მე „წარსულის ფილოსოფიის“ ავტორი ვარ, რომელიც ამ შემთხვევაში თავის ხარკზეც კი არ დამაბეჭდინა. თქვენ უნდა მომცეთ მე ცხოვრება, თქვენ, რომელმაც გაიგეთ, თუ რამდენი ცხოვრებაა ჩემში“ [37; 718], — დაუინებით ითხოვს ფილენო პირანდელოსგან, წინასწარ უყენებს რა პირობას, რომ გაითვალისწინოს მისი შინაგანი შესაძლებლობები მისი ცხოვრების შექმნის პროცესში. ასე იქცევა ყველა პერსონაჟი. და თუ მათ ავტორის მიერ მათთვის მიცემული ცხოვრება არ აკმაყოფილებს, ისინი სხვა ავტორის კარზე აკაკუნებენ და ითხოვენ ახალ ცხოვრებას, იმ ცხოვრებას, რომლის შესაძლებლობებიც მათშია ჩადებული [37; 714]. ამრიგად, არსებული აბსურდულობა ნაწილობრივ დაიძლევა იმით, რომ ადამიანს შეუძლია, ამ არსებობის წინააღმდეგ ამბობს ეძებოს უკვე საკუთარი, მხოლოდ მასზე დამოკიდებული ყოფიერების საფუძველი. მაგრამ იმ დროს, როცა, მაგალითად, კამიუსთვის, არსებობის აბსურდულობის გაცნობიერება წარმოადგენს მოქმედების თავისუფლების, როგორც ასეთის, საფუძველს და ამიტომ იგი „აკმაყოფილებს“ და „ბედნიერსაც“ კი ხდის ადამიანს, პირანდელოსთვის თავისუფლება საბოლოო ჯამში სტერილურია. იგი შესაძლებლობას აძლევს ადამიანს, იყოს დამოუკიდებელი თავისი შინაგანი ცხოვრების სფეროში, მაგრამ უნარი არ აქვს გახდეს მისი რეალური თავისუფლების საფუძველი, თავისუფლებისა, რომელმაც ადამიანი უნდა გახადოს ეგზისტენციალური სიტუაციების ავტორი. პირანდელო ისწრაფის იმისკენ, რომ იპოვოს რეალური, ასე ვიტყვით, ისტორიული თავისუფლების საფუძველი, ვინაიდან მისთვის ნათელია, რომ ნების ის თავისუფლება, რომელიც ადამიანს აქვს, კერ კიდევ არ ნიშნავს მოქმედების ნამდვილ თავისუფლებას. სწორედ ამიტომ, აღიარებს რა თავისუფლებას, იგი ამავე დროს უარყოფს მას, რადგან ჩამოაშორებს რა ადამიანს მატერიალურ სამყაროს, სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობების სამყაროს, პირანდელოს უნარი არ აქვს იპოვოს ის გზა, რომელიც დააკავშირებს ადამიანს ამ სამყაროსთან და მისკენ მას შესაძლებლობას, სხვებთან ერთად იყოს ცხოვრების რეალური ავტორი. სწორედ რომ ამ გარემოებითაა განპირობებული პირანდელოს აზრობის დამახასიათებელი ღრმა პესიმიზმი. არა ერთი მკვლევარი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მან ეს პესიმიზმი გვიანდელ შემოქმედებაში, ე. წ. პიესა-მითებში გადალახა იმის შედეგად, რომ რელიგიას მიმართა. ზოგიერთი მიიჩნევს, რომ მან კათოლიკურ სარწმუნოებას მიმართა, სხვები ამტკიცებენ, რომ იგი პანთეისტურ, ანუ, პრიმიტიულ რელიგიურობაში პოულობს გამოსავალს. ჩვეულებრივ იმონებენ მითებს: „ლახარე“ და „ახალი კოლონია“, ზოგიერთ ადგილებს დრამიდან „უცნობია როგორ“ და სხვა ნაწარმოებებს [65; 96—99; 61; 525—528]. მაგრამ პირანდელოს აზრის რელიგიურობის მტკიცება, პიო ბალდელის* სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „აბდა-უბდა იტალიურად“, ვინაიდან მწერლის მიერ რწმენის ძიებას მისი შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში არაფერი აქვს საერთო მის ფილოსოფიურ კონცეფციასთან, როგორც ასეთთან; ეს ერთი, და, მეორეც, ამ ძიებამ პირანდელო რწმენის საკითხში პოზიტიურ გადაწყვეტამდე არ მიიყვანა, რასაც ამტკიცებს პიესა „ახალი კოლონია“, რომელიც ღრმად პესიმისტურია, მიუხედავად იმისა, რომ მასში „სასწაული“ ხდება. მწერლის ზოგიერთი გამოხატულებაში კი მისი რელიგიურობის შესახებ ხშირად განპირობებულია მისი მისწრაფებით, ეკლესიის გააფთრებული თავდასხმებისგან დაიკავას თავი და დამტკიცოს, რომ მის ნაწარმოებებში არაფერია ისეთი, რაც მათი ინდექსში (ეკლესიის მიერ აკრძალული წიგნების სია) შეტანის საფუძველი იქნებოდა. თუ მხედველობაში ვიჭინებთ კათოლიკური აზრის წარმომადგენლების ნაწილის მკვლელობას — „გადაარჩინონ პირანდელოს სული“, იმის დამტკიცებით, რომ ის მორწმუნე მწერალია და რომ მისი პერსონაჟები დმერთს ეძებენ, ეს განპირობებულია სურვილით ეკლესიის წიაღში რამენაირად მიიღონ ხელოვანი, რომლის მნიშვნელობა იტალიისა და ევროპის კულტურულ ცხოვრებაში უდავოა. სინამდვილეში მისი კონცეფცია პირანდელოდ გამოორიქხავს იმის შესაძლებლობას, რომ პირანდელოს რელიგიისთვის მიემართა. მწერალი რომ სიცოცხლის ბოლომდე დარჩა ურწმუნო ადამიანად, რომელსაც რწმენაში გამოსავლის პოვნა შეუძლებლად მიაჩნდა, ამას მისი ანდერძი ამტკიცებს.

ხელოვნების ადგილი და როლი ადამიანურ ცხოვრებაში, როგორც ეს პირანდელოს ესმის, შეიძლება ორი მხრიდან განვიხილოთ. ჯერ ერთი, როგორც ისტორიული რეალობის შექმნების ხერხი, მეორე, როგორც თავისებური იდეალური ყოფიერება, რომელშიც ადამიანის, როგორც პიროვნების, ერთადერთი შესაძლებელი და თავისუფალი თვითდამკვიდრება ხდება. პირანდელოს აზრით, დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობა, ყველაზე თვალსაჩინოდ შექმნების პრობლემის გადანწყევლაში, აზრის შექმნებითი უნარების შეფასებაში გამოიხატება. არ უკუაგდებს რა ბუნებრივი მოვლენების ცნებითი აზროვნებით შექმნების შესაძლებლობას (მაგალითად, იმას რომ გავიგოთ, თუ რატომ გადაიქცევა წყალი ღრუბლად, რომ მეჩვე ისევე წყლად გადაიქცეს [37; 446]), იგი ამტკიცებს ცნებითი აზროვნების უსუსურობას ისტორიული რეალობის ახსნაში. ცხოვრება არის სიცოცხლე გრძნობებისა, ცვალებადი და რელატიური, შემთხვევითი და არა აუცილებელი, ე. ი., ისეთების, რომლებიც არ შეიცავენ აბსოლუტურობის მომენტს, ამდენად სიცოცხლე აბსტრაქტიზმს არ ექვემდებარება. ინტელექტი კი მიისწრაფის იმისკენ, რომ აბსტრაქტიზმს მოახდინოს და დააფიქსიროს ის, რაც მოძრავი და რელატიურია, მინიჭოს მას აბსოლუტური დირებულება. სიცოცხლის შექმნება ცნებების საშუალებით შეუძლებელია, ვინაიდან „ჩვენ“ — წერს პირანდელო, — „სიცოცხლის აბსოლუტური იდეა არ გავგანხიან, არამედ გვაქვს მხოლოდ სიცოცხლის გრძნობა, ცვალებადი და განსხვავებული...“ ამ გრძნობიდან აბსტრაქციის შედეგად, წარმოიშობა იდეა, მაგრამ მას მხოლოდ დროებითი დირებულება აქვს და თვითონ არასოდეს არ წარმოადგენს აბსოლუტურ დირებულებას ყველაზე ათვის (34; 1229). ამრიგად, სიცოცხლე, როგორ ასეთი, მხოლოდ „სიცოცხლის გრძნობას“ ეძლევა და არა ინტელექტს. მაგრამ პირანდელოსთან ეს გძნობა ჩვეულებრივი გრძნობა არაა. ჯერ ერთი, იგი ცნობიერებას საზოგადოდ, რომელიც რეალობის კონსტიტუირებას ახდენს, რამდენადაც რეალობის გაცნობიერება სწორედ მის მიერ ხდება; მეორეც, იგი არა მარტო გრძნობაა, რომელიც ქმნის რეალობას, არამედ ის გრძნობაც, რომელიც რეფლექსიას ბადებს, რეფლექსიას, რომელიც იაზრებს და აანალიზებს ამ რეალობას. ამ აზრით ინტელექტი და სიცოცხლის გრძნობა პირანდელოს კონცეფციაში განსჯა და გონება აღმოჩნდება, თანაც სიცოცხლის გრძნობა წარმოადგება როგორც რაღაც ერთიანობა თეორიული და პრაქტიკული გონებისა, შექმნებითი და ნებელობითი აქტივობისა, ვინაიდან სწორედ იგი აკონსტიტუირებს და აანალიზებს რეალობას. გრძნობის ამ უნარს, გაორდეს, გაიყოს ნებად და აზრად, და თანაც ერთიანი დარჩეს, პირანდელო უწოდებს იუმორისტულ რეფლექსიას. იგი არის, ამგვარად, „გრძნობელი აზრი“, ვინაიდან შეიმეცნებს ცხოვრებას მისი მოკვლის, მისი აბსტრაქტიზმის გარეშე. მაგრამ ამავე დროს იგი ცხოვრების დანაწევრებას, დემონტაჟს ახდენს და ინტერპრეტაციას უკეთებს მის აზრებს. ამრიგად, იუმორისტული რეფლექსია არის აქტივობა, რომელსაც უნარი აქვს შეიმეცნოს ყოფიერების კანონზომიერებანი და ჭეშმარიტება. ეს უნარი პრინციპში ყველა ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ იგი ყოველთვის და ყველასთან არ ვლინდება. ერთ-ერთი ყველაზე დიდი იუმორისტი, პირანდელოს აზრით, კოპერნიკი იყო, რომელმაც არა იმდენად თვითონ სამყარო დაანაწევრა და დაშალა, რამდენადაც დაშალა და დაანაწევრა ადამიანის მიერ შექმნილი ამ სამყაროს მედიდური ხატი. იუმორისტული რეფლექსია ე. წ. იუმორიზმის ხელოვნების საფუძველში ძევს. პირანდელო თავს ამ ხელოვნების წარმომადგენლად და მისი თეორიის შემქმნელად მიიჩნევს. იუმორიზმის, ანუ, იუმორის ცნება მასთან არ ემთხვევა იმ მნიშვნელობას, რომელსაც ის ჩვეულებრივ ატარებს. ეს ცნება, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ბიუდეელი, არ არის წმინდა ესთეტიკური კატეგორია, არამედ წარმოადგენს პირანდელოს ფილოსოფიური შეხედულებების თავისებურ „გადაყვანას“ ხელოვნების სამყაროში (49; 65, 59). და მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ პირანდელო იუმორის ესთეტიკური ხასიათის დამტკიცებას ცდილობს, სინამდვილეში იუმორი ზოგადფილოსოფიური კატეგორიაა, ხელოვნების საფუძველში ჩადებული, რომელმაც თავის თავზე უნდა აიღოს ისტორიული რეალობის შექმნების ფუნქცია, ვინაიდან ამ შექმნების განსორკიელება მეცნიერულ აზროვნებას არ ძალუძს. სწორედ ამიტომ, იუმორისტული ხელოვნების განსაზღვრისას, პირანდელო იმონიშებს მწერლის იმ მდგომარეობას, რომელიც უსწრებს სახეების, ხატების შექმნას და რომელშიც სპეციფიკური აქტივობის საშუალებით მწერალი რეალობას ჩანვდება და შემდეგ მას შესაბამისი მხატვრული

სერსით გამოხატავს (34; 372; 126). თუ ჩვეულებრივი ხელოვნება, ამტკიცებს ის, „ცხოვრების სარკეა“, მაშინ იუმორიზმი არის სარკე „ცხოვრებისთვის“ (59; 34), ვინაიდან იგი ცხოვრებას უბრალოდ კი არ არეკლავს, არამედ მის ინტერპრეტაციასაც აკეთებს, გამოაშკარავებს მის მამოძრავებელ ზამბარებს და ცხოვრებას იმას აჩვენებს, თუ რას წარმოადგენს ის (მოცემულ დებულებაში ნატურალისტური ხელოვნების სანინადმდეგო რეაქციაც მუდგანდება). იუმორიზმი ამიტომ არის არა მარტო ცხოვრების თავისებური შემეცნება, არამედ ხელოვნების უმაღლესი სახეობაც. საჭიროა აღინიშნოს, რომ პირანდელო სიტყვიერად უარყოფს ხელოვნების, როგორც შემეცნების განსაზღვრის შესაძლებლობას; მაგრამ ეს განპირობებულია იმით, რომ შემეცნებაში ის გულისხმობს ცნებით შემეცნებას, ე. ი., ლოგიკურ აქტივობას, იმ დროს, როდესაც იუმორისტული რეფლექსია, მისი აზრით, არის განსაკუთრებული, წმინდა ესთეტიკური აქტივობა (34; 133). და მაინც, ყოფიერების მხატვრული წვდომა პირანდელოსთან ალოგიკური აქტივობა არაა. რეფლექსია შემოქმედებითი პროცესის აუცილებელი საფუძველი და ნაწარმოების აუცილებელი მომენტია. ნება და რეფლექსია, — სერს პირანდელო, — არ არიან პასიურნი. ნება თავისი მუშაობით ნაწარმოებს მანამდე მოამზადებს, ვიდრე ავტორი მას ჩაითქვრებს, აიძულებს რა გონს ამა თუ იმ იდეაზე, მოახდინოს კონცენტრირება. რეფლექსია ახლავს გონში ხელოვნების ნაწარმოების ჩასახვასა და მის ზრდასაც, იგი მისით ტკბება და განსჯის მას [34; 122–23]. სწორედ აზრისგან ინტუიციის მიწყვეტის გამო აკრიტიკებს პირანდელო კროჩეს, უწოდებს რა მის ესთეტიკას ინტელექტუალისტურ ესთეტიკას ინტელექტის გარეშე [34; 167–168]. ხელოვნების, როგორც ასეთის, პრობლემების გადაწყვეტაში პირანდელო არ არის ორიგინალური. აქ იგი ნაწილობრივ კროჩეს დოქტრინის გავლენის ქვეშ იმყოფება (იღებს რა მისგან დებულებას მხატვრული ფორმის განუმეორებლობის შესახებ, სტილისა და ფორმის იგივეობრიობის შესახებ, თარგმნის შეუძლებლობის შესახებ და ა. შ.), და ნაწილობრივ, როგორც ამას შვედი მეცნიერი გ. ანდერსონი ამტკიცებს (45), ფრანგი ფილოსოფოსის სეაის იდეების გავლენის ქვეშაა, რომლის ნამუშევრებსაც პირანდელო არაერთხელ იმონებებს. მაგრამ მისი ინტერესის ძირითად საგანს იუმორისტული ხელოვნების სპეციფიკის განსაზღვრა წარმოადგენს. პირანდელო თავისი დოქტრინის ყველა არსებული იუმორის თეორიისაგან განსხვავებას უსვამს ხაზს. ეს უკანასკნელი იუმორს განსაზღვრავს იმ „ინინადმდეგობაზე“ მითითებით, რომელიც წარმოიშობა გრძნობასა და აზრს შორის, რეალურ ცხოვრებასა და იდეალს შორის, ადამიანის მისწრაფებასა და მის შესაძლებლობებს შორის და ა. შ. ყველა მითითებული თვისება, — აღნიშნავს პირანდელო, — გვეხმარება იუმორიზმის გაგებაში, მაგრამ არც ერთი მათგანი იუმორიზმის არსების შესახებ არ მეტყველებს. იუმორიზმი, — სერს იგი, — გაორების ფენომენია ნაწარმოების ჩასახვის აქტში (concezione) [34; 373]. ხატი, სახე გრძნობაში ჩაისახება, მაგრამ იმავე წამს რეფლექსია მას ანაწევრებს და ე. წ. საპირისპიროს გრძნობას იწვევს (Il sentimento del contrario). ამ აზრით იუმორისტული რეფლექსია პარაზიტი ფითრის მსგავსია, რომელიც ხატების სხეულში ამოიზრდება და ხელოვნების მკენარე იმოსება მისთვის უცხო და ამავე დროს თანდაყოლილი სიმწვანით [34; 132–135]. ამიტომ საუბარია არა ხელოვნებაზე რეფლექსიის შესახებ, — სერს პირანდელო, — არამედ რეფლექსიაზე, რომელიც ხელოვნებაში იმყოფება. ეს არის კიდევ იუმორისტული რეფლექსია; იგი რაიმე განსაზღვრული მიზეზით არ არის გამოწვეული [34; 138], არამედ გონის თავისებური შემეცნებითი აქტივობაა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს სალინარი, ის, რასაც პირანდელომ უწოდა საპირისპიროს გრძნობა, რეფლექსიის ჩარევას შემოქმედების გულში და ეს გაკეთდა იმისათვის, რათა განადგურდეს გრძნობათა ჰარმონიის ყოველგვარი ილუზია და მუდამ ესმებოდეს ხაზი მათ წინააღმდეგობას [69; 67]. ხატით გამოსახული მოვლენის წინააღმდეგობრიობის მიზეზები სხვადასხვა შეიძლება იყოს (წინააღმდეგობა გრძნობასა და აზრს შორის, ცხოვრებასა და იდეალს შორის და ა. შ.), მაგრამ თვითონ იუმორისტული ხატის საფუძველი რეფლექსიაა, რომელიც გრძნობას ანაწევრებს ან გამუდმებით ბადებს საპირისპიროს გრძნობას და ცხოვრების მექანიზმს გვანჯერებს. ამიტომ ხელოვანი-იუმორისტი, შე-რიუსი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ემსგავსება მას, ვინც მარიონეტებს ათამაშებს და ვისაც მათი საიდუმლოებების დამალვის შესაძლებლობა არ გააჩნია [53; 67]. ამგვარად, პირანდელოსთან აზრი არა მარტო წინ უსწრებს და თან ახლავს ნაწარმოების შექმნას, არამედ იუმორისტული რეფლექსიის სახით ესთეტიკური აქტივობის ორგანულ და ძირითად მომენტად გვევლინება. ჩვეულებრივ ხელოვნებაში რეფლექსიის მოქმედება, პირანდელოს თანახმად, სპონტანური და გაუცნობიერებელია, იგი უხილავია ხელოვნებაში და გრძნობის ფორმას წარმოადგენს. ეს ხელოვნება ამავე

დროს აიდეალურს რეალობას, ვინაიდან ადამიანებს და მათ ქმედებებს ათავისუფლებს შემთხვევითობებისგან და გვიჩვენებს ცხოვრებას, როგორც მონესრიგებულ, შინაგანად თანმიმდევრულ პროცესს. ამიტომ მას არ განაჩნია უნარი ყოფიერების ჭეშმარიტი არსება შეიმეცნოს. რეალობაში ყოველდღიური ცხოვრება ადამიანის ე. წ. ხასიათის (რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს) დეტორმაციას ახდენს, აიძულებს რა მას მრავალი წვრილმანი შემთხვევითობის გავლენით გზიდან გადაუხვიოს და აკეთოს რაღაც, რაც მის ხასიათს ეწინააღმდეგება. ადამიანის ქმედებების მონესრიგებული თანმიმდევრულობის დაშვება შეუძლებელია, ვინაიდან უცნობია, თუ როდის მოისურვებს მისი ათასი „მე“ –დან ერთ-ერთი „მე“ თავისი ნების გამოთქმას და მოვლენათა მსვლელობის შეცვლას წინამორბედი „მე“-ს მოქმედების ლოგიკის საწინააღმდეგოდ. იუმორიზმი ჩანს ვედა რა ცხოვრების არსებას, ანაწევრებს ხასიათებს და გამოხატავს რა მათ, აჩვენებს მათ შესაბამისად და დაუკავშირებლობს. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იუმორიზმში ცნება „თუ“. ეს უმნიშვნელო ნაწილაკი „თუ“, – აღნიშნავს პირანდელო, – სოლივით შეიძლება ჩაასო ნებისმიერ მოვლენაში და იგი დანაწევრებულა უსასრულობას მოგვცემს, გვანჩვენებს რა ამით, რომ სამყარო არა რაღაც იდეალური კანონზომიერებით იმართება, არამედ უსასრულოდ მცირეთი, რაზეც, მაგალითად, სტერნის შემოქმედება ლაპარაკობს. იუმორიზმი ნამდვილ რეალობას გვანჩვენებს, სასუსს წინააღმდეგობებითა და უთავბოლოობით, რომელიც შორსაა ჩვეულებრივი ხელოვნების იდეალური რეალობისაგან. ამრიგად, იუმორიზმის ხელოვნების სპეციფიკა განპირობებულია ცნობიერების ყოფიერების სპეციფიკით, რომელიც თავის თავში ყოველთვის განიცდის კონტრასტირებას: მასში ჩრდილი სხეულისგან განუყოფელია, სხვა სიტყვებით, არყოფნა განუყოფელია ყოფნისგან. ეს კონტრასტირება ვლინდება ყველაფერში და, პირველ რიგში, ვლინდება უფლებებში ერთნაირი საფუძვლით უთხრას ყველაფერს კაც და არაც, ე. ი., ვლინდება იმის შეუძლებლობაში, რომ სხეული ჩრდილს გამოეყოს, ჭეშმარიტება – არა ჭეშმარიტებას. იუმორისტული რეფლექსია, ააშკარავებს რა ყველა მოვლენის გამოდებულ დანაწევრებას, ადამიანში იჩვენებს თავბრუსხვევის გრძნობას, რომლის კონტრასტული ნივთების სტაბილურობაა, რაც ამიერიდან, როგორც ამაო და ყოველგვარ მნიშვნელობას მოკლებული ჩანს. იუმორისტს, – ამბობს პირანდელო, – სრული უფლება აქვს გამოსახოს პრობეთე კავკასიონზე, რომელიც მელანქოლიურად შესცქერის მის მიერ ანთებულ სინათლეს, მისი სამუდამო ტანჯვის ფატალურ მიზეზს. მისი ტანჯვის წყარო სწორედ ეს ნაპერწკალია და არა იუპიტერი, ვინაიდან ეს უკანასკნელი მხოლოდ ცეფილი და მისივე საკუთარი სხეულის ჩრდილია, რომელიც განადა მის მიერვე ანთებული სინათლის წყალობით. საკმარისია ჩააქრო იგი (ე. ი. ცნობიერება) და ჩრდილი გაქრება, მაგრამ პრობეთემ ეს არ იცის, არც სურს და არც შეუძლია რომ იცოდეს. ეს ჩრდილი, მერთხალი და ტირანული, არსებობს ყველასთვის, ვინც ვერ ახერხებს, მოცულების ფატალურობა შეიმეცნოს [34; 156]. ამგვარად, იუმორიზმი საპირისპიროს გრძნობაში მდგომარეობს, რომელიც გამონკვეულია რეფლექსიის განსაკუთრებული აქტივობით, რომელიც არ იბადება, გრძნობის ფორმა არ ხდება, არამედ, პირიქით, როგორც წერს პირანდელო, ჩრდილის მსგავსად ნაბიჯ-ნაბიჯ სხეულს მიჰყვება. ჩვეულებრივი ხელოვანი სხეულით კმაყოფილდება: იუმორისტისთვის კი აუცილებელია სხეულიც და ჩრდილიც, უფრო ხშირად კი – ჩრდილი. იგი აღნიშნავს ჩრდილის ხუმრობებს, რომელიც ხან დაგრძელდება სოლემე, ხან ტანმორჩილი ხდება, თითქოს დასცინის სხეულს, რომელიც მას ყურადღებას არ აქცევს. ემმაკის შუასაუკუნების კომიკურ გამოსახულებებში, – წერს პირანდელო, – ვნახულობთ მონათვის სასუს, რომელიც იმისათვის, რომ ემმაკს დასცინოს, მას კედელზე თავისი ჩრდილის დაჭერის ნებას რთავს. ის, ვინც ეს ემმაკი გამოსახა, იუმორისტი არ იყო, ვინაიდან იუმორისტისთვის კარგადაა ცნობილი, თუ რა დროს ჩრდილი. ამის შესახებ მოგვითხრობს შამისოს „პეტერ მლეშილი“ [34; 160]. ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ პირანდელოსთან ლოგიკური აზროვნება ანტიდიალექტიკურია. მას არ აქვს უნარი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობის შემეცნება მოგვცეს. ცნებითი აზროვნების ბუნების ამ დრომდ მცდარი და მეტაფიზიკური გაგების შედეგად პირანდელოს მოუხდა, ისტორიული რეალობის შემეცნების ფუნქცია მთლიანად და სრულად ესთეტიკური აქტივობისთვის გადაეცა. მაგრამ ამ უკანასკნელის საფუძველში მან კვლავ ჩადო სხვა არაფერი, თუ არა ლოგიკური აზროვნება, რადგან იუმორისტული რეფლექსია არ არის რაღაც ინტუიტური ან მისტიკური უნარი, რომელიც მოვლენათა არსებაში უშუალოდ აღწევს, არამედ არის უნარი ანალიზისა, განსკისა, ინტერპრეტაციისა, რომელთა საშუალებით შეიმეცნება ყოფიერების საყოველთაო კავშირები და კანონები, ე. ი., ურთიერთდაამოკიდებულებები ყოფიერებასთან, სხვებთან,

ნივთებთან და ა. შ. კავშირებს და კანონებს, რომლებსაც იუმორისტული რეფლექსია ჩანვდება, პრეტენზია აქვთ იყენენ ობიექტური ჭეშმარიტება და ამდენად პირანდელს ერთ-ერთი ძირითადი დებულება ჭეშმარიტების აბსოლუტური რელატიურობის შესახებ უარყოფა, ქმნის რა მის კონცეფციაში პარადოქსულ წინააღმდეგობას.

არის რა ხელოვნება ცხოვრების შემეცნების ერთადერთი საშუალება, ამავ დროს იგი თავისებური, იდეალური ყოფიერებაა, რომელშიც სორციელდება იმ ადამიანური შესაძლებლობების თავისუფალი რეალიზაცია, რომელთა რეალიზება ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეუძლებელია. ხელოვნება ყოფიერების ერთადერთი სფეროა, სადაც თავისუფლება არსებობს, სადაც ადამიანი ამკვიდრებს თავს როგორც პიროვნება და საკუთარი თავი ხდება. იმ დროს, როდესაც რეალური ცხოვრების ფორმებს არ აქვთ მყარი და ობიექტური კონსისტენცია, შემთხვევითი არიან, არსებობენ დროში და ამდენად განადგურებას ექვემდებარებიან, ხელოვნების ფორმები აბსოლუტურნი, მარადიულნი და დროის გარეთ არსებულნი არიან. ხელოვნების ფორმა ჩეკეტილია თავის „იდეალურ რეალობაში, რომელიც დროის წარმავალი შემთხვევითობების გარეთ დგას“ [38; 1126]. ხელოვნება ცხოვრებას ქმნის, — ამბობს პირანდელი, — რომელსაც იმ აბსოლუტურობის ყველა თვისება აქვს, რომელიც ისტორიისთვის არის დამახასიათებელი, ისტორიისთვის, რომელიც გაგებულია არა როგორც ისტორია „rerum gestarum“, არამედ როგორც „res gestae“. ამ ისტორიის გაზრება მასში განბატონებული აუცილებლობის გარეშე შეუძლებელია. ხელოვნება ისტორიის მსგავსია იმ აზრით, რომ იგი მოვლენებს გამოხატავს იმ აუცილებლობის მათთვის დამახასიათებელი თვისებებით, რომელიც თავის თავში მათ კანონს შეიცავს [59; 35], მაგრამ ხელოვნება ისტორიისგან განსხვავდება იმ აზრით, რომ მისი სიცოცხლე არის სწრაფვა ცხოვრებისკენ, ვინაიდან იგი არის „შეუქმნელი“ (ე. ი. არარეალიზებული), ის, რასაც ფორმა სწყურია; ხოლო ხელოვნება არის შემოქმედება, რომელშიც ეს სწრაფვა რეალიზდება და რომელიც ცხოვრებას ფორმას ანიჭებს. ხელოვნება წარმოადგენს ერთადერთ რეალობას, რომლის შექმნასაც ადამიანი ახერხებს, ე. ი., იგი არის სულიერი ცხოვრების ერთადერთი სფერო, სადაც ადამიანს შეუძლია თავისი არსების, თავისი შემოქმედებითი საწყისის განხორციელება. სწორედ ამიტომ, — ამბობს პირანდელი, — რომ „ხელოვნება სიცოცხლეზე მაღლაა, ხელოვნება სიცოცხლისთვის იძიებს შურს“ [59; 34]. ამით აიხსნება ის, რომ ყველა ადამიანი, რომელთაც ცხოვრებაში თავისი არსების რეალიზების უნარი არ აქვთ და ამ აზრით გამოუვალ სიტუაციებში აღმოჩნდებიან, მწერალთან „მიდიან“ და მოითხოვენ მისგან დრამის შექმნას; დრამისა, რომელიც მათ „ნამდვილ“ ცხოვრებას მისცემს. რეალურ ცხოვრებაში ადამიანის არსებობა არასოდეს ემთხვევა მის არსებას, ვინაიდან მისი არსების ყველა ფორმა წარმავალია, ცვალებადი და უკიდურესად სუბიექტური. ისინი ილუზიები აღმოჩნდებიან, ადამიანს წარმოუდგებიან როგორც მოჩვენებითობები, როგორც ყოფიერების ჩრდილები, რომლებიც არ არიან ყოფიერნი და არც ერთ ამ ათას ჩრდილთაგანში მას არ შეუძლია იპოვოს პასუხი კითხვაზე: „ვინ ვარ მე?“, „რამია ჩემი რეალობა?“. შედეგად ადამიანი თავს იმ არსებად შეიგრძნობს, რომელსაც თავისი „მე“, თავისი ნამდვილი „თვითობა“ არ აქვს. მხოლოდ ხელოვნებაში თავისი შემოქმედებითი საწყისის განხორციელებისას ადამიანი პოულობს საკუთარ თავს, როგორც მთლიან პიროვნებას, ვინაიდან ყველა მისი მოქმედება, მისი ყველა „მე“ გაერთიანდება მისი ცნობიერი და მიზანმიმართული შემოქმედებით. ეს უკანასკნელი არის კიდევ მისი არსებობის საფუძველი და საზრისი. ამიტომ იმ დროს, როცა „ადამიანს საზოგადოდ ხშირად შეუძლია იყოს ასევე „არავინ“, პერსონაჟი ყოველთვის არის „ვიდაც“, ვინაიდან მას „ყოველთვის აქვს თავისი საკუთარი ცხოვრება აღბეჭდილი, დამახასიათებელი, მხოლოდ, მისთვის ჩვეული თვისებებით...“ [38; 398]. ხდება რა ხელოვნების ავტორი ან პერსონაჟი, ადამიანი იძენს უცვლელ, სტაბილურ ფორმას, რომელიც თავის თავში სწორედ „მის“ არსებას შეიცავს, რომელსაც არ ემუქრება საშიშროება, სხვის არსებად ან „სხვად ჩემში“ გადაიქცეს. „თქვენი რეალობა, — ეუბნება მამა დირექტორს, — შეიძლება ყოველდღიურად იცვლებოდეს“, „ჩვენი კი არ იცვლება... აი, რამია განსხვავება. ჩვენ არ ვიცვლებით, ჩვენ არ შეგვიძლია შევიცვალოთ, გავხდეთ „სხვები“; ჩვენ ისეთები ვართ, როგორებიც ვართ (ეს საშინელებაა, ასე არაა, ბატონო დირექტორო?) და ყოველთვის ასეთები დავრჩებით!“ [33; 399-400]. რამდენადაც ხელოვნება ადამიანს თავისი არსების რეალიზების და ერთიანი სტაბილური ფორმის მოპოვების შესაძლებლობას აძლევს, რომელიც ამ არსებას გამოხატავს, ამდენად ხელოვნება აღმოჩნდება კიდევ უფრო „რეალური“ და „მართალი“ რეალობა, ვიდრე

ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება.*⁸ ხელოვნების ყოფიერება უკვდავი და მარადიულია და თავის თავში მარადიულ ჭეშმარიტებას ატარებს. ხელოვნება, — ამბობს პირანდელო, — სამუდამოდ აბალზამებს პერსონაჟს ცოცხლად მის უხრწნელ ფორმაში. რამდენჯერაც არ უნდა გაიმეორონ მამამ და გერმა ან დედამ თავიანთი სცენა მის ფიქსირებულ ფორმაში, ერთ ყვირილში, ეს ყვირილი იუღერებს მუდამ, შეუცვლელად, მაგრამ არა როგორც მექანიკური გამეორება, არამედ ცოცხალი და კვლავ დაბადებული. ან თუ ვიდეობთ დანტეს ფრანკესკას, — წერს პირანდელო, — რამდენჯერაც არ უნდა წავიკითხოთ ის სტრიქონები, სადაც იგი პოეტს თავის ცოდვებს ანდობს, ყოველ ჯერზე ისინი პირველად გაისმინან [39; 15]. ამრიგად, ფორმის ფიქსირებულება ხელოვნებაში სიცოცხლეს არ კლავს, როგორც ეს რეალურ ცხოვრებაში ხდება. ხელოვნება ცხოვრებას „ცოცხლად“ „აბალზამებს“, ინახავს ცხოვრებას, ვინაიდან ხელოვნება მოძრაობაში აჩვენებს მას, და არა აბსტრაქტულ, გაქვავებულ ცნებებში. ამავე დროს ხელოვნება სიცოცხლეს უკვდავებას ანიჭებს. „ყველაფერ იმას, რაც თვითონ ცხოვრების ფაქტის ძალით ცოცხლობს“, — წერს პირანდელო, — „აქვს ფორმა და ამიტომ უნდა მოკვდეს ხელოვნების გარდა, რომელიც ცოცხლობს მუდამ, რამდენადაც თვითონ არის ფორმა“ [39; 15]. მაგრამ ხელოვნება უკვდავია არა მარტო თავისთავად, როგორც ასეთი. ხელოვნების საშუალებით უკვდავებას ადამიანიც იძენს: მისი შემქმნელი ავტორიც და ისიც, ვინც რეალობა მიიღო მისგან, თუნდაც ის ყველაზე პატარა და შეუმჩნეველი ადამიანი იყოს. ხელოვნებაში ადამიანი პოულობს თავის ნამდვილ ფორმას და იყო რა „არავინ“, ხდება „ერთი“, პიროვნება, რომელსაც თავისი განსხვავებული და განუმეორებელი „სახე“ აქვს, ეს სახე შესაძლებლობას აძლევს მას, დაამარცხოს სიკვდილი, რადგან ეს „სახე“ არის კიდევ არსებობის მიზანი და საზრისი. ამიტომ ხელოვნების დაბადება, — წერს პირანდელო, — არის ზღურბლზე გადაბიჯება, არარას და მარადისობას შორის [39; 15–16]. „... ვისაც წილად ხვდა ბედნიერება გაეჩინა ერთი ნამდვილი პერსონაჟი მაინც, მას შეუძლია სიკვდილსაც კი დასცინოს. ის არ მოკვდება! მოკვდება ადამიანი, მწერალი, ქმნილების იარაღი, მაგრამ თავად ქმნილება არასდროს მოკვდება! და ყურადღება მიაქციეთ, იმისთვის, რათა საუკუნეები იცოცხლოს ეს ნაწარმოები არ საჭიროებს რაიმე განსაკუთრებულ თვისებებს, არც სასწაულის მოხდენის აუცილებლობას საჭიროებს. ვინ არის საწინა პანსა? ვინ არის ღონ აბონდო? და მაინც ისინი მარადიულნი არიან, რადგანაც მათ ბედმა გაუღიმა — ნაყოფიერი ნიდადაგი იპოვეს, მიაგნეს ფანტაზიას, რომელმაც შეძლო აღმოეცენებინა და გამოეზარდა ისინი და უკვდავება მიენიჭებინა მათთვის!“ [33; 357–358].

ბუნებრივია ჩნდება კითხვა: როგორ შეიძლება ცნობიერების მიერ შექმნილი ყოფიერება, რომელიც, პირანდელოს თანახმად, ყოველთვის არის სუბიექტური და რელატიური ყოფიერება, გახდეს ობიექტური და აბსოლუტური, ისე რომ მკვდარ, საზრისსა და სიცოცხლეს მოკლებულ ფაქტად არ გადაიქცეს. ეს გარდაუვალი დასკვნა თავიდან რომ აიცილოს, პირანდელო ხელოვნებას ანიჭებს ყოფიერებას, რომელიც დამოუკიდებელია ადამიანისგან არა მარტო იმ აზრით, რომ ხელოვნებას ყოფიერების თავისი წესი აქვს, არამედ იმ აზრითაც, რომ იგი იბადება ასევე ხელოვნისაგან დამოუკიდებლად, ადამიანის ბუნებრივი დაბადების მსგავსად და ერთხელ დაბადებული თავისი შემოქმედისგან დამოუკიდებელი ხდება. პირანდელოს თანახმად, ქვეყნას შეიძლება ათასი გარეგნობით, ათასი განსხვავებული ფორმით მოეკლინო. შეიძლება დაიბადო ხედ ან რიყის ქვადა, წყლად ან ქალად და შეიძლება დაიბადო პერსონაჟად. ხელოვნების მიერ შექმნილი არსებანი შეიძლება იმდენად რეალურნი არ იყვნენ, როგორც ისინი, რომლებიც ჭამენ, სუნთქავენ და მსახურობენ, მაგრამ პირველნი უფრო ცოცხალნი და ალაღმართალნი არიან. საერთოდ პერსონაჟები „საკმაოდ ცოცხალი ადამიანები არიან“ [33; 356–357]. ამრიგად, ხელოვნება პირანდელოს კონცეფციაში, არაა უბრალოდ იდეალური იგი არსებობს რეალური ყოფიერების გვერდიგვერდ არა მარტო როგორც მისი თანასწორუფლებიანი და ანალოგიური, არამედ, როგორც ცოცხალი ადამიანის ყოფიერებაზე უფრო მაღალი ყოფიერება. მხატვრული ქმნილების საიდუმლო, — დასძინს პირანდელო, — თვით ბუნებრივი დაბადების საიდუმლოა. ქალს, რომელსაც უყვარს, შეიძლება სურდეს გახდეს დედა, მაგრამ მხოლოდ სურვილი საკმარისი არაა. ერთ მშვენიერ დღეს იგი აღმოაჩენს, რომ დედა გახდება, თუმცა არ იცის, თუ როდის მოხდა ეს. ასევე ხელოვანიც. იგი თავის თავში ცხოვრების მრავალ თესლს შეითვისებს და შეუძლებელია იმის თქმა, როგორ და რატომ ხდება, რომ ისინი განსაზღვრულ მომენტში ჩაიდგებიან მის ფანტაზიაში, ცოცხალი არსება ხდებიან, დაბადებული უფრო მაღალი სიცოცხლის პლანში, ვიდრე ყოველდღიური არსებობა [39; 6]. ცხოვრების თესლი ჩასახვისთანავე ფორმირდება და უკვე საკუთარი კანონების მიხედვით

ცხოვრობს, მშობლის ნებისაგან დამოუკიდებლად. მაგრამ ადამიანს თუ შეუძლია, დაბადების საშუალება არ მისცეს ადამიანს, ფანტაზიას, თავისი პერსონაჟების სრულად „რეალიზება“ რომ ვერ მოახდინოს, ადარ ძალუძს მათ სიციცხლე წაართვას, ვინაიდან „ცოცხლად დაბადებულებს“ მათ „ცხოვრება“ სურთ [39; 6]. პირანდელო არა ერთხელ უსვამდა ხაზს პიესა „... ექვსი პერსონაჟი“ წინასიტყვაობაშიც, ნოველებშიც: „ერთი პერსონაჟის ტრაგედია“, „საუბრები პერსონაჟებთან“, პირად საუბრებშიც თუ ინტერვიუებში, რომ მასთან სახლში მრავალი უკმაყოფილო ადამიანი მოდის, მისგან სიციცხლეს ითხოვს, რომ პერსონაჟები „მისცვივდებიან“ მას, ალყაში აქცევენ, რომ ის შეპყრობილია მათი ცხოვრებით და არ შეუძლია, არ აიღოს ხელში კალამი და არ მისცეს მათ ის სიციცხლე, რომელსაც ისინი მისგან ითხოვენ. ასე გამოცხადდა მასთან ექვსი ზემოხსენებული პერსონაჟი და თუმცა მან არ „მოისურვა“ მათი „დაბადების“ რეალიზება, ისინი უკვე „ცხოვრობდნენ“. „ჩემი გონის ქმნილებანი, ეს ექვსნი უკვე ცხოვრობდნენ ცხოვრებით, რომელიც იყო მათი საკუთარი და აღარ იყო ჩემი ცხოვრება, ცხოვრება რომლის, მათთვის წართმევა უკვე აღარ შეეძლო“. ერთადერთი, რისი გაკეთებაც შეეძლო პირანდელოს მათი „თხრობითი მხარდაჭერის“ გარეშე დატოვება იყო; მაგრამ, ისინი იჭრებოდნენ რა მასთან თავისი მოთხოვნებით, ყოველ ჯერზე, რადაცა ახალს იძენდნენ თავისთვის. ბოლოს და ბოლოს, — წერს იგი, — „მე გამოსავალი ვიპოვე“. რატომ არ გამოვსახო ეს ახალი მდგომარეობა, რომელშიც იმყოფება ავტორი, ვინც უნდა ამბობს, სიციცხლე მისცეს „მის ფანტაზიაში ცოცხლად დაბადებულ“ პერსონაჟებს და არ გამოვსახო ამ პერსონაჟების მდგომარეობა, რომლებსაც მას მერე, რაც სიციცხლე მიიღეს, აღარ სურთ ხელოვნების სამყაროდან გარიყულნი დარჩნენ. და რადგან ბრძოლაში, რომელიც „მათი საკუთარი სიციცხლისთვის უნდა აწარმოონ ჩემთან, ისინი უკვე მომწყდნენ მე, ცხოვრობენ დამოუკიდებლად, და მათ ხმა და მოძრაობა შეიძინეს“, ამიტომ, დაე, წავიდნენ იქ, სადაც ჩვეულებრივ მიდიან, რათა იცხოვრონ: სცენაზე“. ასე მივიღეთ დრამა, რომელსაც თავისთავად, თავისი პერსონაჟების მეშვეობით, რომლებიც თავის თავში დაატარებენ მას და განიცადეს ის, სურს, რადაც არ უნდა დაუცდეს, იპოვოს საშუალება, რათა წარმოდგენილ იქნას და ასე მივიღეთ კომედია ამ სცენური, იმპროვიზაციული რეალიზაციის ამაო მცდელობისა [39; 7–8]. მოყვანილ ნაწყვეტს ისევე, როგორც პიესა „... ექვსი პერსონაჟი“ მთელ წინასიტყვაობას რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. ჯერ ერთი, მასში საზოგადოდ ეგზისტენციალური სიტუაციის არსებას ესმება ხაზი; მეორეც — დაბადების სპონტანურობას და პერსონაჟების ავტორისაგან დამოუკიდებლობას; მესამეც — კონფლიქტს, რომელიც წარმოიშობა ავტორსა და პერსონაჟს შორის იმ საკითხის გამო, თუ ვინ ვინზე დამოკიდებული: ავტორი — პერსონაჟზე თუ პერსონაჟი — ავტორზე. აღნიშნული კონფლიქტით პირანდელო ისევე ეგზისტენციალურ სიტუაციაზე მიუთითებს, რომელთანაც შერიგება ადამიანს არ სურს, ხოლო, მეორე მხრივ, მიუთითებს ანალოგიურ სიტუაციაზე პერსონაჟის ყოფიერების პლანში. პერსონაჟს ასევე არ სურს შეურიგდეს აზრს, რომ ის „თავის“ ცხოვრებაში მავან ავტორზეა დამოკიდებული. ის თავს უფრო რეალურად თვლის, ვიდრე ავტორი, რომლის ცნობიერებაშიც ის დაიბადა და თავის თავს ავტორის მიერ მიცემულ რეალობასთან არ აიგივებს. ასე, დოქტორი ფილენო („პერსონაჟის ტრაგედია“) აღმოთქმულია თავისი ავტორით, რომელმაც მასში მისი ნამდვილი რეალობა არ დაინახა, რადგან იგი თავის წარმოდგენაში აწმყოზე ამოდის მომავლიდან და უყურებს აწმყოს, როგორც წარსულს [37; 715]. ავტორმა კი სორცი შეასხა მას ისე, რომ მისი არსება და შესაძლებლობები არ გაითვალისწინა. ამიტომ ფილენო, არის რა უკვე ცოცხალი და ავტორისგან დამოუკიდებელი, მიდის პირანდელოსთან იმისათვის, რათა ამ უკანასკნელმა სორცი შეასხას მასში არსებული რეალობის შესატყვისად. პირანდელომ, — ფიქრობს პერსონაჟი, — სხვებზე უკეთ იცის, რომ ხელოვნების არსებანი უფრო ცოცხალნი და ნამდვილნი არიან, ვიდრე ისინი, ვინც სუნთქავენ და დადიან; რომ სწორედ ისინი არიან განკუთვნილნი უმაღლესი სიციცხლისათვის, რადგან ისინი არ დაიხოცებიან: — „თქვენ უნდა მომცეთ მე სიციცხლე, თქვენ, რომელმაც გაიგეთ, თუ რამდენი სიციცხლეა ჩემში“, — ეკედრება ფილენო პირანდელოს [37; 717–718]. ექვსი პერსონაჟის სიტუაცია ანალოგიურია იმ განსხვავებით, რომ ისინი იმ ცხოვრებით უკმაყოფილონი არიან, რომელიც მათ პირანდელომ მისცა და გარბიან თეატრში იმისათვის, რომ აქ იპოვონ თავისი ნამდვილი ცხოვრება. ისინი აგრეთვე ამტკიცებენ, რომ პერსონაჟების სიციცხლეს „არსებობის მეტი უფლება“ აქვს, ვიდრე ადამიანების სიციცხლეს, რადგან პერსონაჟების სიციცხლე უფრო მართალი, ჭეშმარიტი და უცუარია, ვიდრე რეალური ყოფიერების ილუზორული რეალობა [33; 382; 397–401]. ამიტომ ავტორიც და მსახიობებიც სწორედ მათგან მიიღებენ

სიციოცხლეს და სწორედ ისინი აზიან თავის ყოფიერებაში დამოკიდებულნი პერსონაჟებზე და არა პირიქით. პირანდელი თავის მხრივ მიიჩნევს, რომ პერსონაჟების ავტორი თვითონაა, რამდენადაც სწორედ მას ეკუთვნის ის საზრისი და მნიშვნელობა, რომლებსაც მათი დრამა შეიცავს. მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ მამა თითქოს მისი თანაავტორია, პირანდელი უარყოფს ამ თანაავტორობას, ვინაიდან, — წერს პირანდელი, — მან იცის, თუ რატომ დატოვა თავისი პერსონაჟები არარეალიზებულნი (ამით მან აჩვენა ადამიანური შესაძლებლობების ცხოვრებაში რეალიზაციის შეუძლებლობა), ხოლო მამამ ეს არ იცის. ამიტომ, საზს უსვამს პირანდელი დრამის მოუწესრიგებლობა მოჩვენებითია, იგი განპირობებულია მისი ჩანაფიქრით გამოსახოს პერსონაჟები, როგორც თავისთავად ჩადირულები გარკვეულ დრამაში, როგორც პერსონაჟები სხვა კომედიისა, რომელსაც ისინი არ იცნობენ და მასზე ეჭვიც არ აქვთ. რათა ეს დრამა ეჩვენებინა, მას ეს ქაოსი უნდა გამოესახა (რომელიც სიმბოლურად ასევე ცხოვრების ქაოტურობას გამოხატავს); ქაოსი, რომელიც თვითონ ნაწარმოების ლოგიკურობას მანაც არ არღვევს. და მანაც, თუ აღნიშნული პიესის ე. წ. ქაოსი მოჩვენებითია, — როგორც ამბობს პირანდელი, — საკითხი, თუ ვინ არის უფრო ნამდვილი — ავტორი თუ პერსონაჟი — და ვინ ვისზეა დამოკიდებული — გაურკვეველი რჩება, ვინაიდან პირანდელს მსკელობანი ყოველთვის ორზროვნია და ეს ორზროვნება წინასწარ არის განზრახული. ამ ორზროვნებამ საზი უნდა გაუსვას იმ ფაქტს, რომ თუმცა ხელოვნებას ქმნის ხელოვანი, მის მიერ ხელოვნებაში შექმნილი სიციოცხლე წარმოადგენს უფრო მაღალ და რეალური სიციოცხლეს, ვიდრე ხელოვნის რეალური სიციოცხლე. ეს იმიტომ, რომ ხელოვნებაში რეალიზდება მისი ნამდვილად-ადამიანური შესაძლებლობები, რომელთა რეალიზება ნამდვილ, რეალურ ცხოვრებაში შეუძლებელია. მხოლოდ ხელოვნებაში შეუძლია ადამიანს გახდეს საკუთარი თავი, ვინაიდან მასში ახორციელებს ის თავის შემოქმედებით სანწყისს, რომელიც არის კიდევ მისი ნამდვილად-ადამიანური არსება. ამიტომაც არის მისი ცხოვრება პერსონაჟზე დამოკიდებული, ვინაიდან იგი მხოლოდ მასშია რეალიზებული.

ხელოვნების სიციოცხლის „რეალურობის“ პირანდელისეული კონცეფცია, რომლის თანახმად, ხელოვნების სიციოცხლე სორეს ასხამს პიროვნების ნამდვილ არსებას, საოცრად ჩამოჰგავს ესპანელი მწერლისა და ფილოსოფოსის მიგელ დე უნამუნოს კონცეფციას ხელოვნების შესახებ. ნოველების: „პერსონაჟის ტრაგედია“, „საუბრები პერსონაჟებთან“, დრამის „...ექვსი პერსონაჟი“ და მისი წინასიტყვაობის, უნამუნოს მოთხრობის „ნისლი“, ამ მოთხრობის წინასიტყვაობის და „სამი დამრიგებლობითი ნოველის“ პროლოგის წაკითხვისას შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ორიდან ერთ-ერთმა მწერალმა ზოგიერთი ვარიაციით უბრალოდ გაიმეორა მეორე. პირანდელს მსგავსად, უნამუნოს პიროვნება ესმის როგორც ყოფიერება, რომელიც არ დაიყვანება პიროვნების მიერ რეალიზებულ ყოფიერებაზე. პიროვნება ყოველთვის შეიცავს იმ პიროვნებასაც, — წერს იგი, — „რომელიც არსებობს ისურვებდა“. სწორედ ეს პიროვნება „არის კიდევ (თვითონ მასში, მის სულში) ნამდვილი შემოქმედებითი სანწყისი და ნამდვილი რეალური პიროვნება“ [26; 112]. უნამუნოს თანახმად, არსებობს მხოლოდ ის, ვისაც სურს, რომ იცოს ან არ უნდა, რომ იცოს, ე. ი. შემოქმედი. ამის გამო იდეაც, რომელიც ყოფნას მოისურვებს, „შეიძლება გახდეს პიროვნება“. ხელოვნებაში ამ იდეის სიციოცხლე იქნება უფრო ნამდვილი, ვინაიდან იგი შექმნის სამყაროს, რომელიც „იდეა-ნების“ მატარებელია. სამყაროს, რომელშიც ადამიანის შემოქმედებითი სანწყისი შეისხამს სორეს. სწორედ იმიტომ, რომ ნამდვილ ცხოვრებას ხელოვნება იძლევა და იგი მხოლოდ მასში იცხოვრება, „ცხოვრება სიზმარია“, „მხოლოდ სიზმარია ნამდვილი ცხოვრება, რეალობა და შემოქმედება“ [26; 113–114]. უნდა აღინიშნოს, რომ პირანდელს და უნამუნოს რიგი სხვა საკითხიც ანალოგიურად ესმით, მაგალითად, ცხოვრების, როგორც თამაშის გაგება ან პიროვნების შექმნაში სხვისი როლის აღიარება. „ყოველი ჩვენგანი მხოლოდ იმითაა დასაქმებული, რომ თავის როლს თამაშობს... ჩვენ ყველანი მსახიობები ვართ... ნიღბები...“ „არავინ არ არის ის, ვინც ის არის, არამედ არის მხოლოდ ის, ვისაც მისგან სხვები აკეთებენ“ [78; 178; 205] და ა. შ. მოთხრობაში „ნისლი“ უნამუნოს პერსონაჟების სიტუაცია პირანდელს პერსონაჟების სიტუაციის ანალოგიურია. ამ მოთხრობის ან ნივთის, როგორც მას მწერალი უწოდებს, გმირი, აუგუსტო პერესი, დაიბადა რა უნამუნოს ცნობიერებაში, მისგან დამოუკიდებლად ცხოვრობს და თვითონაც კი წერს ნივთსა. გადარწმუნებს რა, რომ მოიკლას თავი, იგი სალამანკაში მიემგზავრება, რათა რჩევა ჰკითხოთ უნამუნოს, რომელიც თვითმკვლელობის შესახებ ესეს ავტორია. ამ ესემ პერესზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. აუგუსტო უნამუნოს უყვება თავისი ცხოვრებისა და მიღებული გადაწყვეტილების

შესახებ და შეძრწულია, როცა მწერალი პასუხობს, რომ მან ყველაფერი იცის, ვინაიდან სწორედ იგია მისი ცხოვრების ავტორი და მოკვდება აუგუსტო თუ არა — ეს მხოლოდ მასზე, მისი არსებობის ავტორზეა დამოკიდებული. მაგრამ აუგუსტო არ ნებდება და მოსაუბრეთა შორის იწყება „ავონია“, ე. ი. ბრძოლა (ამიტომ უწოდებს უნამუნო თავის პერსონაჟებს ავრეთვე ავონისტებს, ე. ი. მებრძოლებს), იმ ნამდვილი ყოფიერების ავტორობის უფლებისათვის, რომელიც ადამიანს უკვდავებას ანიჭებს. „ყურადღებით იყავით, დონ მიგელ! სომ არ ცდებით?“ — ეუბნება მწერალს აუგუსტო. „სომ შეიძლება... რომ სწორედ თქვენ ხართ და არა მე ფანტაზიის ეს ხეატი, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს და რომელიც არც მკვდარია, არც ცოცხალი?“ „განა თქვენ არ განმარტავთ და არა-ერთხელ, რომ დონ-კისოტი და სანჩო არა მხოლოდ რეალური პიროვნებები იყვნენ, არამედ უფრო რეალურნიც, ვიდრე სერვანტესი?“ [78; 297; 298]. თითოეული მათგანი, უნამუნოც და პერესიც, თავისას არ იმლიან და აუგუსტოს სიკვდილიც ვერ წყვეტს საკითხს — მოკვდა იგი ავტორის სურვილით, თუ თვითონ მოიკლა თავი და საბოლოო ჯამში, ვინ ვის მისცა სიცოცხლე და უკვდავება. აუგუსტო ღორბუქელობისგან მოკვდება, რადგან სასონარკვეთილია იმის გამო, რომ შეუძლებელია გაიგოს, არსებობს იგი თუ არა; იგი შეუხერხებლად ჭამს, უმტკიცებს რა ამით თავის თავს, რომ ის არსებობს: „თუ მე ვჭამ, ე. ი., მე ვცხოვრობ! ამაში ეჭვის შეტანა არ შეიძლება. Edo ergo sum“. და სანამ დასაძინებლად დაწვება, რათა ადარსოდეს გაიღვიძოს, პერესი ტელეგრაფს წერს: „სალამანკა. უნამუნო. თქვენ მაიღწიეთ იმას, რაც გასურდათ, მე მოვკვდი. აუგუსტო პერესი“ [78; 313, 317]. მაგრამ შემდეგ უნამუნო ხედავს სიზმარს: ეცხადება აუგუსტო და ამბობს, რომ მოვიდა, რათა დაავალოს, კი არ სთხოვოს მას, დაწეროს ნივოლა მისი თავგადსავლის შესახებ, რომ ის, ავტორი, ღრმად ცდებოდა, როცა ფიქრობდა, რომ შეძლო მისი გაცოცხლება, ვინაიდან ფანტაზიის არსება, ისევე როგორც სორციელი არსება შეიძლება შექმნა და მოკლა, მაგრამ როდესაც ის მოკლულია, მისი გაცოცხლება შეუძლებელია და აუგუსტო კვლავ უმეორებს თავის ავტორს: „თქვენ სომ მხოლოდ სანაბი შეიძლებოდა ყოფილიყავით იმისთვის, რომ სამყაროს ჩემი და სხვების ისტორია გაეგო? და როცა თქვენ სულ მოკვდებით, ჩვენ ვიქნებით ისინი, რომლებშიც თქვენი სული დარჩება საცხოვრებლად...ნუ ღელავთ...და მშვიდობით!“ [78; 323–325; 326]. მოთხრობის წინასიტყვაობაში უნამუნო, პირანდელოს მსგავსად, დაუჩინებთ ამტკიცებს, რომ პერესის ცხოვრების ავტორი სწორედ ის იყო; მაგრამ წინასიტყვაობაში, რომელიც მწერლის თხოვნით მისმა მეგობარმა აუგუსტო ვიქტორ გოტიმ დაწერა, ნათქვამია: უნამუნოს ვერსია არასწორია, ვინაიდან პერესმა თვითონ, თავისი ნებით მოიკლა თავი. ისიც საინტერესოა, რომ მითითებულ წინასიტყვაობაში საუბარია იუმორის შესახებ, რომელიც „კამათში“ მდგომარეობს; საუბარია იმის შესახებ, რომ უნამუნო განსაკუთრებული ნაწარმოების შექმნას აპირებს—ტრაგიკული გროტესკის ან გროტესკული ტრაგედიის (ე. ი. „ნისლი“) [78; 19; 10–11; 13]. მოთხრობის „ნისლი“ და პიესის „...ექვსი პერსონაჟი“ საფუძველში ჩადებული სიტუაციისა და აზრის მსგავსებამ მაშინვე მიიპყრო კრიტიკის ყურადღება. ასე მაგალითად, ფ. მეიერი („მიგელ დე უნამუნოს ონტოლოგია“) იმ აზრზე დგას, რომ პერსონაჟის პირანდელოსეული კონცეფცია უნამუნოს გავლენით შეიქმნა, ვინაიდან „ნისლი“ 1914 წელსაა დაწერილი, „სამი დამრიგებლობითი ნოველა და ერთი პროლოგი“ 1920 წ.-ს, ხოლო „...ექვსი პერსონაჟი“ 1921 წ.-ს. [68; 46], მაგრამ მეიერი არ ითვალისწინებს, რომ პირანდელოსეული კონცეფცია უკვე მოხაზული იყო მის მიერ 1908 წ.-ის თეორიულ ნაშრომებში და მკაფიოდ გამოხატული ნოველაში „პერსონაჟის ტრაგედია“, რომელიც დაწერილია 1911 წ. მაგრამ პირანდელოს ნოველები (ანალოგიურია ნოველა „საუბრები პერსონაჟებთან“ — 1915 წ.) ნაკლებად ცნობილია, რითიცაა განპირობებული მეიერის შეცდომა. სწორედ ზემოხსენებული ნოველების საფუძველზე 1917 წ. მწერალმა მუშაობა დაიწყო დრამაზე „...ექვსი პერსონაჟი“, რაზეც ამავე წელს ვაჟისთვის მიწერილი წერილი მოწმობს [34; 1213]. მაშ, როგორია ამ კონცეფციის სათავეები? ჯერ ერთი, იდეა ცოცხალი პერსონაჟისა, ავტორის შესახებ რომ იგებს, რომელიც მისი ისტორიის დაწერას აპირებს, ორივე მწერლის მიერ სერვანტესის „დონ კისოტიდანაა“ აღებული. რაც შეეხება ამ ფაქტის ინტერპრეტაციის ანალოგიურობას, იგი აიხსნება მათი საერთო ინტერესებით და მიზეზებით, რომლებმაც აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტის მსგავსება განაპირობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ცოცხალი პერსონაჟის კონცეფციაში არ არის არაფერი პათოლოგიური ან „არაცნობიერი“. ჯუდინე, მაგალითად, ამ კონცეფციის სათავეებს იმაში ხედავს, რომ პირანდელოს შემოქმედებითი პროცესი ვითომცდა არაცნობიერი, ავტომატურია. მისი აზრით, მწერალს ჰქონდა

ჰალუცინაციები, რასაც იუნგი „არქაულ“ ჰალუცინაციებს უწოდებს (ხატები, სორცმესხმულ „ზმანებდა“ იქცევიან, მაგრამ, იუნგის თანახმად, ეს პათოლოგია არ არის), რომლებსაც იგი ავტომატურად აფიქსირებდა თავის შემოქმედებაში. ამ მდგომარეობამ, — ამტკიცებს ჯუდინე, — თავისებური გამოხატულება პოვა „საპირისპიროს გრძობაშიც“, რომელიც იუმორიზმის საფუძველშია ჩადებული, ხოლო საფუძველი დრამისა „...ექვსი პერსონაჟი“ მისი შემქმნელი შემოქმედებითი პროცესის ავტომატურობის გამო ალოგიკურია [47; 392–396; 398]. მაგრამ თუკი მანც ვივარაუდებთ, რომ პირანდელოს მართლა ჰქონდა ე. წ. არქაული ჰალუცინაციები, ამის მიუხედავად, უცნაურია მის შემოქმედებასთან დაკავშირებით ლაპარაკი რაიმე ავტომატურობის და, მით უმეტეს, მთელი კონცეფციის ჰალუცინაციების საფუძველზე აგების შესახებ. პირანდელოსთვის დამახასიათებელი მდგომარეობა, როდესაც იგი თავისი პერსონაჟებით „არის ალყა შემორტყმული“, უმაღლესი თავისებური გარდასახვაა მის მიერ შექმნილ სახეებზე, რაც ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილი მოვლენაა. (ხალხაკმა, როდესაც მამა გორიო „მოკლა“, თითქმის გონება დაკარგა; ფლობერმა, როდესაც მადამ ბოვარში სანამლავი დალია, დარიშხანის გემო შეიგრძნო, ხოლო უნამუნო, კლავდა რა პერესს, გრძობდა, რომ თვითონაც კვდებოდა). მაგრამ პირანდელოსეული კონცეფცია ისევე, როგორც მისი ნაწარმოებები, იქმნებოდა სავსებით ცნობიერად და მიზანმიმართულად. მ. ბარატოს სიტყვების პერეფრაზირებით, რომლებიც პირანდელოს თეატრს ეხება [74; 254], შეიძლება ითქვას, რომ მისი კონცეფცია დაიბადა, როგორც იმ ცხოვრებისადმი ლტოლვის „კონპენსაცია“, რომლითაც არ იცხოვრა არა მარტო თვითონ მწერალმა, არამედ ყველამ, ვინც იმ უფსკრულის პირას აღმოჩნდა, რომელიც ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიზისმა წარმოიშვა. რა თქმა უნდა, ხელოვნება პირანდელოს დოქტრინაში არ არის რაიმე უფრო რეალური ყოფიერება, ვიდრე ცხოვრების რეალობა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. მხოლოდ სულიერი აქტივობის მოცემულ სფეროში შემოქმედებითი ნების ან შემოქმედებითი სანქციის რეალურობაში მდგომარეობს ხელოვნების რეალობა და სხვა არაფერში. ჯერ კიდევ 1908 წ. სამართლიანად აკრიტიკებდა რა ინტუიცია-გამოხატვის კრონენულ გაგებას მისი მატერიალური განხორციელებისგან, ე. ი. „ტექნიკისგან“, მონყვეტისათვის, პირანდელო წერდა, რომ გონის სუბიექტური უნარი — ნებაა და ამიტომ ის, რასაც კრონე უწოდებს თეორიულ (ინტუიციურ) აქტივობას, არაფერი არაა მანამ, სანამ არ მოხდება მისი ინტეგრირება პრაქტიკულ აქტივობასთან. შემოქმედება ნებელობის აქტია, მანამდე, სანამ საქმეში ნება არ ჩაერევა. ჩვენ მხოლოდ შემიძლება გვაქვს და არა ფორმის შექმნა [34; 900]. ჩვენ წარმოდგენებთან მიმართებაში, რომლებსაც ჩვენი გრძობები გვაძლევს, — წერს პირანდელო, — არასოდეს დგება საკითხი — გვასურს ისინი თუ არა; ისინი არიან იმდენად, რამდენადაც არიან გრძობები. ამიტომ ეს წარმოდგენები არ არიან თავისუფალნი, ისინი არიან შეგრძობების ფორმები. ადამიანს, მაგალითად, არ შეუძლია უარყოს ძაღლის არსებობა იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ის თვლის, რომ ძაღლი არსებობს მასში მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს ადამიანი შეიმეცნებს მას. ეს ძაღლი — ობიექტია, რომელსაც ადამიანი თავის თავში ჭერტს, მაგრამ არ ქმნის: მას არ შეუძლია ძაღლის შექმნა, ვინაიდან მას არ სურდა იგი და თვითონ ძაღლსაც არ სურს თავისი თავი მასში. ამიტომ დასაწყისში ადამიანი ფლობს მხოლოდ ძაღლის გამოსახულებას, ობიექტის სიმბოლოს, რომელიც ადამიანის ნებისა და სურვილისგან დამოუკიდებელია; ამ გამოსახულებას ჯერ ღირებულება არ გააჩნია, ვინაიდან იგი ობიექტია, ე. ი. ინტუიციური შემიძლება, და არა შემოქმედება. ძაღლის ხატი შემოქმედებად მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა, თუ ის მოისურვებს შემოქმედში თავის თავს ისეთს, როგორც ის სურს თვითონ ხელოვნებს რაიმე გარეგანი მიზნის გარეშე: ეს ხატი შემოქმედება გახდება მამინ, როდესაც ის უბრალო თეორიული ინტუიციიდან მოქმედებად ე. ი. პრაქტიკულ ფორმად გადაიქცევა. ეს გარდაქმნა თვითონ ფორმის სპონტანური და თავისუფალი მოძრაობაა [34; 901]. 1920 წელს კ. ვერგასადმი მიძღვნილ სიტყვაში, პირანდელო აზუსტებს, თუ როგორ ესმის მას ხატის „რეალურობა“ და მისი სპონტანური მოძრაობა. განსხვავება ჩვენი გრძობების „ჭეშმარიტ“ (vero) წარმოდგენასა და ხელოვნების „ფიქტიურ“ (finta) წარმოდგენას შორის, — წერს იგი, — მათ „რეალობაში“ კი არა — „ნებაშია“. რეალობის წარმოდგენა არის და ის ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებელია, ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები თავისუფალია, ვინაიდან სასურველია თავისთავად, დამოუკიდებელია იმ გარეგანი, უტილიტარული მიზნებისგან, რომლებიც რეალურ ცხოვრებაში ნების მადეკრმინირებულნი არიან. ხელოვნება „დაუინტერესებელი“ აქტივობაა და ეს ნიშნავს, რომ მასში წარმოდგენა იქნეს „ნებას თავისთვის“, „სურს თავისი თავი“ და შემოქმედების სპონტანური მოძრაობის საფუძველი ხდება, უკვე იმ

რეალობისგან დამოუკიდებლად, სადაც პრაქტიკული ინტერესები მეფობენ [34; 399–400]. 1918 წ. ცხოვრებასა და ხელოვნებაში ნების შესაძლებლობების შეპირისპირებისას, პირანდელი წერდა, რომ პირველ შემთხვევაში ნება ლიმიტირებულია თავისი პრაქტიკული მიზნებით და მხოლოდ ხელოვნებაში ის ქმნის თავისუფლად, ქმნის რეალობას, რომელიც თავის აუცილებლობას, კანონებს, მიზნებს მხოლოდ თავის თავში შეიცავს [48; 75]. უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟების დაბადებისა და ყოფნის ავტორისაგან დამოუკიდებლობის კონცეფცია შეიცავს ასევე მხატვრული სახის აგების კანონების თავისებურების მომენტსაც, რომელსაც თავისი ლოგიკა აქვს და რომელსაც მწერალმა არ შეიძლება ანგარიში არ გაუწიოს, აგრეთვე ე. წ. ესთეტიკური აქტივობის დაუინტერესებლობის მომენტს. მაგრამ, უმთავრესად, ამ კონცეფციას მხედველობაში აქვს და ამტკიცებს შემოქმედებითი ნების ხელოვნებაში რეალიზაციის შესაძლებლობას და მისი რეალიზაციის შეუძლებლობას ნამდვილ ცხოვრებაში, სადაც ნების თავისუფლება ლიმიტირებულია და რიგ სხვადასხვა სიტუაციაზე დამოკიდებული, სიტუაციებზე, რომლებიც ადამიანს საშუალებას არ აძლევენ გამოავლინოს თავისი არსება, ე. ი., გახდეს თავისი ცხოვრების შემოქმედი და პიროვნება, როგორც ასეთი. და მაინც ხელოვნების ყოფიერების რეალური ცხოვრებისგან დამოუკიდებლობა აბსოლუტური არ არის და მას არ აღმოაჩნდება უნარი, შეასრულოს ყველა ის ფუნქცია, რომლებსაც მას პირანდელი აკისრებს. მართალია, ხელოვნება ხელოვნებასა და მის პერსონაჟებს უზრუნველყოფს თავისუფლებით, ყოველთვის საკუთარ თავად ყოფნის შესაძლებლობით და უკვდავებით; იგი ანიჭებს მათ ყფიერებას, რომელიც შეიცავს აბსოლუტურ და ობიექტურ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მას არ აქვს უნარი, უზრუნველყოს ისინი სხვებთან კომუნიკაციით, მათში არსებული ჭეშმარიტება სხვებს გადასცეს. საქმე იმაშია, რომ ხელოვნებას, ისევე როგორც ადამიანს, მხოლოდ სხვების დახმარებით შეუძლია ცხოვრება. იგი მკვდარია, სანამ მკითხველის ცნობიერება არ ჩაბერავს მას თავის სიცოცხლეს, არ განაცოცხლებს მას. პერსონაჟის ცხოვრება ამიტომ ისევე ტრაგიკულია, როგორც ადამიანის ცხოვრება, რადგან მასაც მისივე აქვს, ყოველთვის სხვებისაგან მიიღოს სიცოცხლე, ახალი და მისთვის უცნობი. არაკომუნიკაბელურობის დრამა ხელოვნების სამყაროშიც მოქმედებს, რასაც პირანდელი ხაზს უსვამს არა მარტო პიესაში „...ექვსი პერსონაჟი“ — სადაც რეპეტიციის სცენაში პერსონაჟები ვერ ცნობენ თავის თავს, როდესაც მათ შიშობები ასრულებენ — არამედ თეორიულ ნაშრომებშიც. არავინ იცის, — წერს იგი, — როგორი იყო დანტე თავისი თავისთვის მის პოემაში. იმისათვის, რომ დანტე შეეძინებინათ, ჩვენ საკუთარი ყოფიერების საზღვრებს გარეთ უნდა გავიდეთ, ეს კი შეუძლებელია. ყოველი ცნობიერება თავის, ახალ დანტეს ქმნის, ხოლო ნამდვილი დანტე საუკუნოდ „ჩნება თავის დვთაებრივ მარტობაში“. მართალია, პირანდელი დამატებით შენიშნავს, რომ ეს არ ნიშნავს პოეტის გაგების შეუძლებლობას, რადგან ის მარადიულ საგნებზე ლაპარაკობს, მისი ხმა კი არასოდეს დადუმდება [34; 240], მაგრამ, ფაქტობრივად, რამდენადაც მასთან სიტყვა არაკომუნიკაბელურია, ხელოვნებაც, სიტყვით გამოხატული, განწირულია, თავის თავში ჩაკეტილ და შეუღწეველ სამყაროდ დარჩეს. ამგვარად, პირანდელი ლოგიკურად იმის უარყოფამდე უნდა მივიდეს, რის დამტკიცებასაც ის ესწრაფვის. ხელოვნებას, რომელმაც ყველას უნდა მიანვიდინოს აბსოლუტური და მარადიული ჭეშმარიტება, ამ ფუნქციის შესრულების უნარი არ გააჩნია; ხელოვნება რომელიც უნდა იყოს ბილიკი სხვების გულისაკენ, არ შეუძლია იყოს ეს ბილიკი და, შესაბამისად, პიროვნების ყველაზე საშინელი ტრაგედია, მარტობის ტრაგედია ძალაში რჩება.

* * *

პირანდელის მკვლელობა დაადგინოს ადამიანის, როგორც პიროვნების თვითდამკვიდრების შესაძლებლობები, ე. ი., მონახოს ადამიანის პიროვნების კრიზისის დაძლევის გზები, შეიძლება ორი მხრიდან შევსადეს: ადამიანის რეალურ, პრაქტიკულ ცხოვრებაში თავისი სახის და თავისი დრამის ავტორად ყოფნის შესაძლებლობის თვალსაზრისით და მის მიერ თავისი „თვითობის“ ხელოვნებაში,

მხატვრული სამყაროს იდეალურ ყოფიერებაში რეალიზაციის მასაძლებლობის თვალსაზრისით. ორივე შემთხვევაში პირანდेलო მარცხს განიცდის იმ განსხვავებით, რომ პირველ შემთხვევაში ეს მარცხი მის მიერ აღიარებულია, როგორც ადამიანის ყოფიერების სპეციფიკის კანონზომიერი შედეგი, ხოლო მეორე შემთხვევაში ამ მარცხს იგი არ აღიარებს. პირანდელოს აზრის განვითარების ამოსავალი წერტილი არის მისწრაფება, გადალახოს ადამიანის გაგების „ახსტრაქტულობა“ და დაამტკიცოს მისი პიროვნული ყოფიერების განუმეორებლობა და უნიკალურობა. მაგრამ სინამდვილეში ადამიანი მის კონცეფციაში წარმოადგენს რა „მე“-ს, რომელიც ერთეული ცნობიერებაა, ბუნების სამყაროს (ყოფიერებას) და საზოგადოებრივი ურთიერთობების სამყაროს მონყვეტილი, თავისი ასოციალურობის გამო გვეკვლინება ახსტრაქტულ და არა კონკრეტულ ადამიანად. პირანდელოსეული პიროვნება აღმოჩნდება ჩაკეტილი რეფლექსიის სუბიექტური მოძრაობის საზღვრებში, რომელსაც არ შეუძლია გახდეს „ობიექტური მოძრაობა“ და ობიექტურ რეალობაში განახორციელოს თავისი არსება, როგორც საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე ღირებულება. ცნობიერება თავის თავს პიროვნებად ქმნის „არარა“-დან, ახდენს რა თავისი თავის რეალიზებას გამუდმებული თვითუარყოფის ან თვითგაუცხოების საშუალებით. ამიტომ პიროვნების ყოფიერების ყოველი ფორმა ილუზორული ფორმაა, მოჩვენებითობა, რომელიც საკუთარი თავის გარდა არაფერს არ ამუდავებს, თავისი შინაარსით მთლიანად სუბიექტურია და უარყოფილია მომდევნო ფორმით. პირანდელოსთან, მოჩვენებითობა, როგორც პიროვნების ყოფიერების ფორმა, თუნდაც ის, მაგალითად, ამ აქტის არსებას შეიცავდეს, უარყოფა შედგომი აქტით და ამდენად არ შეიძლება იყოს ერთ-ერთი მომენტი, ერთ-ერთი განსაზღვრება პიროვნების ობიექტური და მთლიანი არსებისა, როგორც ასეთის. ამრიგად, მოახდინა რა გაუცხოების აბსოლუტიზირება და გადააქცია რა იგი ადამიანის ონტოლოგიურ თვისებად (დაიყვანა რა მასზე გასაგნობრივებაც), პირანდელი შესაბამის ლოგიკურ დასკვნებასაც აკეთებს: რადგანაც ადამიანის ყოველი მოქმედება მისთვის მთლიანად გაუცხოვდება, ამიტომ იგი განწირულია მუდამ ეძებდეს და ვერ პოულობდეს საკუთარ თავს ამ მოქმედების შედეგებში, იყოს არა ერთი „მე“, არამედ ასი ათასი „მე“ და ვერც ერთ მათგანში ვერ ხედავდეს თავის ნამდვილ არსებას, შესაბამისად, არ ჰქონდეს არასდროს თავისი სახე, არ ჰქონდეს შესაძლებლობა, გახდეს თავისი ცხოვრების ავტორი. შედეგად, პირანდელოსეული „მე“ თავის მოძრაობაში უნდა დაუბრუნდეს იმას, საიდანაც დაიწყო — თავის „არარა“-ს, ამიტომ პიროვნება, საბოლოო ჯამში, აღმოჩნდება კიდევ „არავინ“. ასოციალური ადამიანი, მართლაც, სხვა არაფერია, თუ არა „არავინ“. უკიდურეს ლოგიკურ დასკვნემდე მიდის პირანდელი პიროვნების სხვასთან ურთიერთობის პრობლემისა და მისი თავისუფლების პრობლემის გადამყვებაშიც. სხვასთან ურთიერთდამოკიდებულება, არის რა პიროვნების კონსტიტუირების აუცილებელი მომენტი, აგრეთვე არის წყარო მისი რღვევისა და იმის შეუძლებლობისა, რომ იგი იყოს თავისი სახის და ცხოვრების ავტორი. პიროვნებას არ შეუძლია არსებობა სხვებთან ურთიერთობის გარეშე, ისინი ქმნიან მას იმად, რაც ის არის და აძლევენ იმის რწმენას, რომ პიროვნება სწორედ ის არის, რაც არის. მაგრამ რამდენადაც ყოველი სხვისი ცნობიერება პიროვნების სახეს თავისებურად ქმნის, ხოლო ცნობიერებანი არაკომუნიკაბელურნი არიან, ამდენად ერთმანეთთან „მოლაპარაკება“ და ერთმანეთის გაგება ადამიანებს არ შეუძლიათ. ყოველი პიროვნება იმისათვის, რომ საკუთარი რეალობა დაამტკიცდეს, ესწრაფვის სხვა პიროვნების ნების დათრგუნვას და შედეგად, ადამიანების თანაარსებობა ჯოჯოხეთად იქცევა. ადამიანი განწირულია სამუდამო მარტოობისათვის, რადგან მას არ შეუძლია გახდეს ერთი პიროვნება ყველა სხვისთვის და გადასცეს მათ თავისი დრამის საზრისი და მნიშვნელობა, ამ დრამის შექმნა რომც მოახერხოს. ეგზისტენციალისტების მსგავსად პირანდელი თავისუფლებას ადამიანის ონტოლოგიურ თვისებად მიიჩნევს და ესმის იგი, როგორც აბსოლუტური თავისუფლება ყველაფრისა და ყველასგან. მართალია, ყოველდღიურ ცხოვრებაში თავისუფლებას მრავალი საზღვარი აქვს და, თაქტობრივად, არასოდეს რეალიზდება, თუ არ ჩავთვლით ადამიანის არსებობად სტერილურ ბუნტს „შეუძლებელი სიტუაციის“ წინააღმდეგ, რომელშიც იგი მისთვის უცნობი ავტორის ნებით აღმოჩნდება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თავისუფლება თვითრეალიზაციის შესაძლებლობას შეიცავს და ეს თვითრეალიზაცია შეიძლება ორ ასპექტში განხორციელდეს: იგი შესაძლებელია, როგორც იძულებითი დათრგუნვა სხვების თავისუფლებისა, ე. ი., როგორც თვითნებობა და ნიშნავს ნამოქმედარზე ვალდებულების და პასუხისმგებლობის აღების უარყოფას. ეგზისტენციალისტებისაგან განსხვავებით, მიიყვანა რა საქმე ბოლომდე, პირანდელი ამ

თავისუფლებას აბსურდულად მიიჩნევს, რადგან იგი მორალის რელატივიზმს ამკვიდრებს და ამდენად შეუძლებელია, რომ ადამიანების თანაარსებობისა და ურთიერთობების საფუძველი გახდეს. ეს თავისუფლება პიროვნებას აბსოლუტურ მარტოობაში ამწყვედევს, ართმევს რა მას ცხოვრების ყოველგვარ საზრისს და ამის გამო იგი კვლავ „არავინ“ ხდება. ამიტომ, საბოლოო ჯამში, ერთადერთი ნამდვილად თავისუფალი აქტი სიციცხლეზე უარის თქმის აქტი აღმოჩნდება; თავისუფლება მხოლოდ სიკვდილია შესაძლებელი, მაგრამ სიკვდილიც არ ანიჭებს სიციცხლეს საზრისს, ვინაიდან ის კონკრეტულ ყოფიერებაზე, პიროვნებად ყოფნის მისწრაფებაზე უარის თქმავა, უარია იმაზე, რაც ადამიანის მიზანია. ეგზისტენციალური სიტუაციის მსგავსი გაგების შედეგებს პირანდელი მიჰყავთ რეალურ ცხოვრებაში ადამიანის, როგორც პიროვნების, თვითდამკვიდრების შეუძლებლობის კონსტატაციამდე. პიროვნების და არსებობის საზრისის პრობლემის პოზიტიური გადაწყვეტის პოვნას ის ცდილობს ხელოვნების სფეროში, მაგრამ ლოგიკურად აქაც უარყოფით დასკვნამდე უნდა მივიდეთ. კერ ერთი, აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტის „პოზიტიურობა“ ორანზოგანიან, ვინაიდან პიროვნების თვითდამკვიდრება ხელოვნებაში არ შეიძლება გახდეს საშუალება და საფუძველი სინამდვილის აქტიური გარდაქმნისა, მას არ შეუძლია გადააქციოს პიროვნება რეალური ისტორიული პროცესის აქტიურ სუბიექტად. მეორეც, იმ მხატვრული ღირებულებების ყოფიერების იდეალურობის მტკიცება, რომლებიც თავის თავში შეიცავენ დროისგან და ავტორის სასრული არსებობისგან დამოუკიდებელ ობიექტურ ჭეშმარიტებას, პირანდელის კონცეფციის საფუძველებს ეწინააღმდეგება: ეს მტკიცება გულისხმობს ცნობიერებაში, უფრო ზუსტად ესთეტიკურ ცნობიერებაში რაღაც ზოგადი, იდეალური მიზანარისის არსებობას, რომელიც დამოუკიდებელია ერთეული ცნობიერების ფსიქიკური აქტივობისაგან; უფრო მეტიც, იგი აღიარებს ცნობიერებისთვის ტრანსცენდენტური ყოფიერების არსებობას, რომელიც უპირობოდ უნდა ამ ერთეულ ცნობიერებას, როგორც რაღაც უმაღლესი და უფრო ნამდვილი რეალობა. მესამეც, ამგვარი ყოფიერების დაშვებასაც არ მოაქვს პიროვნებისათვის ნამდვილი გადარჩენა. ხდება რა ხელოვნებაში შემოქმედი, თავისი დრამის ავტორი და ამკვიდრებს რა თავისუფლად მასში თავის არსებას, ხელოვნანი და მასთან ერთად მის მიერ შექმნილი პერსონაჟებიც, რომლებმაც ვერ შეძლეს რა თავისი თავის ცხოვრებაში რეალიზება, გახდნენ „ვიდაცები“ ხელოვნებაში, იქნენ სამუდამო სიციცხლეს, მაგრამ ამ ცხოვრებაშიც განწირულნი არიან „დვთაებრივ მარტოობაში“ დარჩნენ: ცხოვრება მხოლოდ იმთ ცნობიერებაში შეუძლიათ, ვინც ყოველ ჯერზე თავისებურად და ხელახლა მისცემს მათ სიციცხლეს და ამ სიციცხლის საზრისს, ვინაიდან რამდენადაც ისინი ცხოვრობენ სიტყვაში, რომელიც არაკომუნიკაბელურია, კერავინ შეძლებს ჩანვდეს იმას, რაც იყვნენ თავისი თავისთვის ავტორი და მისი პერსონაჟები.

ამგვარად, პირანდელის კონცეფცია არა მარტო წინასწარ განჭვრეტს ეგზისტენციალისტური მსოფლგაგების ზოგიერთ ტენდენციას, არამედ ისინი უკიდურეს ლოგიკურ დასკვნებამდეც მიჰყავს. „ეგზისტენციალიზმი, — წერს ტ. ოიზერმანი, — ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის კრიზისს საზოგადოდ ადამიანის პიროვნების კრიზისად გადააქცევს. და სწორედ ამიტომ მას არ შეუძლია ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის დაძლევის გზებზე მითითება. ის უბრალოდ ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის ტენდენციების კრიზისის ფილოსოფიური გამოხატულებაა“ [23; 17]. ეგზისტენციალისტების მსგავსად, პირანდელიც იაზრებს ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის კრიზისს, როგორც საზოგადოდ ადამიანის პიროვნების კრიზისს და ამიტომ ვერ ხედავს ამ კრიზისის დაძლევის გზას. არსებობის საფუძველისა და საზრისის პოვნის შეუძლებლობის გაცნობიერება განაპირობებს მისი ფილოსოფიური კონცეფციის ღრმა პესიმიზმს და ამ კონცეფციას ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმის ტენდენციების კრიზისის ერთ-ერთ ყველაზე ბრწყინვალე და დამახასიათებელ გამოხატულებად აქცევს.

ციტირებული ლიტერატურა:

1. Маркс К. и Энгелс Ф., Об искусстве, М.-Л., 1937.

2. Маркс К. и Энгелс Ф., Из ранних произведений, М., 1956.
3. Маркс К. и Энгелс Ф., Соч., II, т. 3.
4. Маркс К. и Энгелс Ф., Соч., т. 23.
5. Ленин В. И., Философские тетради, М., 1969.
6. Ленин В. И., Соч., изд. 4, т. 15.
7. Ленин В. И., Соч., т. 16.
8. Ленин В. И., Соч., т. 21.
9. Грамши А., О литературе и искусстве, М., 1967.
10. Ингмар Бергман, М., 1969.
11. Бинэ А., Изменения личности, [СПБ], 1893.
12. Блок А., Полн. собр. стих. в двух томах, М., 1946, т. I.
13. Боске А., Из сборника "Несправедливость", лит. газ. 1969, 10 декабря.
14. buaCiZe T., WeSmaritebis obieqturobis Sesaxeb, Tbilisi, 1964.
15. Гарин Э., Хроника итальянской философии XX века, М., 1965.
16. Голосовкер Я., Достоевский и Кант, М., 1963.
17. Джиеов О., Природа исторической необходимости, Тбилиси, 1967.
18. Кин Ц., Миф, реальность, литература. М., 1968.
19. Кон И., Социология личности, М., 1967.
20. Паскаль Б., Мысли, СПб., 1888.
21. Рубинштейн С., Человек и мир, „Вопросы философии“, 1969, № 8.
22. Сартр Ж.-П., Пьесы, М., 1967.
23. Современный экзистенциализм, М., 1966.
24. თეკვაძე გ., ჟან-პოლ სარტრი. მარტინ ჰაიდეგგერი. წიგნში „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“, თბილისი, 1970.
25. Тридцать лет жизни и борьбы итальянской коммунистической партии, М., 1953.
26. Унамуно М. де, Назидательные новеллы, М.-Л., 1962.
27. Финкелстайн С., Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, М., 1967.
28. Фрейд З., Лекций по введению в психоанализ, М., 192-.
29. Пиранделло Л., Покошный Маттиа Паскаль, Л., 1967.
30. Пиранделло Л., Вертится, Л., 1926.
31. Пиранделло Л., Новеллы, М., 1958.
32. Пиранделло Л., Обнаженные маски, М.-Л., 1932.
33. Пиранделло Л., Пьесы, М., 1960.
34. Pirandello L., Saggi, poesie e Scritti varii, A. Mondadori editore, 1960.
35. Pirandello L., Uno, nessuno e centomila, Firenze, 1926.
36. Pirandello L., Tutti i romanzi, vv. 1-2, A. Mondadori editore 1955-1956.
37. Pirandello L., Novelle per un anno, v. I, A. Mondadori editore, 1956.
38. Pirandello L., Novelle per un anno, v. 2, A. Mondadori editore, 1957.
39. Pirandello L., Prefazione per commedia ` Sei Personaggi in cerca d'autore~, Maschere nude, v. I, A. Mondadori editore, I ediz.
40. Pirandello L., All'uscita, A. Mondadori editore, 1926.
41. Pirandello L., Maschere nude, vv. 3-4, A. Mondadori editore I ediz.
42. Pirandello L., La nuova colonia. Mito, Firenze, 1928.
43. Pirandello L., Man weiss nicht wie, Wien-Leipzig-Zürich, 1935.
44. Pirandello L., Quando si и qualcuno, Verona, 1933.
45. Andersson G., Arte t teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello. Stockholm, 1960.
46. Angioletti G. B., Luigi Pirandello, narratore e dramaturgo, Torino, 1958.
47. Atti del Congresso internazionale di Studi Pirandelliani (Venezia 2-5 ottobre 1961), Firenze, 1967.
48. Battaglia S., Lezioni su D'Annunzio e Pirandello, Napilo, 1963.
49. Вьдел О., Pirandello, London, 1969.

50. Camus A., Der Mythos von Sisyphos, Rowohlt, 1960.
51. Camus A., Le Malentendu... Caligula, Paris, 1958.
52. Cantoro U., Luigi Pirandello e il problema della personalita, Bologna, 1954.
53. Chaix-Ruy J., Luigi Pirandello, Paris, 1957.
54. Croce B., Pagina sparse, v. III, Napoli, 1953.
55. Croce B., La letteratura italiani, v. IV, Bari, 1960.
56. De Bella N., Narrativa e teatro nell'arte di Luigi Pirandello, Firenze, 1962.
57. Di Pietro A., Pirandello. Milano, 1950.
58. Dumur G., Luigi Pirandello, Paris, 1955.
59. Ferrante L., Pirandello, Firenze, 1958.
60. Galleti A., Il Novecento, Milano, 1942.
61. Giudice G., Luigi Pirandello, Torino, 1963.
62. Guasco C., Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello, Roma, 1961.
63. Janner A., Luigi Pirandello, Firenze, 1964.
64. La filosofia contemporanea in Italia, Roma, 1958.
65. Lauretta E., Pirandello umano e irreligioso, Milano, 1954.
66. Leone de Castris A., Storia di Pirandello, Bari. 1962.
67. MacClintock L. The age of Pirandello, Bloomington, 1951.
68. Meyer F., L'ontologie de Miguel de Unamuno, Paris, 1955.
69. Petronio G., Antologia della critica letteraria, v. II, Il Decadentismo, Bari, 1964.
70. Rauhut F., Der junge Pirandello, oder das Werden eines existentiellen Geistes, Munchen, 1964.
71. Salinari C., Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milano, 1960.
72. Sartre J.-P., L'etre et n'ant, Paris, 1948.
73. Sartre J.-P., Existentialism, N.-Y., 1947.
74. Sartre J.-P., Theatre, Paris, 1947.
75. Sciascia I., Pirandello e la Sicilia, Caltanissetta-Roma, 1961.
76. Studi gramschiani, Roma, 1958.
77. Tilgher A., Studi sul teatro contemporaneo, Roma, 1923.
78. Unamuno M., de, Nebel, Munchen, 1927.
79. Vallone A., Profilo di Pirandello, Roma, 1962.

ა

- აბანიანო ნ. 40
 აღაძოვი ა. 16
 ალუარო კ. 34
 ამენდოლა ჯ. 31, 32
 ანაქსიმანდრე 69
 ანდერსონი გ. 157
 ანუი ჟ. 16, 139
 ანჯოლეტი ჯ. 10

ბ

- ბალდელი პ. 153, 177
 ბალზაკი ო. 17, 170
 ბარატო მ. 170
 ბატალია ს. 151
 ბეკეტი ს. 16, 137
 ბერგმანი ი. 139
 ბერგსონი ა. 10, 137
 ბინე ა. 20, 99, 100
 ბიუდელი ო. 155

ბლოკი ა. 5, 36
ბოდლერი შ. 53
ბოსკე ა. 137
ბრესტი ბ. 16

ბ
გალეტი ა. 25
გარინი ე. 36
გობეტი პ. 11
გოეთე ი. 17, 18
გოლოსოვკერი ი. 24
გორგია 10, 12, 126
გოტი ვ. 169
გრამში ა. 6, 11, 13, 14, 17, 18, 20, 28, 135
გუასკო ჩ. 68
გუბიო ს. 23

დ
დ ამიკო ს. 55
დანტე ა. 18, 162, 173
დე ბოუარი ს. 47
დეკარტი რ. 16, 126
დე უნამუნო მ. 25, 167, 169, 170
დი პეტრო ა. 23, 54
დილთაი ვ. 54
დორი ბ. 16. 119
დოსტოევსკი ფ. 17, 24
დუჩე 34

ე
ევრეინოვი ნ. 135,

ვ
ვალონე ა. 15
ვერგასი ვ. 171
ვილარი ჟ. 16

ზ
ზვევო ი. 20
ზიმელი გ. 9, 52, 54, 68

თ
თევზაძე გ. 150

ი
იანერი ა. 100
იოზეფმანი ტ. 177
იონესკო ე. 16
იუნგი კ. 16, 170

კ
კამიუ ა. 16, 38, 139, 143, 146, 152
კანტი ი. 21
კანტორო უ. 106
კაფკა ფ. 33
კირკეგორი ს. 25, 74
კოპერნიკი ნ. 41, 155
კრომელინკი ფ. 16
კროჩე ბ. 6, 7, 8, 9, 24, 32, 37, 156, 170, 171

ლ
ლენინი ვლ. 126
ლენორმანი ა. 16
ლეონე დე კასტრისი ა. 13, 23, 53, 101

მ

მაკ-კლინტოკი ლ. 35
მანძინი ჯ. 6
მარსელი გ. 16, 35
მარქსი კ. 138
მატეოტი 31
მეიერი ფ. 169
მიხელშტედტერი კ. 36, 40
მონტენი მ. 25, 104
მონტესკიე შ. 25
მორიაკი ფ. 17
მორუა ა. 16, 83
მუსოლინი 31, 32, 33

ნ

ნეკო ჟ. 16
ნიცშე ფ. 10, 25, 41, 67. 69

ო

ო'ნილი ი. 16

პ

პასარი-პინიონი ვ. 53
პასკალი ბ. 25, 111
პირომელი 7
პიტოევი ფ. 16
პორტულანო ა. 27,
პროტაგორა 10, 126
პრუსტი მ. 16. 20

რ

რაუუტი ფ. 26, 27, 39, 53
რეიზოვი ბ. 54
როზმინი ჯ. 21
რომანიოზი 21
რუბინშტეინი ს. ლ. 135

ს

სალაკრუ ა. 16
სალინარი კ. 11, 157
სარმანი ფ. 16
სარტრი ფ.-პ. 16, 42, 43, 72, 106, 107, 108, 109, 110, 117, 118, 119, 120, 126, 130, 131, 139. 142, 143, 144, 145, 150
სეაი ფ. 157
სერვანტესი მ. 168, 169
სპინოზა ბ. 49
სტერნი ა. 158

ტ

ტიკი ლ. 101
ტილგერი ა. 9, 10, 32, 52, 53, 54, 55, 68, 177
ტოლსტოი ლ. 17, 18

ფ

ფელინი ფ. 177
ფერანტე ლ. 11, 12
ფლობერი გ. 170
ფროიდი ზ. 16, 101, 105, 107

ჟ

ჟენე ფ. 16
ჟიროლუ ფ. 16.

შ

შამისო ა. 159
შაშა ლ. 13, 32, 34, 54

შექსპირი უ. 18
შე-რიუი 157
შილდტი ი. 139
შილერი ფ. 36
შლემილი პ. 101
შოპენჰაუერი ა. 10, 50

ჯ
ჯენტილე ჯ. 28, 126
ჯიოევი ო. 144
ჯუდიჩე ჯ. 23, 105, 169, 170

პ
პაიდგერი მ. 69, 70, 71, 73, 73, 120
პეგელი გ. 21, 150
პერაკლიტე 12
პუსერლი ე. 69