

Madarász Klára

PIRANDELLO, AZ IRODALOMTEORETIKUS

Pirandello esztétikai nézetei



PhD értekezés

TÉZISEK

Szeged, 1999

Tartalom

A téma előzményei 3

A dolgozat célkitűzése és módszere 7

A tézisek, amelyeket dolgozatommal igazolni igyekszem 10

Az elért eredmények pontokba szedett rövid ismertetése 11

1. tézis: Pirandello esztétikai nézetei koherens teóriává rendezhetők 11

2. tézis: A pirandellói teória eredeti elmélet 11

3. tézis: Új típusú esztétikai diskurzus 17

Konklúzió 21

A téma előzményei

Pirandello ma jelenség. Mondhatni: divat. Egyre erősödő érdeklődéssel kutatják. Feltérképezhetetlen mennyiségű tanulmánykötet, monográfia, konferencia sorozatok foglalkoznak életműve legrejtettebb zugaival is világszerte. Értékelik és újraértékelik, és ezek intenzitása, gyakorisága és a szembenálló nézetek feszültsége láttán felmerül a kérdés: mi ennek az oka? Mi ennek az oka 60 évvel a halála után? Milyen történelmi távlatot nyert az utókor, amiből ennyire sürgető Pirandello újrafelfedezése?

Adódik a válasz: olyasmit ad az utókornak, amit saját kora nem látott, nem értékelt, és ez olyan érzékeny, aktuális problémákkal érintkezik, hogy tennékenyítő a vele való kontaktus szemszögéből megvizsgálni őket. És adódik az is, hogy Pirandello válasza nem egyértelmű, hogy vitatható, hogy a legellentétebb állásfoglalásokat megengedi, hogy tehát izgalmas, sőt, szinte rejtélyes. Vagy talán csak rejtvénytű, mert nem elbátortalanítja, elkedvetleníti kutatóit, hanem megfajtásra inspirálja. Úgy tűnik, mintha magának a Pirandello jelenségnek lenne az oka az, hogy Pirandello rejtvény.

Ebben az irdatlan mennyiségű és igen sokirányú felfedező hadjáratban első látásra semmilyen útvonal nem érintkezik egymással. Mégis, aki a Pirandello jelenséggel találkozik, meg szeretné találni e labirintusból a kivezető utat, az orientáló vörös fonalat. Feltételezhető, hogy ez a vörös fonál a vallatások háttérében létező, valamilyen szempontból közösnek tekinthető szellemi inspiráció, talán egy olyan aktualitás, amire ma Pirandellót is segítségül hívva keressük a választ.

Az értékelések és újraértékelések a legellentmondásosabb vélekedések labirintusát alakították ki, amelyből egyre újabb módszerek iránytűjével tájékozódva igyekeznek kijutni a kutató, hogy egy mai tudásunk szerint hiteles Pirandello kép megalkotásához jusson.

Jelenleg az életmű széttagolt vizsgálata jellemző. Ennek oka részben az, hogy a legutóbbi időkig kerültek elő új szövegek, és mind a mai napig nem került közönség elé egy kritikai kiadás, a 60-as évek összkiadása óta. A lappangó szövegek napvilágra kerülése két jelentős vonatkozásban módosította a Pirandellóról addig kialakított képet. Egyrészt felfedezték, mint gondolkodót, másrészt, ezzel is összefüggésben, szükségesnek tartották a művészi életmű újraértékelését.

Ami a Pirandellóról, mint gondolkodóról kialakított képet illeti, a korábbi, Benedetto Croce nyomdokain haladó álláspont szerint Pirandello elméleti – filozófiai, esztétikai – munkássága elhanyagolható jelentőségű. Azonban a

hetvenes években megszületett a Pirandellót mint gondolkodót, elméletfrót rehabilitáló alapvető munka Claudio Vicentini tollából.

S bár a legutóbbi időkben új lendületet vett a Pirandellóval, mint elméletfróval foglalkozó irodalom, mégis még mindig elenyészően kicsi a más, Pirandellót vizsgáló területekhez képest. Pedig éppen itt, a "filozófiai" aspektusok körül voltak már Pirandello életében is a legélesebb viták, ennek a területnek az életmű egészében betöltött szerepe nyújtotta a legnagyobb támadási felületet.

Ami pedig művészi munkásságát illeti, műveit hol pseudo-filozófiai tételek illusztrációjának nézték, hol művészetnek álcázott filozófiának. Ha ez a nem hízélgó értékelés érvényes lenne, mivel lehetne indokolni a feltámadt, már említett intenzív érdeklődést a se filozófus, se művész Pirandello iránt? Mi készteti arra az utókort, hogy akár az egyik, akár a másik, akár mindkét aspektus újraértékelésével foglalkozzék?

Talán éppen ez is az egyike ama feszültségelt keltő problémáknak, amelyek az utókor rejtvényfejtő érdeklődését is magyarázzák: valóban nehezen fogalmazható meg az a viszony, ami kétségtelenül fennáll a teória és a praxis között.

Lehet, hogy a teória – poétika, filozófia vagy esztétika – ismételt megfogalmazási kísérletei még nem vezettek el a várt eredményhez, és ez ösztönzi egyre újabb vizsgálódásokra a kutatókat.

Lehet, hogy egy olyan elmélet intuícója mozgatja a kutatást, aminek – pl. újdonsága folytán – köze van a mi világunkhoz.

Továbbhaladva az eddigi kutatások eredményei nyomán és saját problémaérzékenységet követve szeretném bizonyítani, hogy Pirandello esztétikai gondolkodásában egy szinkron rendszer körvonalai megrajzolhatók. E rendszer koherenciáját nem rendszeres és rendszerszerű kifejtése, hanem bizonyos fogalmak ismétlődő feltűnése biztosítja. Ilyen módon vizsgálva körvonalazható esztétikai gondolkodása, és egyes pontjaiban ennek eredetisége is.

Anélkül, hogy az esztétika kontra poétika vitában részt kívánnék venni, meg kell jegyezmem, egyetértek Claudio Vicentinivel abban, hogy esztétikának lehet minősíteni egy nem szisztematikusan kifejtett, de belső koherenciát felmutató gondolatrendszert is. Amennyiben eme gondolatok irányultsága túlmutat az egyéni művészi teljesítmény teoretizálásán, tudatosításán, a benne megjelenő művészi tartalom létrejöttének és létezésének "poétikai szabály"-ban való rögzítése igényén, már nem pusztán ars poeticáról van szó, még akkor sem, ha történetesen a gondolatok "gazdája" egyúttal alkotó művész, akinek éppen ars poeticája is lehet.

Nagy a csábítás, hogy egy alkotói életművet az elkülönülő területek egylényegűségét keresve dolgozzunk fel, tehát rekonstruáljunk egy vörös fonalat, egy *gondolati háttér*et, ami az életmű *egészét* jellemzi. Kérdés azonban, hogy milyen úton jutunk el eme egylényegűség megfogalmazásához.

Vicentini könyvében azt a módszert választja, hogy nem különíti el a különböző területeket, bár alapvetően a teoretikus részt vizsgálja, mint Pirandello gondolkodói teljesítményének fő területét. Igazolás- vagy illusztrációképpen azonban felhasználja a művészi alkotás területén született műveket is, sőt, a *teoretikus* életmű vizsgálata során a csúcspontot, a végkifejletet egy *művészi* teljesítményben jelöli meg: Pirandello dramaturgiájában. Ilymódon egyfajta *gondolkodói* folyamatosságot rekonstruál, a maga történetiségében és külső összefüggéseivel, ez azonban mégsem egy *esztétika* rekonstruálása, hanem egy fel-feltűnő hol esztétikai hol poétikai gondolkodás nyomkövetése egy életmű egészében. Így persze azt is nehéz igazolni, hogy itt többről van szó, mint poétikáról, s marad annak előrebocsátása, mintegy igazolásaként a választott módszerek, hogy művésziről lévén szó, a különböző alkotói területek nem választhatók szét, mert egymással szoros, kölcsönös összefüggésben kell, hogy legyenek.

Ezen a ponton feladatként vetődik fel, hogy az életmű-részek egymáshoz való tényleges viszonyát megfogalmazzuk.

Hogy egy gondolkodói minőségében megragadott, átfogó Pirandello-kép megalkotása még várat magára, azt az jelzi, hogy Vicentini alapvető munkája után sem csökkent a Pirandello-láz, bár el kell ismerni, hogy a legújabb közelítéseket az elaprózottság, a részletek vizsgálata jellemzi, mintha a kutatás lemondott volna az átfogó kép megalkotásának lehetőségéről.

Anélkül, hogy vitatnám a különböző életmű-részek összefüggésének *természetszerű* meglétét, azaz egy művész alkotói egylényegűségének létezését, úgy vélem, hogy ennek megfogalmazására, illetve Pirandellót illetően az eddigi megfogalmazások további finomítására a kutatás jelenlegi fázisában *más módszer* célravezetőbb lehet, mint az egyes életmű-részek egymásravezetőkötésének vizsgálata.

Szükségesnek látnám először az egyes részek sajátos, önmagában vett természetét megvizsgálni, s csak ezt követően — tehát mikor sajátos mivoltukat meghatároztuk — keresném meg az összefüggésüket, s azt a közös lényegét, ami az *egész* alkotói életmű vörös fonala, poétikája, egyszerűen szólva egylényegűsége.

Így vélném elkerülni azt a csapdát, ami egy ilyen gazdag életmű vizsgálójára leselkedik, s amibe a kutatások eddigi története folyamán többször is beleestek a kutatók: hogy a művészetét mint poétikai tételek illusztrációját kezelték, vagy a

gondolkodói teljesítményét művészi teljesítménye melléktermékének tekintették, pl. ars poetica minőségben. Az elméleti munkásság poétikaként való kezelése és a művészi munkásság magyarázataként való felhasználása ugyanis feszültséget, zavart okozott a kritikában, illetve nem volt képes integrálni Pirandello számos kérdésfelvetését és válaszát sem. Ugyanez az "összemosás" egyrészt elfedte az elméleti rész önálló arculatát, nem engedte felszínre jutni sajátos koherenciáját, másrészt zavaróan hatott a művek értelmezésekor, még mindig engedve kísérteni a művészietlen művészetéről kialakított kezdeti vélekedést.

Úgy vélem tehát, hogy a teória és a praxis önálló, öntörvényű, nem egymásért, csak egymás mellett létezőként kezelése közelebb vinne először valódi viszonyuk megfogalmazásához, majd a mindkettőben jelenlevő alap gondolat, az alkotói egylényegűség megfogalmazásán át egy átfogó, feszültség- és problémamentesebb Pirandello-profil kialakításához.

A dolgozat célkitűzése és módszere

E dolgozat feladatának a fentiekben megjelölt feladatcsomag első lépéseként a teória, mint önálló, koherens és szinkron rendszer felvázolását tekinti, melyet a Pirandello elméleti munkásságában előforduló ismétlődő motívumok, témák sajátos összefüggésének bemutatásával kíván elérni. Ezt a teóriát nem mint poétikát értelmezi, már csak azért sem, mert kérdéshorizontja meghaladja a saját alkotás születésére, létezmódjára, esetleg céljára vonatkozó vizsgálódás kereteit, amely vizsgálódás hagyományosan az írói poétikák célja.

Nézetem szerint a Pirandello művészi alkotásainak háttérében álló pirandellói *poétika*, a műalkotást generáló implicit, néha explicit teória értelmében *nem azonosítható* a nagy alkotó elméleti munkáiban körvonalazódó művészetfilozófiai (esztétikai) teóriával, bár nyilvánvalóan e teóriának vannak poétikai jellegű elemei, összetevői.

Úgy véljük, a dolgozatunkban kibontani kívánt teória *egységes*, azonban nem filozófia, nem is poétika, és nem is a filozófiai értelemben vett esztétika. Nem véletlen tehát, hogy megítélése hosszú idő óta annyi nehézséggel okoz. Az eltelt idő azonban mind a művészet, mind a művészetelmélet horizontjait oly módon alakította, tágitotta, hogy ma meg lehet kockáztatni egy feltevést: Pirandello egy útkereső esztétikát alkotott, s az ösvény, amely megnyílik gondolkodásában, az eltelt időben csapássá, sőt, bizonyos szakaszokon úttá szélesedett.

E dolgozat nem vállalkozhat sem történeti, sem más összefüggések regisztrálására a Pirandellót követő idők esztétikai teóriáival, nem kívánja vizsgálni, hogy e teóriák milyen összefüggésben vannak a Pirandellóéval. Ez a későbbi kutatás feladata lehet. Megelégszik annak felmutatásával, hogy Pirandello gondolkodásában egy újfajta esztétikai gondolkodásmód alapozódik meg. Ez a mód szoros összefüggésben van kora más szellemi áramlataival, tulajdonképpen a korában jelentkező világlátási mód esztétikai konzekvenciáit vonja le.

Esztétikáit, mindkét értelmében: úgy is, mint művészetelméleti, a művészetről való gondolkodásbeli, és úgy is, mint művészi, esztétikai módon való alkotásbeli konzekvenciát. Mi ennek az esztétikai konzekvenciának az *elméleti* munkásságban megfogalmazott *részét* vizsgáljuk bizonyos pirandellói fogalmak elemzése – mint az eredetiség és imitáció, az őszinteség, az igazság, a valóság – és az ezek alapján körvonalazható esztétikai kérdéskörök – mint a tartalom és forma viszonya, az intuíció és kifejezés kérdése, a művészet és tudomány különbözősége, a műalkotás és a valóság viszonya, a művészi kommunikáció lehetősége – áttekintése révén. Ezen a módon bizonyíthatónak véljük mind a

teória koherenciáját, mind annak egyes kérdések szemléletében megnyilvánuló újdonságát.

Feltevésünk szerint az így körvonalazódó esztétikai teóriát az addigi filozófiai esztétikától megkülönbözteti az esztétikai tény lélektani módon való definíciója, az esztétikai és a tudományos megismerés különbségének módszerbeli és nem lényegi különbségként való definiálása, az alkotói folyamat jelentőségének kiemelése a művészet valósággal való viszonyának vizsgálatakor, valamint a művészi érték megállapításának nem normatív, hanem intuitív módja. Ez egyfajta pszichológiai esztétika körvonalait adja, utat nyitva így korunk több esztétikai irányzatának kérdéshorizontja felé.

Céлом elérése módszertani szempontból tűnt a legigényesebbnek: egy olyanfajta szövegelemzést kellett elvégezniem, melynek végeredményeképpen nyilvánvalóvá tehetem, hogy a szövegek, melyeket elemeztem, interpretálhatók egy másfajta kontextusban is, esztétikailag is, nem csak abban a kontextusban, amelyben megíródtak; másrésztől hogy az általam elvégzett esztétikai interpretációnak a végeredménye nem azonos az eddigi hasonló célú interpretációk eredményével.

Ugyanakkor, éppen ezért, ezt az elemzést más módszerrel kívántam elvégezni, mint az előttem járók.

Már az idevonatkozatható forrásanyag kijelölésében eltért álláspontom a hasonló munkáktól.

Ami a szövegelemzés és az interpretáció módszerét illeti, a következő háromlépcsős eljárást alkalmaztam.

Először is, mivel maximálisan figyelembe óhajtottam venni a szövegek *eredeti kontextusát*, végiglemeztem a forrásanyagot a keletkezése sorrendjében. Az egyes művek elemzésekor a szövegegész jelentésének rögzítése mellett, abból kiindulva külön figyelmet szenteltem az esztétikailag relevánsnak tűnő gondolatoknak, melyeket az adott helyeken ki is emeltem. Itt, mivel az *egész* szöveg jelentését óhajtottam megragadni, s csak ezután elkülöníteni benne a számomra lényeges szegmenseket, tartózkodni kívántam az eredeti szövegösszefüggésből kiemelt, s aztán tetszés szerint értelmezhető szövegdarabokkal, idézetekkel való zsonglörködéstől. Ezért is idéztem keveset a forrásokból, és helyette a sűrítés illetve a parafrazálás eljárásait alkalmaztam a tartalom összefoglalására. Ami az esztétikailag érdekes gondolatok kiemelését illeti, ezt ugyanígy végeztem: a releváns gondolatok *összefoglalását* igyekeztem elvégezni, ezt viszont a folyamatosabb, könnyebben olvasható szöveg kedvéért. Így már az első lépcsőfokon, amellet, hogy az eredeti kontextust igyekeztem

szigorúan respektálni, már egyfajta interpretációt is (szükségképpen) végeztem. Ennek az analízisnek az eredménye az 1.sz. függelékben olvasható.

Második lépcsőben az első analízis eredményeire támaszkodva egy olyan új kontextust igyekeztem létrehozni, melyben az eredeti szövegek esztétikailag releváns gondolatai egy koherens rendszerré állnak össze. Itt az első analízis során már kiemelt, esztétikailag lényegesnek tűnő gondolatokat a keletkezésük időrendjének figyelembevételével csoportosítottam, olyan fogalmi csomópontokat óhajtva létrehozni, melyek egy esztétikai diskurzusban fontosak. Az új kontextus azt jelenti, hogy a pirandellói gondolatokat úgy csoportosítottam és rendszereztem, hogy azok egy olyan hiteles, *kizárólag pirandellói tartalmú* szöveget képezzenek, amelyet bár Pirandello ebben a szerkezetben sohasem írt meg, de a benne található gondolatok kivétel nélkül megtalálhatók nála: hangsúlyosan gondolatokról, nem csupán szövegdarabokról van szó.

Bár így tényleg nem írta meg, gondolatai ilyen csoportosításában nyilvánvalóvá válik, hogy az eredeti kontextus felszine alatt létezett ez a szöveg is (talán, mint belső monológ, mint számára olyan evidenciák sora, melyeket nem óhajtott explikálni): a feltételezés pedig éppen e gondolatok *koherenciájával* igazolható. Egyúttal beigazolódik az általam alkalmazott eljárás jogossága is: az új kontextus megalkotása nem a pirandellói gondolat megerősökölését eredményezte, csak egy olyan *olvasat* kibontakoztatását, melynek alapjait maga a szerző rakta le műveiben.

A harmadik lépcső a másodikra támaszkodva igyekszik *interpretálni* azt az esztétikát, amely a kétféle analízis eredményeképpen kibontakozott előtűnk; rávilágít kritikus pontjaira, másokat elmélyít, és keresi azokat a tartalmi jellemzőket, amelyek a mai olvasó számára mindezt érdekessé teszik.

Ha munkámban sikerül Pirandello teóriájának önállóságát és elméleti értékét felmutatni, hátra van még az egyes életműrészek tényleges egymáshoz való viszonyának vizsgálata, majd az egységes gondolat, az alkotói egytlényegűség meglétének kutatása és megfogalmazása. Ezek után kerülhet sor egy megnyugtató, kevésbé ellentmondásos, feszültségmentes Pirandello-kép megrajzolására.

A tézisek, melyeket dolgozatommal igazolni igyekszem

1. Pirandello nem rendszeresen, hanem elszórtan kifejtett esztétikai nézeteinek koherenciája megragadható, és így elszórt nézetei teóriává rendezhetőek a dolgozatban alkalmazott szövegelemzési módszer segítségével.¹

2. A fenti módszerrel rekonstruálható pirandellói teória esztétikai értelemben újdomságot tartalmaz, tehát eredeti elmélet, amennyiben önálló és koherens gondolatvilággá alakítja a máshol, másoknál szisztematikus elméletekben kifejtett elképzeléseket. Az eredetiség röviden a következőkben határozható meg:

- a) a művészet mibenlétének, működésmódjának a leírásában;
- b) a művészet és a valóság kapcsolatának a meghatározásában;
- c) a művészi érték meghatározásában.

3. Pirandello egy új megközelítési móddal kísérletezik az esztétikai diskurzusban, akkor is, mikor a művészi értéket határozza meg, és akkor is, amikor az *umorismo* kategóriáját igyekszik definiálni.

¹ Pirandello korában illetve az olasz irodalomtudományban nem létezik az *irodalomtudomány* illetve az *irodalomelmélet* fogalma; ezeket részben az *esztétika* vagy *filozófia*, részben a *kritika*, részben a *retorika* fogalmaival jelölik. Így a dolgozat során én sem használom az *irodalomtudomány* illetve az *irodalomelmélet* fogalmakat - jóllehet a pirandellói teória mai terminológiával nem annyira az esztétika területére tartozik, mint inkább a művészet- vagy méginkább irodalomesztétika és az irodalomelmélet közötti mezsgyén áll -, tehát nem használom az ilyen elméletek megnevezésére alkalmas mai fogalmakat, mikor a pirandellói teóriáról beszélek, részben az anakronizmus elkerülése végett, részben azért, hogy ne kelljen a pirandellói szóhasználatot módosítanom. A magyar terminológia szerint az - egyik jelentésében legalábbis - alkalmasnak látszó *poétika* megnevezést pedig abból a megfontolásból (is) kerülöm, mivel az olasz terminológiában a magyartól eltérően a poétika olyan *személyes* költészettani és művészeti elképzeléseket jelöl, melyeket a művészek elméleti munkáikban fejtenek ki, de alapvetően saját művészi praxisuk magyarázatának céljával. A pirandellói teóriát én alapvetően nem ilyen természetűnek tartom, és éppen ez az, amit a dolgozatban is bizonyítani igyekszem.

Az elért eredmények pontokba szedett rövid ismertetése

1. tétel: Pirandello esztétikai nézetei koherens teóriává rendezhetők

A dolgozatban alkalmazott szövegelemzési eljárás segítségével, mely első lépésben egy kronológiai sorrendű, tehát hosszszetszeti és szövegenkénti analízist, majd egy részben kronológiai sorrendű, részben tematikus csoportásban elvégzett, egyszerre hossz- és keresztmetszeti analízist jelent, sikerült 28 esztétikai horizontúnak tekinthető kérdéskört *elkülöníteni* Pirandello elméleti jellegű írásaiban és azokat fejlődésükben végigkísérve elemezni.

A 28 kérdéskör elkülönítésekor és elemzésekor világossá vált, hogy egy koherens rendszer kialakítása is lehetséges, melyben olyan, az esztétikában általánosan elfogadott kérdések vizsgálatára nyílik lehetőség, mint a művészet (értsd az irodalom!) nyelve, az emberi érzelem ábrázolása a művészetben, a művészet társadalmi dimenziója, a művészet mibenléte, a valóság, igazság, objektivitás és a művészet viszonya, az emberi megismerés fajtái, tartalom és forma, az alkotó és az alkotási folyamat pszichológiája, a művészi kommunikáció, illetve maga az esztétika, mint művészettudomány feladatai – olyan kérdésköröket érinthetünk tehát, amelyek egy, a művészettel foglalkozó, általános érvényű megállapítások megtételét ambícionáló tudományban szoktak felmeríteni. Bár kétségtelen, hogy vannak esztétikák, melyek sokkal több kérdést vizsgálnak, a Pirandello által tárgyalt témák is összességükben kerek egészként, gyakorlatilag ellentmondásmentesen és általános érvénnyel képesek jellemezni a művészetet illetve az irodalom művészetét.

2. tétel: A pirandellói teória eredeti elmélet

a)

A művészet mibenlétének meghatározása többek között a tudományos és művészi megismerési formák összehasonlításán keresztül történik. Részben ezek rokonságának korábitól különböző megállapításához, részben különbözőségük addigitól eltérő módon való megfogalmazáshoz jut el.

Mindkét megismerési forma alapjánál az *intuáció* áll, de míg a művészetben az intuációból egy szintetikus, teremtett, tehát művészi formába öntött művészi valóság bontakozik ki, a tudomány ugyanazt a kiinduló intuációt megfosztja szubjektív tartalmaitól, tehát absztrahálja, és arra használja, hogy a tényleges

² Pirandello szinte kizárólag irodalmat ért művészet alatt: ez nem meglepő, hiszen a korabeli esztétika is többször hasonló módon közelített a művészet általános kérdéseihez, vagyis - ha nem alkalmazott külön kifejezést - művészetet mondva elsősorban és alapvetően az irodalomra gondolt, abból indult ki.

valóságról szerezzen objektív érvényű ismereteket, főleg a logika eszközét felhasználva.

A művészet mibenlétét megvilágítandó Pirandello néhány alapfogalmat értelmez újra. Az *utánzást* az antik esztétikai gondolkodástól kezdve tekintik úgy, hogy az a művészet tulajdonképpeni lényege. Az arisztotelészi mimézis azonban a reneszánszban és az azt követő korokban a természet utánzásává alakul. Ezt sokan úgy értelmezik, hogy a valószínűvel, a művészi igazsággal szemben a reális, naturális valóság *közvetlen* ábrázolására kell törekedni. Pirandello szerint a művészetnek nem az utánzás a feladata, hanem a *művészi igazság* ábrázolása. A művészet tehát nem imitáció.

Pirandello azt is határozottan leszögezi, hogy a művészet *teremtett valóság*. Legfőbb jellemzője e teremtett valóságnak azonban nem a hétköznapi valóságosság, hanem az, hogy igaz, hiszen, mint mondtuk, a művészi igazság nem a naturális igazság közvetlen ábrázolása, nem a természet utánzása, a művészi igazság valószínű. Bár Pirandello elég szűkszavú az igazság dolgában, egy dolog világosan kirajzolódik: a valóságosság és az igazság szinte kizárják egymást. (Egyetlen esetet kivéve, és ez az umorismo.)

A művészet egy, a valóságról alkotott szubjektív *interpretáció*: a művész tudja, hogy az általa megjelenítettek nem a *jelenségben* léteztek, hanem saját képzelő tevékenységének a termékei. Tudja, hogy nem az "objektív valóságot", hanem annak szubjektív interpretációját adja.

A művészet tehát nem lehet sem imitáció – tehát ábrázolás vagy túlközés sem – sem automatizmus, sem pusztá megismerés, mely csupán tartalom, forma nélkül: a művészet *alkotás*, a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján. Olyannyira, hogy a természetes születés analógiájára, a saját önmozgásával jön a világra: ennyiben *élet*.

A művészet egy, az életből alkotott szubjektív és csak saját törvényeinek engedelmessé, szintetikus és organikus *vízió* saját, *szabadon megszülető egyedi formába öntése*, a művész öntudatlan (intuitív) tudományának, költői logikájának sugalmazása nyomán, és a fantázia által: élettudomány, mely *örök*.

b)

A művészet és a valóság kapcsolata az a terület, ahol Pirandello teóriája pregnánsan elválasztható a rá ható kortárs szellemi áramlatoktól, pl. Bergsontól, Séailles-től, de a verizmustól is; ő megtartja, éppen a *tárgy saját természete* fogalmának kialakítása által a tényleges valóság létezését, annak megismerhetőségét, megragadhatóságát, de elveti a *közvetlen* megismerhetőséget illetve ábrázolhatóságot: a megismerés és az ábrázolás is csak a szubjektum közbeiktatásával történhet. Bár a megismerés valóban a

szubjektumon keresztül történik, és a tárgy szükségképpen fel is veszi a szubjektum tartalmait, mégis létezik a tárgy lényege, legalábbis potenciálisan.

A művészet és a valóság viszonyában annak a pirandellói kijelentésnek az ellentmondásmentes értelmezése okozhat problémát, hogy a művész ábrázolásának illetve alkotásának a lehető legazonosabbnak kell lennie a külső világgal: ez mégpedig azért problematikus, mivel - mint fentebb már láthattuk - a pirandellói kontextus megakadályozza, hogy az *objektív valóság* és a *tükrözés* fogalmait használjuk a művészetről való diskurzusban.

Épp ennek a problémának a megoldásában segít a *tárgy saját természete* fogalom: ez röviden a tárgy ideális, a valóság esetlegességeitől megtisztított létezését jelenti, azt, ahogy a tárgy érzi önmagát, ahogy a tárgy akarja önmagát. A tárgy ideális létezése egyúttal a tárgy *igazi* létezése is, kevésbé valóságos, mégis valamiképpen objektív; azonban eme igazi létezés felfogása csakis a szubjektumon keresztül képzelhető el, tehát a tárgy eme igazi létezését csakis a szubjektum (a művész ill. a befogadó) közbelépése útján szeresheti meg, nyerheti el. A tárgy saját természete egy potenciális létezés, amely aktuális létezéssé, tehát valósággá csak a szubjektum közbelépésével válhat.

A művészet világábrázolását, a művészet és a valóság közötti kommunikációt Pirandello szemével vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a művészetben nem egy, hanem több valóság, igazság, természet létezik, és mindegyik elfogadható: hogy tehát nincs *olyan* egyetlen (külső) valóság, igazság, természet, aminek az "ábrázolása" elvárható lenne a művésztől.

A művész a saját valóságát, igazságát, természetét alkotja meg. A *természet, valóság, igazság* absztrakt kifejezések, Pirandello képével élve olyanok, mint a rugalmas edények, melyekbe mindenki azt tölt, amit akar. Persze az ily módon megtöltött edények élettartamát (értsd, az értéküket) az idő határozza meg.

A műalkotás és a (tényleges) valóság egy többszörösen áttételes, de jól kitapintható viszonyban vannak egymással. Pirandello háromféle valóságot különít el, a *tényleges valóságot*, egy *belső valóságot*, és a *művészi valóságot*.

A *tényleges valóság* sem a *belső*, sem a *művészi valóságban* nem jelenik meg, sem közvetlenül, sem ábrázolás vagy tükrökép formájában. Közvetetten van jelen a róla alkotott képzetek révén, amelyek rá vonatkoznak, és amelyek tartalmazzák a képzet gazdájának szellemében való visszatükröződés eredményeként a képzetet kísérő pszichés materiát is: a *tényleges valóság* tehát *egy szubjektív tartalommal kiegészülve* van jelen a *belső valóságban* és a *művészi valóságban* is. A *szubjektív tartalom* felvételén túl, mely a *belső valóságban* történik, azonban más módosulás is történik a *tényleges valósággal* a *művészi alkotásban*: struktúrát, értelmet, értelmezést, tehát *formát kap*: szubjektív interpretáció: vízió lesz, melyet a művész maga alkot a *tényleges*

valóságra vonatkozó képzeiteiből, illetve még pontosabban a művész valóságra vonatkozó képzei saját önmozgásuk révén, a művész pszichéjének a felhasználásával önálló létezésre tesznek szert, és egy új valósággá, a művészi valósággá válnak.

A művészi valóság tehát a tényleges valósággal *közvetett*, a belső valósággal *közvetlen* kapcsolatban áll. A belső valóságból származik, mivel anyagi anyagát a tényleges valóságra vonatkozó képzetek alkotják, az új, a művészi valóság pedig, amelyet a művész e anyagi anyagból megteremt, a tényleges valóság megértését segíti elő.

A művészi alkotásban tehát nincs benne minden, ami a tényleges valóságban, de van benne *valami*, ami a természet művében, a külső valóságban, az életben *nincs*. Ez az a *módosulás*, ami a világnak a művész lelkében történő visszaverődésekor keletkezik, és amelynek a tartalma a dolgokhoz való *viszony* kifejeződése: majd pedig olyan érzetek, képek megjelenése az ábrázolásban, amelyek nem a jelenségben, hanem a művész róla alkotott fantáziájában, képzelő tevékenysége által léteznek, és kerülnek a műalkotásba.

Van, létezik egy rejtett élettudománynak, intuitív tudásnak nevezett tapasztalati tudás a valóságról, mely a művész tudattalanjában rejtőzik; ezt nem lehet tudatosan, szándék vagy hazugság útján manipulálni, tudatosan vagy tudattalanul befolyásolni, mert az a mű sérelmére lesz. Vagyis az a valóságtapasztalat, mely a művet a saját törvénye szerint diktálja megszületni, az szent és sérthetetlen, és külső beavatkozás nélkül önmagát irányítja a megvalósulás felé. Mindez nem jelenti azt, hogy az említett valóságtapasztalat az valamiféle objektívitás, vagy az objektív ábrázolás célkitűzését implikálhatja. Olyan *szelekciónak* kell történni a művészi világ, mint koordinátarendszer alkotásakor, hogy végül hiteles és teljes képet egyszerre kaphassunk. (Ez a kívánalom, a szelektált egyediben felvillantott általános, teljes, nem más, mint a típus, illetve a különösség egy korai megfogalmazása.)

Az *oggettivazione* – *soggettivazione* – *oggettivazione* (tárgyasítás – személyessé tétel – tárgyasítás) hármasságának, mint az alkotói folyamat valóságátalakító mechanizmusának leírása a művész és a valóság viszonyának addigitól eltérő megfogalmazását jelenti.

c)

A művészi érték meghatározásának, felismerésének az addigitól eltérő módja körvonalazódik a *sincerità* fogalmának használatával: a retorikai típusú megközelítést egy pszichológiai típusúval váltja fel. A külső valóság, mint norma helyére a belső valóság, mint norma kerül; a belső valóság pedig az interszubjektívitás közegében tud értékmérővé előlépni.

Az emberi érzések és művészetbeli kifejezésük témaja a legelső között jelenik meg, mint Pirandello érdeklődésének alapvonulata, és mint a később egyre határozottabbá váló pszichológiai indíttatású művészetvizsgálatának első, korai megnyilvánulása.

A spontán érzelem őszinte érzelem, melynek alkotója és forrása a *természet*. A művészet spontaneitása esetén a *lélekből fakadó* érzelmek közvetlensége adja az élményt, és az érzelmek spontaneitása élteti a művet. Közvetlenség alatt viszont nem a közvetlen közlést, pl. a szavakkal leíró, elmesélő közvetlen érzelmezközlést kell érteni, hanem a *szenvedély szabad mozgását*, mely a lélek mozdulatait jelenti, s amelyre a műalkotásban felelnek a test - tehát a kifejezés - mozdulatai. Ennek egyik eszköze lehet a saját nyelv, mely a művel együtt születik.

Az emberi érzelmek kifejezési lehetőségeinek kutatási körében találkozunk az *őszinteség*, a *sincerità* fogalmával is. Az őszinteség magatartás, módszer, minőség, olyan fogalom, aminek a tartalma folytonos fluktuációban van, szűkül, tágul, mintha Pirandello nem találná a szót valami olyan speciális, a művészi alkotó folyamattal kapcsolatba hozható jelenségre, amelyet feltétlenül meg akar jelölni, és ami minőségében meglehetősen különbözik az e folyamat leírására addig használatos kifejezésektől.

Az őszinteség kategóriájának a használata során eleinte az a folyamat érvényesül, hogy az őszinteség fogalma egyre több más fogalmat szív fel, illetve kerül velük rokonságba: eredetiség, spontaneitás, objektivitás, tolerancia, nyitottság. Aztán elindul a differenciálás folyamata: nem minden, a közgondolkodás szerint őszintének tartott őszinteség alkalmas arra, hogy "őszinte" művészetet hozzon létre. Pl. a lélek felvett magatartása – ami lehet őszinte, pl. egy meggyőződéssel, átéléssel vállalt társadalmi, vagy lelki *szeret* – szerinti alkotás is veszélyezteti a mű őszinteségét, legalábbis abban az értelemben, hogy a *befogadásakor* nem tudjuk pusztán a művön *belül* maradva, tehát pusztán esztétikailag élvezni és értékelni a művet. És ezen a ponton az eredetiség és őszinteség korábban szinte azonosnak felfogott jelentése is kettéválk: lehet egy mű úgy eredeti, hogy mégsem őszinte a pirandellói őszinteség értelmében, mégpedig a lélek felvett magatartása miatt.

Végső soron tehát az őszinteség alatt a legszűkebb, és nem a hétköznapihoz hasonló értelemben azt az *állapotot* érdemes érteni, amikor a mű a lélek legmélyebb régióiból születik, spontán és a saját törvényei szerint, és minden - tudatos, őszinte vagy nem őszinte - ambíciótól mentesen.

Az őszinte műben ugyanis az alkotó engedni fogja anyagát a saját természete szerint megvalósulni, és éppen az ilyen értelemben vett spontaneitás, az anyag öntörvényű létezése a művészet legfőbb ismérve. Ehhez viszont az kell, hogy az

alkotó a *szemlélés* állapotában legyen: ugyanis csak akkor lesz képes engedni anyagának, hogy az a saját törvényeit követve születhessen meg, és ne az ő alkotói akaratának engedelmessé váljon. Így kibékül egymással a spontaneitás, az őszinteség és a szemlélés, a művészi alkotás létrejöttéhez fontos alkotói állapotok látszólagos (verbális) ellentmondása.

A spontán, őszinte érzélem azonban egyúttal interszubjektív: visszhangzani képes az őt felfogó tudatban. A másik (saját, öntörvényű) tudata bennem és én a másik tudatában, egymással való kommunikációban: így működik a spontán, az őszinte érzélem a művészi kommunikációban. Létezni tud a másik tudata bennem, és én tudok vele kommunikálni: ez az élmény közvetlenségének nevezhető éltető elem, és egyúttal a közvetlenség egyedül lehetséges formája a művészetben. Ha ez a kommunikáció létrejön, akkor a műalkotás és a befogadó közötti empátiás kapcsolat megteremtődött. Márpedig az őszinteségen alapuló műalkotás értékét éppen ennek az empátiás kapcsolatnak a megléte hitelesíti.

Ami az érzelmek megjelenítési lehetőségének vizsgálatát illeti, a korai időszak nem lép túl az őszinteség kategóriáján; később azonban megjelennek az érzések közvetlen kifejezésének a művészi kifejezés mibenlétéből következő akadályai, mint a művészi kifejezésnek magának a problémái. Ezek azok a kérdések, amelyek az interpretáció, a művészi kommunikáció témakörét alkotják.

Az igazi, tehát művészileg értékes költészet feltétele, hogy semmi fék ne legyen a művészet spontaneitása, tehát a szenvedély szabad mozgása előtt. A hiteles érzések hiteles ábrázolása előtt azonban külső és belső akadályok állhatnak. Külső akadály pl. a retorika, mely előírásaival akadályozza a spontaneitást és az őszinteséget, és imitációt szül. Belső akadály a nyitottság hiánya, vagy a saját ambíció; és belső akadály az umorismo esetén fellépő érzelmi elbizonytalanodás, az érzélem, mint tartalom hitelvesztése is, mely önmaga kifejeződésének akadályozására hívja elő a *riflessionét*, és a nyomában járó *sentimento del contrario*.

Az érzések kifejezésének lehetősége illetve akadályoztatása fogalmazódik meg az eredetiség és imitáció művészi minőséget – tehát művészi értéket – is jelentő viszonyulás-párjában: az eredetiség illetve az imitáció az alkotó alkotáshoz való *viszonyának* egy-egy aspektusa. Egy újabb téma, amely végigkíséri gondolkodói pályáját, és amelyről az első perctől az utolsóig ugyanazt gondolja.

Szorosan köthető az eredetiség illetve az imitáció kérdése a régi művészet–új művészet fogalom-párjához. Mondhatni, az imitáció-eredetiség szembenállása ebben az ellentétpárban is megfogalmazható.

Eredeti, tehát új az a mű, amely a lélekből fakad, és spontán módon veszi fel saját, egyedi formáját. Az ilyen mű valódi művészet, és örök. Imitáció, tehát régi pedig az a mű, amely tanulmányozás útján, észszel, komponálással jön létre, a

retorika tradícióit respektálva. Az ilyen mű inkább az irodalom része (az irodalom most mint az igazi művészettel szemben álló kategória értendő), és nem állja ki az idő próbáját. Ebben az értelemben lehet az eredetiség esztétikai érték meghatározás szempontja.

Az érzelmek megjelenítésének, közvetítésének a kérdése, mint láttuk, a művészetnek tulajdonképpen a pszichológiai aspektusú megközelítését vetítette előre. Így módon valóban nagyon korán megjelenik a pszichológiai dimenzió.

Az alkotó lélektanára irányuló érdeklődés kezdeti megnyilvánulása után, mikor a költő emberi karakterének megismerése volt a művészet megértésének a feltétele, a művész alkotói állapota a saját alkotáshoz való viszonyának a szempontjából is érdekes lesz a számára. Ugyanis azt ismeri fel, hogy a művész alkotói lelkiállapota, lelki diszpozíciója, illetve saját alkotáshoz való viszonya mindenképpen befolyásolja a művet. A befolyások azonban különbözők: egyes esetekben csupán a mű jellegét, máskor az *értékét* is meghatározzák. A művész alkotói diszpozíciója egyrészt eldöntheti, hogy komikus, irónikus vagy éppen umorisztikus mű fog keletkezni; másrészt azt is, hogy művészileg komoly vagy nem komoly alkotással fogunk találkozni, ami már a mű értékét befolyásoló mozzanat; s végül, hogy őszinte művel lesz-e dolgunk.

Ez utóbbi állapot, mint láttuk, a legnagyasabb művészi minőséget látszik garantálni.

3. tézis: Új típusú esztétikai diskurzus

Az umorismóban egy olyan esztétikai kategória körvonalazódik, amelynek meghatározási kísérletében Pirandellónak lényeges vonásokban el kell térnie más esztétikai minőségek addigi meghatározásától. Az történik ugyanis, hogy a filozófiai definíció igényeihez képest túl konkrét, tartalmi vonások merülnek fel az umorismo meghatározásakor, illetve felmerül a pszichológiai viszonyuláson keresztül megragadható és kifejeződő morális igazság kérdése, mely vonatkozásokat (a tartalmat illetve a morális értéket) addig kizárt a tiszta művészet meghatározásából.

Ez a probléma vezet ahhoz a sajátos kényszerhelyzethez, hogy az esztétikában addig elfogadott módszertől eltérően a keresett *általános érvényű* jellemzőt, melyet mindeztáig filozófiailag igyekeztek megragadni, Pirandello egy *pszichológiailag* megragadható általános érvényű jellemzővel igyekezik kiváltani, mindezt éppen abbéli törekvésétől vezetve, hogy az umorismót *esztétikai kategóriaként* tarthassa meg. Ezáltal az esztétikai minőség meghatározásának egy új lehetőségét találja meg, de egyúttal a művészetről való beszéd új módját is.

Számára a műalkotás eleven létezés, konkrét valóság, ami nem írható le elvont filozófiai kategóriákkal. Mivel egyedi létező, megközelítésének is egyedinek kell lennie: az esztétikai ítélet meghozatalának is az az *impresszió* a kiindulópontja, amit az alkotásról kapok, ha annak sikerül bennem élményt felkeltenie. Általánosítani pedig csak az egyedi jellemzőkben, az alkotásban és az egyénített kritikában is megnyilatkozó közös vonások alapján lehetséges.

Pirandello úgy látja, a *közös* a pszichológiailag megragadható *alkotói folyamatban* van; az esztétikum tehát "filozófiailag" – azaz az általánosítások szintjén – is csak a pszichológiai ismeretében közelíthető meg.

Pirandello szerint a kritika – a kritikai befogadás – lehetősége a tudatok egymás közti kommunikációján alapul. A kritikus feladata az, hogy behatoljon a művész lelkébe, megértse a művész saját alkotásához való viszonyát, és feltárja a művészetében működő költői logikát, a művet mozgató saját törvényt. Ezt nem teheti meg másképp, csak az *egyes* művekből kiindulva, és akkor, ha maga is kreatív: kreatív a költői logika kommunikatív úton való felismerésében és annak az ész számára is felismerhetővé tételében, vagyis megfogalmazásában.

Ez a kreativitás a tudatok közti kommunikáció – az interszubjektív kommunikáció – során bontakozik ki, és épp e kommunikáció létrejötté az, ami hitelesítheti a kritikus becsületes és őszinte szubjektív izlésítéletét.

A retorika és az absztrakt esztétikai teóriák azért nem alkalmasak a művészetkritika elveit kijelölni, mert kívülről, a külső formára vonatkozó szabályokon és általánosításokon át közelítenek a művekhez. A kritikának pedig mindig az egyes, konkrét műből kell kiindulnia.

A kritikus legfőbb fegyvere az empátiája, a személyes érzékenysége. Ha ezt ki is egészíti a körülmények számbavétele és vizsgálata, azonban még mindig sok tekintetben szubjektív körülményekről: a művész temperamentumáról, személyes viszonyairól kell, hogy szó essék. Könnyen gondolhatnánk, hogy egyfajta relativista, befogadói esztétikáról van szó, hogy olyan ez a közelítés, ami pontosan az esztétika és a poétika határainak az elmosásához, elmosódásához vezet(ett).

Pirandello törekvése azonban éppen nem a relativizálás volt: az értékek tekintetében legalábbis egyáltalán nem. Sokkal inkább a kritika olyan *módszeréről* van szó, mely képes az egyes, konkrét és egyedi mű saját törvényeit felismerve értékelni azt a *művészi megvalósulás* mércéjén. Pirandello a kritikus részéről az alkotóéhoz hasonlatos folyamatokat feltételez, az alkotói folyamatok egyfajta újraalkotását, átélését, a mű útján.

A hangsúly tehát az alkotói folyamatokra esik, melyek egyúttal a kritikuséi is lesznek, amennyiben benne is rekonstruálódniuk kell ahhoz, hogy a kritika megszülethessen. Azt nem fejt ki, hogy a mérce hogyan tud nem relatív, azaz

mérce, "objektív" lenni. hogy tehát miben fog különbözni a kritika a műélvezettől.

Egyfajta választ jelenthet a korábban már felvetődött interszubsjektivitás, egyfajta relatív objektivitás lehetőségeként felfogva: az, hogy a kommunikáció egyáltalán képes létrejönni, hogy a kritikus be tud lépni a mű világába, azt jelenti, hogy a forma, mint a közvetítés csatornája, működött. Nyilvánvalóan ez a belépés a kritikus saját érzékenységén kívül a műtől, annak konkrét, műként való megvalósultságától, azaz a *kifejezéstől*, annak minőségétől függ. Az egy következő probléma, hogy milyen *kifejezés* szükséges ahhoz, hogy az alkotó folyamatai a kritikusban - befogadóban – rekonstruálhatók legyenek, vagyis hogy a forma működjön. Azt azonban Pirandello leszögezi, hogy a kritikus ki kell, hogy bontakoztassa, az ész számára is felfoghatóvá téve, a művészen működő költői logikát – tehát azt, amit empátiásan rekonstruált. Ez meglehetősen egyértelmű útmutatás: az introspekción követheti a tudományos analízis.

Egy másik hasonló, talán jobban artikulált válasz a lehetséges mérce kérdésére az *umorista kritika* lehetősége. Maga Pirandello veti fel, hogy az umorista érzelmkritikus, illetve fantasztikus kritikus. Nem lehet nem ráérezni: ez a fantasztikus kritikus, ez a saját érzelmét lehűtő művész az a kritikus is lehet, aki az irodalom fejlődéséhez olyan fontos. Művész, mikor empátiásan közelít tárgyához, és kritikus, mikor azt értelme fényében vizsgálja: tehát a jó kritikus, a helyes úton járó művészettudós nem más: *umorista*. Félig művész.

Az umorismo kategóriájának a jelentősége tehát az új típusú esztétikai diskurzus kialakításában az, hogy egyrészt annak definiálása során ütközik az esztéta a filozófiai megközelítés lehetetlenségébe; másrészt működésmódja modellezi az új típusú esztétikai viszonyulást, mint művészetmegismerési módot: az esztéta úgy ismeri meg a műalkotás valóságát, abban a kettős tudatállapotban, mint az umorista a maga életvalóságát: egyszerre belül- és kívülálló módon.

A művészetről tehát művészi és kritikai módon kell ítélni, *egyszerre*, azaz: érzelemmel és értelemmel. Ebből az umorisztikus pozícióból lehetségesnek tűnik, hogy a művészet alkotta világot az esztétikai tudomány által és a tényleges világot a művészet, mint élettudomány által végül is *ugyanazon a módon* lehessen megismerni: hogy a tényleges világ művészi megismerése és a művészi világ mint valóság tudományos megismerése nem követel lényegileg más módszert. Ez is egy, az umorismo-jelenségben implikált felismerés.

Az esztétika tehát megismerő tudomány: meg kell ismernie a művészt, és behatolva a művész lelkébe, az a feladata, hogy feltárja a *művészetében működő tudományt*. Legfőbb módszere az empátia.

A művészetben – a művészetben – működő tudomány megismerése, feltárása némileg a természettudóshoz teszi hasonlatossá az esztétát: ugyanis ez a *költői tudomány* tulajdonképpen az ember világmegismerésének a mechanizmusát, módját jelenti, azt a megismerést, amelyet leginkább pszichológiai törvények irányítanak, és amely minden mozzanatában az emberi elme természetével függ össze.

Így alapozza meg az umorismo vizsgálata a művészetről folytatható pszichológiai alapokra helyezett, de az általános megállapítások megtételének igényével folytatni kívánt esztétikai diskurzust.

Az umorismo, azon túl, hogy utat nyit a művészetéről való pszichológiai alapú esztétikai diskurzus felé, mint esztétikai minőség egyúttal *érzéketesen* is megjeleníti a modern kor művészi problematikáját, mely azidőtájt általában az egyes avantgard irányzatok poétikájában jut kifejezésre.

Ekkor az umorismo és az avantgard egy közös gyökerű és végső soron esztétikai probléma érzékletes-teoretizált megjelenítésében hozhatók rokonságba.

Az umorismo kategóriájában ugyanis kifejeződik, hogy probléma keletkezik a régi esztétikai illetve művészi viszonyulásban, és ezen kívül, az ábrázolásban is: az umorismo tulajdonképpen a tárgyhoz való viszonyulás problémáját, egy pszichológiai problémát jelenít meg, pont azt, ami az ismeretelméleti felismerések következtében az ismeretelméleti válságot is okozza: az ember elveszti az egy az egyben való látás képességét, a tárgyat nem tudja esztétikailag megragadni, mert megkérdőjelezi önmagát a megragadás pillanatában – tehát az egészben látás sérülését is kifejezi. Ezért hat az umorisztikus ábrázolás tudományosnak, mert az egészben látás elvesztése az umorista sajátos *analíziséhez* vezet.

Ennyiben fejezi ki az umorismo az ábrázolás problémáját, mint esztétikai problémát: demonstrálja, hogy nem lehet egészben megragadni a tárgyat, mert az a megragadás pillanatában megkettőződik, s persze ez kihat a formálódására is.

Az esztétikai viszonyulás problémája az umorismo esetében szorosabban véve lélektani, tágabban tekintve filozófiai, társadalmi problémává alakul: mindenesetre a hagyományosan filozófiai megközelítéssel ez a viszonyulásmód nem megragadható.

Konklúzió

Mint a dolgozatban látható, Pirandello az esztétikai jelenség mindhárom oldalával – alkotóval, művel és befogadóval is – foglalkozik vizsgált írásaiban, jóllehet az egyes területek nem egyforma súllyal esnek a vizsgálódás latjába.

Legtöbbet az alkotóval illetve a művészet, az alkotás megszületésének lélektani folyamataival foglalkozik, és ennek megértése jelenti számára a művészet meghatározásának, értéke megállapításának a feltételét is. Amikor tehát művészetéről, vagy igazi művészetéről beszél, tulajdonképpen mindig alkotásra gondol.

A feldolgozott írásokban a legkevesebb teret a műveknek mint szövegeknek szentel, talán azért is, mivel a korabeli uralkodó kritikai gyakorlat, a Pirandello által Retorikának aposztrofált vizsgálati keret főleg a művekre koncentrált, igaz, azok szövegét tradicionális retorikai elvek és értékek megvalósulásának potenciális terepeként kezelve. Mikor Pirandello foglalkozik szövegekkel, elsősorban a kifejezés, a nyelv érdekli: ott tudja ugyanis igazán megragadni, hogy az alkotó őszinte-e vagy sem. A szövegekkel való foglalkozását főleg az itt nem elemzett recenzióiban, kritikáiban követhetjük nyomon.

A befogadó publikumként, kritikusként vagy "vizonteladóként" – színészként, illusztrátorként, fordítóként – jelenik meg írásaiban, és az ő munkájuk jellegzetességeinek tárgyalása közben lebbenti fel a fátylat a befogadás egyes pszichológiai mozzanatairól, illetve a művészi folyamatban realizálódó megismerés kommunikatív/interszubjektív természetéről.

A befogadó "felfedezése", mint aki nélkül a mű megismerési értéke nem realizálódik, de általa, vele is csak "tökéletlenül", ahogy kezdetben gondolja, illetve folyamatos újraalkotásban, ahogy később, a színész munkáját elemezve látja, *mérföldkő* az esztétikai gondolkodásban. Korábban erről nem, vagy csak sokkal mechanisztikusabban gondolkoztak, mikor a befogadót csak egyfajta tükörnek tekintették, aki képes egy művet az alkotó eredeti szándékainak megfelelően rekonstruálni, az eredetivel azonosnak felfogni. A tudat felfedezése, tevékenységének kutatása azonban lehetővé tette az esztétikai gondolkodás számára is, hogy a befogadás – és ezzel a mű létezmódja – kérdéskörét árnyaltabban és realiztikusabban megközelítve magáról a művészetéről és annak működéséről hitelesebb képet alakítson ki.

A dolgozatban létrehozott meta-szöveg kibontakoztat előttünk egy sajátos esztétikai szemléletet. Legfőbb jellemzői a pszichológiai orientáltság, bizonyos, a filozófiai esztétikában illetve a retorikában hagyományos témák tökéletes

hiánya (pl. a szépség vagy a rátság mibenléte), az alkotás folyamatára való koncentrátság, s az egyes meghatározások abból való levezetése. Mindeközben világosan látható, hogy ez az egyes művet, mint konkrétan és *pszichológailag* létező esztétikai tényt figyelembe venni akaró "antifilozófia" nem akadályát általános érvényű megfogalmazásoknak, és túl is nő akár a saját írói tapasztalatot rögzítő poétikán, akár az egyszeri műkritikán; bár azt is el kell ismerni, hogy a *saját* művészi tapasztalat a filozófusénál nagyobb biztonságot ad Pirandellónak egyes témák megközelítésében, pl. az intuíciónak kérdésében, vagy a forma és tartalom viszonyának a leírásában.

Bár alapvető kategóriák hiányoznak, megjelennek viszont érdekes új fogalmak, melyek segítik differenciáltabbá, és ezáltal újabbá tenni a művészetéről vallott alapvetően klasszikus gyökerű felfogását, mint pl. a művészetben működő költői tudomány, a tárgy saját természete, a technika, amely a forma szabad és spontán mozgása, az őszinteség, mint a művészi kommunikáció alapfeltétele, a tudományos és művészi intuíciónak lényegi azonossága, a tartalom és a forma viszonyának a nyelv és stílus viszonyához hasonlóként való felfogása. Teljesen új témának tekinthető az umorismo, még akkor is, ha Pirandello saját tanulmányában az umorismót, mint jelenséget nem tartja újnak; azonban az a megközelítés, amit megvilágításához alkalmaz, feltétlenül új és messzire mutató. Az időben helyenként esetleg távoleső *gondolatoknak* a dolgozat II. részében nyomkövethető folytonossága (ismétlődése vagy elmélyülése, esetleg kiszélesedése) annak a bizonyítéka, hogy egy folyamatos, látens teoretikus aktivitás állt a pirandellói írásoknak a háttérében, melyeket egyébként főleg az aktuális szellemi-irodalmi életbe való bekapcsolódás igénye és szüksége diktált.

Pirandello sok elemet olvaszt össze teóriájában, de végső soron egy eredeti rendszer jön létre, mely konzekvens, van összefüggősége, és nem azonos egyik alkotó tényezőjével sem, tehát nem azonos sem az arisztoteleszi, sem a kantii, sem a goethei, sem a scáillesi, sem a bergsoni gondolattal, sem a pozitivistá, verista vagy naturalista művészetfelfogással.

Annyiban alapvetően klasszikusnak nevezhető, hogy megtartja a művészet *alkotás*-jellegét (Goethe), és megtartja az érzéletes kifejezést (görög művészetfelfogás). Pontositja, hogyan, mennyiben alkotás a művészet, illetve hogyan lesz kifejezés.

Megtartja a valóság tiszteletét (verizmus), már amennyire ez lehetséges a művészet kényszerű és alapvető szubjektivitása miatt, ezt fejezi ki a tárgy fent említett saját természete.

Visszaadja a művészi alkotás reális szemléletét, amennyiben a műalkotást egy konkrét, érzékeltes *valóság* alkotásának tekinti, nem pusztá ideának vagy intuíciónak.

Elvékonyítva bár, de megtartja a művészet és tudomány elválasztó mezsgyéjét, és a művészetet az egészben való megragadás tudományának tekinti (költői tudomány – szemben a logikai megragadással).

Mindeközben ami meghasonlást, problémát jelent a számára, az a szubjektivitásban megfogamzó forma, a szubjektivitás kényszerű jelenléte és a lehető legazonosabbként megjelenés objektív követelményének szembekerülése: az, hogy hogyan kerül a tárgy saját természete az alkotó szellemébe, egyáltalán mi lehet a tárgy saját természete, talán egyfajta idea? A megoldást erre a *költői tudomány* kategóriájának értelmezésével kaphatjuk meg.

Probléma a rögzített forma és a mozgó valóság ellentéte, tehát a művészi kifejezés mint *tükrözés* lehetetlenségének második oka: Művészet és Élet alapvető mássága. Ez a kérdés az interszubjektív folyamatként felfogott befogadásban oldódik meg.

Probléma végül a művészet morális-társadalmi szerepének és a művészet szabadságának az *összeegyeztetése*, de ezt is megoldja, a színház mint másodlagos művészet "felfedezésével", amelyben a tiszta művészetből kizárt *szándék* magasztos morális-társadalmi szereppé tehető.

Nyilván nem véletlen, hogy Pirandello igazi hivatásának az utókor éppen a modern színházművészet megalapozását ismeri el, nemcsak annyiban, hogy a művészet pirandellói materiáját, a nagy szicíliai színházat tekinti a pirandellói életmű legértékesebb részének, hanem abban a tekintetben is, hogy a modern színház mint önálló és öntörvényű művészet *elvi alapjainak* letételét is felfedezi a gazdag pirandellói életműben, annak nemcsak elméleti, hanem gyakorlati részében is.