

MADARÁSZ KLÁRA

PIRANDELLO, AZ IRODALOMTEORETIKUS

Pirandello esztétikai nézetei

PhD ÉRTEKEZÉS

SZEGED, 1998

Tartalom

BEVEZETÉS 4

I. RÉSZ A PIRANDELLO-JELENSÉG

- I.1. A jelenség meghatározása 10
- I.2. A jelenség leírása
 - I.2.1 A jelenség tünetei 10
 - I.2.2. A jelenség természete 14
 - I.2.3. A jelenség fázisai 14
- I.3. A jelenség néhány számunkra fontos mozzanata 15
 - I.3.1. A lappangás és a sokk periódusa 16
 - I.3.2. A "felfedezés" 18
 - I.3.2.1. Tilgher elmélete 18
 - I.3.2.2. Croce kritikája 26
 - I.3.3. A rehabilitáció 38
 - I.3.3.1. Leone De Castris 43
 - I.3.3.2. Vicentini 54
- I.4. Konklúzió: a jelenség oka 56
- I.5. Poétika vagy esztétika? Egy zárójel a poétika-esztétika terminusok tartalmáról 61

II. RÉSZ A PIRANDELLÓI TEÓRIA MINT METASZÖVEG REKONSTRUÁLÁSA

- II.1. Pirandello, az elméleti író 68
- II.2. Az esztétikailag releváns témakörök áttekintése és analízise 72
 - II.2.1. A nyelv 72
 - II.2.2. A költő emberi karaktere 74
 - II.2.3. Az emberi érzelem és a művészet 75
 - II.2.4. Művészet és morál 80
 - II.2.5. Eredetiség-imitáció 85
 - II.2.6. A művészet szerepe és célja 87
 - II.2.7. A művészet mibenléte 89
 - II.2.8. Az umorismo 95

II.2.9. A művészi kommunikáció másik oldala: a közönség	104
II.2.10. A művészi kommunikáció másik oldala: a kritika	105
II.2.11. Az őszinteség	108
II.2.12. Formai eljárás	110
II.2.13. Műalkotás és valóság: a művészet világbábrázolása	112
II.2.14. A művészet szabadsága	120
II.2.15. Élő alak	121
II.2.16. A művészi kommunikáció másik oldala: a tudományosan megalapozott esztétikai kritika	123
II.2.17. Az alkotás folyamata	124
II.2.18. Művészet és tudomány	128
II.2.19. A művész alkotói állapota, alkotáshoz való viszonya	129
II.2.20. Tartalom és forma	131
II.2.21. Az esztétikai tény létezősmódja, létrejötte	134
II.2.22. Intuício és kifejezés	136
II.2.23. Mű és igazság	138
II.2.24. A művészi kommunikáció másik oldala: illusztráció, fordítás	140
II.2.25. A művészi kommunikáció másik oldala: a színész és a színház művészete	141
II.2.26. A tárgy saját természete. Az objektivitás kérdése	144
II.2.27. Egyszerű. művészi, tudományos megismerés	146
II.2.28. Művészi érték, kifejezési érték	150
II.3. Összegzés. Pirandello teóriája	152
II.3.1. A művészet nyelve	152
II.3.2. Az emberi érzelmek ábrázolása a művészetben	153
II.3.3. A művészet társadalmi dimenziója	154
II.3.4. A művészet mibenléte. Valóság, igazság, objektivitás - művészet	156
II.3.5. Az emberi megismerés fajtái	159
II.3.6. Tartalom és forma	161
II.3.7. Az alkotó és az alkotási folyamat pszichológiája	162
II.3.8. A művészi kommunikáció	164
II.3.9. Umoreismo	167
II.3.10. Esztétika	171
II.4. További kifejtést igénylő témák	172

III. RÉSZ

A PIRANDELLÓI TEÓRIA INTERPRETÁCIÓJA

Bevezetés 173

III.1. A művészetről 174

III.1.1. Művészet és valóság 174

III.1.2. A tárgy saját természete 181

III.1.3. Művészet és igazság 187

III.1.4. Tartalom – forma 189

III.1.5. A művészi kommunikáció 191

III.1.6. A színház, mint a művészet paradigmája 199

III.2. Az umorismóról 204

III.2.1. Az umorismo mint művészet: dezillúzió és dekonstrukció 204

III.2.1.1. Az umorismo és a valóság viszonya: a kifejezés "sajátos minősége" 204

III.2.1.2. Az umorismo és az igazság 208

III.2.1.3. Az umorismo mint művészi kommunikáció: a *sentimento del contrario*, a tárgy önmagával való kommunikációja, meg hasonlása 217

III.2.1.4. Az umorismo mássága 220

III.2.1.4.1. A kifejezés feltárt paradoxona 220

III.2.1.4.2. Umorismo és avantgard 223

III.2.1.4.3. Umorismo és morál 227

III.2.2. Az umorismo a véletlen filozófiája, a megismerés darabokra tört tükre 230

III.3. Az esztétikáról 233

III.4. Művészet és tudomány 239

III.5. Szeszélyes tallózás a kapcsolódás végtelen lehetőségci között 243

III.5.1. Az elődök: Kant és Goethe 243

III.5.2. A kortársak 246

III.5.2.1. Pirandello és az avantgarde 246

III.5.2.2. Fülep és Kosztolányi 255

III.5.2.3. Ortega 263

III.5.3. Az utókor: Polányi 266

1.sz. függelék: 41 Pirandello-szöveg elemzése az esztétikai szempontok preferenciájával 273

2.sz. függelék: Pirandello tanulmányainak, esszéinek, kritikáinak, recenzióinak jegyzéke műfajok szerint 340

3.sz. függelék: Pirandello tanulmányainak, esszéinek, kritikáinak, recenzióinak jegyzéke a megjelenés sorrendjében 344

Források 348

Irodalom 352

BEVEZETÉS

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 termékenyítő 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 rejtényszerű, mert nem elbátortalanítja, elkedvetleníti kutatóit, hanem megfejtésre 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 híva 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 szétagolt 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, Croce nyomdokain haladó álláspont szerint Pirandello elméleti - filozófiai, esztétikai - munkássága elhanyagolható jelentőségű. Azonban a hetvenes években megszületett a Pirandellót mint gondolkodót, elméletírót rehabilitáló alapvető munka Claudio Vicentini tollából.

S bár a legutóbbi időkben új lendületet vett az ezzel 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 hízelgő értékelés érvényes lenne, mivel lehetne indokolni a feltámadt, már említett intenzív érdeklődést a se filozófus, se művész Pirandello iránt? Mi készíteti arra az utókort, hogy akár az egyik, akár a másik, akár mindkét aspektus újraértékelésével foglalkozzék?

Talán éppen ez is az egyike ama feszültséget 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 intuíciója 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 jegyeznem, egyetértek 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 poétikáról van szó, még akkor sem, ha történetesen a gondolatok "gazdája" egyúttal alkotó művész, akinek éppen ars poétikája 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. Ily módon 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 nyomonkövetése egy életmű egészében. Így persze azt is nehéz igazolni, hogy itt többről van szó, mint poétikáról, s marad annak előrebocsátása, mintegy igazolásaként a választott módszernek, hogy művésztől 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 egytlényegűségének 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 egymásravonatkoztatása.

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 egytlényegűsége.

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 poétika 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 művésztetlen művészetről 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 alapgondolat, az alkotói egytlényegűség megfogalmazásán át egy átfogó, feszültség- és problémamentesebb Pirandello-profil kialakításához.

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, tágította, 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.

Esztétikait, 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 az 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.

Célom elérése módszertani szempontból tűnt a legigényesebbnek: egy olyanfajta szövegelemzést kellett elvégezni, melynek végeredményeképpen nyilvánvalóvá tehetem, hogy a szövegek, melyeket elemeztem, interpretálhatók egy másfajta kontextusban is, esztétikailag is, nem csak abban a kontextusban, amelyben megíródtak; másrésről hogy *ennek* az 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 idevonatkoztatható 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*, végigelemeztem 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 sűrités illetve a parafrázálás 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 óhajtván 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 Pirandello ebben a szerkezetben sohasem írt meg, amely gondolatok azonban 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 felszíne 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 megerőszkolását 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 előttünk; 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 egylényegűség meglétének kutatása és megfogalmazása. Ezek után kerülhet sor egy megnyugtató, kevésbé ellentmondásos, feszültségmentes Pirandello-kép megrajzolására.

I. RÉSZ

A PIRANDELLO-JELENSÉG

I.1.A jelenség meghatározása

Jelenség: akkor minősítünk így valamit, ha az eltér a szokásostól, feltűnő, hatást kiváltó. Ha elemzést, magyarázatot követel. A jelenség mellett nem mehetünk el szó nélkül. És mit érthetünk Pirandello-jelenségen? Alapvetően kétféle csoportba sorolható tényekre gondolhatunk. Az egyik esetben magáról az alkotóról van szó, azokról a tulajdonságairól, amelyek őt jelenséggé teszik a közönség és a kritika számára, egyszerűen szólva az ő alkotói profiljáról. A másik esetben a kritika talajvesztettségére gondolunk, arról a nehézségről beszélünk, amibe ennek az alkotói profilnak a felrajzolása ütközik. Ez nyilván az alkotó sajátos, "rejtélyes" karakterével is magyarázható részben, de Pirandello esetében tükrözi a 20. sz.-i olasz kritika útkeresését, válságát is. Ráadásul Pirandello ehhez a kritikai útkereséshez is hozzájárul életművével, ami még bonyolultabbá teszi a képet. Mi a következőkben a jelenséggel e második értelemben foglalkozunk, annak tüneteire mutatunk rá, majd okát keressük.

I.2.1.A jelenség tünetei

Maga Pirandello pontosan érzékelte, hogy "jelenség" lett a kritikában és a közvéleményben: félreértett, meg nem értett, későn és ellentmondásosan értékelt művész, gondolkodó, aki körül túl nagy zajt keltenek. Ezt a tényt, azt, hogy ez a kritika problémája, azonban kezdetben csak ő maga látta. Hogy milyen viták, problémák lehettek Pirandello megítélésében a kortársak között, arról tanúskodjanak az alábbi idézetek.

Pirandello 1922-ben, egy interjuban¹:

...quei problemi erano unicamente miei, erano sorti spontanei nel mio spirito, si erano naturalmente imposti al mio pensiero. Solo dopo, quando i miei primi lavori teatrali apparvero mi fu detto che quelli erano i problemi del tempo, che altri, come me, in quello stesso periodo si consumavano su di essi.²

1927-ben³:

I miei lavori nascono da immagini vive, quelle che sono la fonte perenne dell'arte, ma queste immagini passano attraverso ad un filtro di concetti che hanno preso tutto me stesso. Senza dubbio la mia opera d'arte non è mai un concetto che cerchi d'esprimersi per mezzo d'immagini; è al contrario, un'immagine, spesso vivissima

¹ D'Amico, Silvio, "Il 'plagio' di Pirandello", in *Idea Nazionale*, novembre, 1922. Idézi in *Introduzione in Storia del teatro italiano*, curato da S.D'Amico, Milano, 1936. p. 27.

² ...azok egyedül az én problémáim voltak, önkéntelenül merültek fel a lelkemben, természetesen lettek gondolkodásom tárgyai. Csak később, szindarabjaim feltűnése idején mondták nekem, hogy korproblémák, hogy mások is, hozzám hasonlóan, ilyeneken emésztették magukat. (saját ford.)

³ Pasini, F., *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste. Vedetta d'Italia, 1927. p. 258.

immagine di vita, che, nutrendosi dei travagli del mio spirito, assume da sé, per sola legittima coerenza d'arte, un valore universale.⁴

1935-ben, egy előszóban, melyet Domenico Vittorini róla szóló könyvéhez írt⁵, így panaszskodik:

Mio caro Vittorini,

tra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformi, tutti testa e niente cuore, strampalati sgarbati lunatici e tenebroni, nei quali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi neppure per un minimo tratto (il più imbecille di tutti credo che sia quello di Benedetto Croce), ha voluto anche Lei metterne su uno, tutto suo, non per il gusto di storpiarmi e poi mostrarmi zoppicante; non per il gusto di presentarmi mascherato da una testa d'elefante e col cuore atrofizzato mediante quella pompa a filtro che è la macchinetta infernale della logica; io annasprante tra le nuvole o intenebrato nelle grotte; ma anzi tutt'al contrario; e di questo, come è naturale... io le sono molto grato, caro Vittorini. Molto grato perché, tra tanti che credono di saper molto bene ciò che sono, io che non lo so affatto e ho sempre rifuggito dal saperlo come da una soperchieria a tutta la vita che mi si muove dentro di continuo, trovo in lei uno, che mi fa andar dritto sulle gambe e mi dà tanto cuore quanto me n'abbisogna per amare e compatire questa povera umanità, sia quando ragiona e sia quando sragiona; uno che cerca di spiegare che se tanti mi credono strampalato è perché mi muovo a mio modo e non come gli altri vorrebbero; sgarbato, perché ho sdegno delle loro garbatezze; incomprensibile, perché non sanno ancora vedere e pensare e sentire come me.... Uomo, ho voluto dire agli uomini qualche cosa, senz'alcuna ambizione, tranne forse quella di vendicarmi d'esser nato. Ma pure la vita, anche per tutto quello che m'ha fatto soffrire, è così bella! (Ed ecco un'altra affermazione senza nemmeno un'ombra di logica, ma tuttavia così vera e sentita.)⁶

⁴ Műveim élő képzetekből születnek, aminők öröktől fogva a művészet forrásai, de ezek a képzetek olyan eszméken szűrődnek át, melyek egész lényemet a hatalmukba kerítették. Nem fér hozzá kétség, hogy művészi alkotásom sohasem valamiféle eszme, mely képek útján próbálja magát kifejezésre juttatni: ellenkezőleg, olyan kép, gyakran olyannyira életszerű, hogy miközben saját lelki gyötrődéseimből táplálkozik, egyetemes értékre tesz szert, egyedül önmaga igazi művészi következetességének köszönhetően. (saját ford.)

⁵ Vittorini, Domenico. *The drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 1935. With a Foreword by Luigi Pirandello.

⁶ Drága Vittorinim, a sok sánta, korcs, szívtelen észember, eszelős, faragatlan, holdkóros és gyászbogár Pirandello közé, akik már jó ideje keringenek a nemzetközi irodalomkritikában, és akikben én, bármennyire is igyekszem, nem vagyok képes a legkisebb mértékben sem felismerni magam (mind között a leghülyébb, azt hiszem, a Benedetto Croce-alkotta figura), ön is be akart állítani egy maga alkotta Pirandellót, nem abbeli jókedvében, hogy megnyomoritson, s aztán rám süsse, hogy béna vagyok, nem is azért, hogy elefántfejű maszknak mutasson, akinek a szívét a logika ördögi szűrőszivattyója elszorvasztotta; felhők között vagy barlangokban elsötétülten botorkálóként; sőt, épp ellenkezőleg: és ezért, ahogy természetes is, és mint bizonyára el is tudja képzelni, nagyon hálás vagyok önnek, kedves Vittorini. Azért vagyok nagyon hálás, mert -mindazok között, akik úgy hiszik, nagyon is jól tudják, ki vagyok én, amit még magam sem tudok egyáltalán, s aminek a tudása elől, mint életemet megnyomorító zaklatás elől, mely folyton ott munkál bennem, egész életemben menekültem - olyan emberre találtam önben, aki enged saját lábamon, egyenesen járni, és ad annyi szívet, amennyi ahhoz szükséges, hogy együttérzően szeretni lehessen ezt a szegény emberiséget, akár gondolkodik, akár oktanul fecseg; olyasvalakire találtam, aki megpróbálja elmagyarázni, hogy azért hisznek annyian eszelősnek, mert a magam módján létezem, nem úgy, ahogy mások szeretnék; azért hisznek faragatlannak, mert haragszom az udvariasságukra; azért hisznek érthetetlennek, mert még nem tudnak úgy látni, gondolkodni, érezni, ahogy én... Mint ember akartam valamit mondani az embereknek, minden különösebb szándék nélkül, kivéve talán azt, hogy megbosszuljam magam, amiért a világra jöttem. Mégis, az élet, a sok szenvedéssel

Ugyancsak 1935-ből való az a Pirandellonál oly ritka vallomás⁷, melyben utazásai indokáról, a meghívásokról beszél. A művei nyomán kíváncsivá vált publikum meghívásai kezdetben zavarba ejtették, mivel nem látszott világosan, vajon utólagos magyarázatokat várnak-e (s ez esetben bizonyos értelemben művészi kudarcáról van szó, hiszen nem tudta mindazt, amit akart, eljuttatni a művön keresztül a befogadóhoz), vagy személyes, intim kíváncsiskodás vezeti őket. Végül úgy látszott számára, hogy személyes emberi tanúságtétele volt az, amire az olvasóknak szüksége volt, hogy biztosak lehessenek megérzésükben: egy igaz hangot hallottak; s másrészt, hogy az idő még nem érett meg mindenki számára művészete befogadására.

...La mia opera! ...ho capito bene in seguito, non poteva essere ancora considerata da tutti con quella purezza di spirito e quel silenzio interiore che la renderanno poi assai più chiara, spero, a chiunque sia adatto a nutrirsiene. Il chiasso che ha suscitato un po' dovunque non è di certo la condizione migliore per la sua vera vita; ...e vi sarà un momento che, nel silenzio creato da questa prima demolizione, essa potrà vivere davanti agli uomini nuda e intera, chiara....Ho visto così molte fronti schiarirsi, molti occhi balenare di meraviglia per com'era semplice tutto ciò che io dicevo. Mi bastava parlare come parlo sempre. E chi s'immaginava di dover fare chi sa che sforzi di riflessione per giungere a capirci qualche cosa, s'accorgeva che gli bastava ascoltare. Ascoltar dentro se stesso le mie parole. Non quelle di un filosofo che s'alza coi suoi pensieri, ma quelle d'un uomo vivo che è restato a terra fra tutti gli altri e ha sperimentato e sofferto in sé cose che tutti possono sperimentare e soffrire.⁸

1957-ben Vito Fazio Allmayer így ír a Pirandello problémáról⁹

Il mio interesse per Pirandello nasce dalla perspicuità del "caso Pirandello" per intendere un problema sempre attuale di estetica. Perché Pirandello costituisce un "caso"? Perché egli si sviluppa nel clima di una critica prevalentemente ispirata dai concetti dell'estetica crociana, e si sviluppa in antitesi con quei concetti, o almeno con la prevalente interpretazione di essi.¹⁰

együtt, amit okozott, annyira szép! (Íme egy újabb kijelentés a legcsekélyebb logika nélkül, mindazonáltal mégis nagyon igaz és őszinte.) (Saját ford.)

⁷ Pirandello, Luigi, "Viaggi", in: *L'Illustrazione Italiana*, n. 25., 23. giugno 1935, pp.1033-1034.

Ripubblicato in *Belfagor*, 1986. 31. gennaio, pp. 65-68.

⁸ ...A műveim!...azután értettem meg, hogy nem mindenki volt képes azzal a lelki tisztasággal és azzal a belső csenddel befogadni őket, amelyek majd később, remélem, sokkal világosabbá fogják tenni őket bárki számára, aki velük szeretne táplálkozni. A feltűnés, amit szinte mindenütt keltettek, egész biztosan nem a legjobb feltétele annak, hogy igazi életet élhessenek; ...és eljön majd az a pillanat, amikor eme első pusztulásuk megszülte csendben életre fognak kelni az emberek előtt, meztelenül és teljes egészségükben, világosan... Láttam, ahogy mindannak, amit mondok, az egyszerűsége hogyan derített fel sok arcot, hogyan villantotta fel sok szemben a csodálkozást. Elég volt, hogy úgy beszéljek, ahogy mindig. És aki azt képzelte, hogy ki tudja, micsoda szellemi erőfeszítéseket kell tennie, hogy megértson valamit, észrevette, hogy elég, ha meghallgat. Ha belül, önmagában hallgatja a szavaimat. Nem egy filozófuséit, aki a gondolataival fecszik-kel, hanem azét az élő, földönjáró emberét, aki itt maradt a többiek között, hogy átélje és elszenvedje mindazokat a dolgokat, amelyeket mindannyian átélhetnek és elszenvedhetnek. (saját ford.)

⁹ Allmayer, Vito Fazio, "Il problema Pirandello", in: *Belfagor*, 1957. 31. gennaio, pp.18-34. p. 18.

¹⁰ Pirandello iránti édeklődésem a "Pirandello-ügy" megvilágító erejéből fakad, mellyel egy mindig aktuális esztétikai problémára világít rá. Miért "ügy" Pirandello? Mert túlnyomórészt a crocci esztétika eszméi által ihletett kritikai légkörben, és velük, vagy legalábbis legaláltalánosabban elfogadott interpretációjukkal ellentétes irányban fejlődik. (saját ford.)

Majd lejjebb:

Vari sono i tentativi pirandelliani di risolvere questo dramma, la dialettica d'essenza e d'esistenza vista all'inverso, non come l'essenza che si esprime nell'esistenza, ma come l'esistenza che trapassa in essenza e non vi si riconosce: non il divenire che nasce dall'essere, ma l'essere che nasce dal divenire, il quale deve negarlo per continuare a produrlo. Questo senso della filosofia contemporanea Pirandello cercò di rappresentarlo; ma poiché egli l'aveva solo vissuto e non pensato speculativamente, cioè l'aveva *sentito* in una immediatezza ch'era rivoluzione dell'anteriore mediazione, egli si trovò non a rappresentare soluzioni, come gli uomini amano, perché nelle soluzioni riposano, ma problemi, e lui stesso divenne ai suoi contemporanei problema.¹¹

1974-ben Pino Mensi így vélekedik¹²:

Il caso di Pirandello è forse unico nella storia della letteratura universale. Su nessun altro autore contemporaneo si è scritto tanto e tanto vanamente, per la varietà degli spunti che la sua opera suggerisce, ma che rimangono estranei alla sua sostanza poetica". Aki a több, mint tízezer oldalt elolvassa Pirandellóról, "prova la netta impressione di aver letto troppe pagine che non la riguardano se non marginalmente, e che spesso, anzi, non la riguardano affatto.¹³

1986-ban Alfredo Luzi egy Pirandello kritika-bibliográfia bevezetőjében¹⁴ írja, hogy a bibliográfia szerzője nemcsak megrajzolja az olasz kritika körképét, hanem

misura indirettamente anche le oscillazioni ed i mutamenti dell'orizzonte d'attesa che ha accompagnato l'opera pirandelliana, e che - fin dallo choc provocato alla sua prima apparizione - non ha ancora visto ridursi significativamente quella distanza estetica che, in teoria della ricezione, determina il carattere innovativo e la riuscita artistica di un'opera letteraria.¹⁵

Majd így folytatja:

¹¹ idem, p. 32. Több pirandellói kísérlet igyekszik ezt a drámát, a létezés és a lényeg fejrecállított dialektikájának drámáját megoldani; amely nem úgy nyilvánul meg, mint lényeg, mely a létezésben fejeződik ki, hanem mint olyan létezés, amely lényeggé válik és nem ismer rá önmagára: nem olyan állapot, mely a létből születik, hanem olyan lét, amely az állapotból születik, s amelynek meg kell tagadnia a létet, hogy folytonosan újra teremthesse azt. Pirandello a kortárs filozófiának ezt a belátását igyekszik ábrázolni, de tekintve, hogy ő csupán megélte és nem a spekulatív filozófia módján gondolkodott róla - tehát közvetlenül érezte azt, olyan közvetlenséggel, amely a megelőző közvetettséget forradalmasította -, nem megoldásokat adott, amit az emberek azért szeretnek, mert a megoldásokban megpihenhetnek, hanem problémákat ábrázolt, s így ő maga lett a kortársak számára probléma.

¹² Mensi, Pino, *La lezione di Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1974. p.180.

¹³ A Pirandello-ügy egyedi eset az egyetemes irodalom történetében. Egyetlen más kortárs szerzőről nem írtak annyit - a munkássága által sugallt megközelítési lehetőségek széles skálája miatt - és annyira hiábavalóan, költői lényegének megértésétől távol maradva. ... (az embernek) az a nyilvánvaló benyomása támad, hogy túl sokat olvasott olyasmiről, ami nem, vagy csak érintőlegesen vonatkozik Pirandello életművére, sőt, gyakran egyáltalán nincs is köze hozzá. (saját ford.)

¹⁴ Donati, Corrado, *Bibliografia della critica pirandelliana, 1962-1981*. Firenze, La Ginestra, 1986. p. 6.

¹⁵ ...közvetve a Pirandello munkásságát kísérő elváráshorizont hullámmzásait, változásait is méri, mely a Pirandello első megjelenését követő sok óta nem mutatja jelét az esztétikai távolságtartás csökkenésének, ami a befogadéscsökkentés szerint egy irodalmi mű újdonságának és művészi értékének jele. (saját ford.)

La lettura problematica di Pirandello non richiede certo particolari sforzi volti a superare una consuetudine interpretativa, ed il campo d'indagine è tutt'oggi aperto al dibattito e al contributo di nuove idee e di nuove metodologie, /.../. Lo dimostrano del resto, le diversità di approccio e di risultati, quando non i contrasti, di cui testimoniano gli oltre 1300 scritti ordinati nella raccolta bibliografica.¹⁶

I.2.2. A jelenség természete

A fenti bibliográfiai adat, mint tünet a legpregnansabban jellemzi e jelenség természetét: a Pirandello-eset a kritikai állásfoglalások, elemzések és interpretációk egyre növekvő méretű burjánzásában áll, és éppen ez a legfőbb jellemzője: mintha a sorra napvilágot látó vélemények természete lenne, hogy egyre újabbakat provokálnak. Megjegyzendő, hogy a fenti bibliográfia csak az 1962-1981 közötti időszakra vonatkozik. Az 1300-nál is több publikáció durván számítva valamivel több, mint heti 1, évi 65 publikációt jelent, 20 éven keresztül. A növekedés kézzelfogható és megdöbbentő mértékű: a kritika első 20 évében évi nem egészen 2, összesen 34 bibliográfiai tételt számolhattunk össze: ez a kritikai lappangás korszaka volt. 1917 után érezhetően megnövekedik a figyelem, és 1922-ig a kritikák évi átlaga az első húsz évinek a tízszeresére, évi 19-re ugrik. Ettől kezdve, kiugrásokkal és megtorpanásokkal, de folyamatosan nő, a fenti évi 65 publikációig, és bár nincs számadatunk, de 1981 után is folytatódni látszik a tendencia.

I.2.3. A jelenség fázisai

A kritika a lappangás utáni korai, Pirandello életében zajló fázisában Pirandellot tette meg jelenséggé: Pirandello "bűne" volt, hogy nem lehet megérteni, hogy kihívja maga ellen a kritika haragját, vagy Pirandello "értelme" volt, hogy korának eszmeiségét reprezentálja. Mindenképpen személye és - főleg színházi - jelenléte állt a felkavart figyelem középpontjában. Ezt a fázist nevezhetnénk Pirandello-sokknak.

Később, miután a kritika önmagára eszmélt, önmagát, vagyis a Pirandellóval foglalkozást esetnek minősítette, s ettől kezdve a Pirandello-probléma megjelölés már nem Pirandellóra, hanem a Pirandello-kritikára vonatkozott. Közben a kritikai kórusba egyre többen kapcsolódtak be, s a hangzás egyre zavarosabb lett, sőt, a disszonancia gyakorlatilag állandósult, mára egymás melletti szólózássá alakulva. A hangneme azonban meghatározható: egy többlépcsős rehabilitációnak lehetünk tanúi.

Ennek a rehabilitációnak alapvetően három hullámát jelölném meg, a bennük uralkodó fő tendenciák alapján.

¹⁶ Pirandello kétkedő olvasata persze nem igényel különleges, a megszokott értelmezéseket felülmúló erőfeszítéseket, és a kutatás terepe máig nyitott a vitára és az új eszmék és metodológiák befogadására. ... Ezt bizonyítja különben a megközelítések és az eredmények sokszínűsége, néhol ellentmondásossága. a több mint 1300 írás, melyet bibliográfiánkba felvettünk. (saját ford.)

Az első fázis még Pirandello életében kezdődik, s ebben két területet lehet elkülöníteni: hazájában az ember rehabilitációja volt a középpontban, s ebből indultak ki néhányan művészete újraértékelésében, külföldön pedig a szakmai elismerést kapta meg, ennek kifejeződése volt a Nobel-díj. A hazai kritikára is befolyással volt a külföld értékelése, meg kellett emésztetni, ez a folyamat azonban nagyon elhúzódott, tulajdonképpen egészen a hatvanas évekig, s volt valamiféle adósságtörlesztő jellege; ide számíthatjuk a halála apropójából született értékeléseket is. Ez a szakasz az ember, az értékelésre érdemes művész kitapogatásának, felfedezésének az időszaka az olasz kritikában.

A második fázis az ötvenes évek közepétől kezdődik, itt következik be Pirandello szisztematikus kritikai feldolgozása, megszületnek a monográfiák, megindul a művész poétikai profiljának megrajzolása, elhelyezése az olasz irodalomban illetve a színháztörténetben. Ez a tulajdonképpeni művészi újraértékelés fő időszaka. Meg kell jegyezni, hogy ebben a fázisban is megtermékenyítő hatással volt az olasz kritikára néhány jelentős külföldi értékelés.

A harmadik fázis a hetvenes évektől az új utak és megközelítések több hullámra osztható fázisa, ahol a művészi oeuvre mellett, annak új és még újabb kritikai módszerekkel való megközelítése közben egyre nagyobb érdeklődést kelt elméleti munkássága, a nyolcvanas évektől mindmáig. Ez alapvetően a gondolkodó felfedezésének időszaka, s talán az ilyen irányú vizsgálódás termékenyítő hatásának köszönhetően egy második művészi újrafelfedezés szakasza is; ennek során aprólékos vizsgálatnak vetnek alá addig partikuláris kérdéseket is a hagyományosan elismert drámaírói tevékenység mellett. Jelenleg nagy erővel folyik a kritikai kiadás elkészítése is, mely mögött évtizedek gondos filológiai munkája áll.

A fentiekben felvázolt kritikai helyzet, kritikai dzsungel alkotja a Pirandello-jelenség mennyiségi oldalát.¹⁷

I.3.A jelenség néhány számunkra fontos mozzanata

Az alábbiakban e kritikai dzsungel néhány, a mi szempontunkból fontos pontját szeretném felidézni. Azokat az állomásokat, amelyek felelősek a jelenség minőségének az alakulásáért, amelyeknél álláspontom szerint a leginkább megfigyelhetőek a mozgatók, amik egyrészt a jelenséget gerjesztik, másrészt azt valamilyen irányban elmozdítják a holtpontról. Azok a mozgatók érdekelnek, amelyek a jelenségnek az öngerjesztő természetét meghatározzák, és amitől végül is annyi ellentmondásos alkotói profilt volt lehetséges felrajzolni.

¹⁷ A Pirandello-kritika bibliográfiai ill.értékelő feldolgozásait ld. az alábbi művekben: Barbina, Alfredo, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*. Firenze, Le Monnier, 1967. pp.330. ; Donati, Corrado, id.mű: Illiano, Antonio, *Introduzione alla critica pirandelliana. Saggi e rassegne* Fiorini-Verona, 1976.; Di Sacco, Paolo, "Rassegna di studi pirandelliani. Gli anni Ottanta", in *Testo*, 1984. n.8. pp.102-123.; Ermilli,Marilena, "Rassegna di studi su Pirandello.(1978-1991.)" in *Lettere Italiane* 1992 apr-june, v.44 (2), pp.310-339.

I.3.1. A lappangás és sokk periódusa

Az első lépése a jelenséggé válásnak paradox módon az, hogy Pirandello nem lett rögtön - jelenség.

Tulajdonképpen - néhány kivételes, korai hazai értékeléstől eltekintve - a zajos külföldi sikerek után figyel fel rá a közvélemény, s az, hogy ez így történt, önmagában jelenségértékű.

A harminc éves "lappangás" az irodalmi közéletben D'Annunzio istenítésével párhuzamos, és az ő művészetét támogató esztétista kritika szükségszerű következménye. Csak a háború utáni szellemi klíma teszi majd lehetővé, hogy felfedezhessék azt az új érzékenységet és azt az új tartalmi horizontot, amelynek művészi formába öntéséért Pirandello egész életében küzd - nemcsak önmagával, hanem kritikusi és elméleti tevékenységében másokkal is, személyhez köthető ideákkal és közvéleménnyel, közízléssel szemben. Valójában Pirandello életműve nem más, mint egy többfrontos harc az új tartalomért és formáért, egyáltalán a lehetséges tartalomért és lehetséges formákért: a művészet lehetőségeinek kutatása.

Minderre azonban csak néhányan figyelnek fel a század első két évtizedében, és - talán nem véletlenül - elsősorban nem esztéták és kritikusok, hanem művészek.

Első közülük Luigi Capuana. Már 1901-ben így ír:

... porta la stessa qualità di finezza, di ironia, di osservazione giusta e sottile nella novella, nel racconto e nel romanzo. Ma il pubblico non ha ancora avuto una bella occasione per accorgersene. Il volume *Amori senza amore* non ha goduto, per ragioni indipendenti affatto dal suo valore, la fortuna che meritava... Ora egli ha trentaquattro anni. Ma io sono sicuro che presto uscirà dall'ombra, appena un editore di naso fino o di intelligente operosità saprà accorgersi di lui e presentarlo al pubblico degnamente.¹⁸

1910 után valamivel több figyelmet kap, mint addig, de ennek nem az elfogadás, az érdeklődés vagy a siker az eredménye, inkább az értetlenség. A valódi megértésre most is csak néhány művésztárstól számíthat.

Rosso di San Secondóra vár a *L'umorismo* poétikai jelentőségének felismerése és egy első életrajzi-kritikai profil felvázolása.¹⁹ Néhányan összekeverik az umorismót a komikummal, az iróniával, mások a reménytelenség, a szarkazmus és a cinizmus árnyalatait vélnek felfedezni benne. Rosso di San Secondo felismeri az umorismo attitűdjében megszülető művészet összetettségét, a nehezen kikínálódott egyensúlyt,

¹⁸ Capuana, Luigi, "Profili letterari: L. Pirandello", in *L'ora*, Palermo, 4-5 agosto, 1901. ... ugyanaz a választékoság, ironia, helyes és finom megfigyelés jellemzi novelláit, elbeszéléseit és regényeit. De a közönségnek még nem volt igazán lehetősége ezt felfedezni. Az *Amori senza amore* c. kötete, értékétől teljesen független okok miatt, nem élvezhette még azt a sikert, amit megérdemelne... Ő most 34 éves. De én bizonyos vagyok benne, hogy igen hamar előlép az árnyékból, mihelyest egy jó szemű vagy egy okos buzgalmú kiadó felfedezze őt, és érdemei szerint bemutatja a közönségnek. (saját ford.)

¹⁹ Rosso di San Secondo. Pier Maria, "L. Pirandello", in: *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1916, pp. 390-403.

melyben a kifejezett érzést annak ellentéte kíséri, de nem árulja el; mint szimultán és inspirált alkotói tudat van jelen. Elsőként veszi észre Pirandello művészi-alkotói útkeresését is:

Il Pirandello è quindi sul punto di negar l'arte stessa. E infatti si sente nelle ultime novelle come la rappresentazione stessa dei casi umani lo infastidisca; ... La sua felicità visiva ... non solo non appaga più lo scrittore, ma lo esaspera, perch'egli è convinto della inadeguatezza della rappresentazione a cui conduce quella felicità visiva, in rapporto al sentimento di cui ora è animato. Da ciò una curiosa inframettenza prepotente dello stato d'animo dell'autore nell'atmosfera della novella che rivela la sua impazienza dinanzi al modo d'essere delle sue stesse persone nella trama delle narrazioni: si direbbe ch'egli le inciti, le incalzi, le soverchi, voglia distruggerle nell'atto stesso della creazione.²⁰

Lucio D'Ambra 1916-ban lelkesen üdvözli a *Pensaci, Giacomino!*-t²¹

Col coraggio di un grande artista il quale non si preoccupa delle possibili conseguenze della sua temerità, L. Pirandello ha portato a teatro, e nel teatro dialettale che ha limiti definiti e precisi, questa materia nuova, originalissima, arditissima, questa figura che sfida tutti i convenzionalismi, che rovescia con la sua logica tutt'i termini dei problemi morali che la pigrizia mentale degli uomini dà da secoli per dimostrati...La bella, amara, audacissima commedia di L. Pirandello parve dapprima sgomentare il pubblico, ma poi lo dominò e lo travolse.²²

Jóllehet eme kivételesnek számító állásfoglalások a későbbi pozitív értékelések minden jelentős elemét tartalmazzák, úgy tűnik, a közönség és a kritika, mintegy sokkos állapotban, az adott pillanatban süket a felfogásukra.

Az általános befogadási kondíciót jól jellemzi a későbbi "felfedező", Adriano Tilgher reagálása. A kritikus által ízelítőt kapunk a fentiekkel egészen ellentétes vélekedések kavalkádjából, abból, amit Pirandello-sokknak lehet nevezni. Tilgher 1916-ban így ír, nyilvánvaló polémikus éllel a Pirandello művészetét értékelőkkel szemben, és meglepően egybehangzóan a később kifejtett crocei vélekedéssel:

È arte di ozio e di divertimento, senza contenuto profondo, senza serietà morale, senza interessamento vivo allo spirito e ai suoi problemi. Gli sciocchi possono

²⁰ Pirandello tehát azon a ponton van, hogy magát a művészetet tagadja. Néhány újabb novelláján tényleg érezni, mennyire fárasztja éppen az ábrázolása az emberi dolgoknak ... láttató művészete ... nemcsak hogy nem elégíti ki többé az író, hanem egyenesen elkeseríti, mivel meg van győződve annak az ábrázolásnak az alkalmatlanságáról, melyhez ez az őt átható érzelmekkel kapcsolatban álló láttató művészet vezet. Innen az író lelkiállapotának érdekes, zsarnoki betolakodása a novella atmoszférájába, mellyel leleplezi saját, elbeszélésbeli alakjainak létezmódjával szembeni türelmetlenségét: szinte azt lehet mondani, hogy rögtön megalkotásuknak a pillanatában mintha ösztöklénné, üzné, elnyomná, meg akarná semmisíteni őket. (saját ford.)

²¹ D'Ambra. Lucio, "Pensaci Giacomino", *Nuova Antologia*, 1 agosto, 1916. pp. 355-357.

²² A nagy művész bátorságával, aki nem törődik merészsége lehetséges következményeivel, L. Pirandello behozta a színházba, a dialektális színházba, melynek pontosan behatároltak a lehetőségei, ezt az új, eredeti, vakmerő témát, ezt a figurát, aki szembeszáll az összes elköpottatott konvencióval, aki a maga logikájával a feje tetejére állítja a morális problémákat, melyeket az emberek szellemi lustaságukból kifolyólag évszázadok óta megoldottnak vélnek... L. Pirandello szép, keserű, bátor komédiája úgy tűnt, először megrémítette, de aztán hatása alá vonta és magával ragadta a közönséget. (saját ford.)

scambiare per profondità il sorriso ironico del Pirandello sui suoi personaggi, ma chi ha buon gusto non si lascia ingannare.²³

Mindezt szintén a *Pensaci, Giacomino!* kapcsán, amit karikatúrának, lélektelen marionettekkel való önkényes játéknak tart, mely híján van szükségszerűségeknek és a létben való érdekelttségnek.

A kritikusok nagyobb részében és a közönségben kialakult elutasítás és a néhány értékelő megnyilatkozás mellett néhányan, mint pl. Silvio D'Amico, nem tudják, mit gondoljanak a hagyományos esztétikai minősítések csapdájában vergődve, s hol a kortárs színház csúcsteljesítményének, hol bábszínháznak minősítik Pirandello egy-egy újabb darabját.²⁴ Tulajdonképpen a fent idézett kivételektől eltekintve jobb esetben a határozatlanság, különben pedig az ellenségesség és a megnemértés jellemzik a kritika első húsz évét.²⁵ Mint már utaltam rá, e helyzet kialakulásában nagy szerepet játszott Croce esztétikájának a kritikusokra gyakorolt hatása, és magának Crocénak a művészetkritikája is, amely egy, a Pirandellótól gyökeresen különböző művészi ideált alkotott és látott megvalósulni többek között éppen a nagy rivális, D'Annunzio művészetében. A húszas évekkel következik be a kritikai robbanás. A kritikai kórus ekkor válik többszólamúvá. A nagy befolyást Tilgher "felfedezése" jelentette, mely a lappangás időszaka után kritikai sikernek számított, de amiért Pirandellónak nagy árat kellett fizetnie.

I.3.2. A felfedezés

I.3.2.1. Tilgher elmélete

A közhiedelem szerint Tilghernek köszönhető Pirandello felfedezése, első komoly és támogató kritikai elemzése. De neki köszönhető minden bizonnyal a pirandellizmus megjelenése a kritikában, és a későbbiekben, az epigonok műveiben is (Pl. Eduardo De Filippo: *Questi fantasmi*, *La grande magia*, Sciascia szerint.). A pirandellizmus egy bizonyos filozófiai rendszer, amely kihívta Croce haragját, és többek között a fiatal Saint-Exupéry ingerültségét is, de amely ugyanakkor Illiano Antonio szerint hasznos eszköznek bizonyult a kezdetekben, hogy egy új kritikai megközelítés alapjait lerakja, hogy nagyobb lélegzetű, szintézisre törekvő, monografikus interpretáció felé közelítve meghaladja a napi kritika szűk kereteit. (Leonardo Sciascia a pirandellizmust egyébként filozófiai és álfilozófiai "lepedék"-nek, fogalmi címkézésnek minősíti.)

²³ Tilgher, Adriano. "Pensaci, Giacomino! di Luigi Pirandello", in *La Concordia*, 12 luglio 1916. ripubblicato in A. Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova. 1973. pp.41-47. Haszontalan időtöltésre való művészet, mely nélkülözi a mély tartalmat és az erkölcsi komolyságot, amely közömbös a lélek és a lelki problémák iránt. Csak az ostobák nézhetik művészi mélységnek Pirandello ironikus mosolyát saját szereplői fölött, ám akinek jó ízlése van, nem hagyja magát becsapni. (saját ford.)

²⁴ v.ö. D'Amico, Silvio, *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, 1920.; és D'Amico, Silvio, *Cronache del teatro, I. 1914-1928*, Bari, Laterza, 1963-64.

²⁵ v.ö. Illiano, Antonio, *Introduzione alla critica pirandelliana. Saggi e rassegne*, Fiorini-Verona, 1976.

Miben is áll közelebből - és röviden - ez a tilgheri filozófiai mankó? Tilgher az *Élet és a Forma* dualizmusából indul ki, és ennek segítségével rendszerezi, pontosabban kényszeríti egy sémába Pirandello művészetét: 61 oldalas tanulmányában²⁶ 31 pontba szedve elemzi a drámaíró munkásságát. Lássunk néhány címet. Pl.

1. La Natura: vivere senza sentirsi vivere. 2. L'Uomo: vivere e sentirsi vivere. 3. Dualismo di Vita e Forma. 4. Distacco del pensiero dalle forme: umorismo e cerebralità. 5. L'antitesi, legge dell'arte pirandelliana. ...18. Il dramma pirandelliano: urto della Vita e della Maschera. ...25. Moralità immanentistica del mondo pirandelliano. 26. Il pensiero pensante, centro del dramma pirandelliano. 27. Antiintellettualismo pirandelliano: i piani della realtà.²⁷

Ezen általánosabb vonásokat tartalmazó pontok között pedig a műelemzések találhatók, ugyancsak "felcímkezve", mint pl.

17. Presente che si sente passato: *Lumie di Sicilia; Il fu Mattia Pascal; Enrico IV*, tragedia della vita che non potè vivere. ...19. Opposizione dell'individuo e della costruzione che ne han fatto gli altri: *Sei personaggi in cerca di autore; Tutto per bene; Come prima, meglio di prima; Capiddazzu paga tuttu*. ...24. Trionfo dell'irrazionale: *L'innesto; Pensaci, Giacomino!*²⁸

Hogy mi a *Vita - Forma* dualizmus lényege Tilgher szerint, néhány idézettel próbálom bemutatni.

Nell'uomo dalla vita si è distaccato e le si è contrapposto il sentimento della vita, dice Pirandello: la coscienza, la riflessione, il pensiero, direi io, in termini filosoficamente più esatti. In questo distacco, con l'illusione che ne deriva di assumere come realtà obbiettivamente esistente fuori dell'uomo questo interno sentimento della vita mutabile e vario, la causa prima dell'infelicità umana. Prima, non ultima, chè una volta staccatosi dalla vita, il sentimento della vita, o coscienza che dir si voglia, tende, passando attraverso il filtro del cervello, a raffreddarsi, chiarificarsi, idealizzarsi, e da sentimento particolare contingente mutabile effimero a cristallizzarsi in idea astratta generale (Cfr. *L'Umorismo*, 2.a ed., pagine 168 sgg.).²⁹

Már itt érdemes megállni egy pillanatra. Bámulatos a könnyedség, mellyel Tilgher Pirandellónak tulajdonítja saját gondolatát. Pirandello a hivatkozott helyen és máshol sem

²⁶ Adriano Tilgher: *Il teatro di Luigi Pirandello*, in: *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921. pp.157-218., p. 157-158.

²⁷ 1. A Természet: tudatosság nélküli élet. 2. Az Ember: élni és tudni, hogy élünk. 3. Élet és Forma dualizmusa. 4. A gondolat elszakadása a formáktól: umorismo és intellektualizmus. 5. Az ellentét: a pirandellói művészet törvénye. 18. A pirandellói dráma: az Élet és a Maszk összeütközése. 25. A pirandellói világ immanens erkölcsisége. 26. A gondolkodó gondolat, a pirandellói dráma középpontja. 27. Pirandellói antiintellektualizmus: a valóság síkjai. (saját ford.)

²⁸ 17. Jelen, amely múltnak érzi magát: *Lumie di Sicilia*; etc. IV. Henrik, a meg nem élt élet tragédiája. 19. Az egyén és a mások által róla alkotott kép szembenállása: *Hat szerep*, etc. 24. Az irracionális győzelme: *L'innesto*, etc. (saját ford.)

²⁹ idem, p.159. Az embernél elszakadt az élettől és szembehelyezkedett az élettel az életérzés, mondja Pirandello: a tudat, a reflexió, a gondolkodás, mondanám én, filozófiailag szakszerűbben. Ebben az elszakadásban van az emberi boldogtalanság legelső oka, a belőle származó illúzióval egyetemben, amely az ember belső, változékony és változatos életérzését úgy fogja fel, mint valamely, az emberen kívül, objektíve létező valóságot. Első, de nem utolsó okról van szó, merthogy az életérzés, vagy tudatnak is mondhatjuk, ha tetszik, arra törekszik, hogy átszűrődve az értelmén, lehiggadjon, megvilágosodjék, idealizálódjék, és hogy egyedi, esetleges, változékony és illanó érzelemből elvont, általános eszmévé kristályosodjék. (saját ford.)

állítja, hogy az élettel szemben áll (le si è contrapposto) az ember életérzése, s nem azonosítja az életérzést, vagy tudatot a gondolkodással, a gondolattal, sőt. A híres *pompa a filtro*-s hasonlatban a léttől elkülönülő jelenidejű életérzés és abból a logika (természet által nekünk ajándékozott) ördögi gépezetével az elvont fogalom kialakítása mint emberre jellemző eljárás, mechanizmus leírása történik.³⁰ Az első számú baj, ami az emberrel történik, az, hogy elkülönülve a léttől, arról egy életérzést alkot, amit létezőnek hisz. A második számú baj, ami az előzőt tetézi, hogy ezt a még mozgásában létező, a létezést követő, változatos érzést a logika ördögi gépezete *rögzíteni* akarja, az érzelemből kivonva az eszmét, abszolút értéket adva annak, ami relatív. Itt világosan elkülönül a *sentimento della vita*, amiről Pirandello feljebb azt írja, ez nem egy abszolút ismeret, tudás az életről, csupán változó érzelem, és a *logica*, a fogalomképző eljárás, a gondolkodás, az az eszköz tehát, amivel a valóságot - a létezést - megragadni és leírni igyekszik az ember. Ez a két "megismerő eljárás" áll tehát "szemben": az érzelmi, lényegénél fogva nem rögzíthető (és tehát nem is kommunikálható) és az értelmi, vagy Pirandello szavával élve logikai, ami lényegénél fogva rögzíteni igyekszik a változót és rögzíthetlent. Nyilvánvaló a következtetés: hamis képet kapunk, illúziót. A kérdés csak az, miről is kapjuk ezt a hamis képet: a létről magáról, vagy a létérzésről, ami a léttől való elkülönültségében maga is problematikus viszonyban áll a létezéssel. Nem éppen szemben vele, mint ahogy Tilgher állítja, csak elkülönülten. Nem a lét és a gondolkodás tehát, hanem az életérzés és a gondolkodás állnak szemben, Pirandello felfogásában. Az előbbi egy filozófus problémája, Tilgheré, aki a létezést magát, benne az emberrel, akarná megragadni, az utóbbi a művészé, aki a létérzést szeretné kommunikálni. Pirandello nem foglalkozik komolyan, filozófiailag a létezés problémájával, ez irányban csak kérdőjeles mondatokat sorjáztat, ezeket is csak azért, hogy - a Tilgher által idézett részletben - olvasóját kézenfogva vezesse az *umorismo*, az umorisztikus látásmóddal való látás útjára:

Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometea favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo credere vera, fintanto che quella ci si mantiene viva nel petto. Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che

³⁰ Pirandello, Luigi, "L'umorismo", in *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939, p. 169.

noi abbiamo della vita? ... Non è anche illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità?³¹

Nem maga a létezés az illuzórikus, hanem az embernek a róla alkotott képe, ami létérzésében fejeződik ki; és illuzórikusak a fogalmak is, amelyeket létérzése megragadására, leírására használ: mindezek alkotják az árnyékot, az elkülönülés érzését a nagy egésztől.

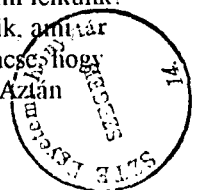
Così il contrasto ci si dimostra inavviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo. Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione umoristica, allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone.

Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta. ...Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il paio con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per non esser da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze. Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: - Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo? Ma è anche vero, che se poi egli si sente grande e un umorista viene a saperlo, gli può capitare come a Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdingnag.³²

³¹ idem, p. 170. Nos hát, az érzés, amely az életről kialakul bennünk, nem más, mint éppen ez a mesebeli prometheuszi szikra. Ez mutat bennünket elveszettnek a földön, ez vetít körénk egy többé-kevésbé tágas fénykört, amelyen túl a fekete árnyék létezik, a félelmetes árnyék, amely nem létezne, ha a szikra nem lobbant volna fel bennünk; s legyen bár árnyék, nekünk mégis valóságnak kell hinnünk, mindaddig, amíg az a szikra bennünk él. Amikor aztán végül kihűny a halál fuvallatától, tényleg az a képzelte árnyék fogad magába bennünket, az örök éjszaka, illúzióink ködös napja után, vagy inkább a Léte leszünk, amely csupán az emberi értelem üres formáit törte meg? Az árnyék, az a végtelen titok, amelyet annyi de annyi filozófus fürkészett már hiába, és amit a tudomány, bár lemondva kutatásáról, nem zár ki, végül is nem csupán egy közönséges csalás, elménk csalóka fantáziája, ami nem színesedik ki? Egyszerűen lehet, hogy mindez a titok nem létezik rajtunk kívül, csupán bennünk magunkban, szükségképpen, ama életről alkotott érzelmünk híres kiváltságossága miatt? Vajon nem illuzórikus, és személyes mi voltunk keveske fényből vetülő a határ is? (saját ford.)

³² idem, p. 171-172. Ilymódon az ellentét elháríthatatlannak bizonyul, elszakíthatatlan, mint árnyék a testtől. Láthattuk ebben a rövid, umorisztikus áttekintésben, hogyan szélesedik fokról fokra, hogyan lépi át gyökerét jelentő egyéni létezésünk határait, és terül szét körülöttünk. A gondolkodás fedezte föl, ami mindenben vagy illuzórikus, vagy hamis vagy fiktív érzelmi konstrukciót lát, és azt eszes, finom és aprólékos elemzéssel darabokra szedi.

Az egyik legnagyobb umorista, tudán kívül, Kopernikus volt, aki ha nem is az univerzum gépezetét, de a róla alkotott gőgös elképzelésünket darabjaira szedte. ... A kegyelemdöfést a teleszkóp feltalálása adta: egy másik ördögi gépezetét, mely párja lehet annak, amivel a természet ajándékozott meg bennünket. (a logika) De ezt mi találtuk fel, nehogy kevesebbek legyünk nála. Miközben a szem alulról, a kisebb lencse felől néz, és nagyra látja azt, amit a természet gondviselészerűen kicsinek mutat, mit tesz a mi lelkünk? Felugrik a tetejére, és a nagyobb lencse felől néz. És ekkor a teleszkópból szörnyű fegyver válik, amivel pusztulásba dönti a földet és az embert és minden dicsőségünket és nagyságunkat. Még szerencse, hogy az umorisztikus látásmód az ellentét érzését váltja ki, mert ez ilyen esetekben azt mondatja: - Azán



Az umorista tehát egyfajta korrekciót végez, az ember különféle irányú túlzásait igazítja ki, melyet egyféle nézőpontja okoz; védőügyvédhez is hasonlítható, aki az embert megvédi saját magával - hol az értelmével, hol az érzelmével - szemben.

A nem figyelmes olvasó számára viszont, aki egy elegáns mozdulattal a *sentimento*-t behelyettesíthetőnek véli a tudattal, s a tudatot a gondolkodással, valóban nem lényeges, hogy Pirandello nem a lét titkait faggatja, csak a létről alkotott képünket, s azt is csak azért, hogy a kételkedés, a gyanakvás áldott készségét fejlessze bennünk, merő önvédelemből. Erre szolgál az *umorismo*, s a fenti részlet az *umorismo* számtalan megvilágításainak egyike, nem pedig létfilozófia, vagy az az ideológiai tartalom, melyet a nagy szicíliai művészi alkotásaiban szándékozna illusztrálni, Tilgher koncepciója szerint. A nem figyelmes olvasónak ez a nagyvonalúsága azonban oda vezet, hogy Pirandellóból óhatatlanul filozófust farag, akár szándékai ellenére, mivel egy - véleményem szerint - alapvetően esztétikai kérdésfeltevést ontológiai megközelítéssé transzponál. Pirandellónak megvan a kompetenciája az esztétikai kérdésfeltevéshez, anélkül is, hogy kifejtett filozófiai háttérrel prezentálna. Erről azonban a későbbiekben több szó esik. Pillanatnyilag csak az a célom, hogy rámutassak, a tilgheri vélekedés háttérében részben félreértés és figyelmetlenség, részben a saját elképzelés erőszakos, de ravasz érvényesítése húzódik meg.

A másik probléma, amire fel kell figyelnünk, a már fentebb említett "együtt kezelés" kérdése. Tilgher Pirandello *művészetét* szándékozik bemutatni, és ennek elemzése közben a kritikai támpontot, önmaga igazolásának "kézenfekvő" eszközét nem Pirandello művészi alkotásaiban, hanem esztétikai tárgyú esszéjében keresi. Ez az eljárás, éppen mert evidensnek tűnik, csapdába ejti a poétikát kereső értelmezőt, és komoly félreértéseket, téves következtetéseket eredményez. Mentségére szolgálhat, hogy Pirandello stílusa zavarbaejtően "irodalmi", és ez első látásra "elfedheti" hallatlan gondolati precizitását és tisztaságát. De lássuk tovább Tilgher szavait.

3.- Elevatosi per via dell'astrazione logica a secondo potenza di sè, divenuto pensiero riflesso, il sentimento della vita tende a chiuder la vita in limiti fissi e precisi, a farla scorrere tra argini prestabiliti, a colarla in forme rigide immobili date una volta per tutte: i concetti e gl'ideali del nostro spirito, le convenzioni, costumi, tradizioni, abitudini, leggi della società. Si determina così un dualismo fondamentale: da una parte, il flusso della Vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequieta, eternamente rinnovantesi di momento in momento; dall'altra, un mondo di Forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e di comprimere in sè quel flusso in eterno gorgogliante.³³

tényleg olyan parányi az ember, amilyenek a megfordított teleszkóp mutatja? Ha képes felfogni és megérteni saját végtelen kicsiségét, ez azt jelenti, hogy felfogja és megéri az univerzum végtelen nagyságát. Akkor hogyan lehet kicsinek mondani az embert? De az is igaz, hogy ha az ember nagynak érzi magát, és egy umorista ezt megtudja, akkor az történik vele, ami Gulliverrel, aki óriás a törpék között Lilliputban, de Brobdingnag óriásainak kezében játékszer. (saját ford.)

³³ A. Tilgher, id. mű. p. 160. Az életérzés a benne rejlő lehetőségek szerint, a logikai absztrakció útján felemelkedve, tudatos gondolattá válva, megkísérli pontos és rögzített határok közé szorítani az életet, előre megadott mederbe terelni folyását, merev, mozdulatlan, egyszer s mindenkorra megadott formákba

A fentiekben említett kifogásokon túl észre kell venni, hogy az elvont fogalmak filozófiai síkjáról hogyan csúszik Tilgher szinte észrevétlenül a konkrét megvalósulás, a gyakorlati cselekvés pragmatikus síkjára. Pirandello fogalomképzéséről beszélt a Tilgher által is hivatkozott részletben, és annak korlátozott valóságmegragadó lehetőségeiről, arról, hogy a létről nincs ismeretünk, csak érzésünk, valamint arról, hogy ezért az embernek, az umoristának résen kell lenni, és leleplezni a különböző típusú illúziókat, amiket a létre vonatkozóan kialakítunk, akár a létérzésben, akár annak fogalmivá transzponált kísérletében, változatában, mert egyik létezéssel kapcsolatba hozható mentális tevékenységünk sem ad megbízható ismereteket, egyik létmegragadó módszerünk sem tökéletes. Tilgher viszont a nagybetűs Élet - a lét - és annak a társadalmi létezéssel megvalósuló ellentétéről, dualizmusáról beszél, miközben nem világos, mit is kell érteni a nagybetűs Életen, a létezésen. Egy korábbi helyből következtetve, esetleg a Természetet. A társadalmi létezés formái a Formák, s ezek: az ember fogalmai és erkölcsi ideáljai, konvenciói, szokásai, a társadalom törvényei. Ezt vulgárisabban úgy lehetne fogalmazni, hogy az ösztönlétezés (természeti létezés, állati létezés, tudat nélküli létezés) és a társadalmi lét (morális létezés) ellentétére akarja redukálni az Élet és a Forma dualizmusát, ami maga is roppant leegyszerűsítése a pirandellói kérdésfelvetésnek, akár a hivatkozott részt, akár művészetét tekintjük. S ha továbbmegyünk, azt is észrevehetjük, hol lelték kiindulópontjukat a Pirandellót nihilistának, irracionálisnak, amorálisnak bélyegzők, s beláthatjuk, mindez egy nüanszyninak tűnő "félreértésben" leli gyökerét.

I più degli uomini vivono profondati in quelle forme fisse e immobili³⁴, nemmeno lontanamente sospettando che sotto di esse un oceano tenebroso e furente si agiti e ribolla.³⁵ Ma in alcuni quella medesima strana e misteriosa attività che, come il fulmine la nube, ha scisso in due la vita, il pensiero, si stacca dalle forme in cui si è rappreso il caldo flusso di questa³⁶ e le percepisce per quello che realmente sono: costruzioni puramente provvisorie effimere contingenti labili fragili,³⁷ sotto le quali ondeggia e rimugghia il fiotto della vita com'è in sè, fuori di ogni umana illusione e costruzione.³⁸

A néhány kiválasztottnál az történik tehát, hogy a gondolat előbb elszakít az élettől, mely kívül áll az ember illúzióin, az emberi alkotáson, aztán pedig a társadalmi létezésről,

önteni: az eszmék és ideálok, a társadalmi megállapodások, erkölcsök, hagyományok, szokások, a társadalmi törvények formáiba. Így egy alapvető dualizmus jön létre: egyrészt a vak, néma, sötét, örökösen változó és nyugtalan, percről percre örökké megújuló Életfolyam; másrészt a kikristályosodott Formák világa, egy felépítményrendszer, mely megpróbálja gátak közé terelni és magába gyömöszölni azt az örökösen csobogó folyamot. (saját ford.)

³⁴ tehát a társadalomban

³⁵ az Élet

³⁶ az Élet

³⁷ ezek tehát a társadalmi létezés formái

³⁸ Tilgher, op. cit. p. 160-161. Az emberek nagy része eme rögzített és mozdulatlan Formákba merülve él, távolról sem gyanítván, hogy e Formák alatt egy sötét és tajtékzó óceán háborog és forrong. De néhányakban ama különös és titokzatos aktivitás, mely mint villám a felhőt, két részre szeli az életet, tehát a gondolat, elszakítja magát a formáktól, melyekbe az élet meleg folyama kocsonyásodott, és olyannak látja meg őket, amilyenek azok valójában: átmeneti, mulékony, esetleges, labilis és törékeny konstrukcióknak csupán, melyek alatt hullámozik és bömböl az életár a maga mivoltában, minden emberi illúzió és konstrukció kívülállóan. (saját ford.)

annak instabil, illuzórikus formáitól. A társadalmi létezés formái tehát emberi illúziók és alkotmányok. Ez utóbbi természetesen igaz: a társadalmi létezés az ember alkotása, azonban egyáltalán nem illúzió: ez az ember társadalmi valósága. Illúzió e valósággal kapcsolatosan élhet az emberben, amennyiben ilyennek vagy olyannak látja e valóságot, vagy akarja láttatni más emberekkel. Ez az illuzórikusság azonban nem a valóság tulajdonsága, hanem az emberi megismerés sajátossága.

In colui nel quale questa liberazione dalle forme della vita si è prodotta, ogni umana costruzione suscita un sentimento di contrasto, che gliela fa crollare sotto gli occhi. In questo crollo è alcunchè di comico e di doloroso insieme: di comico, in quanto, crollando, essa svela l'intima nullità delle costruzioni umane; di doloroso, in quanto, fragile com'era, essa era pure per l'uomo un riparo contro la pazza bufera della vita.³⁹

L'intima nullità: ezt Tilgher a Formákra érti, a társadalmi létezés formáira, Pirandello azonban az ezekről a formákról alkotott emberi fogalmakra, illúziókra, melyek, pl. más illúziókkal, egymással találkozva, meg kell, hogy semmisüljenek. Tilghernél ugyanakkor ezek a társadalmi konstrukciók menedéket is jelentenek, az élet örült forgószele ellen. (Nem világos, itt most ugyannarról az életről van-e szó, mint korábban.) Pirandellónál azonban nem a társadalmi létezés formái jelentik a menedéket, sőt. Nála a menedék tulajdonképpen a Személyiség, melynek integritásához az általa a világról alkotott kép stabilitása szükséges, s ennek a képnek a megingásával a személyiség esik szét - nem a világ - bár talán a személyiség nem úgy érzékeli. Itt vetődik fel pl. a maszk problémája, aminek állandósága véd a személyiség szétesése ellen, tehát menedék, de megakadályozza az Élet változásának az érzékelését is, tehát a valóságban való élest. Ebben az értelemben a Maszk Forma, amivel szemben áll az Élet. Mindez azonban igen messzire vezet, Pirandello művészetének analiziséhez, ahová pillanatnyilag nincs lehetőség elkalandozni.

In questo intimo miscuglio di riso e di pianto, di comico e di triste, è l'umorismo, quale Pirandello lo sente e definisce. ... In quanto l'umorismo è lo stato d'animo di colui nel quale il pensiero giunto alla coscienza di sé⁴⁰ ha spezzato gli argini dei concetti e delle costruzioni e si è spenzolato sull'abisso della vita a guardarne ribollire il flusso incoerente e contraddittorio, esso è uno stato d'animo cerebrale. *Umorismo e cerebralità*: tutta l'arte di Pirandello è chiusa in queste parole.⁴¹

³⁹ ibidem. Akiben az élet formáitól való elszakadás létrejön, abban minden emberi konstrukció az ellenállás érzését kelti, melynek hatására a forma a szemé láttára semmisül meg. Ebben a megsemmisülésben egyszerre van valami komikus és fájdalmas; komikus annyiban, amennyiben a forma, összeomlva, leleplezi az emberi dolgok semmiségét; fájdalmas, amennyiben a forma, bármennyire törekény volt is, az ember számára mégiscsak védelem volt az élet örült forgószele ellen. (saját ford.)

⁴⁰ de hiszen minden embernek van öntudata!

⁴¹ ibidem. A nevetésnek és a sírásnak, a komikusnak és a szomorúnak ebben az intim keverékében áll az *umorismo*, ahogyan Pirandello érzi és definiálja. ... Az *umorismo* annak az embernek a lelkiállapota, akiben a gondolat öntudatra ébredve áttöri az eszmék és konstrukciók gátját, és az élet feneketlen mélysége felett függve annak összefüggéstelen, ellentmondásos forrongását szemléli, ez egy intellektuális lelkiállapot. *Umorismo* és intellektualitás: e két szó magában foglalja Pirandello egész művészetét. (saját ford.)

Hogy Pirandello igazán miként érzi és definiálja az umorismót, közel 180 oldalon, arról a későbbiekben részletesen szólunk. Annak bizonyításához azonban talán nem is szükséges további magyarázat, hogy Tilgher nézetei hogyan térítették sajátos utakra a kritikát, s éreztetik hatásukat mind a mai napig, pl. abban – amihez Croce is megtette a maga hozzájárulását –, hogy a *L'umorismo*-ban megfogalmazottakat mint kulcsot, de mint poétikai, ideológiai, és nem mint esztétikai kulcsot használják fel a művészi alkotások interpretálásához. Ráadásul nem is pontosan értelmezve a benne foglaltakat, ami számos téves eszmét hintett el a közvélekedésben, közönségben és kritikában egyaránt. Azt mindenesetre ismét ki kell emelnünk, hogy a legkorábbi ítéletektől kezdve, amelyeket Pirandello kapcsán alkotott a kritika, Pirandello elméleti munkásságának kulcsfontosságú szerepe van s talán ez már önmagában is indokolja e munkásság különálló vizsgálatát.

Tilgher szeretné kipróbálni Pirandellon sajátos elképzelését a valódi kritikus munkáról is, mely szerint a kritikus a művészi alkotás előmozdítója, ihletője, a művészet világának megtermékenyítője. A kritikus tisztában van a világ problémáival, még a látenssekkel is, és ezeket a művész elé tárja, mint megoldandókat. A kritikus képes egy önmagát kereső művészt megvilágosítani, azaz felvilágosítani arról, mi is az ő valódi problémája, és hozzájárulni ahhoz, hogy látens energiáit felszabadítva, a művész pontosabban és világosabban fogalmazza meg azt. A kritikus olyan sirály, mely a horizontra repülve figyelmeztet a kitörni készülő viharra. 1916-ban Tilgher még nem kapott szárnyra, mikor a *Pensaci, Giacomino!* fentebb idézett kritikáját fogalmazta. A nagy felfedezés 1921-ben történik, a *Sei personaggi* kapcsán. Ezt a felfedezést egy rövid, udvarias és baráti, kölcsönös elismerésen alapuló kapcsolat követi, mely aztán hamar megromlik és sajátos kitörésekben nyilvánul meg. Pirandello egyrészt hálás Tilghernek az elismerésért, de idővel fellázad a kritikai gyámság ellen, Tilgher pedig szenvedélyesen ragaszkodik felfedezettjéhez és retteg, hogy ez az általa formulázott világtól eltérőt alkot.⁴² Később Pirandello szükségesnek tartja leszögezni, hogy művészete senkinek nem tartozik semmivel, Tilgher pedig odáig megy, hogy azt állítja, ő mutatott rá Pirandello életszemléletének középpontjára, mikor az *Élet-Forma* ellentétet, mint a pirandellói művészet központi problémáját jelölte meg, hogy eme ellentét az ő cikkét megelőzően (1922) nem is volt jelen Pirandello művészetében, s hogy Pirandello ezt "kisajátította".⁴³ Nincs mód e feszültté vált viszony részleteit feltárni, egy következtetést azonban le kell vonni: nem lehet véletlen, hogy ilyen problematikus és félreértésekben gazdag kapcsolat jött létre kritikus és alkotó között, melyben szellemi prioritásukat érezték megvédendőnek mindketten.

⁴² v.ö. Sciascia, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961.

⁴³ v.ö. Tilgher, Adriano, "Le estetiche di L. Pirandello", in *Raccolta*, gennaio 1940, pp. 36-41, poi riedito ne *Il problema centrale*.

I.3.2.2. A *stroncatura* - Croce kritikája

Az alábbiakban csupán Crocenak Pirandello művészetéről alkotott véleményével foglalkozunk, kettőjük vitájának valódi színteréről, az *umorismo* kapcsán kirobbant esztétikai vitáról a későbbi fejezetekben szólnunk.

Croce filozófiai meggyőződése meglehetősen megnehezítette kritikusi munkáját Pirandello művészetének megítélésekor, mivel szerinte gondolkodás és művészi tevékenység a szellemi létezés és megnyilvánulás egymástól elválasztandó illetve elkülöníthető minőségben létező és definiálható állapotai, stádiumai. Mint Giovanni Gentile 1936-ban, Pirandello halála után megjegyezte, Croce számára Pirandello művészete nem létezett, mert nem létezhetett: vagyis Croce nem talált számára olyan rubrikát rendszerében, előzetesen, amibe beilleszthette volna ezt a létező, mert létrehozott művészetet.⁴⁴ Éppen Croce vált ezáltal atyjává az olasz kritikában kialakult speciális helyzetnek, amely egyúttal a fent említett kritikai kórkép egyik vonatkozása is, miszerint arról folyt és folyik időnként még ma is az esztétikai vita, hogy Pirandello alkotása művészet vagy nem művészet.

Croce első komoly kritikai értékelése Pirandellóról 1935-ben lát napvilágot⁴⁵ ez az a kritika, melyre Pirandello oly fájdalmasan reagált, a Vittorinihez írt levél-előszóban.

Az egész értékelés visszatérő motívuma, hogy Pirandello nem eredeti, sem témaválasztásaiban, sem a kidolgozás stílusában, sem mondandójában, már ha egyáltalán talál mondandót műveiben a kritikus. Az eredetiségnek ez a makacs tagadása kissé érzelmi színezetűnek látszik (ami nem is csoda kettejük korábban zajló éles elméleti vitáját tekintetbe véve), sőt, szinte gyerekes bosszúnak, Croce részéről: abból a hipotéziséből kiindulva, hogy Pirandello "verista korszaka" után azért változtatott stílust, mert nem volt sikere, és valami "eredetivel" akarta volna magára felhívni a figyelmet, úgy gondolhatja, hogy éppen eme eredetiség megtagadásával sebezheti meg legjobban. De alighanem nemcsak a korábbi vitájuk miatt haragszik rá; Pirandello művészete megingatja alapvető, biztonságot jelentő meggyőződéseiben, kételyeket támaszt benne, kérdéseket tesz föl neki, melyekre ő nem talál választ, és érzi, hogy mégsem teheti ad acta - bár megpróbálja. Ennek az érzelmi reagálásnak számos jelét fedezhetjük fel a majd húsz oldalas tanulmányban; sokat és hosszan idéz Pirandello darabjaiból, de keveset érvel, mintegy demonstrálni akarván a világ színe előtt, hogy a szöveg magáért beszél, és azt bizonyítja, amit ő állít. Pirandellónak nem az eredetiség megtagadása esett rosszul, hanem a szellemi - művészi - értelemben történő komolyan vétel hiánya, melynek eredményeképpen ő egy deformált ember lenne: a nemzetközi kritikában, írja, annyi torz

⁴⁴ Gentile, Giovanni. "Luigi Pirandello", in *Quadrivio*, 20 dicembre 1936.

⁴⁵ Croce, Benedetto. "Luigi Pirandello", in *La Critica*, Bari, 20. gennaio 1935. pp. 20-33. ripubblicato in *La letteratura della nuova Italia*, VI. Bari, Laterza, 1940. pp. 359-377. 2. kiad. 1945.

Pirandello között - "zoppi, deformi, tutta testa e niente cuore" - a Croce által alkotott a legimbecilisebb.⁴⁶

Croce azzal kezdi, csodálkozásra adhat okot, hogy Pirandello majd ötvenévesen, több száz novella és jónéhány regény megírása után nem szerzett magának nevet nemzedéke írói között, nincs jelen az olasz irodalmi életben. Mintegy elismerésképpen veti oda, hogy novellái és regényei gondosan - bár időnként groteszk vagy sötét effektusok erőltetésével - megrajzolt karaktereket és cselekményt kínálnak. De mindjárt hozzáfűzi, hogy ezt érzésbeli és stiláris eredetiség nélkül, az olasz verista iskola késői követőjeként teszi. Különösen nyilvánvaló az iskola hatása, mikor a művészi ábrázolás tárgyává az ideál nélküli emberiséget teszi,

l'umanità bassa, volgare, egoistica, turpe, e sovente delittuosa. E non solo non vi alitava dentro lo spirito poetico di un Di Giacomo o di un Verga, ma nemmeno vi sopravanzava quell'ingenuo culto della scienza, quella devozione che alla fisiologia, psicologia e sociologia ancora consacravano i Capuana e i De Roberto. Il racconto vi stava di solito quasi resoconto di un fatto accaduto, a documento di quel pessimismo buio, e perciò stesso versava nel generico e nel comune, giacché solo l'accento poetico dà l'inconfondibile individualità. Come negli epigoni, come nei tanti novellieri italiani che imitarono Giovanni Boccaccio, avveniva in lui, rispetto ai primi veristi, un certo meccanzamento.⁴⁷

Röviden: Pirandello egy egyediség nélküli verizmus-epigon.

A következőkben néhány értékelhető vonását emeli ki a *La mosca* című novellának, hosszan idézve belőle, valamint az *I vecchi e i giovani* c. regénynek. Ez utóbbiról szólva Zola sémáját ismeri fel, és felrója az apolitikusságot, amely lehetetlenné teszi a történelmi elmélyülést. Történelmi tablóról lévén szó, ez is súlyos vád. Hiányzik tehát az érzés és a történelmi-politikai koncepció a regényből, amit nem tud pótolni az elbeszélői ügyesség és az emberi szív ismerete, végül is "dal libro esce un senso di cose già molte volte viste ed udite, e come logore e stanche: logore e stanche in tutto, persino nel personaggio che dovrebbe essere il più poetico ed è convenzionale, il vecchio garibaldino Mauro Mortara."⁴⁸ Croce szerint magát Pirandellót sem elégítette ki bőséges mennyiségű verista ihletésű produkciója, melyből hiányzott a szubjektív elem, az alanyiség, akár az érzelmeket, akár a gondolatokat tekintjük. Ezért egy másfajta, majdhogynem ellentétes módszerrel próbálkozott, először az *Il fu Mattia Pascal*-ban, mely élénk érdeklődést váltott ki körülötte, majd, főleg 1918 után, színpadi műveiben. Ha Pirandello

⁴⁶ v.ö. Domenico Vittorini, id. mű

⁴⁷ Croce id. mű. in *La letteratura della nuova Italia*, VI. Bari, Laterza, 1945. 2. kiad., p. 353-354. ... az alantas, közönségs, önző, aljas, ocsmány, és gyakran bűnös emberiséget. És nemsak hogy meg sem rezdül benne egy Di Giacomo vagy egy Verga költői lelkülte, de még a tudomány ama naív kultuszával, azzal az odaadással sem tűnik ki, amit egy Capuana vagy egy De Roberto szentelt a fiziológiának, a pszichológiának és a szociológiának. Az elbeszélés nála többnyire egy megtörtént esetről való jelentés szinte, sötét pesszimizmusának dokumentuma, s ezért az általánosságok és hétköznapiaságok szintjén marad, mivel csak a költőiség adhatná meg összetéveszthetetlen egyediségét. Mint az epigonoknál, mint annyi Boccacciót utánzó novellistánál, nála is megtörtént az első veristák módszerének bizonyos elgépiesítése. (saját ford.)

⁴⁸ idem, p. 355.

művészetéről esik szó, erre a második módszerére szoktak gondolni. (Ez már a pirandellizmus hatása.) Croce így összegzi ez utóbbit:

Se io dovessi definire in poche parole in che cosa propriamente questa sua maniera consiste, direi: in taluni spunti artistici, soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare. Né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgersi secondo l'una o l'altra delle due. Donde altresì l'aspetto sorprendente e sconcertante con cui essa si presenta, e le discussioni che suscita, e i sottilizzamenti ermeneutici, e le perplessità persistenti, e il vuoto, e infine, nei lettori e spettatori, un malcontento e un'irritazione tanto maggiori in quanto l'autore non è di certo scarsamente dotato d'ingegnosità, di vivacità dialogica, di eloquenza, e a tratti tramanda anche lampi di affetto e di poesia.⁴⁹

S mintha csak hallgatna a befogadói intuíciójára, Croce annak az esztétikai reagálásnak a nyomába ered, amely vitathatatlanul megszületik benne - a zavar, a hiányérzet -, amelyet nem tud rendszerében esztétikai kategóriává transzponálni, s ami miatt úgy gondolja, nem lehet esztétikai ítéletet alkotni: az *umorismóról* kezd értekezni.

Itt történik meg a "sem művészet, sem filozófia" motívumának bevezetése, és egyúttal az *umorismo* és Pirandello művészetének olyan - újabb - módon való egymásra vonatkoztatása, mely egyiket a másikkal illusztrálva mindkettőt értéktelennek nyilvánítja. Ezzel Tilgher után maga is folytatja az egymásra vonatkozó megközelítési módszerrel való értelmezések sorát, ami alól később a Pirandellót rehabilitáló, tehát tartalmilag eltérő ítéletek sem lesznek kivételek.

Croce az *umorismót* Pirandello új művészi ideáljának nevezi, melyet ez híres tanulmányában mutat be, s melyben Croce szerint magát is umoristának tekinti. Kiemeli, hogy az *umorismo* művészete abban különbözik minden más fajta művészettől, hogy nem az érzelem az egyedüli tartalma, mivel hozzá társul, fuzionál vele egy gondolati elem is; a nem umorista művészet tehát a testre figyel, az umorista viszont ennek árnyékára is, sőt, leginkább csak erre.

Ma un'arte umoristica, così dedotta, è altrettanto inconcepibile quanto inesistente, perché, se la riflessione semplicemente accompagna il sentimento, ne rimane distinta, al modo di una critica che segua passo passo una poesia, e per ciò è distinta dalla poesia; e se, invece, si sforza di introdursi nel sentimento e nella fantasia, ne nasce lo sconcerto che può ben pensarsi e che è evidente nella seconda maniera del Pirandello.⁵⁰

⁴⁹ idem, p.356. Ha néhány szóban kellene összefoglalnom, miben is áll ez az ő módszere, azt mondanám, hogy néhány művészi hajtásban, melyeket egy görcsös és semmitmondó filozofálás csírájában elfojt vagy eltorzít. Sem hamisítatlan művészet, sem filozófia tehát: mivel egy kiindulásbeli hiba akadályozza, hogy vagy az egyik, vagy a másik módján bontakozzék ki. Hasonlóképpen ebből ered az a meglepő és zavarbaejtő külső, amellyel megjelenik, a viták, amelyeket kivált, a szövegértelmező finomkodások, a makacs zavarodottság, az üresség, és végül elégedetlenség és ingerültség az olvasókban és a nézőkben, melyek annál is inkább bosszantóak, mivel a szerző bizonyosan nem kis mértékben van megáldva ötletességgel, élénk dialógusok alkotásának a képességével, kifejező erővel, és időnként még némi érzelem és költészet is felvillan benne. (saját ford.)

⁵⁰ idem, p. 357. De egy ilyen módon létrejövő umorisztikus művészet éppolyan elfogadhatatlan, mint amennyire nemlétező, ugyanis ha a gondolat egyszerűen kíséri az érzelmet, akkor elválik tőle, úgy, mint valamiféle kritika, mely lépcsőről lépcsőre követ egy verset, és ezért különbözik attól; ha viszont azon

Tehát azért elfogadhatatlan és nemlétező egy umorista művészet, mert az érzelembe és fantáziába ágyazódott gondolat megdöbbenő, mert zavart kelt, sőt, maga a zavar - már amennyiben nem illeszkedik Croce világos logikai körvonalakkal felrajzolt elméletébe. Egy hasonló esztétikai reagálás tehát nem létezik, mint esztétikai reagálás (és természetesen akkor Művészet sem létezhet, ami ilyen reagálást keltett), mert az esztétikai kategória, mely leírná, szintén nem létezik, mivel nem lehet "tisztá" kategória. Ide kívánczik Umberto Eco szellemes megállapítása, mely szerint "Croce era un maestro nel liquidare i problemi definendoli pseudo-problemi, e questo gli permetteva di porre solo dei problemi a cui avesse già trovato la risposta."⁵¹ Majd az *Il fu Mattia Pascal* interpretálása következik, melyben Croce szerint megjelenik a később a drámákban kiteljesedő és uralkodó problematika, "problemi intorno al mistero della vita umana"⁵², mely az ember tragikus élettapasztalatai talaján születik meg.

A *Vestire gli ignudi* kapcsán ismét megpróbálja megközelíteni ezt a bizonyos problémát, melyet egy élettörvény ábrázolásnak vél, ismét eredménytelenül:

Sembra anche qui che si voglia svelare non si sa quale triste legge della vita; e nondimeno non si svela niente, perché niente c'è da svelare. Nessuno passeggia mai nudo, nemmeno moralmente; e se la lotta sociale consiglia a mostrar di sé solo quanto conviene e non ogni cosa, al modo stesso che un combattente non scopre tutto il corpo ai colpi, la medesima regola è imposta dal rispetto verso gli altri, ai quali non è lecito esibire le proprie miserie e sciorinare le spazzature della propria anima. Il che non ha niente da vedere col dovere della sincerità, che si esplica ben diversamente e ben più severamente.⁵³

Az értetlenség folytatódik tovább, világosan követhetővé téve, hogy nem a művészi megoldás módja a kritika tárgya most sem, hanem maga a művészi témaválasztás, illetve az elvárt "mondanivaló" hiánya.

A *Sei personaggi*ről szólván főleg megválaszolatlan kérdéseket sorjázta, nagyfokú érzékenységet tanúsítva a Pirandello által felvetett problémák *észlelésében*, és nagyfokú elzárkózást mutatva legalább a felvetett problémák problémaként való kezelésében, ha nem is megoldásuk kísérletében:

Ma l'autore non ha voluto (dice) dar vita a questa storia, e a sei personaggi che vi partecipano. E il dramma che si svolge è appunto di questa vita negata a creature della

igyekezik, hogy behatoljon az érzelembe és a fantáziába. abból zavar születik, amit igen könnyen el tudunk képzelni, és ami nyilvánvalóan látható Pirandello újabb manírjában. (saját ford.)

⁵¹ Eco, Umberto. "Pirandello ridens", in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 261. Croce mestere volt annak, hogy a problémákat álproblémákká minősítve eltüntesse, és ezáltal lehetővé vált számára, hogy csak olyan kérdéseket vessen fel, amelyekre már megtalálta a választ. (saját ford.)

⁵² az emberi élet misztériumának problémái (saját ford.)

⁵³ B. Croce, id.mű, in *La letteratura della nuova Italia*, VI. 2. kiad. p. 358. Úgy tűnik, ebben a darabban is az élet nem tudni miféle szomorú törvényszerűségét akarja leleplezni, és úgyszintén nem leplez le semmit, mert nincs is mit. Senki nem szokott meztelenül sétáfkálni, morális értelemben sem: és ha a társadalmi harcban tanácsos csupán annyit felfedni magunkból, amennyit célszerű, azaz nem mindent, éppúgy, mint ahogy a harcos sem fedi fel az egész testét az ütéseknek, nos, ugyanez a szabály érvényes azért is, mert tekintettel kell lennünk másokra, akik előtt nem megengedett saját nyomorúságunkkal kérkedni és lelki szemetünket kitergetni. Mindennek semmi köze az őszinteség kötelezettségéhez, mely egészen másképpen és sokkalta szigorúbban kell teljesíteni. (saját ford.)

fantasia, un dramma nel quale egli si propone di raffigurare, nientemeno, il divenire dell'opera artistica./.../ ...i personaggi, nel corso delle prove, dichiarano di volta in volta gli attori inadeguati a rendere la loro tragedia, giacché essi sono una realtà che cangia e l'arte di quelli è realtà fissata; e da ciò nascerebbe la tragedia artistica, sovrapposta alla tragedia reale.⁵⁴

Itt a magyarázat, a beillesztett félmondat az, ami félreviszi a gondolat fonalát: Pirandello sehohol sem állítja, hogy *azért* nem alkalmasak a színészek a szerepek tragédiáját eljátszani, mert ők változó valóság, míg nem a szerepek rögzített valóság. Itt Croce két olyan igaz állítást kapcsol össze (1. a színészek nem alkalmasak a szerepek tragédiájának megjelenítésére, 2. a színészek valósága változó, a szerepek állandóak), amelyek ok - okozati viszonyban összekapcsolva nem igaz állításhoz vezetnek. Itt Pirandello a mindenkori interpretáció - és egyúttal a befogadás - problémáját feszegeti, híven az *Illustratori, attori e traduttori* c. tanulmányában már korábban is felvetettekhez.⁵⁵

De Croce hitetlenkedik:

Ma sussiste cotesta tragedia dell'arte? ha un senso? Che cosa vuol dire che un autore nega la vita ai suoi personaggi? Se sono suoi personaggi, se egli li ha fantasticamente creati, ha ben dato loro la vita. Si vorrà dire piuttosto che non li ha a pieno formati, ma solo abbozzati o intravisti, e che difettano di alcune necessarie integrazioni, in modo che non gli riesce ancora di ritrarli con sicurezza di contorni nelle parole, nelle linee, nei colori, nei suoni?⁵⁶

Itt a kérdésben az a ki nem mondott állítás foglaltatik, hogy ha a művész befejezett, tökéletes ábrázolást ad, nem vetődhet fel az interpretáció problémája. Croce nem vesz tudomást arról, hogy a fiktív helyzet - a nem befejezett *darab*, s nem a nem befejezett szerepek - éppen az interpretáció problémájának megvizsgálását szolgálja, s azon kívül egy színháztechnikai, dramaturgiai problémáét is: a megírt darab, mint szerkezet és a benne szereplők, mint élő és öntörvényű valóságdarabok egymásnak feszülését és a dramaturgiai eljárások által rajtuk alkalmazott "erőszak" - mint alkotói önkény - művészi ábrázoláshoz nélkülözhetetlen meglétét. Az interpretáció mint esztétikai probléma tehát mindkét fázisában megjelenik ebben a darabban, a darab *témájaként*: egyszer, mint az

⁵⁴ idem, p. 360. Csakhogy a szerző nem akart életet adni (ezt mondja) ennek a történetnek, és a hat szereplőnek, akik részt vesznek benne. És a dráma, ami zajlik, éppen az, hogy megtagadja az életet a fantázia eme szereplőitől. az a dráma, amit ő ábrázolni akar, nem kevesebb, mint a művészi alkotás születésének folyamata. ... a szereplők, a próbák során, időről időre kijelentik, hogy a színészek alkalmatlanok az ő tragédiájuk bemutatására, minthogy ők változó valóság. szemben a szerepek rögzített valóságával; ebből kellene megszületnie a művészet tragédiájának, mely a valóságos tragédia fölé helyezkedik. (saját ford.)

⁵⁵ Luigi Pirandello: *Illustratori, attori e traduttori*, in: Nuova Antologia, 16. gennaio, 1908.

⁵⁶ B. Croce, id. mű. in *La letteratura della nuova Italia*, VI. 2. kiad. p. 360. De létező dolog a művészet tragédiája? van értelme? Mit akar jelenteni az, hogy egy író megtagadja az életet alakjaitól? Ha az ő alakjai, ha ő alkotta őket fantáziájával, nagyon is életet adott nekik. Nem azt jelenti inkább, hogy nem formálta meg őket egészen, csak felvázolta vagy megsejtette, és hogy hiányzik belőlük néhány szükséges vonás. úgy érte, hogy még nem sikerült szavakba, vonalakba, színekbe, hangokba öntötte, biztos kontúrokkal felrajzolni őket? (saját ford.)

alkotó művész valóságinterpretációja, másszor mint az előadóművész műinterpretációja. De lássuk tovább:

Sono cose che accadono a ogni artista, e anche a ogni pensatore, i quali tutti hanno esperienza di taluni oscuri accenni d'arte di intravisti nuovi concetti e giudizi, che, per tempo più o meno lungo, non riescono né a portare a compimento né a dimenticare. E quale senso ha l'accusa che l'arte non adegui la realtà? Forse che fine dell'arte è di adeguare e ripetere la realtà, e non invece, unicamente, di esprimere i sentimenti dell'artista, in funzione dei quali si formano figure, caratteri, azioni, una fantastica realtà? I dialoghi tra i sei personaggi e gli attori sono a tal segno privi di oggetto che qua e là, certamente contro l'intenzione dell'autore, prendono toni degni piuttosto di una farsa che di una tragedia.⁵⁷

Itt a kritikus nem tekinti tehát tárgynak az előzőekben általa is megfogalmazott kérdéseket, a művészi alkotás keletkezésének és tragédiájának kérdését, azaz, adódik a következtetés: ez a tárgy nem lehet művészi alkotás tárgya. Valóban, a művészi alkotás tárgyának a meghatározása, mintegy előírása következik: az csak a művész érzelmeit fejezheti ki. (Az érzelem tehát nem mint megismerő módszer szerepel itt, nem is mint a "valóság", hanem mint a művészi ábrázolás egyedüli tárgya, de Croce-ban nem vetődik fel a kétely, hogy az érzelem valóságának a kifejezése is ütközhet kifejezési nehézségekbe.) Itt ismét megfogalmaz két olyan következtetést, amit önkényesnek lehet tekinteni: az egyik, miszerint Pirandello a *darabban* azt a vádat juttatná kifejezésre, hogy a művészet nem fejezi ki a valóságot, aminek a kifejezése, sőt, utánzása, ismétlése egyébként a célja lenne. A másik az, hogy Pirandello szándéka szerint tragédiát alkotott volna, de ez nem sikerült neki, mert a darab helyenként *farsnak* tűnik. Ha Croce hajlandó lehetne az interpretáció problémáját problémának tekinteni, ez tehát nem ütközne esztétikai nézeteivel, akkor észrevehetné, hogy a művészet és a valóság viszonya a darabban *problémaként*, nem egy eldöntött, kanonizált viszonyként jelenik meg, hogy tudniillik éppen ez az egyik probléma, melyet vizsgál. A probléma tehát nem a "valóságot ismételi - érzelmet fejez ki fikciók segítségével" szembeállításában ragadható meg, Pirandello sehol nem tételezi így, mivel neki nem ez a problémája, hanem hogy a művészet (itt az író, majd a színház művészete) egyáltalán alkalmas-e, s ha igen, hogyan, a valóságként megélt tartalmak - szubjektív, vagy objektív valóság - kifejezésére, illetve közlésére. Pirandellónál a "valóság" két "formában" is jelen van: egyszer mint a *művész* által (itt félbehagyottan) interpretált valóság, másodszor a *mű* által létrehozott *új valóság*

⁵⁷ ibidem. Olyan dolgok ezek, amelyek minden művésszel, és minden gondolkodóval is megesnek, mindannyiójuknak van tapasztalata afféle homályos művészi felsejlésekkel, új eszmék és következtetések megsejtésével, melyeket hosszabb-rövidebb ideig nem tudnak sem végkifejletükhöz segíteni, sem elfelejteni. És mi értelme van annak a vádnak, hogy a művészet nem felel meg a valóságnak? Talán az, hogy a művészet célja a valóságnak megfelelni, azt megismételni, és nem pedig, kizárólag, a művész érzelmeit kifejezni, és annak szolgálatában teremteni alakokat, jellemeket, cselekményt, egy fantasztikus valóságot? A szereplők és a színészek közötti dialógusok olyannyira tartalmatlanok, hogy helyenként, nyilván a szerző szándéka ellenére, inkább egy farsc mint egy tragédia hangvételt idézik. (saját ford.)

interpretálása. A fent említett kettős interpretációs probléma tehát éppen a valóság és a művészet viszonyára vonatkozik, de nem a Croce által levont konklúziókkal.

A következőkben a *Ciascuno a suo modo* kritikája következik, melynek ismét eredetiségét kérdőjelezi meg. Úgy véli, a *Kaméliás hölgy* problémáját fogalmazza újra, csak feleslegesen túlbonyolítva:

Ma anche quel soggetto, invece di essere sviluppato per sé, serve ad aprire un'accademia sulla tesi: che nessuno conosce sé stesso, nessuno realmente può sapere, né da sé stesso né dagli altri, quel che egli veramente sia, e ciascuno fluttua nell'idea di sé a seconda delle immaginazioni sue ed altrui.⁵⁸

Ezt követően nyíltan megfogalmazva merül fel a moralitás kérdése, mely eddig is ott sejlett az ítéletek háttérben, és ismét csak a témaválasztással kapcsolatban, megvilágítva, hogy Croce számára nem léteznek, mert nem létezhetnek vitás kérdések pl. erkölcsi tekintetben: hiszen a lelkiismeretes ember úgyis tudja, mi a jó, sőt, tovább is megy, azt állítva, hogy önmagunk alapjának mániákus keresése nem jó, bűnös dolog, de nem is lehetséges, mivel ez a lényeg nem létezik önállóan, csak mint a kozmikus élet alapja:

Perché questo *pathos*, perché questo gran fracasso, per una scoperta che non è una scoperta? Ogni individuo, si sa, è un microcosmo, e contiene in sé tutte le possibilità del bene e del male, tutte le grandezze e tutte le viltà, e chi vuole umiliarsi, ha sempre molte ragioni di farlo, e chi vuol confortarsi anche: il che non toglie che c'è una differenza tra il male che si ha in sé, represso, ricacciato in fondo, incatenato, sepolto, e quello che trapassa nella volontà e nell'azione: la differenza tra i due estremi dell'uomo buono (che, pure, *semper est pavidus*) e del cattivo, nonché dei gradi intermedi che il giudizio morale discerne. E, per quel che riguarda il conoscere sé stesso, l'uomo scrupoloso si conosce quanto deve e quanto gli bisogna; ma, se lo scrupolo non diventa in lui egoistico, e con ciò stesso peccaminoso, egli si guarda dalla mania di discendere in un fondo di sé stesso che non esiste come tale ed è il fondo dell'intera vita cosmica, da cui veniamo fuori e in cui ci rituffiamo.⁵⁹

Lehetetlen nem észrevenni a legbelső értékeiben megrendített ember méltatlankodását a fenti sorokban, de azt is meg kell állapítani, hogy eme esztétikai/érzelmi típusú reagálás nem ismeri fel magát ilyenként, s azt sem veszi észre, hogy érvelő kritika helyett már csak ilyen, a hosszú Pirandello-idézeteket követő méltatlankodásokra és vagdalkozásokra

⁵⁸ ibidem. De ez a téma is, ahelyett, hogy önmaga kedvéért lenne kibontva, arra szolgál, hogy egy akadémikus vitát nyisson a tételről: miszerint senki nem ismeri önmagát, senki nem tudhatja meg valójában, sem önmagától, sem másoktól, hogy kicsoda is ő valójában, és ki-kí a saját és a mások elképzelései szerint ingadozik a magáról alkotott képet illetően. (saját ford.)

⁵⁹ idem, p. 361-362. Miért e pátosz, miért ez a nagy csinnadratta, egy olyan felfedezés miatt, ami nem is felfedezés? Minden individuum, mint tudjuk, egy mikrokozmosz, és benne rejlik a jó és a rossz minden lehetősége, minden nagyság és minden aljasság, és aki meg akar alázkodni, mindig találhat elegendő okot, hogy megtegye, és aki vigasztalódni akar, az is: mindez nem érvényteleníti, hogy különbség van aközött a rossz között, amit az ember magában hordoz, elnyomva, a mélybe szorítva, leláncolva, eltemetve, és aközött, amely áthatol az akaratba és a cselekvésbe: nem érvényteleníti a különbséget a két véglel, a jó ember (aki, mégis, mindig gyáva) és a rossz ember között, és hasonlóképpen az erkölcsi ítélet által megkülönböztethető többi közbülső lépcsőfok között. Ami pedig az önmagunk megismerését illeti, a lelkiismeretes ember ismeri magát annyira, amennyire kell és szükséges: azonban, ha csak a lelkiismeretessége nem válik nála egoisztikussá, és ezáltal vétkeessé, őrizkedni fog attól a mániától, hogy önmaga alapjaihoz akarjon hatolni, amely nem is létezik, mint önmaga alapja, csak mint a teljes kozmikus élet alapja, azé, amelyből jövünk és amelybe majd újra belemerülünk. (saját ford.)

futja, és szükségképpen téves utakra, téves következtetésekre vezet. Ennek folytán Pirandellóra vetül az amoralitás vádja is, mindeközben ismét megvilágítva, hogy Croce szerint maga a témaválasztás, illetve a művész által felvetett kérdésekben az erkölcsi megoldások egyértelmű - állásfoglalásszerű - megfogalmazása - úgy például, ahogyan a Pirandello által elővett "szakállas témák" korábbi feldolgozói tették - lehetnek alkalmas kritériumok annak megítéléséhez, hogy egy alkotás egyáltalán művészet-e vagy sem. (A moralitás és a művészet kényes viszonyának kérdésére a továbbiakban még visszatérünk.) Lehet, hogy az ilyenképpen megfogalmazódó konklúzió Croce saját, máshol megfogalmazott állásfoglalásával is ellentétes.⁶⁰

Ettől kezdve a továbbiakban is, az *Enrico IV*, a *Così è (se vi pare)*, a *Trovarsi*, a *Diana e la Tuda*, a *Quando si è qualcuno* kapcsán, a teoretizálási - filozofálási hajlamot, az eredetiség hiányát, sőt, az ember lelki folyamatainak meg nem értését rója fel Pirandellónak, és a problémák ebből fakadó túldimenzionálását, amely, szokás szerint, rosszul megválasztott műfajt eredményez. (Ki tudja miért, Croce ismét ragaszkodik ahhoz, hogy Pirandello tragédiát akart írni, holott Pirandello ezt sehol sem állítja; a *Quando si è qualcuno* műfaji megjelölése például ez: *rappresentazione in tre atti*, előadás három felvonásban.)

Anche questa pretesa tragedia è nient'altro che un incompreso processo della mente umana, la quale, non solo dei grandi uomini, ma di tutti gli uomini e di tutte le cose ha bisogno di formare le cosiddette classificazioni, che, indispensabili come sono, possono pervertirsi, e si pervertono di frequente, in ostacoli e pregiudizi ai nuovi giudizi che sono richiesti dal nuovo che sempre si produce; ... Ma se un singolo uomo o un grand'uomo s'immagina, come il protagonista del dramma del Pirandello, prigioniero di essa e ne soffre o ne muore, si tratta, in questo caso, di una puerile apprensione o di una infermità mentale, e potrà venire fuori la rappresentazione comica o pietosa, ma non mai quella che tenta di darne il Pirandello, grave di un inesistente mistero e di una misteriosa tragedia.⁶¹

Sőt, kétségbevonja saját befogadói ítéletét: a tragédia és a misztérium ugyanis ennek a befogadói ítéletnek az elemei. És ismét az "infermità mentale" (elmezavar) finoman morális színezetet öltött motívuma: ha valamilyen emberi reakció eltér saját reaklási módomtól, az nem más, az: beteg. Ebben a védekezésben Croce arról is megfélekedezik, hogy közben rendszeresen az érzelmek hiányával vádolja Pirandellót: de hiszen nem az érzelmek általában, csak a saját érzelmei hiányoznak: nem ismeri fel magát Pirandello figuráiban, ezek érzéseiben, reaklásaiban, ezért ezeket az érzéseket nemlétezőnek, az

⁶⁰ v.ö. Crocénak a *poesia-non poesia* kapcsán kifejtett elveivel.

⁶¹ idem, p. 366. Ez az állítólagos tragédia sem egyéb, mint az emberi elme egy meg nem értett folyamata, az emberi elméé, amelynek - nemcsak a nagy emberének, hanem minden embernek és minden dolognak - szüksége van arra, hogy úgynevezett osztályozásokat hozzon létre, amelyek amilyen nélkülözhetetlenek, oly gyakran képesek elhajlani, és el is hajolnak gyakran az akadályok és előítéletek hatására... De ha egy egyszerű vagy egy nagy ember, Pirandello drámájának főszereplőjéhez hasonlóan, úgy képzei, hogy ennek rabja és szenved tőle, vagy belehal, akkor gyermeki félelemről, vagy elmebetegségről van szó, és komikus vagy megindító ábrázolás születhet, de olyan, nemlétező titoktól és titokzatos tragédiától terhes ábrázolás soha, amelyet Pirandello szándékozik adni. (saját ford.)

ilyen figurákat betegnek minősíti. A mű egésze által sugallt érzelmi ítéletet pedig, mert az alkotást nem akarja művészetnek tekinteni, nem ismeri fel érzelmi-esztétikáinak, és így történik a "tévedés": tragédiának véli a *rappresentazionét*, a színdarabot, és dühöng Pirandello vaksága miatt, miszerint ez komédia kellene, hogy legyen. Így jön létre, akaratlanul, egy tökéletes megfogalmazása az *umorismóra* reagáló befogadói ítéletnek. A fiatal nőbe beleszerető öreg ember gyötrelmét ugyan elismerné drámáinak, azonban ezt a gyötrelmekkiáltást Croce szerint elnyomja az eszmék hamis drámája, mely absztrakt módon jelenik meg, egészen a szimbólikus gesztusokig és magatartásmódokig menően. Croce ezen a ponton elegendőnek ítéli a bemutatott irodalmi példákat és a hozzájuk fűzött megjegyzéseit annak bizonyítására, hogy Pirandello *tézisei* tarthatatlanok és tartalmatlanok, és hogy mint *teória* (!), nem alkalmasak a megvitatásra.

Può darsi che il Pirandello si trovi veramente in questa condizione di burrasca e di terrore e di furore, sulla quale, superata che fosse dal vigore geniale dell'artista, potrebbe certamente sorgere una lirica, un romanzo, un dramma doloroso e pur vivo e bello. Ma egli non supera e da una parte par che si appaghi nello sfogarsi e, dall'altra, attende a lavorare drammi ingegnosi, spigliati e agilmente dialogati e prende evidentemente gusto da intellettuale alle sue tesi e ai suoi paradossi. È - tanto per intenderci e serbando le debite proporzioni - come se ci si trovi dinanzi non già al Leopardi, poeta degli idilli e degli altri canti, ma al Leopardi polemista delle *Operette morali*, che discute e col quale si discute: l'eccezione dello stato poetico dell'anima non vale per Pirandello, perché questo stato poetico non è conseguito da lui e neppure perseguito.⁶²

S miután Pirandello nem emelkedik - nem emelkedhet - Leopardi költői magasságaiba, számunkra sokatmondóan ismét az *umorismora* terelődik a szó. Croce gondolkodói folyamatai ismét pontosan követik a változó világra adott változó válaszadást, azonban anélkül, hogy elismernék e másság művészi létjogosultságát: ezzel újabb bizonyítékát szolgáltatva, hogy az *esztétikai* normák szintjén szeretne konzerválni egy - többek között *etikailag* meghatározott - adott világlátást és ábrázolást. Az *umorismo* azonban most nem egy nemlétező esztétikai minőségként szerepel, hanem Pirandello manírjaként, valamiféle formaként, sémaként, amit nem a *valódi* érzelmek, hanem *intellektuális* érzelmek töltenek meg:

'Umorismo' si dice, e bisognerebbe piuttosto dire 'troppa facilità d'esecuzione'; e in questa troppa facilità è l'origine della copiosa produzione teatrale del Pirandello, che si è composto una ricetta, ha trovato una maniera, e la viene adoperando con aria, cioè con stile, tutt'altro che d'angosciato, addolorato e furibondo: tutt'al più, con lo stile di

⁶² idem, p. 368. Meglehet, hogy Pirandello tényleg a viharos szenvedély, és a rettegés és a pusztító düh állapotában van, amelyből, ha a művész zseniális erejével felülemelkedne rajta, születhetne egy fájdalmas, de mégis életteli és szép vers, regény, dráma. De ő nem emelkedik felül, és egyrészt úgy tűnik, hogy megelégszik azzal hogy kiönti a lelkét, másrészt azzal foglalatosskodik, hogy ügyesen dialogizált drámákat ötlől ki, és nyilvánvaló szellemi élvezetet lel tételeiben és paradoxonaiban. Olyan - csak megvilágításképpen, a kellő arányokat megtartva -, mintha Leopardival, no nem az idillek és dalok költőjével, hanem az *Operette morali* polémikusával állnánk szemben, aki vitatkozik és akivel vitatkozunk: a költői lelki beállítódás, mint felmentő érv. Pirandellóra nem érvényes, mivel ő ezt a költői állapotot nem érte el, és nem is akarta elérni. (saját ford.)

un intellettuale esasperato, e 'prigioniero' lui, veramente, dei demoni logici che ha evocati e che non riesce né a sottomettere né a fuggare.⁶³

Crocenak el kell ismernie, hogy ez a "manír" nagyon sikeres Itáliában és azon kívül is, és ennek magyarázatát abban leli, hogy korában, az általános szellemi és kritikai hanyatlás idején is van igény a filozófiára, s a középszerű emberek filozofálási hajlamát nagyszerűen kielégíti Pirandello, akiről azt hiszik, hogy kigondolt valami megoldást, jöllehet Pirandello álfilozófus. Lehetetlen nem észrevenni a dühödt gögőt a közel egy oldalnyi tirádában, és talán meg lehet kockáztatni egy feltevést: két gondolkodó párviadala zajlik, két alkotó keres választ, magyarázatot az őt körülvevő világra, de más-más szellemi síkon, s az egyik - Croce - elirigyeli a másik sikerét. Az irigységét pedig éppen az gerjeszti, hogy Pirandellót "filozófusként" kezelik, holott éppen ő a filozófus, ő a filozófiai magyarázat szakembere, a másik abban csak kontár. Eme jogos felháborodásban azonban szem elől téveszti a célt: nem Pirandellót kellene ostromozni, akit a műveletlen közönség filozófusnak néz, hanem a műveletlen közönséget; nem Pirandellót hibáztatni, aki mintegy szemfényvesztőként elorozza az igazi filozófust megillető babérokat: Pirandello ugyanis soha nem törekedett filozófiai babérokra, ő művésznek tartja magát. Croce talán irigyli a művész sikerét, bosszantja, hogy a művészi válaszdadás a világra, a művész "magyarázata" kelendőbb, népszerűbb a tiszta filozófiáénál. S dühében nem veszi észre, hogy egy művész értékelése közben annak "filozófiáját" kritizálja, hogy bár a filozófusi rangot tagadja meg Pirandellótól, jogosan, a következő mondatában már a művészt ítéli el, s ennek jogossága - normák védőbástyája mögött, de érvek hiányában - legalábbis vitatható. Ráadásul mintha ismét keveredne az etikai/világnézeti és az esztétikai ítélet, méghozzá a filozófiai teljesítményt kritizáló érvek árnyékában. Csak az általános szellemi hanyatlás légkörében lehetséges, mondja, hogy

... si è potuto credere che il Pirandello, - che non ha mai in vita sua elaborato una proposizione filosofica, e che la sola volta che cercò di svolgere metodicamente un problema (nel libro sull'umorismo) provò questa sua incapacità, - sia penetrato nel mistero della vita e ne abbia dato o escogitato la soluzione o una serie progressiva di soluzioni; e che, in ogni caso, da lui sia da aspettare che alla perfine, uscendo dalle negazioni e dal pessimismo, giunga ad una fede e l'annunzi agli uomini. Sarà questa (suonano così le ingenuie domande degli ingenui) una riaffermazione della religione tradizionale? o di quella dell'amore per l'umanità? o una affatto nuova da lui inventata, come quella dell'arte, che, coltivata con totale dedizione ed adesione, supererà l'antinomia con la realtà? Sarà (come talvolta ha dichiarato l'autore) la regola suprema di "non lasciarsi sorpassare dalla vita" e di "mutare con la vita e vincere l'immobilità che uccide"?⁶⁴

⁶³ ibidem. "Umorismo", szoktuk mondani, de inkább "túlzottan könnyed előadásmód"-ot kellene mondani: és ebben a túlzott könnyedségben van Pirandello bőséges színházi termésének a forrása: Pirandello kitalált magának egy receptet, egy módszert, és azt olyan stílusban adja elő, ami minden, csak nem fájdalmas, dühös vagy szorongó, leginkább egy elkeseredett entellektüel stílusa, aki az általa megidézett logika démonainak foglya, s nem képes őket sem legyűrni, sem tőlük elmenekülni. (saját ford.)

⁶⁴ idem, p. 369. ...azt hihették, hogy Pirandello - aki soha életében nem dolgozott ki egy filozófiai tételt, és aki az egyetlen esetben, amikor megpróbált módszeresen kifejteni egy problémát (az umorismóról szóló

Itt is tettenérhető Croce sajátos művészetszemlélete: a művészet feladata megoldásokat adni. Természetes, hogy a megoldás - mint logikai vagy akár matematikai feladvány - a filozófus gondolkodásmódjához természetszerűen közel áll, nem úgy azonban a művészéhez. A művészet ritkán vállalja a megoldások felmutatását, sokkal inkább azok keresését, saját útjainak ábrázolását. Ezen az sem változtat, ha a művészet - hatásában - a befogadóban megoldásértékű hatást, visszhangot kelt, azonban ez a "megoldás"-nevezhetnének katarzisznak - sohasem kinyilatkoztatás, hanem egy dialógus eredménye. Épp ez a művészet filozófiáénál nagyobb hatásának titka.

Altri, cercando persino di assegnare storicamente un posto a questa sua filosofia, l'ha messa in relazione con le filosofie variamente idealistiche ... Conviene altresì notare che quel suo scetticismo e pessimismo, quel suo vedere il negativo e non il positivo, il disgregato e non l'unificato, il dissolvimento e non la volontà e l'azione, rispondono anch'essi a uno stato d'animo generalmente diffuso. ... Per intanto, gli intelligenti, che non si sono mai persuasi del tutto della solidità della sua arte,⁶⁵ manifestano a più riprese la loro poca fiducia nella durezza di questa fortuna con l'insistere nel lodare del Pirandello alcune novelle di carattere realistico e pessimistico, non ancora toccate da quel falso filosofare, non torturate da quella falsa profondità, e anche alcuni drammi della medesima ispirazione, come *Liola* e *Il berretto a sonagli*. /.../ Altre volte, in questi drammi che abbiamo chiamato realistici, si cade nell'estremo opposto dell'intellettualismo, nella materialità del fatto come in *Tutto per bene*, ... e nel quale il protagonista non assurge a personaggio drammatico e poetico, e invano ... tenta con la parola e col gesto l'amaro sarcasmo, che rimane superficiale.⁶⁶

Felszínes: ez Croce bírálatának utolsó szava.

könyvében). bebizonyította az alkalmatlanságát -, be tudott hatolni az élet rejtélyébe, és megadta, vagy kieszelte a megoldást, vagy a megoldások növekvő sorát; és hogy mindenképpen számíthatnak arra, hogy végül pesszimizmusán és tagadásain túllépve eljut valamiféle hithez, és megjelenti azt az embereknek. Vajon ez (hangzanak a naívak ártatlan kérdései) a tradicionális vallás újbóli megerősítése lenne? vagy az emberiség iránti szeretet vallása? vagy valami teljesen új, általa kitalált, mint például a művészet vallása, amelyet ha teljes odaadással és nekiszentelődéssel művelnek, képes lesz meghaladni a valósággal való szembenállását? Talán (mint ahogy a szerző néhányszor kinyilvánította) ez ama legfőbb életelv lesz, amely úgy szól: "nem hagyni magunkat legyőzni az élet által" és "az élettel együtt átalakulni, és legyőzni a mozdulatlanságot, amely őt" ? (saját ford.)

⁶⁵ szemben pl. Henry Forddal, aki szerint Pirandello jó üzlet, mert művei széles közönségnek szólnak, nem az entellektüeleknek. Ford ezért finanszírozta Pirandello amerikai turnéját, bizonyítandó, hogy milliókat lehet vele keresni. Croce ezt a történetet azért idézi, hogy - minden mondatához "magyarázatokat" fűzve - bizonyítsa, Pirandello a közepszerű, rossz ízlésű, műveletlen közönség sztárja lehet, az igényesé soha. Az idézetet egy Pirandello-rajongó könyvből veszi, ld. Pasini id. mű, p. 287.

⁶⁶ Croce, id. mű, p. 369-371. Más egyenesen történetileg akarja elhelyezni ezt az ő filozófiáját, kapcsolatba hozva különféle idealista filozófiákkal ... Bár azt is el kell ismerni, hogy szkepticizmusa és pesszimizmusa, az a látásmódja, mely a negatívát és nem a pozitívát, a szétesettét és nem az egyesítettét, a bomlást és nem az akaratot és a cselekvést veszi észre, egy általánosan elterjedt lelkiállapotot tükröz. ... Mindazonáltal az okosak, akiket sohasem győzött meg teljesen művészi ereje, többszörösen kifejezésre juttatják csekély bizalmukat művészetének és sikerének tartósságát illetően, azzal, hogy kitartanak Pirandello néhány realisztikus és pesszimista hangvételű novellájának dicséreténél, melyeket még nem ért el a hazug filozofálás, még nem tett tönkre a hamis mélység, és néhány hasonló ihletésű drámát is dicsérnek, mint pl. a *Liola*t és az *Il berretto a sonagli*t. ... Más esetekben, azokban a drámákban, amelyeket realistáknak hívtunk, az intellektualizmus másik végletébe esik, a sivár tényszerűségbe, mint a *Tutto per bene* esetében. ... amelyben a főszereplő nem emelkedik drámai és költői személyiséggé, és hiába ... próbálkozik keserű szarkazmussal szavaiban és gesztusaiban, felszínes marad.



Tilgher, Crocétól eltérően, nagyra értékelte Pirandello művészetét, miután sikerült találnia egy filozófiai rubrikát a számára. Természetesen kritikájának ez a Simmelhez és Bergsonhoz közelálló relativista és irracionális filozófiai megalapozása alapvetően különbözött a Crocé-étól, akivel Pirandello ürgyén is - ravaszul mintegy mögé bújva - alkalma volt vitatkozni. Pozícióját erősítette átmenetileg Pirandello egyetértése, akivel látszólag több ponton egyezett teóriája. Tilgher a korban jelenlevő antiintellektuális és antilogikus áramlatok egyik kifejeződését fedezi fel Pirandello művészetében, jól megvilágítva így Croce ellenérzéseinek forrását és kettőjük filozófiai párharcának gyökereit. Azt is felfedezhetjük, mi alapozta meg a Croce által középszerűnek, műveletlennek tartott közönség véleményét, miszerint Pirandellonak filozófiája lenne: éppen Tilgher kritikai konstrukciója, melynek lényeges eleme volt a pirandellói művészet filozófiai megalapozottságának kimutatása. Bár Tilgher szándékaitól távol állott, hogy Pirandellóból filozófust csináljon, a filozófiai megalapozás csak saját esztétikai állásfoglalása alapjául kellett volna, hogy szolgáljon, ám ez a "műveletlen közönség" figyelmét elkerülte. Minden erőfeszítése ellenére végül maga Tilgher is beleesett a crocei felfogás csapdájába, amikor arra a kérdésre keresett választ, vajon a filozófia költészetté válhat-e. Már Piero Gobetti bevezette a gondolatot, miszerint Pirandello a dialektika költője, tilgheri megfogalmazásban "la dialettica si fa poesia" (a dialektika költészetté válik). De maga az alapelképzelés, hogy Pirandello művészetét valamely filozófiailag koherens építmény, gondolati piramis *illusztrációjaként* tekintse, alapvető félreértés esztétikailag/kritikailag, és talán Croce félreértésénél is vaskosabb, módszertanilag. Tilgher ugyanis valójában nem ismeri el a művészi alkotás önállóságát - bár hirdeti -, amikor keletkezésének öntörvényűségét tagadja, azt tételezvé, hogy mögötte gondolati építmény, filozófiai rendszer áll és diktálja a megvalósuló formát. Ez a nézet Pirandello teóriájával is szöges ellentétben van, erről a későbbiekben ejtünk szót. Croce a művészi megismerést legalább önállónak, öntörvényűnek látja; őt az korlátozza, hogy nem ismeri el - fel - a gondolat valódi helyét, szerepét a művészi alkotásban, a művészetet pusztán az intuíción és az érzelmek kifejezési területének tekintve.

Lehetséges, hogy ez a probléma abból fakad, hogy a szellem (spirito) működése, annak leírása nem pusztán a filozófia kompetenciája, hanem pl. a pszichológiáé is, éppen a századelőtől kezdve óriási lendülettel fejlődést vett, viszonylag új - a filozófiáról újonnan levált - szaktudományé, s a szellem - a gondolatok és érzelmek, a lélek (spirito) - *részvételének leírása* a művészi alkotásban olyan nem filozófiai, hanem inkább, mai szóval alkotáslélektani probléma, amelyben Croce nem volt járatos. Rendszere egyébként is nagyobb összefüggésekre koncentrált, s ebbe a rendszerbe nem fért bele, hogy a szellemmel empirikus, s nem pusztán filozófiai diszciplína is foglalkozhat, annál is inkább, mert saját felfogásában a szellemet egy rigid rendszerbe kényszeríti, s annak működését nem a gyakorlati tapasztalat alapján, hanem rendszere preconcepcionális elrendezettsége alapján írja le. (Ez még akkor is korlátok közé szorította a nagy filozófus

szellemről való gondolkodását, ha számos írásában komolyan megkísérelte a gyakorlati tapasztalatokat és az azokat tükröző "tudománytalan" kategóriákat felhasználni.) A gondolat, érzelem, ösztön, intuíció, akarat, motiváció, egyáltalán a mentális tevékenységek leírása, az itt szereplő fogalmak tudományos meghatározása természetesen nem is lehetett Croce filozófiai ambíciója.

Fentebb azt mondtam, nem lehet véletlen, hogy Pirandello és Tilgher viszonya olyan sajátosan alakult. Ha még a Croceval kialakult vitát is tekintetbe vesszük, a nem értés és a félreértés variációi alapjául végülis ott áll valami, ami éppen a kritikai viszonyulás problémájaként határozható meg: nincs norma, amely leírná, nincs séma, amibe belekényszeríthető ez a művészi életmű. Pirandello tehát olyat alkotott, ami felborította a kritikai - esztétikai - minősítés addigi rendszerét, és a létező művészet kényszerítő erejével terelte azt más, új irányba. (Nem véletlen, hogy éppen az esztétikai dogmáktól mentes művészek éreztek rá először értékeire.) Itt a kiindulópontja, az oka a kritikai kórképnek, amit Pirandello-jelenségnek nevezünk. Mindenesetre Croce és Tilgher vitája Pirandello fölött az ötvenes évekig uralta a horizontokat, és évtizedekre megfosztotta a kritikát az önálló reagálás lehetőségétől. Még ma is érezteti néha a hatását. Ma, a kilencvenes évek vége felé úgy tűnik, Pirandello felfedezése még mindig nem befejezett folyamat. Néhány éve egy kutató a csendet sürgette, a csend lenne az újabb módszertani kulcs Pirandello megértéséhez - s ezen a ponton visszajutunk a mesterhez magához, aki így ítélte művéről halála előtt egy évvel:

Il chiasso che ha suscitato un po' dovunque non è di certo la condizione migliore per la sua vera vita; ...e vi sarà un momento che, nel silenzio creato da questa prima demolizione, essa potrà vivere davanti agli uomini nuda e intera, chiara, come fu già nel mio spirito quando la contemplai ultimata e per un attimo mi parve perfetta.⁶⁷

I.3.3. A rehabilitáció

Rehabilitálni igazságtalan ítéleteket, vagy súlyos sérülést, esetleg műtétet elszenvedett embereket szokás. Pirandello esetében a szó szoros értelmében vett rehabilitáció előzi meg a kritikai újraértékelést, sőt, úgy tűnik, mintha az előbbi szükséges feltétele volna az utóbbinak. Ez a korabeli kritika azon sajátosságából is fakad, mely az emberit, a szívből jövőt tartotta a művészi - a költői - egyik alapismérvének, s ebben a felfogásban a művész emberi karaktere, személyes életútja garanciája lehetett művészetének. (Emlékeztetek Croce *poesia - non poesia* koncepciójára.) Pirandellot pedig nihilistának, pesszimistának, ateistának, hideg észembernek látták, aki lírait, személyeset, azaz emberit

⁶⁷ Luigi Pirandello: "Viaggi", op. cit. p. 66. A feltűnés, amit szinte mindenütt keltett, egész biztosan nem a legjobb feltétele annak, hogy igazi életet élhessen; ...és eljön majd az a pillanat, amikor művem eme első pusztulása megszültette csendben életre fog kelni az emberek előtt, meztelenül és teljes egészében, világosan, úgy, amilyenként már létezett a lelkemben, amikor elkészültekor szemléltem és amikor egy pillanatra tökéletesnek tűnt. (saját ford.)

nem közöl, mert nem is érez ilyesmit. Ezért lehetett fordulópont Nardelli életrajzi könyve.⁶⁸ Ennek nyomán feltámadt az érdeklődés annak az embernek a művészete iránt, akit félreismertek. Ezt követte a Nobel-díj átadása kapcsán aktuálissá vált értékelések hulláma, ami a külföld elismerése nyomán alakult ki, s röviddel ezután a halála utáni megemlékezések, ahol a kritika talán rossz lelkiismeretétől is szabadulni akart.

Egyik érdekes szegmense ennek az adósságtörlesztésnek a katolikusok korábbi elítélő véleményének a megváltozása: a nihilista, szkeptikus, amorális író bizonyos kritikusok szemében katolikussá, sőt, ortodoxszá, etikussá és nevelő hatásúvá változik.⁶⁹

A másik jelensége a törlesztésnek az íróra vonatkozó dokumentumok, visszaemlékezések közzététele, másrészt kritikusok, íróársak értékeléseinek összegyűjtése és különszámokban való publikálása. Itt a pozitív értékelések az ösztönzést, spontaneitást, az életszagúságot, a mély bensőségességet, mely lelki gyötrelmeiből fakadt, a pszichologizálást, az emberi jóságot, tisztaságot, az élet misztériumának ismeretét emelik ki, míg az elmarasztalók az élő, meleg emberi figurák hiányát, a tépelődés-gondolkodás, a logika túltengését az érzelmek ábrázolásának rovására, a maszkok és szerepek merevségét az áradó líraiság rovására, a drámák szerkezetének szokatlanságát, esetenként érthetlenségét róják fel. Látható: kísért a *poesia -non poesia* koncepció.

Történik néhány kísérlet a nagyobb összefüggésekben való elhelyezésre is, s ennek során leszögeznek Verga és a naturalizmus meghaladását; szkepticizmusában, szolipszizmusában és relativizmusában felfedezik a későromantikus és dekadens örökség lehanyaglását; s van, aki a modern színházi törekvések folytatóját látja a pszichologista, lélekelemző tradícióhoz való csatlakozásban.

Megjelenik az újítások mibenlétének és jelentőségük felmérésének néhány kísérlete, a *personaggio* és a személyiség problémája általában, a polgári realista színház felszámolása, és az *umorismo* etikai és esztétikai hatásának az elismerése is.⁷⁰

Néhányan az életmű áttekintéséhez és osztályozásához fognak, különféle vezérmotívumok alapján. Az osztályozás szempontja lehet az életmű gondolati fejlődése, tartalmi jegyek alapján való csoportosítása, szerkesztési, gondolati jellemzők megléte egyes periódusokban, vagy a személyiség pirandellói fogalmának fejlődési állomásai. Felmerül az egyes alkotói korszakok - a novelláirói, regényírói és drámáirói - egymással való összevetése és értékelése is.

Érdekes színfolt a marxista kritika egy korai megnyilvánlása. Gramsci a börtön magányában ritka éleslátásról tesz tanúbizonyságot, ami talán a börtönben elért "szabadságának" is tulajdonítható, legalábbis Sciascia szerint.

⁶⁸ Nardelli, Federico Vittore. *L'uomo segreto: vita e croci di L. Pirandello*, Milano. Mondadori, 1932.

⁶⁹ v.ö. Mignosi, Pietro, *Il segreto di Pirandello*, Milano, La tradizione, 1935.; Cremona. Lelio. "Critica pirandelliana", in *La nuova Italia*, VII (20 maggio 1936), pp. 142-146.

⁷⁰ v.ö. Bontempelli, Massimo, "Pirandello o del candore", in: *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938; Debenedetti, Giacomo, "Una giornata di Pirandello", in *Meridiano di Roma*, 5-15 agosto 1937.; Tonelli, Luigi, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Rivista italiana del dramma*, 15.gennaio 1937, pp. 5-22.

In realtà, non pare si possa attribuire al Pirandello una concezione del mondo coerente, non pare si possa estrarre dal suo teatro una *filosofia* e quindi non si può dire che il teatro pirandelliano sia *filosofico*. È certo però che nel Pirandello ci sono punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo, che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivistica. Ma il problema è questo: 1) questi punti di vista sono presentati in modo *filosofico*, oppure i personaggi vivono questi punti di vista come individuale modo di pensare? ... 2) Questi punti di vista sono necessariamente di origine libresca, dotta, presi dai sistemi filosofici individuali, o non sono invece esistenti nella vita stessa, nella cultura del tempo e persino nella cultura di grado infimo, nel folklore? ... Ora pare, che nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare *storicamente* popolari e popolareschi, dialettali; che non si tratti cioè di *intellettuali* travestiti da popolani, di popolani che pensano da intellettuali, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani, che pensano e operano così, proprio perché sono popolani e siciliani. Che non siano cattolici, tomisti, aristotelici non vuol dire che non siano popolani e siciliani; che non possano conoscere la filosofia soggettivistica dell'idealismo moderno non vuol dire che nella tradizione popolare non possano esistere filoni di carattere dialettico e immanentistico. Se questo si dimostrasse, tutto il castello del pirandellismo, cioè dell'intellettualismo astratto del teatro pirandelliano crollerebbe, come pare debba crollare.⁷¹

A Gramsci-idézet után Sciascia így folytatja:

Pagina di mirabile intuizione. Con fulminea chiarezza Gramsci giunge al centro vivo e palpitante dell'opera pirandelliana. Ha capito (e così l'avesse capito Croce!) che i personaggi di Pirandello, fantasticamente trasfigurati, provenivano da una realtà storicamente viva, localizzata nel tempo e nello spazio; erano persone e non loici fantocci. ... Dentro tale cultura, l'artista scopre quella vena di carattere dialettico e immanentistico che scorre sotto la cattolica superficie del siciliano. E scopre, per dirla col Janner, quella passione che muove e condiziona e domina tutte le altre passioni: quell'amor proprio che La Rochefoucauld acutamente definì... ecc.⁷²

⁷¹ v.ö. Gramsci, Antonio, "Il teatro di Pirandello", in: *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950. Idézi L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo, Sciascia, 1953. p. 64-66. Úgy tűnik, hogy valójában nem lehet egy koherens világfelfogást tulajdonítani Pirandellónak, nem lehet kivonatolni szindarabjaiból egy filozófiát, vagyis nem lehet azt mondani, hogy a pirandellói színház *filozófikus* lenne. Az azonban bizonyos, hogy vannak nézetek Pirandellónál, melyek olyan világlátáshoz kapcsolódnak általában, amelyet nagyjából a szubjektivista felfogással lehet azonosítani. A kérdés viszont ez: 1) ezek a nézetek *filozófiai* módon jelennek meg, avagy a szereplők individuális gondolkodásmódjaként élnek ezek a nézetek? ... 2) Ezek a nézetek szükségképpen papírizüek, tudományoskodók, egyéni filozófiai rendszerekből származók, vagy inkább igenis léteznek magában az életben, a korabeli kultúrában, sőt, még a kultúra legalsó fokán, a folklórban is? ... Most úgy tűnik, hogy a dialektális színházban a pirandellizmus igazolást kap a történeti módon hiteles népi és népies, dialektális gondolkodásmód által: úgy tűnik, hogy nem arról van szó, hogy entellektüelek népfinek öltöznek, vagyis nem olyan népieskedőkről van szó, akik entellektüelek módján gondolkodnak, hanem olyan valóságos, történelmileg, földrajzilag létező szicíliai népi figurákról, akik éppen azért gondolkodnak és cselekszenek úgy, ahogy, mert népi figurák és szicíliaiak. Az, hogy nem katolikusok, tomisták, arisztotelianusok, még nem jelenti azt, hogy ne lennének népi figurák és szicíliaiak; az, hogy nem ismerhetik a modern idealizmus szubjektivista filozófiáját, még nem jelenti azt, hogy a népi hagyományban ne létezhetnének dialektikus és immanens jellegű áramlatok. Ha ezt ki lehetne mutatni, akkor a pirandellizmus, vagyis a pirandellói színház absztrakt intellektualizmusának egész építménye összedőlne, mint ahogy úgy tűnik, össze is kell dőlnie. (saját ford.)

⁷² Sciascia, Leonardo, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo, Sciascia, 1953. p. 66. Csodálatra méltó intuicióról tanúskodó sorok. Gramsci Pirandello művészetnek élő és lüktető lényegéhez jut el hirtelenszerű megvilágosodással. Megértette (bárha Croce is így megértette volna), hogy Pirandello alakjai a fantázia által átlénygített személyek és nem tudós bábok, egy élő történeti valóságból

Egy szicíliainak el kell hinnünk, ha földije alakjait élőnek, valódinak látja, és Sciascia még hosszan elemezgeti, mennyiben jutott tovább pályatársa a többi szicíliainál, De Robertónál, Vergánál, Capuanánál, éppen alakjai mélységben való ábrázolásában.

A rehabilitáció első korszaka végszavának is tekinthető, s mintegy megadja a továbblépés irányát Sciascia "szicíliai" megközelítése:

... bisogna liberare Pirandello da tutte le incrostazioni filosofiche e pseudofilosofiche, da tutte le etichette concettuali, in una parola: dal pirandellismo. Restituire in sede critica all'opera pirandelliana quella varietà e libertà, quella effervescenza fantastica, che oggettivamente possiede. Nè Georg Simmel, nè Gorgia da Lentini.⁷³

Ide kívánczozna Pino Mensi gondolata is, mely bár 20 évvel későbből, de még mindig a költő hangjára való odafigyelést sürgeti, szemben az ideológiákkal, és tanúsítván, hogy még a hetvenes években is problémaként jelentkezett a kritikában az ú.n. 'filozófia', a poétika és a költő hangja, a művészi gondolat közti megkülönböztetés:

Quando si parla della 'visione del mondo' (Weltanschauung) di un poeta, si sogliono confondere in una due cose ben distinte. La prima è la più evidente: è la concezione della vita che l'autore ha dedotta dalla propria esperienza, più o meno elaborata nel pensiero e consapevolmente espressa nell'opera; l'altra consiste nel sentimento, che l'autore ha della vita, a norma del quale egli non la pensa ma effettivamente la vive e che nell'opera si trasfonde quasi a sua insaputa. La prima non è che la generalizzazione di un concetto, la seconda è una proiezione dell'anima: la prima corrisponde a ciò che la vita appare all'occhio che la osserva fuori di lui, la seconda a ciò che la vita è in lui in virtù dell'idea che la informa; l'una è oggetto della coscienza in senso gnoseologico, l'altra è l'effetto della coscienza in senso etico. Ora, la seconda è infinitamente più importante della prima: è anzi, la sola che conti, quando si tratta di tirare le somme sulla "lezione" del poeta.⁷⁴

A rehabilitáció megindul tehát az ötvenes évek közepe táján, de majd a hatvanas években hoz látványos eredményeket. Az ismeretterjesztő szintű elemzéseket felváltják a nagylélegzetű, átfogó elhelyezési és értékelési igényű munkák.

származnak, mely létezik a térben és az időben Ebben a kultúrában élve a művész felfedezi azt a dialektikus és immanens hajlamot, amelyet a szicíliai ember katolikus arculata rejt. És felfedezi, Jannerrel szólva, azt a szenvedélyt, amely mozgatja, uralja és kondicionálja az összes többi: azt az önszeretetet, amelyet La Rochefoucauld határozott meg... stb. (saját ford.)

⁷³ idem, p. 74. ... meg kell szabadítani Pirandellót az összes filozófiai és álfilozófiai lepedéktől, az összes fogalmi címkézéstől, egyszóval: a pirandellizmustól. A kritikában vissza kell adni a pirandellói életműnek a változatosságát, szabadságát, azt a fantáziadús pezsgést, ami objektíve a sajátja. Semmi Georg Simmel, semmi Gorgia da Lentini. (saját ford.)

⁷⁴ Mensi, Pino. id. mű. p. 37-38. Amikor egy költő "világnézetéről" (Weltanschauung) beszélnek, gyakran összemosnak két nagyon különböző dolgot. Az első a nyilvánvalóbb: ez az a világfelfogás, amelyet a költő saját tapasztalata alapján alakított ki, gondolatilag többé-kevésbé kidolgozott és a művében szándékosan kifejezett; a másik a költő életérzése, ez nem az életéről való gondolkodását határozza meg, hanem ez az, amely szerint ő az életet éli és amely a műbe szinte a tudtán kívül kerül be. Az első nem más, mint egy gondolat általánosítása, a második a lélek kivételése: az első az, aminek az élet kívülről nézve tűnik, a második az, ami a költő számára az élet valójában, az eszme által formált minőségében; az egyik a tudat tárgya ismeretelméleti értelemben véve, a másik a tudat hatása, etikai értelemben véve. Mármost, a második kimondhatatlanul fontosabb az elsőnél: sőt, az az egyetlen, ami számít, amikor egy költő tanításának konklúzióit akarjuk megfogalmazni. (saját ford.)

A *storicismo* a történeti és összehasonlító szemlélet biztos eszközeivel jelentős eredményt érhetett el Pirandello elhelyezésében, beillesztésében, még odáig is eljutva, hogy megszabadulván a crocei bírálat hatása alól, felismertesse az életmű jelentőségét a modern irodalom megújításának folyamatában. Biztos kézzel felrajzolták újításának területét, és értékelték a jelentőségét. A lökést persze a külföld adta, olyan szellemek, mint Ortega y Gasset, vagy Unamuno. Jelentőségét elsősorban a színház megújításában látták. Másrészt az életműben egy korszak válságtudatának - s nem Pirandello személyes válságának - kifejeződését kezdik látni. Eugenio Garin a Novecento olasz filozófiájáról értekezve megállapítja, hogy a negatív látásmód, melyről Croce beszél, nem Pirandello személyes magatartása volt, hanem alakjai látásmódja, mely egyúttal egy osztály látásmódját fejezte ki, és annak egyedülálló történeti dokumentuma. Ilymódon Pirandello műve a krízistudat megvilágításához járult hozzá.⁷⁵ A *storicismo* mint módszer mindazonáltal az életmű bizonyos értelemben külső és globális megközelítését jelentette. Pirandello bekerült a nemzeti panteonba, de művei hallgattak.

Sajnos nincs mód arra, hogy a művész Pirandello rehabilitálásának érdekes és tanulságos vagy akár jelentős epizódjainál többet időzzünk. Dolgozatunk témája szempontjából a művész fogadtatásánál fontosabb megkísérelni az elméleti író körüli kritikai helyzet felvázolását, jóllehet ez éppen az eddigiekből is láthatóan meglehetősen nehéz, mivel maga a kritika nem tudta, vagy nem akarta *külön* kezelni az életmű különböző részeit. Mégis, legalábbis a hangsúlyok kitételével a fentiek során igyekeztünk az elméletíróra koncentrálni, és a továbbiakban is így teszünk. A művésszel kapcsolatosan mint látható volt, csak azokra az aspektusokra lehettünk tekintettel, ott is csak érintőlegesen, amelyeknél a gondolkodó megítélése körüli helyzet volt jelentős befolyással a művésztől való ítéletre.

Miközben a kritika rehabilitálja a művészt, gondolkodói érdemei szükségképpen talán, de csökkennek: ugyanis a tét a *vagy filozófus, vagy művész* antinómia megoldása, melyben általában ezidőtájt a művész felé billentik a mérleg nyelvét. A helyzet, úgy tűnik, még mindig Croce hatását tükrözi.

Az egyértelműen, deklaráltan a gondolkodóval kapcsolatos rehabilitáció a művész rehabilitációjánál sokkal később, csak a hatvanas évek végén, Vicentini könyvével indul el. Ehhez azonban szükséges feltétel volt az addigi kritikai pozíciók fellazítása, megingatása, a kérdések újfogalmazása, vagy legalábbis azok kísérlete. Ennek pedig szükséges feltétele volt az *Opere di Luigi Pirandello*, addig összegyűjtött összes műveinek hat kötetben való megjelenése, mely számos, a széles közönség és jórészt a

⁷⁵ v.ö. Garin, Eugenio, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955. p. 438. Ld. még: Russo, Luigi, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960; Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960; Leone De Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962.

kritika előtt is ismeretlen, kallódó szöveget vett fel a hatodik kötetbe, *Saggi, poesie e scritti vari* összefoglaló címmel.⁷⁶

A velencei kongresszust - ami minden tekintetben mérföldkő volt a Pirandello-kritika történetében 1961-ben - a gondolkodó rehabilitációja szempontjából is kiindulópontnak lehetne tekinteni. Erre a kongresszusra az író halálának 25. évfordulója alkalmából került sor, de bátran mondhatjuk, hogy a kongresszus az *Opere* megjelenésének hatását is tükrözte. Jóllehet a kongresszus érdeklődésének előterében még mindig a drámaíró áll, találhatunk néhány hozzászólást költészetével, prózájával, és nyelvezetével kapcsolatosan is, valamint néhány új kutatási irányt is, a kritikus Pirandellóra, az ismeretlen Pirandellóra, vagy pl. Crocéval, vagy Ariostóval, Brechtrel és másokkal, vagy az egzisztencialista filozófiával való kapcsolatára vonatkozóan.⁷⁷ (Érdekesség, hogy a népes nemzetközi mezőnyben egyetlen magyar előadás sem szerepelt.)

I.3.3.1. Leone De Castris

Egy érdekes, a továbbiakban igen termékenynek bizonyuló "történelmi" kompromisszumot kísérel meg Arcangelo Leone De Castris. Így ír a Pirandello-problémáról:

Il problema di Pirandello, per quanto numerosi e notevoli assaggi la critica abbia fornito, ci pare tuttora sospeso a una serie di pregiudizi interpretativi che ancora ne rimandano una chiara impostazione. Il più resistente tra tutti ... si riferisce ... alla innegabile presenza, in tutto il tessuto dell'opera pirandelliana, d'un fervore intellettuale o addirittura di una apparenza speculativa che hanno polarizzato, dai primi lettori fino ai giorni nostri, l'attenzione e la perplessità medesima delle successive generazioni di critici: un fervore o velleità filosofica che, mentre sfugge da tutti i lati a qualsiasi tentativo di ricognizione e ricostruzione sistematica, pare ergersi poi come l'ostacolo maggiore, non solo alla definizione della poesia, ma, addirittura alla possibilità medesima del suo nascere. Ne scaturisce ... l'eterno dubbio metodico della critica pirandelliana e altresì le due facili e ugualmente schematiche soluzioni valutative ch'essa ha promosse: quella negativa, d'ascendenza crociana, che, in una accezione astrattamente teorica del problema, non tollera possa germogliare poesia dal tessuto di un 'vano filosofare'; e quella apparentemente positiva, anch'essa mediamente crociana, che cerca la poesia dove questa, a dispetto del pensiero, sorge qua e là a infrangerne l'opprimente struttura. ... soltanto in una più coerente posizione del rapporto tra pensiero e 'poesia' vi è la possibilità di un discorso storico-critico sull'opera di Pirandello.⁷⁸

⁷⁶ Pirandello, Luigi, *Saggi, poesie e scritti vari*, ("Tutte le opere di Luigi Pirandello", 6. volume), Milano, Mondadori, 1960.

⁷⁷ Aa. Vv. *Atti del congresso di Venezia, 1961*. Firenze, Le Monnier, 1967.

⁷⁸ Leone De Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, op. cit. p. 5-6. A számtalan és jelentős kritikai próbálkozás dacára a Pirandello-probléma úgy tűnik, egy sor interpretációbeli előítélet függvénye, amelyek még késleltetik a probléma világos megfogalmazását. A legszívósabb mind között a pirandellói életmű egész szövegében vitathatatlanul jelenlévő intellektuális izzásra, vagy közvetlenül a spekulatív formára vonatkozik; ez az előítélet a kezdet kezdetétől, az első olvasóktól napjainkig, megosztotta a kritikusok egymást követő generációit: arról a filozófiai hevíteletről, nekibuzdulásról van szó, amely, miközben minden oldalról kibújik bármiféle feltárási és szisztematikus újrendezési kísérlet alól, a

Azt váránk, hogy az interpretáció problémája most merőben más keretek között oldódik meg. A folytatásból azonban kiderül, hogy a pirandellói gondolat - még mindig mint filozófia - és ezen belül az umorismoról szóló értekezés is a poétika (itt ideológia vagy világnézet értelmében értve) kategóriájába lesz átsorolva, ahol a poétikát mint funkcionáló, de nem szisztematikusan kifejtett filozófiai háttérrel értelmezhetjük. Ez persze mindenképpen előrelépés a korábbi kritikát tekintve, de valójában csak megkerülése a még mindig fő kérdésnek tekintett filozófia vagy művészet antinómiának. Mindenesetre a De Castris által is megjelölt célt, a gondolat és a költészet közötti kapcsolat következetesebb megfogalmazásának szempontját tekintve ez a "megoldás" nézetem szerint csak részleges eredményekhez vezethet.

Sicché quel rapporto iniziale, originario, tra pensiero e arte, è e resta istituzionale in ogni critica pirandelliana: ma non più come rapporto di opposizione, e neppure di giustapposizione o di contiguità ... ma come rapporto di interna funzionalità, di attivo condizionamento. Non più preme difendere, o altrimenti caratterizzare, su un piano di teorica qualificazione, la filosofia di Pirandello; importa al contrario assumere quell'elemento, come ogni altro e più d'ogni altro perché *continuum* della personalità pirandelliana, in quanto mediazione di un bisogno pratico-conoscitivo che è la matrice di un originale sentimento della vita.⁷⁹

(Részleges eredményhez vezet Pirandello mint *gondolkodó* megítélésében is, még akkor is, ha nélkülözhetetlen kiindulópontja lett Claudio Vicentininek, aki Pirandello gondolatát először szándékozott úgy vizsgálni, mint esztétikai gondolatot, és amelyet aztán végül egy eszmetörténeti tablóban helyezett el.) A problémát egyrészt abban látom, hogy ezt a gondolkodói lázat mint *megismerési* lázat azonosítja De Castris, "un bisogno pratico-conoscitivo che è la matrice di un originale sentimento della vita", ami eszerint a gondolati alapja, a háttere, a bázisa végső soron a *művészi* tevékenység alapjául szolgáló életérzésnek. (Ez egyébként a 20-as éveket idézi, a művészetté váló filozófia gondolatát.) Pedig egészen más a tudós és a művész megismerő tevékenysége, a valósághoz való más viszonyt és megközelítésmódot jelent: az egyik kívülállóként, logikai vagy kísérleti módszerekkel, a másik belülállóként, művészi módszerekkel közelíti meg tárgyát.

legnagyobb akadály nemcsak azelőtt, hogy Pirandello költői mivoltát meghatározzuk /a bennrejlő költészetet feltárjuk/. hanem egyenesen e költészet megszületésének legfőbb akadály. Ebből következik a Pirandello-kutatás örökös módszertani kételye és a két könnyű és hasonlóképpen sematikus értékelési megoldás, melyet előmozdít: a crocei eredetű negatív értékelés, amely elvontan elméleti problémafelfogásából következően nem tartja lehetségesnek, hogy "üres filozofálásból" költészet születhessen; és a látszólag pozitív, közvetve szintén crocei indíttatású, amely ott keresi a költészetet, ahol az, a gondolat ellenében, itt-ott előbukkan, hogy megtörje annak nyomasztó szerkezetét. ... csak a gondolat és költőiség közti kapcsolat világosabb megfogalmazásakor nyílik lehetőség arra, hogy a pirandellói életműről egy történeti-kritikai diskurzust lehessen folytatni. (saját ford.)

⁷⁹ idem, p. 6-7. Tehát a kezdeti, az eredeti viszony gondolatosság és művészet között minden Pirandello-kritikában intézményesült, és úgy is fog maradni: de a továbbiakban nem mint szembenállás, és nem is mint mellérendelés vagy szoros egymásmellettiesség ... hanem mint belsőleg funkcionáló kapcsolat, amely aktív kondicionálásként működik. Már nem kell Pirandello filozófiáját védeni, vagy más módon, a teoretikus minősítés szintjén jellemezni, sőt; az a fontos, hogy tudomásul vegyünk, és hogy jobban tekintetbe vegyünk ezt a filozófiát, mint minden más összetevő elemet, mert ez a pirandellói személyiség állandóan jelenlévő része, amennyiben gyakorlati-megismerő szükségletet jelenít meg, és ez pedig egy originális életérzés melegágya. (saját ford.)

Mármost Pirandello teljesítményében egy *filozófiai* megismerő szükségletet azonosítani, és ezt tekinteni *életérzése* meghatározójaként még akkor is a gondolat elsőbbségét hirdeti a művészi alkotás felett, ha ezt a gondolatot poétikának fogjuk fel, formai okok - a szisztéma és következésképpen a "megoldások" hiánya - miatt. Eszerint Pirandello *tökéletlen* filozófiája az, amit bele kell helyezni, poétikaként, a művészi alkotásába. Hogy erről van szó, tanúsítják az alábbiak is:

Filosofia dunque, o pensiero, o meglio costante tensione meditativa, in cui confluiscono tutte le ragioni storiche, biografiche e culturali, della personalità pirandelliana: da queste condizioni, e dalla loro mediazione intellettuale, nasce e si svolge un sentimento della vita che nutre un'esigenza rappresentativa. E questa sorge e si realizza sulla ferma condizione di quello scandaglio intellettuale, e ne segue lo svolgersi, il coerente articolarsi: fino a maturare le sue più compiute e alte espressioni proprio quando più matura e chiarita appare la ideologia pirandelliana.⁸⁰

Mindez a művészi alkotás öntörvényűségének el nem ismerését sugallja. Azt is sugallja, hogy a művészi alkotás megismerési értékét csak egy megismerésre szakosodott intellektuális tevékenység, a filozófia árnyékában lehetséges felmérni, egyáltalán értékelni, hogy tehát a művészet, mint önálló megismerési lehetőséggel bíró intellektuális tevékenység, nem létezik: a művészet leír, ábrázol, tükröz, kifejez, de nem ismerhet meg. Ez Croce gondolatának kísértete, és egyébként alapvetően ellentétes Pirandello vélekedésével.

A másik problémát De Castris felfogásában az jelenti, hogy a filozófiai és az elméleti tevékenység differenciált megkülönböztetése is hiányzik: a gondolkodó egyet jelent a filozófussal, vagy a fenti értelemben vett gondolkodó művésszel. Ennek az az eredménye, hogy a művészet megítélése háttérbe szorul, és a kritikus a művész gondolkodói eredményeit a történeti dimenzióba helyezett *filozófiai* gondolat vizsgálatának - és nem először művészi jelentés- vizsgálatnak - veti alá, továbbra is a filozófia-nem filozófia dilemmával vergődve.

In lui ... i conflitti e la crisi dei grandi sistemi dell'Ottocento non si presentano nella dimensione polemica e costruttiva del pensiero filosofico contemporaneo, che porrà nuovi argini alla ricerca speculativa, alla ricerca della verità, accentuando il momento operativo: ma si presentano proprio come fallimento e crollo di insostituibili valori, come tragica presa di coscienza di una frattura storica e ideale, che spontaneamente assume dimensioni "esistenziali." Sicché, mentre le filosofie che nascono dalla crisi, in quanto filosofie, non possono prenderne coscienza senza negarla, senza ridurla in definitiva a momento di quella ricorrente vicenda di crolli e di superamenti che è la storia del pensiero, per Pirandello la coscienza di quella dilacerazione della storia, proprio per incapacità speculativa, diventa coscienza di un momento eterno, crisi

⁸⁰ idem, p. 7. Tehát filozófia, vgy gondolkodás, vagy méginkább folytonos gondolkodói irányultság, gondolkodói beállítottság, amelyben összegződik a pirandellói személyiség minden történeti, életrajzi és kulturális igazsága: e premisszákból és ezek gondolati közvetítéséből születik és fejlődik az az életérzés, mely az ábrázolás igényét táplálja. Ez az ábrázolásigény az intellektuális vizsgálódás a szilárd alapjain születik és valósul meg, követi a vizsgálódás menetét, összefüggő kifejtését: egészen addig menően, hogy legértékesebb és legértékesebb gyümölcsöket akkor érleli meg, amikor a pirandellói ideológia is a legkiforrottabbnak és legvilágosabbnak tűnik. (saját ford.)

definitiva e istituzionale della condizione dell'uomo. Egli vive fino alle ultime conseguenze, nella solitudine della sua coscienza, tutta la tragedia della spiritualità europea dopo il crollo delle ultime metafisiche, della ragione: e appunto per incapacità teorica e ragionativa resta inchiodato a un dramma insolubile, a una sconfitta razionale e a una pena umana ch'è la condizione di fondo della sua poesia.⁸¹

Általában egy nagy művész mindig nagy gondolkodó is, és ha a gondolkodót ebben az értelemben vizsgáljuk, tehát a műalkotásokban kibontakozó és kibontakoztatható gondolatiság értelmében, természetesen jelen van Pirandellónál egy megismerési láz is, azonban hangsúlyozni kell, ez a megismerési láz a művésze, s ennek rekonstruálása, azaz a gondolkodóra vonatkozó konklúziók levonása csak a műalkotások mint *művészi* alkotások elemzése után lehetséges. Ha Leone De Castris csak ebben az értelemben értékelné Pirandello "filozófiáját", nem is volna vitatható, hiszen a poétikai-világnézeti dimenzió kétségtelenül jelen lévő rétege a pirandellói gondolatnak, de nem az egyetlen rétege. Persze ekkor sem kaphatna felmentést a művek esztétikai elemzése alól.

A fenti értelemben vett poétika, mint filozófiai háttér vizsgálata mellett viszont nem kap helyet egyelőre a gondolkodó mint kritikus vagy esztéta, tehát a művészi *hogyan* vizsgálatának értelmében vett poétika. A tény, amit figyelmen kívül hagy Leone De Castris és mások is, az, hogy Pirandello gondolkodói láza, most a szó eredeti, teoretikus értelmében véve, nem a *megismerés*, hanem az *ábrázolás* lehetőségeit kutatja. Azok a művei, amelyek alapján elméleti tevékenységét vizsgálni lehet, legalábbis erre tendálnak, e gondolat mentén rendezhetők koherens rendszerré. "Felfedezési lázában" Leone De Castris azonban a lehetséges poétikai-esztétikai dimenziót is egyértelműen poétikai-világnézetinek minősíti:

Più che uno sforzo di definizione estetica, l'Umorismo rivela l'esigenza di motivare la necessità dell'arte pirandelliana nella sua genesi e nella storia del suo tempo, di chiarire cioè le ragioni di un atteggiamento culturale e la nascita di un sentimento della vita che spontaneamente si crea le sue forme e le sue strutture rappresentative.⁸²

⁸¹ idem, p. 10-11. Pirandellónál a 19. szd.-i nagy rendszerek konfliktusai és válsága nem a kortárs filozófiai gondolkodás polémikus és konstruktív közegében jelenik meg, amely az operatív mozzanatot hangsúlyozásával új gátakat emel a spekulatív megismerés, az igazság kutatása elé: hanem éppenséggel mint helyettesíthetetlen értékek kudarca és összeomlása, mint egy történelmi és eszmei törés tragikus tudata jelenik meg, amely spontán módon terjed át a "létezés" dimenziójára is. Így, miközben a válságban születő filozófiák, amennyiben filozófiák, nem vehetnek tudomást a válságról anélkül, hogy tagadnák azt, anélkül, hogy a gondolkodás történetében állandóan ismétlődő összeomlások és újrakezdések sorába illesztve a jelen válságát, csupán e folyamat egy mozzanatává redukálnák azt. Pirandello számára a történelmi szétzilálódás tudata, éppen spekulatív képességének hiányában, egy véglegessé vált pillanat tudatává válik, az emberi kondíció végleges és intézményes krízisévé. Tudata magányában ő az európai szellemiség tragédiáját, mely az utolsó metafizikák, az értelem összeomlása után következett bc. a végsőkéig megéli: és éppen teoretizálási és gondolkodási képességeinek hiánya miatt e megfeythetetlen dráma foglya marad, az értelem vereségéé és emberi fájdalomé, mely végső soron költészetének alaphelyzete. (saját ford.)

⁸² idem, p. 19. A *L'umorismo* több, mint egy esztétikai definícióért tett erőfeszítés, sokkal inkább a pirandellói művészet igazolásának igényéről tanúskodik, keletkezésének és időbeli történetének szükségességét igazolja, vagyis egy olyan kulturális viselkedés okaira és egy olyan életérzés születésére világít rá, amely spontán módon alkotja meg a maga formáit és ábrázoló struktúráit. (saját ford.)

Itt ismét a *L'umorismo* egy interpretációja következik. Az umorismót ő is a "sentimento del contrario" felől közelíti meg. Leone De Castris szerint ez az érzés *történetileg* meghatározott körülmények között alakul ki, s így az eme érzés alapján létrejött művészet, az *umorismo*, olyan más művészet, ami történetileg sajátos korokban jelenik meg, és akkor szükségszerűen.

Esso è dunque l'arte dei periodi storici di decadenza, quando l'immagine esterna, apparentemente ordinata e oggettiva, del mondo, nasconde invece un contrasto insanabile, una disgregazione delle sue linee e dei suoi elementi costitutivi. È precisamente allora che l'arte umoristica, sempre possibile, si rende necessaria: un'arte descrittiva non potrebbe produrre che un'immagine falsa del reale, poiché, in quel momento storico, la vita è falsificazione, ipocrita apparenza; un'arte che invece voglia essere realistica, cioè conoscenza e non evasione, non può che essere umoristica, di scomposizione ad oltranza, di corrosione e di inchiesta.⁸³

Olyan ez, mintha az arte descrittiva a kiegyensúlyozott valóságtudatú korok művészete, az *arte umoristica* pedig a problémás, hamis tudatú korok művészete lenne. De vajon egy-egy korban a benne élők rendelkezhetnek-e azzal a távlattal, rálátással, amelynek alapján a történész egyes korokat problémásnak, másokat aranykornak minősít? Egyáltalán lehetséges-e olyan kor, melyben az élet hamisítvány és látszat csupán, s ezért a megismerő igényű művészet *csak* a valóság szétszedésével, korrodálásával, csak nyomozómunkával érheti el célját? És egyáltalán, értelmezhető-e az *arte descrittiva* művészetként? Nem realisabb az az elképzelés, hogy minden korban akadnak olyanok, akik korukat ábrázolásuk adott pillanatában derűsnek és idillinek vélik, míg mások problémásnak, sőt, hogy minden korban vannak elvesztett ideálok és megtartott ideálok, krízisek, melyek egyéniek és társadalmi méretűek, és megoldási módok, melyek révén a történelem mindig tovább épül? Egy művészi, azaz hangsúlyozottan a jelenben élő, s a belső érzések hitelesítette ábrázolás vizsgálatakor nem is lehetne másból kiindulni, mint az egyén látásmódjától meghatározott, és természetesen a korra, a jelenre adott válasz vizsgálatából. Minden korban vannak Szabolcska Mihályok és Petőfik, de Arany Jánosok is, vagy olasz példával élve, D'Annunziók és Pirandellók: nem a kor az egyetlen, amiből a művészi látásmód levezetendő. Mindeme kérdések vizsgálata meghaladja lehetőségeinket. Azt azonban meg lehet állapítani, hogy Pirandellónál az *umorismo* efféle *történeti* korhoz kötöttsége olvasható-e a *L'umorismo* c. tanulmányban. Nézzük Leone De Castris érvelését:

La genesi dell'umorismo, d'altronde, come necessario sentimento di una crisi storica che - per successive illuminazioni e scomposizioni - diventa coscienza di una disperata condizione umana, è chiaramente riproposta da Pirandello, nello stesso saggio,

⁸³ idem. p. 20. Ez tehát a dekadens korok művészete, mikor is a világ látszólag rendezett és objektív külső képe egy elháríthatatlan ellenerőt takargat, körvonalainak és összetevő elemeinek széthullását. Éppen ekkor történik, hogy a mindig lehetséges umorista művészet szükségessé válik: egy leíró művészet nem lenne képes másra, csak a valóságnak egy hamis képét létrehozni, minekutána abban a történelmi helyzetben az élet hamisítvány, hipokrita külsőség; egy olyan művészet viszont, amely realista akar lenni, tehát megismerés és nem menekülés, nem lehet más, mint umorisztikus, a végsőig való szétszedés, a rombolás és az oknyomozás művészete. (saját ford.)

attraverso un rapporto anche più delicato tra storia e poesia. Inizialmente è una figurazione psicologica, autobiografica, personale addirittura: quella che Pirandello definisce "l'uomo-fuori-di-chiave". ... Ma poi, ecco che quella iniziale figura psicologica si dilata in una ben consapevole motivazione storica: quella condizione è frutto di un'esperienza amara della vita, che non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali, e lo induce a riflettere e a ricercare le coloriture oggettive di quel contrasto. Sicché non si tratta tanto di un'esperienza individuale, di una sofferenza psicologica privata, ma del necessario portato di un fallimento di ideali, di una crisi della storia e della società.⁸⁴

Egyáltalán nem látom be, hogy az ideálok csődbe jutása miért jelenti szükségképpen a történelem és a társadalom válságát, mindaddig, míg nem határozzuk meg, mely ideálok csődjéről van szó, és milyen körülmények okozzák azt. Pirandello hangsúlyozottan személyes tapasztalatokról beszél. Ez természetes, hiszen a művészi alkotás folyamatát írja le, s ez kizárólag a személyeset jeleníti meg, még akkor is, ha a történész utóbb megállapítja, hogy az a személyes a kor terméke volt... természetesen. Önkényesnek találok a következő megállapítást is:

L'umorista diventa allora, consapevolmente, il lucido e sofferente mediatore di una sofferenza comune, la coscienza, storicamente condizionata, della irresolubile condizione dell'uomo. Tale più esplicito carattere della figura psicologica dell'uomo-fuori-di-chiave, finora accennato e solo implicitamente intuibile, si rivela appieno sol che si ponga mente al significato più profondo delle stupende pagine critiche che Pirandello dedica, nell'Umorismo, alla situazione umana di Cervantes e allo stato d'animo da cui nacque l'umoristico eroe dei mulini a vento.⁸⁵

A hivatkozott hely a *Saggi*⁸⁶ 107-112. oldalán található. A tanulmány ezen fejezetében Pirandello az irónia és az *umorismo* különbségeit ecseteli, és ehhez használja példaként Ariostót és Cervantest. A kérdés, amire a hivatkozott részben választ keres, éppen az, hogy hogyan éri el a költő az *umorismo* hatását, azaz ezt: "Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando. Come è riuscito il poeta a ottenere questo effetto?"⁸⁷

⁸⁴ idem. p. 22. Az umorismo keletkezésének kérdését különben Pirandello ugyanabban a tanulmányban újra előveszi. történelem és költészet törékenyebb kapcsolatán keresztül is vizsgálva, és világosan úgy értelmezve, hogy az umorismo egy történelmi krizissel szükségszerűen velejáró érzés, amely - a rákövetkező megvilágosodás és elemzés következtében - egy reményvesztett emberi helyzet öntudatává válik. Eleinte az umorismo egy pszichológiai képződmény, sőt, egyenesen életrajzi, személyes: az, amit Pirandello "l'uomo fuori di chiave" (az eltévedt/talajtalán ember) állapotként definiál ... De aztán ez a kezdeti pszichológiai megközelítés egy igen tudatos történelmi indoklássá szélesedik: az említett helyzet egy keserű élettapasztalat gyümölcse, amely nem engedi többé, hogy a természetes érzések kibontakozzanak, és arra indít, hogy az ember gondolkodni kezdjen és kutassa a kontraszt objektív jellegét. Tehát nem annyira egy egyéni tapasztalatról van szó, egy személyes lelki szenvedésről, hanem egy ideálvesztés, egy történelmi és társadalmi válság szükségszerű hozadékáról. (saját ford.)

⁸⁵ idem, p. 23. Az umorista ekkor a közös szenvedés tisztánlátó és szenvedő közvetítőjévé válik, a megoldhatatlan emberi kondíció történetileg meghatározott tudatává. A "talajtalán ember" pszichológiai alkotásának ilyen módon kifejtett természete, melyre ezidáig csak utalt és amelyet csak implicit módon lehetett megérezni, a maga teljességében csak akkor tárulhat fel, ha szellemünket Pirandello csodálatos kritikái leírásának mélyebb jelentése felé fordítjuk: ez az Umorismo azon részében bontakozik ki, amelyet Pirandello Cervantes emberi helyzetének és ama lelkiállapota leírásának szentel, melyből a szélmalmok umorisztikus hőse született. (saját ford.)

⁸⁶ Pirandello, *Saggi* 1939, op. cit.

⁸⁷ Pirandello, *Saggi* 1939, op. cit. p. 107. Nevetve szánakozunk, vagy szánakozva nevetünk. Hogyan tudja a költő ezt a hatást elérni? (saját ford.)

Leone De Castris bizonyítékként hozza fel az *umorismo* történelmi meghatározottsága mellett Cervantes Don Quijotjának életrajzi indíttatását, valamint ennek vélt hasonlóságát Pirandello helyzetével, ahol az ideálok elvesztésének tragikus személyes tapasztalatát társadalmi méretű ideálvesztésnek, és az emiatt bekövetkezett társadalmi krízis időszakának állítja be.⁸⁸ Ugyanakkor nem veszi figyelembe éppen az ábrázolás *umorisztikus* voltát, Cervantes *saját ítéletét* eme ideálvesztésről, mint a jelen időkben szükségesről, egyáltalán arról, hogy Don Quijote éppen annyira komikus, mint tragikus hős. Márpedig ha csupán az ideálok pusztá elvesztéséről lenne szó, az "csak" tragikus élményt eredményezne, komikus felhang nélkül. Így értelmezi a hivatkozott szakaszt:

Risulta chiara, nell'insieme del passo, l'impressionante congenialità dell'hidalgo con il suo critico; ma ne risulta anche una precisa definizione della condizione umoristica e del suo qualificarsi come mediazione di una situazione storica di contrasto e di decadenza. *Grandezza d'animo straordinario in tempi di decadenza* è la formula della consapevolezza pirandelliana, ed è la qualità originaria dell'umorismo: che, dall'esperienza amara di un fallimento di ideali, conduce a vedere, a capire, a sentire e ad esprimere la condizione contraddittoria dell'esistenza umana. Per Pirandello, non diversamente che per lo stesso Cervantes, una condizione generale di crisi ("L'idealità ... non poteva più accordarsi con la realtà dei suoi tempi") giunge, attraverso la mediazione di sofferenze individuali, vissute in una prigione squallida, in una psicologica concentrazione ("Lì, nell'oscuro carcere... si vede, e ride di se stesso..."), a determinare una definitiva - amara e lucidissima - coscienza della vita.⁸⁹

Világos, hogy ebből a meghatározásból teljességgel hiányzik a valóban jelen lévő *sentimento del contrario* (az ellentét érzése), Leone De Castris az ideálok elvesztésének keserű tapasztalását követő keserű és világos tudatot érzékeli csupán. A *condizione contraddittoria* (ellentmondásos helyzet) a létezés tulajdonságává válik, és nem az azt közvetítő látásmódé. Végülis a *grandezza d'animo straordinario in tempi di decadenza* az *umorismo* félreértése, vagy inkább annak egyoldalú értelmezése, mely talán, az általa idézett példa tanúsága alapján, Don Quijote-Cervantes zátonyra futott idealizmusának az *umorismo*-val való *azonosításából* fakad, holott az *umorismo* csupán sajátos ábrázolásmódot jelent. Maga Pirandello néhány oldallal később ezt írja az ideálok és az *umorismo* kapcsolatáról:

/l'umorismo inteso in senso stretto/ frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico che può avvenire tanto in un savio dell'antica Grecia, come Socrate, quanto in un poeta dell'Italia moderna, come Alessandro Manzoni. ...

⁸⁸ Leone De Castris, id. mű, p. 23-25.

⁸⁹ Leone De Castris, op. cit. p. 24-25. Az idézett passzusból világossá válik a megdöbbentő szellemi hasonlóság a hidalgó és kritikus között; de az *umorisztikus* léthelyzet pontos meghatározása - mint a hanyatlás és ellentmondásosság történelmi helyzetének közvetítése - is levezethető belőle. *Rendkívüli lelki nagyság hanyatló korok idején*, ez lehet a pirandellói tudatosság képlete, és az *umorismo* alapminősége: ez az ideálok csődbejutásának keserű tapasztalatából kiindulva elvezet az emberi létezés ellentmondásos helyzetének meglátásához, megértéséhez, megérzéséhez és kifejezéséhez. Pirandellónál és magánál Cervantesnél is egy általános válsághelyzet jut el ("Az eszméisége ... nem tudott többé összhangban lenni korának valóságával") az egyénnek egy nyomorúságos börtönben átélt szenvedéseinek keresztül egy olyan magába forduló lelkiállapothoz ("Ott, a sötét börtönben ... látja önmagát és nevet magán..."), amely által egy keserű és rendkívül világos végső élettudat körvonalazódik. (saját ford.)

Noi vedremo che, in realtà, l'avere una fede profonda, un ideale innanzi a sé, l'aspirare a qualche cosa e il lottare per raggiungerla, lungi dall'essere condizioni necessarie all'umorismo, sono anzi opposte; e che tuttavia può benissimo essere umorista anche chi abbia una fede, un ideale innanzi a sé, un'aspirazione, e lotti a suo modo per raggiungerla. ... In altre parole: l'umorismo non ha affatto bisogno d'un fondo etico, può averlo o non averlo: questo dipende dalla personalità, dall'indole dello scrittore; ma, naturalmente, dall'esserci o dal non esserci, l'umorismo prende qualità e muta d'effetto, riesce cioè più o meno amaro, più o meno aspro, pende più o meno verso il tragico o verso il comico, o verso la satira, o verso la burla, ecc. Chi crede che sia tutto un giuoco di contrasto tra l'ideale del poeta e la realtà ... e che infine si ha l'umorismo, se l'ideale del poeta non resta offeso e non si sdegna, ma transige bonariamente, con indulgenza un po' dolente, mostra d'avere dell'umorismo una veduta troppo unilaterale e anche un po' superficiale. Certo molto dipende dalla disposizione d'animo del poeta; certo l'ideale di questo in contrasto con la realtà può o sdegnarsi o ridere o transigere; ma un ideale che transige non dimostra in verità d'esser molto sicuro di sé e profondamente radicato. E consisterà l'umorismo in questa limitazione dell'ideale? No. La limitazione dell'ideale sarà, se mai, non causa, ma conseguenza di quel particolar processo psicologico che si chiama umorismo.⁹⁰

Tehát nem az ideálok csődje vezet az umorisztikus ábrázoláshoz, hanem az umorisztikus látásmód eredményezheti esetleg az ideálok "megingását", lefektezését, korlátozását, vagy inkább, ahogy fentebb már szó volt róla, az értelem támasztotta egészséges kételkedést, a *sentimento del contrario* egyensúlyteremtő megjelenését.

Leone De Castris igyekezete tehát, mellyel az *umorismót* mint történelmileg szükségszerűen megjelenő művészetfajtát, művészi stílust igyekezett értelmezni, tulajdonképpen nemlétező dologgá varázsolta el az *umorismót*, ugyanis megfosztotta azt annak esztétikai dimenzióitól, vagyis nem látta úgy, hogy itt egy sajátos esztétikai minőségről lenne szó. Nem győzte meg erről Pirandello 176 oldalas erőfeszítése sem, melynek során az *umorismót* olyan más esztétikai minőségekkel összevetve igyekszik definiálni, mint az ironia, a komikum, a szatíra, a tragikum. Pedig nem túl ésszerű

⁹⁰ Pirandello. *Saggi* 1939. p. 116-118. /a szűk értelemben vett umorismo/ egy rendkívül sajátos lelki beállítódás gyümölcse, egy belső pszichológiai folyamaté, mely lejátszódhat akár az antik Görögország egy bölcsénél, mint Socrates, akár a modern Itália költőjénél, Alessandro Manzoniánál ... Majd látni foguk, hogy valójában az, hogy van egy mélységes hitünk, egy ideálunk, hogy törekszünk valamire és harcolunk az eléréséért, távol állnak attól, hogy az umorismo szükséges feltételei legyenek, sőt, ellene hatnak; és hogy mindazonáltal nagyon is lehet umorista az is, akinek van hite, ideálja, törekvése, és a maga módján küzd annak eléréséért. ... Más szóval: az umorismónak egyáltalán nincs szüksége etikai megalapozottságra, vagy van neki, vagy nincs: ez az író személyiségétől, hajlamától függ: de természetesen az, hogy van vagy nincs etikai megalapozottsága, befolyásolja az umorismo milyenségét, megváltoztatja a hatását, vagyis keserűvé vagy kevésbé keserűvé, szikárrá vagy kevésbé szikárrá teszi, jobban vagy kevésbé a tragikus vagy a komikus felé, vagy a szatíra, a tréfa, stb. felé hajlóvá. Aki azt hiszi, hogy ez csupán egy ellentét-játék a költő ideáljai és a valóság között ... vagy hogy végső soron akkor beszélünk umorismóról, ha a költő ideálja nem megsemmisül, vagy felháborodik, hanem jószágon, kissé fájó engedékenységgel megalkuszik, az az umorismóról való túlságosan egyoldalú és felszínes vélekedésről tesz tanúbizonyságot, nyilvánvaló, hogy nagyon függ a költő lelki beállítódásától; nyilvánvaló, hogy a valósággal ütközve ez az ideál felháborodhat, nevetni vagy megalkudhat; de egy ideál, amely megalkuszik, igazából nem mutatkozik nagyon magabiztosnak és mélyen gyökerezőnek. És az umorismo az ideál ilyesféle korlátozódásában állana? Nem. Meglehet, hogy jelen van ez a korlátozás, de akkor sem az oka, hanem a következménye annak a sajátos pszichológiai folyamatnak, amelyet umorismónak hívnak. (saját ford.)

feltételezni, hogy bizonyos esztétikai minőségek csak bizonyos korokban jelennek meg, vagy hogy akkor szükségszerűen megjelennek.

Itt végeredményben Leone De Castris az esztétikainak a történelmi determináltságát állítja, ami vagy túl általános igazságot fejez ki, s akkor felesleges állítás, vagy nem fejez ki igazságot. Amennyiben ugyanis minden esztétikailag reagáló alany kizárólag történelmi körülmények meghatározta konkrét helyzetben ad esztétikai típusú reagálást - egyszerűen szólva, minden alkotó és minden befogadó egy adott történelmi kontextusban él és alkot vagy értelmez - úgy természetesen minden esztétikai minőség összefüggést mutat ezzel a történelmi kontextussal. Következésképpen a történelmi kontextus pusztán jelenléte alapján nem lehet osztályozni az esztétikai minőségeket, az minden minőségnek elválaszthatatlan, természetes része. Mármost annak megítélése, hogy milyen az adott kontextus történelmi szempontból, nem az esztéták, hanem a történészek feladata. Az esztéta csupán annyit regisztrálhat belőle, ami az esztétikai reagálás módján közvetve elérkezik hozzá, azaz: azt érzékelheti, hogy az adott alkotó/befogadó esztétikai alany milyennek érzékelte azt az adott történelmi kontextust: tragikusnak, komikusnak vagy umorisztikusnak netán, s azt érzékelheti, hogy milyen beszédmodot választott észlelete kifejezésére: ironikus, szatirikus vagy éppen umorisztikus.

Ami tehát egy esztétikai minőségben kifejeződik, az nem a történelmi kontextus a maga objektivitásában, hanem az esztétikai alannak az arra adott válasza, a hozzá való viszonyulása, ami természetesen mindig személyes, ahogy Pirandello írja, az alkotó személyes irányultságától megszabott: "dipende dalla personalità, dall'indole dello scrittore". Azaz mindig a történelmi - vagy természeti - kontextus *személyes* olvasata jelenik meg az esztétikai tárgyban.⁹¹ Minthogy az is személyes kérdés, hogy eme esztétikai reagálás pillanatában rendelkezünk-e ideálokkal, és azok alapján állva reagálunk a történelmi kontextusra, vagy sem. Az pedig, hogy rendelkezünk-e ideálokkal, megintcsak nem esztétikai kérdés, hanem ezúttal etikai.

Ha tagadjuk a válasz személyességét, talán akkor jutunk az *arte descrittiva* fogalmához, ami, ha jól értelmezem, feltételez egy mindenki számára azonos minőségben létező valóságot, amit csak le kell írni. A valóság ilyen típusú leírására azonban a tudomány tesz erőfeszítéseket, éppen a *személyes* lehetőség szerinti abszolút kizárásával, és nem a művészet. Az már egy egészen más kérdés, hogy ezeknek a személyes, esztétikai jellegű olvasatoknak milyen *értéket* tulajdonítunk. Az, hogy mi szabja meg egy műalkotás értékelését, messzemenően függ a történelmi korokban kialakított legkülönbözőbb értékrendektől, melyek között az etikai értékek döntő szerepet játszanak, a megismerési értékek mellett. A történelmileg determinált értékrendek azonban csak a műalkotás értékelését, de nem annak létezmódját, vagy létrejöttét befolyásolják. Ezért létezik

⁹¹ Ez az olvasat tartalmazza a megismert tárgy objektív tulajdonságait is, hiszen ezért lesz felismerhető a tárgy, és tartalmazza a tárgyhoz való szubjektív viszonyt is, ezért lesz művészileg élményszerű a megjelenítés. Ez az, amit más terminológiával a *különösség* kategóriájával lehet leírni: a *különös* az általános és az egyedi sajátos ötvözte, a *tipikus*, Lukács megfogalmazásában.

annyiféle művészet az idők folyamán, s ezért is olyan nehéz a művészetről kielégítő definíciót adni.

Ez a rövid kitérő számunkra azért volt szükséges, mert éppen témánk szempontjából nem hagyható említés nélkül az irodalomkritika *esztétikáiról* vallott felfogása. Az, hogy egyes kritikusok mit tekintenek esztétikumnak, milyen esztétikai kategóriákban gondolkodnak, és hogy milyen elvek alapján mondanak értékítéleteket, befolyásolja a Pirandello-kérdést is: az, hogy az életmű részeit miként ítélik meg, kihat ezek értékelésére.

Aki Pirandello elméleti munkásságát vizsgálja, annak a számára nem lényegtelen kérdés, hogy pl. a *L'umorismo* c. tanulmány egy esztétikai vagy egy történelmi tanulmány (Leone De Castris szerint Pirandello az *umorismo* történetét írja le az első részben), vagy esetleg költői önvallomás. Hogy maga az *umorismo* egy esztétikai minőség vagy egy olyan (önálló) tudatforma, ami történelmileg determinált. Hogy tehát az *umorismo* Pirandello általi körüljárása egy definíció-kísérlet, amivel egy esztétikai viszonyulást igyekszik tudományosan leírni, még pontosabban egy művészi magatartást, vagy pedig (amennyiben az említett mű a Leone De Castris-i értelemben vett poétika) egy történelmileg determináltnak tekintett személyes világnézeti viszonyulás elméleti formában történt kifejeződése. Ez utóbbi esetben van szó "filozófiáról", illetve annak poétikává szelídített válfajáról. Mármost amíg az *umorismo* filozófia és nem esztétikai minőség, addig az életmű művészi részének megítélése is problematikusabb lesz: egészen más értéket lehet tulajdonítani a "filozófiai" értelemben vett *umorismónak*, mint az esztétikai értelemben vett *umorismónak*. Leone De Castrisnál ez a filozófiai - történeti értelemben értékelt *umorismo* ilyen pirandellói világképhez vezet a művészi életmű vizsgálatakor:

... la cosa più triste è aver capito il gioco, intendere la provvisorietà d'ogni ideale, l'inconsistenza d'ogni fede, la perdita d'ogni dialettica costruttiva. Ancora una volta, dal dramma storico vissuto nelle sue più reali dimensioni, si enuclea necessariamente la visione dell'inconcludenza e della inspiegabilità dell'esistere. Da questa conclusione nasce l'analisi ideologica dell'universo tragico pirandelliano: il disperdersi caotico della realtà oggettiva, il frantumarsi dell'io, la condizione esistenziale dell'uomo, condannato all'eterno inconsistente fluire e vanamente impegnato a trascendere quella condanna in una inconclusa ricerca della Forma: e persino il tentativo, velleitario e incompiuto, dell'ultimo uomo di Pirandello, di trasformare in fede attiva, in accettazione mistica e surrealistica, la sua stessa disgregazione universale. Inspiegabilità e sofferenza dell'irrazionale sono certo i motivi più ricorrenti e definitivi della condizione umana che Pirandello testimonia e rappresenta: ma ciò non toglie che un inconfondibile tempo storico e una precisa società costituiscano la più verificabile scena, il luogo autentico di quella inspiegabilità. Ciò spiega la non occasionale ambivalenza, la bidimensionale prospettiva delle strutture letterarie di Pirandello,⁹² accentua la eccezionale rappresentatività novecentesca del suo itinerario spirituale (sicché è possibile assumere Pirandello come schema di una prospettiva storica del Decadentismo); e vincola infine il critico a ricondurre il suo complesso problema da

⁹² értsd az *umorismót*

una astratta velleità di definizione filosofica a un più preciso e concreto impegno di indagine storica.⁹³

Érdemes ismét Pino Mensit, mint ezzel a vélekedéssel szembenállót idézni, aki éleslátóan jegyzi meg:

I più si limitano, con maggiore credibilità, a ravvisare in lui uno dei testimoni più chiaroveggenti di tale crisi, ma tacciono poi la cosa più importante, cioè il modo in cui il suo spirito vi reagì.⁹⁴

Éppen ennek a reakálási módnak a feltérképezése, az esztétikai értelemben vett feltérképezése az, ami még várat magára. Az esztétikai értékelés bizonytalanságait jelzi talán, hogy pl. a Leone De Castriséval teljesen ellenkező értelemben is értékelhetővé válik Pirandello művészete. Giovanni Calendoli pl. így ír:

Nessun personaggio pirandelliano si acquieta e riposa nella sua accertata molteplicità. ... La personalità si esprime appunto in questa tensione perenne: essere significa essere se stessi, inseguirsi, identificarsi instancabilmente nei propri atti, nei propri pensieri, nei sentimenti ... e tutti legarli nel fuoco della coscienza L'aspetto positivo della visione della vita di Luigi Pirandello consiste in questo appello alla coscienza. Soltanto la coscienza unifica i mutevoli aspetti della personalità.⁹⁵

Pino Mensi pedig még ezt fűzi hozzá: "Dalla saldezza dell'uomo nasce la mirabile saldezza dell'opera."⁹⁶ Vagy másutt: "...in realtà Pirandello è uno dei pochissimi uomini

⁹³ Leone De Castris, id.mű, p. 27. ... a legszomorúbb az, ha az ember megértette a játékot, felfogta, hogy minden ideál mulékony, minden hit alaptalan, minden konstruktív ellentét-kezelési módszer meghalt. A legvalóságosabb módon megélt történelmi drámából, mint már említettük, szükségszerűen árad a létezés értelmetlensége és megmagyarázhatatlansága. Ebből a végső értékelésből születik a tragikus pirandellói univerzum világnézeti láttele: az objektív valóság kaotikus szétesése, az én széttöredezése, az ember léthelyzete, aki örökös, tartalmatlan áramlásra ítéltetett és hiábavalóan próbálkozik ezt az átkot egy sikertelen Formakereséssé átlényegíteni: végül még az utolsó reménytelen nekibuzdulás, Pirandello utolsó alakjának befejezetlen kísérlete is - hogy aktív hitté, misztikus és szürrealisztikus elfogadássá alakítsa saját általános szétesését - ebből a konklúzióból születik.

Megmagyarázhatatlanság és az irracionális miatti szenvedés a leggyakoribb és legmeghatározóbb összetevői minden bizonnyal a Pirandello ábrázolta emberi léthelyzetnek, de ez nem teszi semmissé, hogy egy összetéveszthetetlen történelmi helyzet és egy konkrét társadalom alkotja a leghitelesebb színpadát, a valódi terét ennek a megmagyarázhatatlanságnak. Ez a magyarázat a nem véletlenszerű ambivalenciára, Pirandello irodalmi struktúráinak kétdimenziós perspektívájára, kiemeli lelki fejlődési útjának kivételesen reprezentatív 20. századiságát (annyira, hogy úgy használhatjuk Pirandellót, mint sémát a dekadentizmus történeti látképéhez); és végül kötelezi a kritikust, hogy az összetett problémát a filozófiai vizsgálódás elvont nekibuzdulása helyett a pontosabb és konkrétabb történelmi kutatás elkötelezettségével kezelje. (saját ford.)

⁹⁴ Mensi, id. mű, p. 40. A többség, hihetőbb módon, arra korlátozódik, hogy a fent említett válság egyik legéleslátóbb tanúját ismerje fel benne, hallgatnak azonban a legfontosabbról, arról, hogy szelleme hogyan reagált mindezzel. (saját ford.)

⁹⁵ Calendoli, Giovanni, *Luigi Pirandello*, Roma, La Navicella, 1962. p. 68-69. Egyetlen Pirandello-figura sem nyugszik meg és pihen a maga felderített többoldalságában. ... A személyiség épp ebben az örökös feszültségben fejeződik ki: létezni azt jelenti, önmagunk lenni, önmagunkat hajszozni, fáradhatatlanul azonossá lenni önmagunkkal saját tetteinkben, saját gondolatainkban, saját érzelmeinkben ... és mindezt a tudat tüzeiben egyesíteni ... Luigi Pirandello életszemléletének pozitív oldala épp ebben a tudathoz való apellálásban áll. Csak a tudat képes egyesíteni a személyiség változékony megjelenéseit. (saját ford.)

⁹⁶ Mensi, id. mű, p.45. Az ember szilárdságából születik a mű csodálatos szilárdsága. (saját ford.)

che sanno conservare la fede nell'ideale, quando non si ha più a propria disposizione una metafisica. La sua opera è tutta una confessione di questa fede."⁹⁷

Az, hogy az olasz esztétikai kritika válságban van, a Pirandello-jelenségben tehát kiválóan megfigyelhető. Ennek egyik részjelensége, tünete az *umorismo*val kapcsolatban kialakult és fentebb tárgyalt értékelési probléma is, ezúttal az *umorismo* filozófiai-történelmi értelmű kezelésében illetve esztétikai kezelésének elmaradásában megnyilvánulva. Miközben az *umorismo* jelenségével és jelentőségével sajátos rövidlátással nem sikerül hosszú ideig megbirkózni, mindig hivatkoznak rá és beszélnek róla. Mégis úgy tűnik, valójában nem veszik komolyan, nem ismerik igazán; a *sentimento del contrario* sloganként működik, és tulajdonképpen arra használható, amire tetszik. Ennek persze oka Croce bírálatán és a modern kritikai eszközök hiányán túl a már többször említett együtt kezelés jelensége is: az *umorismót* mindig Pirandello művei alapján akarják megérteni és értelmezni, pedig maga Pirandello tanulmányának jelentős részében éppen azzal fáradozik, hogy az *umorismo* korábbi megjelenéseit kimutassa és elemezze. Úgy tűnik, ezt a törekvését sem vették komolyan.

Az olasz kritika felszínessége és belterjessége teremthette azt a helyzetet is, hogy a gondolkodó Pirandello komolyabb kutatásának elindítása tulajdonképpen nem olasz kritikus nevéhez fűződik.⁹⁸

I.3.3.2. Vicentini eredményei

A fentiekben már szóltunk az egyes alkotói területek együtt kezeléséről, mint a Pirandellóról kialakítható kép koherenciájának egyik, véleményünk szerint fő akadályáról. S bár el kell ismerni, hogy a kritika jelentős eredményeket ért el így is, úgy a művész mint a gondolkodó profiljának felrajzolásában, mégis az idő előrehaladásával, mint láttuk, egyre sürgetőbb szükségként jelentkezett a gondolkodó Pirandello tüzetesebb vizsgálata. Ezen a területen mérföldkö Claudio Vicentini már említett munkája, a *L'estetica di Pirandello*. Érdekes módon azonban Vicentini is megtartja az addig használt módszert, az együtt kezelést és egymásra vonatkoztatást, de nem azért, mintha nem tudna különbséget tenni esztétikai, poétikai és filozófiai tartalmú gondolatok között. Vicentini ezzel az indoklással kezeli együtt a különböző alkotói területeket Pirandello esztétikájának feltárásakor:

I piani (l'arte, la poetica, la riflessione filosofica) non devono essere né separati né identificati: in tutte e due casi si finirebbe con il ridurre il significato della produzione dell'autore, o escludendo il valore speculativo dalle opere d'arte, o facendolo

⁹⁷ idem. p.85. ...valójában Pirandello egyike azon keveseknek, akik akkor is meg tudják őrizni az eszmékbe vetett hitet, ha nem áll a rendelkezésükre egy metafizika. Egész művészete ennek a hitnek a megvallása. (saját ford.)

⁹⁸ Andersson, Gösta, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*. Stockholm, Almqvist Wiksell. 1966. Ez bár filológiai megközelítés volt, de mindenesetre a komolyabb, alaposabb megismerés igénye munkált benne.

forzatamente coincidere con il valore estetico. Se invece si riconosce che il pensiero filosofico, quando entra nella concreta produzione artistica, assume un significato stilistico ma non perde le proprie caratteristiche, e, reciprocamente, che l'attività estetica personale può suscitare problemi teorizzati in autentica filosofia secondo schiette esigenze speculative, diventa possibile cogliere il pensiero dell'artista in stretta connessione con l'esperienza estetica, ma dotato di un proprio valore e svolto secondo esigenze interne. Possono emergere così i molteplici significati di un unico movimento e talvolta della medesima opera: i *Sei personaggi in cerca d'autore*, ad esempio, potranno apparire contemporaneamente un risultato stilistico, la coscienza poetica del proprio modo di formare, una teoria nata e sviluppata secondo esigenze filosofiche.⁹⁹

Itt tehát egy más kiindulópontot, és látszólag az együtt kezelés egy másik indokát találjuk. Vicentini elismeri egy teória létezését, de nem talál annak egységes korpuszt: úgy gondolja, és ezzel lényegében nem is tudok vitatkozni, hogy ez a teória három síkon jelenik meg az életműben: a művészet, a poétika és a filozófia síkján.

Ami viszont nem derül ki itt és amit később sem definiál, az az, hogy mit ért esztétikán. A *valore estetico*-ból illetve a *risultato stilistico*-ból kiindulva félő, hogy magát a művészi produktumot, mint esztétikai produktumot, illetve az ebben megnyilvánuló, ezt létrehozó, gondolat formájában kikristályosítható művészi/poétikai elveket. Pirandello *esztétikája* tehát Pirandello művészetét jelentené, illetve Pirandello poétikáját, csak most nem elkülönítetten tárgyalva, hanem egymással való összefüggéseikben, a bennük megjelenő és megfogalmazható gondolatra összpontosítva a figyelmet. Vicentininél tehát az, ami *esztétikai* megnevezést kap, az egy alkotói *gondolat* "művészi" megfogalmazásban, ami stilisztikai eredmény, az egy alkotói *gondolat* stiláris értelemben vett felöltözöttségét jelentené, a fentiek értelmében. Mintha az esztétikai minőség vagy a stílus egy különálló, a gondolathoz mintegy kívülről hozzátehető minőség volna. A síkokat felvázolva azonban nem úgy jár el, hogy mindegyik síkot külön-külön elemzi a maga minőségében, s aztán összeveti a kapott eredményeket, hogy az életműben jelenlévő alkotói gondolatot megfogalmazhassa. Ellenkezőleg: feljogosítva érzi magát, hogy eme síkokat *azonos módon* kezelje az értelmezéskor és összefüggéseik feltárásakor: mégpedig a történeti és a logikai összefüggések feltárásának módszerével, és a művészi-esztétikai jelentés figyelembevételének elhanyagolásával. Bemutatásuknál az egymásra vonatkoztatás módszerével az elméleti munkákat alátámasztásként, a műalkotásokat pedig illusztrációként használja.

⁹⁹ Vicentini, Claudio. *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970. p. 8. A szinteket (a művészetet, a poétikát, a filozófiai gondolkodást) nem kell sem elválasztani, sem azonosítani: mindkét esetben redukálnánk a szerző alkotását, vagy kizárva a spekulatív értéket a művészi alkotásokból, vagy erőszakosan egybeemosva azt az esztétikai értékkel. Ha viszont felismerjük, hogy a filozófiai gondolat stilisztikai jelentést vesz fel, de nem veszíti el sajátosságait, amikor egy konkrét művészi valóságba lép be, valamint, ezt megfordítva, a személyes esztétikai tevékenység is sugallhat olyan problémákat, amelyek a tisztán spekulatív követelményeknek megfelelő valódi filozófiai elméletté lehetnek, akkor lehetőségessé válik a művész eszméjét az esztétikai tapasztalattal való szoros kapcsolatában megragadni, de mégis olyanként, amelynek saját értéke és saját belső törvényszerűségei vannak. Ily módon felszínre kerülhet egyetlen aktus, sokszor egyazon műalkotás sokszoros jelentése: a *Sei personaggi*... például, egyidőben lehet egy stilisztikai eredmény, saját alkotási módunk poétikai tudata, és egy, a filozófia követelményeinek megfelelően született és kifejtett teória. (saját ford.)

Persze nem várható el, hogy egy kutató egy munkában elemezzen egy teljes életművet minden vonatkozásában. Ezért is lehet feltételeznünk, hogy az életmű művészi részeivel kapcsolatban vagy bizonyos hallgatólágos véleményekhez kapcsolódik, esetleg a saját értelmezését követi, melyeket nem részletez, vagy hogy "filozófiai terep"-nek tekinti a műveket. Ekkor azonban ezek művészi értelemben vett integritását sérti, és a művészet kontra filozófia kérdésében nem segít világosabban látnunk, sőt. Mikor azt állítja, a filozófiai gondolat a művészi alkotásba lépve stilisztikai jelentést *vesz fel*, de nem veszíti el eredeti sajátosságát, mintha visszatérne a régi tilgheri tézishoz: a költészetté vált filozófia gondolatához, vagy, ami még rosszabb lenne, a művészivé "stilizált" filozófiához. Ez tulajdonképpen, mint fentebb már láthattuk, a crocei és tilgheri bírálat módszerének a követését jelenti, csak más végső értékeléssel: a *filozófia* felől közelíti meg a *művészi* alkotást, de ezúttal ezt a filozófiát értékesnek találja.

Végül is tehát Vicentini nem bizonyítja a teória önálló - tehát teóriakénti - létét. Mint *alkotói gondolatot* vizsgálja, annak történetiségében, és eme alkotói gondolat működését elemzi, az életmű különböző területein. Ezen keresztül rehabilitálja Pirandellót, mint gondolkodó művészt. Mivel azonban "esztétikáját" nem különíti el az életmű művészi részétől, sőt, tulajdonképpen nem is világos, mit ért esztétika alatt, azt kell megállapítanunk, hogy végülis egy életművet átható alkotói gondolat rekonstruálásáról van szó, ahol ez a gondolat helyenként az önálló filozófia rangján álló gondolati értékkel bír, illetve helyenként elméleti megfogalmazást is nyer. Pozíciója tulajdonképpen hasonló Tilgheréhez, amennyiben ő is inkább egy *világnézeti* értelemben vett *poétikát* kutat (világról való gondolkodás, a világ kérdéseire adott saját alkotói válaszadás értelmében), mint művészi alkotói *módszer* értelmében vett poétikát, vagy mint esztétikát, azzal a korszakalkotó különbséggel, hogy ő tiszteletben tartja Pirandellót: az ő gondolkodói folyamatait, eredményeit teszi vizsgálat tárgyává, nem a sajátját, mint Tilgher.¹⁰⁰

I.4. Konklúzió: a jelenség oka

Fentebb igyekeztünk a Pirandello-kritika azon állomásait, csomópontjait kiemelni, amelyeken véleményünk szerint megfigyelhető a kritika jelenséggé válásának egyik legfőbb oka: a különböző Pirandello-szövegek nem elkülönített kezelése.

A mából visszatekintve, a kritika zavarodottságát, a sokszor szöges ellentétben álló vélemények harcát Pirandello másságán túl talán az is gerjesztette, és néha talán még ma is az élteti, hogy az elemzésre váró életmű nem csupán művészi alkotásokból áll, hanem elméleti értékkel bíró tanulmányokból, valamint művészetkritikákból is, melyek egy

¹⁰⁰ Vicentini dolgozatából végül is nem derül ki, ő mit értett esztétikán, tehát hogy mire használta Pareyson esztétikai elgondolásait, és Pirandello teóriáját minnek alapján minősítette esztétikának. Végül is nem a pareysoni művészeti program értelmében vett, de a világnézet értelmében vett *poétikát* rekonstruál. Az, hogy a pirandellói gondolatnak (teóriának) bizonyítható a történeti korhoz kötöttsége, nem bizonyíték amellett, hogy a gondolat *poétika*: a filozófiai/esztétikai gondolat is történetileg meghatározott.



esztétikai teória körvonalait sejtetik. Az elméleti és a művészi munkásságot azonban sokáig nem választják külön az életmű elemzése során.¹⁰¹

Ez az együtt kezelés különféle kiindulópontokból, látszólag más-más indokokkal történik.

Az egyik kiindulópont, hogy nem tulajdonítanak önálló elméleti értéket a teóriának, pusztán poétikai reflexiónak tekintik.

Ekkor a különféle fajtájú - a művészi és az értekező - szövegek *magyarázata* során evidenciaként kezelik, hogy a művészetelméleti megfogalmazások és a művészi gyakorlat *kongruens*, mivelhogy ugyanaz a személy írta őket. Mintha nem létezhetne a valósággal szemben többféle megismerő attitűd egy emberben, s az nem vonatkozhatna a valóság más-más oldalaira. Mintha tehát az esztétikai megismerés és a hétköznapi, vagy a tudományos megismerés nem különbözne egymástól, legalábbis módszereiben, s mintha - ad absurdum - nem léteznének különböző típusú szövegek, melyek értelmezése különböző megközelítési módokat követel.

Kezdetben ez a kritikai attitűd érthető volt, hiszen egy merőben más, új hang volt a Pirandellóé, s nem voltak meg az értékeléséhez a kritika saját eszközei, megpróbálták hát az övéit használni. Az elméleti munkásságát, különös tekintettel a *L'umorismo* című tanulmányára, ennek érdekében tisztán poétikának fogták fel, a poétikát a saját művészi praxis mint alkotói módszer elméleti megfogalmazásának, tudatosításának értelmében értve. Ebből az értékelés beszűkülése és egy sajátos körbenjárás következett: az, hogy vagy könnyen és csúfondárosan kérték számon Pirandellón, a művészen, hogy nem poétikájának "megfelelően" írja műveit, és bizonyítottan látták művészi hiányosságait, vagy éppen kényszeresen bizonygatták ugyanennek a poétikának a hatása alatt, hogy Pirandello igenis élő alakokat alkotott. Tehát a művészetét a saját teóriája alapján ítélték meg, talán mivel egyéb szempontok hiányoztak, vagy a hagyományos módszerek alkalmatlannak bizonyultak.

A fő probléma azonban az, hogy mindeközben e "poétikát" egyáltalán nem értik, vagy félreértik, elég az *umorismo* sorsára gondolni. Pedig ha az *umorismót* a pirandelloi művészet megértéséhez szolgáló kulcsnak akarjuk tekinteni, mint pl. Illiano Antonio is,¹⁰² nem kerülhetnénk el, hogy mint elméletet, mint a kritikai értékelés alapjául szolgáló teóriát, valamilyen módon, pontosabban esztétikailag minősítsük, és csak ezután alkalmazzuk egy művészi alkotás elemzésekor.

¹⁰¹ Csak az utóbbi másfél évtizedben irányul hangsúlyozottabb figyelem Pirandello teoretikus munkásságára, melyet a következő kötetek fémjeleznek: Aa.Vv. *Pirandello e la cultura del suo tempo*. Milano, Mursia, 1984.; Aa.Vv. *Pirandello saggista. Gli atti del VIII. Congresso pirandelliano 1981*. Palermo, Palumbo, 1982.

¹⁰² Illiano, Antonio. *Introduzione alla critica pirandelliana. Saggi e rassegne*, op. cit. p. 31-38. A szerző Vito Fazio Allmayer megállapításából kiindulva, miszerint Pirandello koherens ember volt, jóllehet folytonosan az emberek és az élet inkohereciájának ábrázolásával volt elfoglalva, azt a következtetést vonja le, hogy épp eme koherencia indokolja módszertanilag, hogy az *umorismóról* szóló tanulmányt az írói életműbe való bevezetésnek fogjuk fel, mint olyat, ami bevezet az író gondolkodásmódjába és alkotói szellemébe.

Nos, ezt a minősítést először Croce végzi el, az ismert eredménnyel: az elmélet nem áll egy elmélet filozófiai rangján, és különben is, amiről (*umorismo*) értekeznek, az az esztétika számára nem létező, mert nem definiálható dolog. 1961-ig Crocen kívül pedig más, egy horvát és egy német nyelvű cikket kivéve, nem foglalkozott a *L'umorismo* c. tanulmány elemzésével, elméleti-esztétikai szempontból. Akik tehát beszélnek róla Pirandello művészete kapcsán, azok vagy elfogadják Croce véleményét, vagy, függetlenül attól, nem érzik szükségét e tanulmány mint kritikai eszköz pontos megismerésének, s többnyire meglegszenek a szinonimaként használt *il sentimento del contrario* megfogalmazással, mint magyarázattal, amit aztán tetszés szerint lehet felhasználni. (Innen a különféle értelmezések ellentmondásossága.)

Itt nyílik a csapda: ha az elméletet tekintik kiindulópontnak az elemzéshez, de mint elméletet nem tartják értékesnek, vagy egyáltalán nem is ismerik, ebből azt következtetik, hogy nem is írhat le értékes művészetet - ezt tapasztaljuk Croce vélekedésében; vagy pedig olyan módon írja le a művészi tapasztalatot, ahogy a kritikus jónak látja, tehát nem szolgál igazán mérceként, alapként, miközben úgy látszik, az.

Mindez tehát akkor következhet be, ha az elméletet *poétikaként* fogjuk fel, tehát egy művész saját alkotására adott elméleti reflexiójaként, amit jogosan használunk fel művészete értelmezésekor.

Ugyanennek az eljárásnak a fonákjaként, ha a létező művészi alkotás alapján tekintenek vissza az elméletre, miközben poétikaként gondolkodnak róla, tehát nem ismerve el a teória önálló létezését, azt a művészi alkotás fogja minősíteni. Pl. ha a művészi alkotást nem tartják értékesnek, vagy nem is értik, nem tekinthetik használható elméleti megfontolásokat tartalmazónak a "rá épülő" poétikát. Croce érvelésében ezt a módszert is alkalmazza: azért is tartható értéktelennek az *umorismo* leírása, mert nem felel meg neki a művészet ragján álló alkotás. Itt tehát a teóriát minősítik a művészi eredmények alapján.

A másik kiindulópont látszólag fordított: a kiindulópont itt az, hogy létezik egy önálló, értékelhető, elméleti értékkel bíró teória, filozófia Pirandello alkotásában. Ez a típusú eljárás azt igyekszik bizonyítani, hogy Pirandello filozófiai "háttéré" egy önálló értékkel bíró, kifejthető teória, mely művészi megfogalmazást kap műveiben. A művészet értékelésének kiindulópontja azonban itt is, mint az előbb, a műben jelen lévő, de ezúttal értékelhető teória, a "filozófia". Itt a "filozófia" diktálja a művészi problémafelvetést, és az diktálja a művészi megoldásokat is. Ezt az eljárást Tilgher neve fémelzi.

A probléma ott adódik, hogy ezt a filozófiát Tilgher fogalmazza meg, ő "olvassa ki" Pirandello műveiből, és formálja filozófiai teóriává. Nem azt állítja ugyan, hogy Pirandello filozófus, de művei értékelését annak a filozófiai teóriának a koherenciájára alapozza, amit ő állított fel, a művek alapján. Ő ugyanakkor nem foglalkozik Pirandello valóban elméleti munkáival, egyáltalán nem foglalkozik pl. az *umorismo* értelmezésével, hanem úgy kezeli azt, mint a saját tételei illusztrációját. Ha jól meggondoljuk, az elmélet,

a filozófia - bár kakukktojás - itt is poétika tehát, itt azonban más értelemben: itt a művek háttérében létező, azokat generáló világnézeti teória értelmében. Ez a poétika a világnézet kényszerítő erejével irányítja a művészi megvalósulást.

Végeredményben a művészi alkotás itt sem létezhet önállóan, itt is egy poétika megvalósításaként értékelik. Ez az eljárás mód tulajdonképpen az előbbihez hasonlóan akadályozza a művészi alkotás önálló, öntörvényű vizsgálatát ugyanúgy, mint az életműben jelenlévő gondolatét is. A művészi alkotásnak, önállósága megtagadása miatt, nem lehet saját, a poétikaként értékelt teóriától eltérő arculata, fejlődése, és ugyanúgy, a gondolatnak sem: a filozófiai kaloda nem engedi pl. a különböző szinteken és a fejlődésében való vizsgálatát.

Láthatóan a beszűkülés veszélyét rejti, ha a különböző alkotói területeket együttesen kezelik: pl. a fürdővízzel együtt a gyerek kiöntését is, mint Croce tette, vagy a művészet sematizálását, mint pl. Tilgher tette. Pedig már Vittorini figyelmeztet, 1934-ben "... prendere l'*Umorismo* a base dell'arte di Luigi Pirandello è come leggere la *Divina Commedia* alla luce dei criteri estetici del *Convito*".¹⁰³ Bár a későbbi kritika majd igyekszik is megszabadulni pl. Croce diktátumaitól, ettől a módszertől azonban nem mindig sikerül: még Claudio Vicentini is, aki először tekinti önálló esztétika rangján állónak Pirandello gondolkodói tevékenységét, tehát más a kiindulópontja, együtt vizsgálja a különböző alkotói területeket.

Ezeket az eljárásokat nevezem egymásravezetéstnek.

Mi lehet az oka kortársai zavarának és későbbi kritikusi módszerének? Miért nem érzik szükségét, hogy "komolyan vegyék" Pirandellót, és alkotását olyanként értékeljék, ahogyan ő megírta: a drámát drámaként, a regényt regényként, a tanulmányt tanulmányként?

Mindenekelőtt zavarba ejthette őket Pirandello mássága, melyből a legszembeötlőbb a művész filozófikus karaktere, esetenként szokatlan művészi témaválasztása volt: az, hogy kezdetben a valóság mibenléte illetve megragadhatósága az ember számára, később, konkrétabbá válva a problémafelvetés, maga a művészet, a művészi alkotás is témája lehet a műalkotásnak. Ráadásul nemcsak művészi alkotásaiban, hanem tanulmányokban is megközelítette ugyanezt a problémát, további alkalmat adva a különböző területeken különbözőképpen megfogalmazott, de lényegében azonos témát vizsgáló alkotásai egymásra vonatkoztatásának. Ezt a gyakorlatot indokolni látszott az is, hogy gyakran emelt át szövegdarabokat is, nemcsak gondolatokat egyik művéből a másikba, némelyekben esetleg azt a benyomást keltve, mintha gondolkodói lázában nem tudna különbséget tenni a különféle írásműfajok között, és mondjuk, regényírás közben hirtelen

¹⁰³ Vittorini, Domenico, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Ateneo Veneto*, a.CXXV, vol.117, n.2. Venezia, Ottobre, 1934. pp. 81-94. ... az *Umorismo*t Pirandello művészetének alapjául venni ugyanolyan, mintha az *Isteni színjátékot* a *Convito* esztétikai kritériumainak fényében olvasnánk. (saját ford.)

kitörne belőle a filozófus, és azt hinné, egy filozófiai esszét vagy éppen egy esztétikai tanulmányt ír. Anélkül, hogy vitatnánk egy ilyen *gondolati vörös fonál* létezését, sőt, állítva, hogy valójában csak ennek az egész életműben jelenlévő *gondolkodói* problematikának a megfogalmazásával ismerhető meg hitelesen életműve, úgy gondoljuk, hogy nem szerencsés módszer az életmű különböző természetű darabjait egymásra vonatkoztatni, és egymással magyarázni. Bár nyilvánvalóak az összefüggések és nagy a csábítás, célravezetőbb először külön-külön, *saját természetük szerint* megvizsgálni őket. (Ezzel azt is demonstrálnánk, hogy komolyan vesszük Pirandellót.)

Végző soron egy módszertani kérdésen túl a kutatási cél különbségéről is szó van. Igaz, hogy egy alkotói profil felrajzolásakor a végző cél a *gondolkodó* megismerése is lehet, amennyiben egy nagy művész egyúttal mindig nagy gondolkodó is, függetlenül attól, hogy gondolatait a műalkotásokon kívül más formában is rögzíti-e. Az is igaz, hogy ez a megismerés csak az egész életmű alapján lehetséges. De ha egyszer megfogalmazódott már az a felismerés, hogy ebben az életműben jelen van egy teoretikus rész is, sőt, az a hipotézis, hogy ez *esztétikának* tekinthető, akkor az *esztétikai* koncepció világos és biztonságos felrajzolását az elméleti céllal íródott művekből kiindulva kellene megkísérelni, ha más okból nem is, módszertanilag mindenképpen. Ezek szövegének értelmezése ugyanis az értekező, vagy tudományos próza értelmezésének a szabályai szerint folyhat, tehát elegendő az értelmi, logikai összefüggéseinek megragadása. Azonban ha a művészi produkciót is bevonjuk a vizsgálatba, tekintetbe kell vennünk, hogy a művészi produkció *a szöveg szintjén is más minőség*, tehát a benne "megfogalmazódó" gondolat *teoretikus* szempontból való értékelése *előtt* szükséges először a benne megfogalmazott *művészi* gondolatot feltárni.

Nem pusztán stilisztikai különbség van művészi és nem művészi céllal íródott szöveg között. Nem csupán arról van szó, hogy ha egy filozófiai gondolat megjelenik egy szereplő szájában, akkor stilisztikai jelentése *is* lesz, miközben az filozófia. Éppen a művészi alkotás másságának, önállóságának és integritásának tisztelete jegyében nem lehet pl. bizonyos leírt - esetleg más helyeken is felbukkanó, szó szerint azonos - gondolatokat "egy az egyben" kiemelni és idézni, legfeljebb retorikai célból, hiszen ezek a műben mindig egy szereplő gondolatai. Hacsak nem bizonyítjuk be az *esztétikai kritika* eszközeivel, hogy ezek a szereplők nem vesznek részt a mű életében, azaz nem a saját törvényeik és a mű törvényei szerint élő figurák, csak egészen egyszerűen Pirandello szócsövei, és éppen "filozófiai" szócsövei (mint ahogy a kritika sokáig gondolta, éppen Crocenak és Tilghernek köszönhetően), nem tekinthetünk el attól, hogy ezeket a gondolatokat a mű *művészi értelemben vett egészének* az összefüggésében értelmezzük - először. Természetesen *ezután* lehet, sőt, szükséges is megvizsgálni az összes lehetséges összefüggést, főleg, ha a gondolkodó profilját óhajtjuk felrajzolni.

Véleményem szerint éppen a művészi és nem művészi szöveg különbségeinek az elmosásából, tehát az együtt kezelésükből fakadnak úgy a kezdeti értetlenségek, mint a

későbbi ellentmondásos, lázas, új és új értelmezési horizontokat kereső kritika is, amely nem tud megállapodni, mert soha nem érzi kielégítőnek az elért eredményeket.

Az értetlenség és az ellentmondások másik oka, ezzel tulajdonképpen összefüggésben, Croce esztétikájának befolyása, az ő művészetmeghatározása.

A kérdés ugyanis ahelyett, hogy úgy vetődne fel: *milyen* Pirandello művészete, úgy vetődik fel: művészet-e, vagy nem művészet, illetve, hogy művészet-e vagy filozófia. Ez a kérdésfeltevés számos, sokszor egymással homlokegyenest ellenkező válasz megformálását teszi lehetővé, süketek párbeszédévé téve a kritikát. És hiába szögeznek le időről időre a crocei bírálat káros hatásait, elemzik tévedéseit, és törekszenek más szempontokat bevezetni a kritikai értékelésbe, a zavar oka, a kérdés feltevése, mégsem szűnik meg, hanem, bár ravaszul, megtanul rejtőzködni. Nem csoda, ha Croce hatása alatt kezdetben kiki a maga szájíze szerint vagy elfuserált művészt lát benne, aki az Élet ábrázolása helyett üres filozofálgatással tölti meg lapjait, s figurái papírizúek maradnak, vagy elfuserált filozófust lát benne, aki nem megfelelő szakmai felkészültséggel nyilatkozik nem tisztán filozófiai problémákról, s a továbbiakban tételét bizonyítandó illusztrációnak használja hol a művészi hol az elméleti alkotás egyes részeit. Később a kritika kezdi magát rosszul érezni, úgy érzi, nem sikerül megragadni a lényegét, hogy a Pirandellóról szóló kritika nem róla szól valójában, hogy tehát Pirandello kisiklik az értelmezés alól, megfoghatatlan, rejtélyes.

Az együtt kezelés tehát jelentős mértékben oka ennek az értelmezési csődnek, de az együtt kezelés jelenségének végső soron a kritika válsága az oka. Talán megkockáztatható az a feltételezés is, hogy ezt a kritikai válságot éppen Pirandello és a hozzá hasonló művészi másságok okozzák: ennek a más művészetnek az értékeléséhez nem megfelelőek a 19. szd-i kritika eszközei és szemléletmódja. Más, új kritika kell, ami a más, új művészetet írja le, s ennek szükségét Pirandello talán sok hivatásos kritikuskál hamarabb sejti meg és szerényen próbálja letenni a maga garasát a kritika asztalára. Minden tekintetben előbbre járt koránál, s talán mostanra megérték a feltételei annak, hogy komolyan vehessük őt.

Ha röviden akarjuk összefoglalni, hogy mi a Pirandello-jelenség oka, azt kell tehát mondanunk, hogy a 20. sz-i művészetkritika válsága, és az ezzel a válsággal együtt jelentkező kritikusi depresszió, azaz a kellő befogadói erőfeszítések hiánya.

I.5. Poétika vagy esztétika? Egy zárójel a poétika-esztétika terminusok tartalmáról.

Nem kerülhető el ezen a ponton, hogy a poétika-esztétika-filozófia terminológiai problémájának kérdésében állást foglaljunk. Az olasz szakirodalmat tekintve megállapítható, hogy a *poétika*, *esztétika*, *filozófia* terminusok értelmezése az irodalomkritikai szakirodalom szóhasználatában nem egységes, illetve nem tisztázott. Amikor egy alkotót vizsgálnak, hol poétikának, hol esztétikának, hol filozófiának a

művész világszemléletét hívják, a gondolatait, függetlenül attól, hogy ezeket kifejtette önállóan, vagy művészi alkotásaiból következtethetünk rá. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy egy ilyen poétika, esztétika vagy filozófia alapvetően személyes; csak a művészre jellemző, és esetleg történelmileg determinált alkotói gondolatot jelent, és ez a tartalom ebben a formában a poétika fogalmához áll legközelebb.

Lehet, hogy ez a modern esztétika válságát fémjelzi, az elbizonytalanodást a "normatív esztétikák" lealkonyulását követően, annak a "belátását", hogy minden poétika - esztétika? Hogy nem lehetséges, nem érdemes esztétikai rendszereket létrehozni, mert minden műalkotás maga teremti meg a maga "esztétikáját", amit korábban poétikának neveztek?

Nekem úgy tűnik, mintha az *esztétika* terminus csak azért veszített volna a hiteléből, mert óhatatlanul hozzákapcsoljuk az esztétikai *érték* fogalmát, és ehhez pedig a *normák* felállításának szükségessége csatlakozik, legalábbis a hagyományos esztétikai diskurzus szabályai szerint.

Mi pedig mintha el akarnánk kerülni, hogy esztétikai ítéleteket hozzunk. Az esztétikai *ítélet* meghozatala pedig nem függetlenedhet az esztétikai értéktől. A nehézséget az jelenti, hogy eme érték történetileg szükségszerűen változik, tehát az elméletnek is változnia kell, vele együtt. Vagyis az ítéletek meghozatalának alapja, az érték és vele az elmélet nem stabil, mert követnie kell a történetileg változó művészetet és társadalmi kontextust.

Ugyanakkor az esztétikától elvárják azt, hogy az ítéletek meghozatalának elméleti alapvetésként szolgáljon, és elméleti, sőt spekulatív értelemben örökérvényű igazságokat fogalmazzon meg az esztétikumról. Ez az elvárás látszólag - és a valóságos gyakorlat problémáinak tanúsága szerint is - lehetetlen feladat elé állítja az esztétikát: maradjon úgy *tisztán spekulatív*, hogy konklúziói alkalmasak legyenek az egyedi művekről folytatott diskurzus kereteit kijelölni.

Az esztétikai érték meghatározása maga is esztétikai probléma: meghatározható-e az esztétikum szférájában, vagy segítségül kell hívni a megismerő tevékenység szféráját, és ez esetben dualisztikus érték meghatározás történne. Az érték természetesen csak akkor jelent problémát, ha normaként szerepel: a normatív vonás azonban kiküszöbölhetőnek tűnik, ha az esztétikai *minőséget* - az esztétikai létezőmód különféle módozatait - értjük érték alatt, és nem hangoljuk ezeket egy másik, pl. etikai értékrendszerhez. Akkor egy leíró, és nem normatív esztétikát kapunk, ami a létező művészeti alkotásokról folyó diskurzusnak kiindulópontjaként szolgálhat. Kérdés marad persze, hogy a létezett műalkotások vizsgálata alapján megállapított esztétikai minőségek mi módon kerülhetnek a tiszta spekulativitás szférájába (ld. Croce késői esztétikája); kérdés az is, hogy hogyan képviselhetnék vagy helyettesíthetnék az esztétikai minőségek az esztétikai értéket (nyilván nem egy mennyiséget objektíve mérni képes, hanem a minőség meglétét regisztráló, alapjában véve a befogadói érzékenységtől meghatározott szubjektív skálán);

és nyitott kérdés az is, hogy van-e az értékmozzanatoknak spekulatív megközelíthető közös nevezője.

Ezen kérdések kiindulópontjában persze magának az esztétikumnak a definíciója áll. Ha az értékproblémákat ill. a normák felállításának kényszerét kizárjuk az esztétikai diskurzusból, akkor viszont néhányak szerint felvethető, hogy mi maradhat más, mint a poétika, a művészetről való beszéd számára? Ha pedig a *mássághoz* (más értékrendszerhez, a valósághoz, objektív támponthez) való viszonyítás, mint az esztétikai tárgy *objektív* létezését megragadni akaró megismerés módszere nem vezet eredményre az esztétikai tárgyak megítélésénél, ha tehát az objektív minősítetőség nem lehet része az esztétikai ítéletnek, akkor az egyedi, konkrét, személyes tapasztalat síkján mozgó szubjektív ítélet marad, az alkotói és befogadói poétika.

Ugyanakkor nem tagadható, hogy modern korunkban is igény az esztétikai létezés mód általános és elméleti vizsgálata, ezen belül a művészeté, annak mibenlétére, létezés módjára, létrejöttére vonatkozó kérdések megválaszolásán keresztül. Újra meg lehetne jelölni, akár újrafogalmazni, hogy a normák elvetése után mire vonatkozhat *esztétika* névre igényt tartó diskurzus, pl. esztétikai minőségekre, az esztétikai ábrázolás feltételeire, lehetőségeire, annak más megismerési módoktól való különbségére, stb. Meg lehetne fogalmazni, mi az, ami a poétika fogalmába nem fér bele, s aminek a vizsgálata mégiscsak az egyedül túlmutató általános igazságok keresésének elméleti jellegű feladata. Egyszóval a kutatások tanulságai nyomán lehetséges volna a terminusok tisztázása.

Természetesen a jelen dolgozat nem tűzheti ki feladatának e kérdések vizsgálatát sem, nemhogy megoldását. Azonban tárgyát sem közelítheti meg anélkül, hogy ne ütközne bele a problémába. A Pirandello teóriájáról - esztétikájáról - szóló dolgozat szempontjából mindenesetre célszerűnek látszik tisztázni legalább a kifejezések jelentését, pontosabban megállapodni abban, melyiket milyen értelemben fogjuk használni, mielőtt szinonimaként kezdenénk használni őket, ha más okból nem is, éppen az eddig tárgyalt zavaros kritikai helyzeten való túljutás céljából, tehát egy alkotói életmű alaposabb megismerése érdekében.

Bár nem szívesen bonyolodom bele ebbe az elméleti feszültségeket is hordozó terminológiai problémába, de valahogy meg kell nevezni Pirandello teóriáját. Az esztétika megnevezéssel azt az álláspontomat szerettem volna jelezni, hogy a személyesen, a programszerűn túli igényt és perspektívát érzékelek Pirandello teóriájában. Hogy megállapítható legyen, teóriájában végül is melyek az esztétikai dimenziójú kérdésfelvetései, és melyek a poétikaiak, ahhoz Luigi Pareysont fogom segítségül hívni. C. Vicentini is rá hivatkozik, mikor azt írja:

... la ricchezza che rivelano ad uno studio attento i testi teorici noti o semiconosciuti, ... sembrano esigere la riconsiderazione di tutto il problema del pensiero di Pirandello, mentre i suoi stessi presupposti chiedono di essere rivisti alla luce di estetica contemporanea. Bisogna infatti notare che senza la distinzione preliminare tra

poetica ed estetica, qual è stata operata dalla teoria della formatività,¹⁰⁴ già non sarebbe stato possibile recuperare il pensiero di Pirandello studiandolo come poetica pur ritenendolo privo di valore filosofico. ...non è difficile scorgere, come la mancanza di sistematicità non comporti necessariamente un pensiero frammentario e occasionale, senza svolgimento né coerenza di problemi.¹⁰⁵

Pareyson a hivatkozott részben a poétikák és az esztétika művészetről való beszédének különbségeit fejtegeti és eközben a következő megállapításokat teszi, először a poétikáról:

...ogni opera contiene in sé una determinata "idea" dell'arte e del posto ch'essa occupa o merita d'avere o vuole conseguire nella vita spirituale. ... Queste diverse concezioni ... attestano a sufficienza che non si può né far arte né legger arte senza un' "idea" dell'arte e del posto ch'essa occupa nella vita spirituale, e cioè senza una "poetica", la quale potrà essere implicita nello stile dell'autore o nel gusto del lettore, oppure dispiegata in un concreto e determinato programma artistico, espresso in manifesti o trattati o codici normativi, tracciato sul modello di opere esemplari o disegnato come proposito di opere da fare ... potrà insomma concretarsi e realizzarsi nello stesso processo di produzione dell'opera oppure isolarsi in una precettistica presupposta; comunque sia, sempre un'opera d'arte contiene in sé, viva e attiva e operante, una poetica, e cioè un "ideale" dell'arte e un "programma" d'arte. ... Tutto ciò suggerisce la necessità d'una distinzione fra l'estetica, che ha un carattere filosofico e puramente speculativo, diretta com'è a definire un "concetto" dell'arte, e le poetiche, che hanno un carattere storico e operativo, giacché sorgono per proporre "ideali" artistici e "programmi" d'arte. ... La coscienza della storicità delle poetiche è una delle migliori conquiste del pensiero filosofico, perché per un verso sottrae all'estetica la pretesa di comandare all'artista con l'imporgli certi modelli o certi programmi, piuttosto che altri, ... e per altro migliora l'atteggiamento del lettore e del critico, preservandoli da un'assurda assolutizzazione del proprio gusto, ... indirettamente giova anche agli artisti, i quali, aprendosi curiosi a forme d'arte diverse da quelle tradizionalmente esemplari, ... ne traggono ispirazione per forme d'arte nuove ... Il che implica che dal punto di vista estetico le poetiche devono esser considerate come tutte egualmente legittime. ... All'arte è bensì necessaria una poetica che, nel suo concreto esercizio, operosamente animi e sorregga la formazione dell'opera, ma non è essenziale una poetica piuttosto che un'altra. ... L'essenziale che arte ci sia, e che nessuna di queste poetiche si assolutizzi in modo da pretendere di contenere essa sola l'essenza dell'arte, monopolizzando l'esercizio ed erigendosi così a falsa estetica. Per la stessa ragione il filosofo deve vigilare affinché la sua definizione dell'arte non venga interpretata in senso "poetico", ma rivesta un carattere gelosamente "estetico", cioè filosofico, né in suo nome un programma d'arte venga svalutato a favore di un altro ...¹⁰⁶

¹⁰⁴ Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960.

¹⁰⁵ Vicentini, id.mű. p.7. ... az ismert vagy kevésbé ismert elméleti jellegű szövegek gazdagsága. úgy tűnik, megköveteli a pirandellói eszme teljes kérdéskörének újraértékelését. miközben Pirandello saját előfeltevései a jelenkori esztétika nézőpontja szerinti újbóli megvizsgálást igénylik. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy poétika és esztétika előzetes megkülönböztetése nélkül - olyan módon, ahogy azt a formaalkotás elméletében tettük - nem lett volna lehetséges a pirandellói eszme megmentése sem, vagyis ha csupán poétikaként tanulmányoznánk azt, mely nem rendelkezik filozófiai értékkel. ... nem nehéz észrevenni, hogy a szisztematikus kifejtés hiánya nem vezet szükségszerűen alkalmi vagy töredékes gondolatrendszerhez, mely nélkülözi a kiteljesedést vagy a problémák összefüggőségét. (saját ford.)

¹⁰⁶ Pareyson, id.mű. p. 271-276. ... minden műalkotás tartalmaz egy meghatározott "eszmet" a művészetről, és annak helyéről, vagy arról a helyről, amelyet megérdemelne, vagy amelyet el akar érni a szellemi életben. ... Ezek a különböző elképzelések tanúsítják, hogy nem lehet művészetet sem alkotni.

Az esztétika spekulatív jellegének megvilágításához még további fejtegetéseket kapcsol, miközben megállapítja:

Ché il carattere speculativo dell'estetica non è per nulla infirmato, ma anzi ribadito e persino garantito da questo necessario richiamo all'esperienza dei fatti artistici, sulla quale essa ha da riflettere per determinarne la struttura, spiegarne la possibilità, definirne il significato e studiarne la portata metafisica. L'estetica deve muovere da una fenomenologia dell'esperienza artistica ...¹⁰⁷

Az esztétika feladatának ilyen meghatározása emlékeztet Adorno törekvéseire, aki azonban a *középut* problematikusságát is érzékeli; erről Weiss János a következőképpen szól:

A kitüntetett művészi tapasztalat filozófiai elemzését tekinthetjük az esztétikum konstrukciójának. ... A művészet filozófiája ... a konkrét technikai elemzések és az elvont spekulációk pólusaira esik szét. ... Mennyiben tekinthető szükségszerűnek a létrejött polaritás? A művészet filozófiája ugyanis - emfátikus értelemben - csakis e polarizáció *esetlegességének* posztulálásával válik lehetségessé. A művészetfilozófia feladatát a "túl speciális" és a "túl általános" ítéletek közötti *középut* kijelölése alkotja. E *középut* megtalálásával lehetne *valóban* megszólaltatni a kitüntetett művészi tapasztalatot. ... Az esztétikum konstrukciójának a művészet filozófiai elemzésének lehetőségéből kell kiindulnia. E lehetőség azonban - ebből származik a polarizáció - korántsem adott evidens módon. A művészet filozófiájának ugyanis - szembeszökő

sem megérteni művészi ideál, azaz hogy "poétika" nélkül, anélkül, hogy elképzelésünk lenne a művészet helyéről, melyet a szellemi életben betölt, és amely poétika vagy a szerző stílusában, vagy az olvasó ízlésében jelenik meg, vagy egy konkrét művészi programmá formálódva, mely kiáltványokban, értekezésekben, normatív előírásokban kifejezve található, vagy amelyet példaként tekintett művek modelljéből kiindulva vázolnak fel, vagy amely az elkészítendő művekre tett javaslat formáját ölti ... vagyis a poétika konkretizálódhat és valósággá válhat akár egy mű alkotásának folyamatában, akár mint előzetesen felállított normarendszer; bárhogyan is, egy műalkotás mindig tartalmaz egy élő, aktív és működő poétikát, vagyis egy művészi "ideált" és egy művészi "programot". ... Mindez arra int, hogy szükséges megkülönböztetést tenni esztétika - amelynek filozófiai és tisztán spekulatív jellege van, és amely a minőségében arra irányul, hogy meghatározza a művészet "fogalmát" -, és a poétikák között, amelyeknek történeti és operatív jellegük van, minthogy azért keletkeznek, hogy művészi "ideálok" és művészi "programokat" javasoljanak. A poétikák történeti meghatározottságának tudomásulvétele a filozófiai gondolkodás egyik legnagyobb nyeresége, mert egyrészt kivonja az esztétika hatásköréből azt az elvárást, hogy bizonyos modellek, vagy bizonyos, egy másikkal szemben előnyben részesített programok felállításával irányítsa a művészt... másrészt megfelelőbbé teszi az olvasó és a kritikus magatartását is, megóva őket attól, hogy saját ízlésüket abszurd módon kizárólagossá tegyék ... közvetetten jót tesz a művészeknek is, akik kíváncsian fordulnak a hagyományostól eltérő művészi formák felé ... és azokból ihletet merítenek új művészi formákhoz ... Mindez azt jelenti, hogy esztétikai szempontból a poétikákat egyformán legitimnek kell tekinteni. ... Jóllehet a művészetnek szüksége van poétikára, mely a saját konkrét gyakorlatával tevékenyen élővé teszi és szabályozza a mű formálását, de ilyen minőségében az egyik poétika nem különbözik lényegében a másiktól. Az a lényeg, hogy művészet keletkezzen, és hogy egy poétika se tegye magát kizárólagossá, azt hangoztatva, hogy egyedül ő ismeri fel a művészet lényegét, monopolizálva a művészi gyakorlatot és így módon hamis esztétikává emelve magát. Ugyanilyen okból a filozófusnak azon kell őrködni, hogy az ő művészetéről adott definícióját ne poétikaként interpretálják, és rá hivatkozva ne lehessen egy művészeti programot egy másik rovására értékelni, hanem hogy e definíció szigorúan "esztétikai", azaz filozófiai jellegű legyen. (saját ford.)¹⁰⁷ idem, p. 278. Az esztétika spekulatív jellege egyáltalán nem veszíti érvényét, sőt, megerősítést és garanciát nyer azáltal, hogy szükségképpen a művészi alkotások tapasztalatára utal vissza, amely tapasztalatról azért gondolkodik, hogy megállapítsa a szerkezetét, értelmezze lehetőségeit, meghatározza a jelentését és metafizikai jelentőségét. Az esztétikának a művészi tapasztalat jelenségeinek tanulmányozásán kell alapulnia. (saját ford.)

módon - ellentétes dolgokat kell szintetizálnia: a művészet a realitás, a filozófia pedig az idealitás mozzanatát képviseli."¹⁰⁸

A kérdés tehát az, léteznek-e a művészetnek (vagy legalább egy-egy művészeti ágak) olyan vonásai, amelyek történeti meghatározottságtól függetlenül mindig fennállnak, mert ha igen, ez létjogosultságot ad a poétikailag való vizsgálattól *eltérő* vizsgálódásra. Tekinthetjük ezt úgy is, hogy létezik egy olyan kutatási irány, mely éppen arra kíváncsi, léteznek-e ilyen állandó meghatározók, és ez a kutatás nevezi magát esztétikának. Egy-egy konkrét teória vizsgálatánál azonban nyilván nem könnyen eldönthető, hogy az elért eredmény csupán egy adott történelmi pillanatban érvényes igazságot, egy poétikai igazságot fogalmazott meg, vagy valami általános érvényűt. Ehhez mindenképpen távlat kell.

Megjegyezhető, hogy az esztétika és a művészetfilozófia fogalmai nem esnek teljességgel egybe. Mégis úgy véljük, hogy bár az esztétika tágabb értelemben foglalkozik az érzéki megismerés vizsgálatával, a művészetet illetően végülis esztétika és művészetfilozófia ugyanazon kérdések vizsgálatára jogosultak.

A fenti megfogalmazásokon felbátorodva én a dolgozatban *esztétika* alatt a művészettel illetve az irodalommal kapcsolatos filozófiai igényű kérdésfelvetést, a művészettel, irodalommal, annak általános kérdéseivel (pl. mibenlétével, létezőmódjával) foglalkozó teóriát értem, amely azonban nem függetleníti magát a konkrét esztétikai tapasztalás tanulságaitól; egyszerűbben fogalmazva esztétikán az érzéki - különös tekintettel a művészi-irodalmi - *megismerés* doktrínáját fogom érteni, függetlenül attól, hogy rendszerszerű vagy töredékes megfogalmazást kap.

A 20.szdz. folyamán ez a kutatási érdeklődés némileg profilt változtatva önállósította az irodalom filozófiai igényű vizsgálatát, és ugyanakkor e vizsgálatot szigorúan a modern tudományosság kritériumai szerint óhajtotta folytatni: ezt nevezzük ma irodalomelméletnek. Ez a leválás az esztétikai gondolkodás differenciálódását is jelentette, és egyúttal megszabadította az esztétikai vizsgálódást annak kimondatlan de létező terhétől, hogy esztétikum alatt sokan mintegy természetesen irodalmi értettek, és mikor a művészeti esztétikumról értekeztek, tulajdonképpen az irodalmi, vagy még szűkebben a költői esztétikumra gondoltak. Pirandello korában azonban ez a specializálódás még nem jelent meg; és ez azt is jelentette, hogy még nem adták fel a művészet egészére érvényes igazságok megfogalmazásának lehetőségét, jóllehet ezt az illúziót éppen az esztétikum területeinek differenciálatlan egybemosása tette lehetővé.

Poétika alatt az egyéni művészetalkotás/befogadás *módszerét* és *elveit* fogom érteni, melyeket maga az alkotó - de a befogadó/kritikus is - elméletileg reflektálhat vagy sem, és ekkor a művek alapján következtethetünk rájuk.

Filozófia alatt a világ (melynek része a művészet, a művész és a műalkotás is) megismerésével kapcsolatos filozófiai (általános, nem szaktudományos) kérdéseket és

¹⁰⁸ Weiss János. *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995. p. 11-12.

válaszokat, alkotói gondolat alatt pedig azt a - részben filozófiai, részben esztétikai, részben poétikai tartalmú, *gondolat* formájában is megfogalmazható választ fogom érteni, amit a *művész* az alkotásában, az alkotásával keres, és ami túl van - mivel utána, elemzéssel feltárható módon jeleníthető meg - az esztétikai/érzelmi típusú válaszon, azaz a művészi *hatásban* megfogalmazódó válaszon. Pirandello ezt a választ hol a művészet, hol a tudomány eszközeivel kereste életművében.

Mármost mi a jelentősége a Pirandello-kritika szempontjából annak, hogy Pirandello teóriáját miképpen fogjuk fel: pusztán poétikai programként, vagy spekulatív kitekintés igényével fellépő esztétikai gondolatként? Azaz: számíthatunk-e a Pirandello-kritika, mint jelenség karakterének megváltozására annak hatására, hogy miként címkézzük Pirandello teóriáját?

Ha a jelenség fő okának a teória és a praxis együttkezelését és eredményének az ennek következtében kialakult értelmezési válságot tartottuk, akkor minden bizonnyal van jelentősége minden szétválasztásra irányuló kísérletnek. Ha a teória leválasztható a művészi produkcióról, ha tehát ki tudunk lépni annak a kényszeréből, hogy poétikai kulcsként alkalmazzuk, akkor a kellő gondossággal elvégzett analízis periódusát követheti majd a szintézis, az alkotói gondolat megfogalmazása, végső soron pedig egy ellentmondásmentesebb Pirandello-kép megalkotása.

II. RÉSZ

AZ ESZTÉTIKAILAG RELEVÁNS TÉMAKÖRÖK ANALÍZISE

II.1. Pirandello, az elméleti író

Tulajdonképpen a múlt század közepétől fogva elindult tendencia az emberi psziché történéseinek a vizsgálata, s az emberi történések illetve tevékenységek ilyen aspektusú meghatározására való törekvés. Része ennek a tudományos illetve a művészi tevékenység pszichológiai szempontból való megközelítése is: a tudomány illetve a művészet "megfigyelése", pontosabban jobbra önreflexiója szaktudományos és filozófiai erőfeszítéseket eredményez.

Már ezeknek az önreflexióknak a "műfajbeli" (tudomány? művészet?) minősítése is problematikus, éppen tárgyuknál és módszerükénél fogva, s ez további problémák megjelenését vonja maga után, pl. a nyelv mint közvetítő szerepének új, a reflexió szempontjából történő újraértelmezését. Ez a tapasztalat a 20. szd. végére sem tekinthető olyannak, ami megnyugtató eredményekkel zárta volna le az ember megismerő tevékenységének a megismerését.

Sem az agykutatás, sem az emberi psziché vizsgálata nem tart ott, hogy pontos, mintegy topográfiai leírást tudna adni arról, hogy az egyes pszichés folyamatok lezajlásának mi is a menete, módja, s főleg hogy azok milyen összefüggésben vannak egymással.

A művészi és gondolkodói tevékenység elkülönítése ezért eddig csak eredményeik, produktumaik összehasonlítása útján történhetett, azonban mára ez a megközelítés egyre jobban veszít abból a lehetőségéből, hogy az eddigieken kívül, azoknál mélyrehatóbb és mindenre érvényes különbségeket mutasson fel.

Az elkülönítés más módszerének kínálkozik a produktum *létrehozásának módszerét*, menetét, a létrehozáshoz felhasznált, igénybevett "eszközöket" vizsgálni - ezt teszi tulajdonképpen Pirandello is - és ekkor a módszer egyúttal minőségmeghatározó tényezővé is válik, elkülönít tudományos és művészi minőséget, egyrészt, és mint majd Pirandello írásaiban láthatjuk, a művészet valódi és nem valódi minőségének megkülönböztetésére is alkalmas. Csakhogy itt ekkor már a művészet meghatározásáról és önmeghatározásáról is szó van, s ez, különösen a kilencvenes évek végére olyan mértékű probléma, amellyel még a kortárs esztétika sem igazán tud megbirkózni. Ami azt illeti, a tudomány működésmódjával, s talán ebből fakadóan eddig elfogadott definíciójával kapcsolatosan is érdekes kérdések vethetők fel (ld. Polányi).

Mármost a Pirandello által "javasolt" elkülönítési módot alkalmazva nem lehet problémánk a tekintetben, hogy saját életművéből mely alkotásokat tekintsük művészetnek, és melyeket nem. Ugyanennek az elkülönítése, mint láttuk, a korabeli kritika, sőt, még a későbbi számára sem egyértelmű, s ennek az oka lehet az alkotási módszerek nem eléggé alapos vizsgálata. A forma felszínén marad az, aki az esszék

képgazdag és metaforikus *stílusát* érzékelve épp eme érzékletesség miatt nem tartja azokat eléggé tudományosnak, másrészt a logikus gondolkodást *ábrázoló* műrészeteket filozófiának, esetleg tudományos eszmefuttatásnak nézi. Nem követelmény a tudós számára a száraz stílus, minthogy a művésznek sem írhatják elő, milyen tárgyat ábrázoljon, már amennyiben az a tárgy a művészi ábrázolás számára kötelező megközelítéssel ábrázoltatik.

A Pirandello-esszék okfejtése logikus, a felvetett tézisek sokoldalú bizonyítására, körüljárására törekszik, a cáfolat lehetőségét a kifejtés formájánál fogva biztosítja, tehát megfelel a humán tudományosság követelményének. Más kérdés, hogy tárgyának *szemlélete* szokatlan, a tudományos megközelítés számára is viszonylag új, s ez is könnyen vonja szerzője fejére a tudománytalanság vádját (ld. Croce, aki szerint Pirandello elfuserált filozófus - de hiszen nem is akar filozófiát művelni szegény. Csakhogy az esztétikát a korabeli lehetőségek szerint jobbra csak filozófiai alapon művelik, kivéve azokat a szerzőket, akiket Pirandello is forrásaként használ: Bergson, Lipps, Séailles, Marchesini).

Két nagy, de tulajdonképpen összefüggő területe van Pirandello nem szépirodalmi jellegű munkásságának, a tanulmányíróé és a kritikusé, s mindkettő az irodalmi közéletben való aktív szereplését dokumentálja. Az esszék, tanulmányok megírásának közvetlen oka, kiindulópontja formálisan mindig valamely, a szellemi közélet őt érdeklő jelenségével kapcsolatos. Ez a keret azonban gyakran a konkrét problémán túlmutató általános kérdések felvetését is lehetővé teszi számára, mégpedig igen szívósan, konzekvensen vissza-visszatérve bizonyos kérdésekre. Éppígy történik a recenziók és a kritikák esetén is, amelyek formálisan szintén az irodalmi élet valamely konkrét megnyilatkozásához köthetők.¹⁰⁹

Az ismétlődések, és az írások koherenciája, a bennük megnyilvánuló összefüggések indokolják, hogy ne pusztán irodalmi prózáról, hanem elméleti igényű megközelítésről beszéljünk, jóllehet Pirandello a *L'umorismo* c. nagyszabású tanulmányon kívül nem mutatta jelét annak, hogy művészeti nézeteit rendszerbe foglalni vagy összegezni kívánná.

A különböző írásokban alkalomhoz illő kis módosításokkal gyakran szó szerint azonos módon visszatérő szövegek arra bizonyítékok, hogy Pirandello gondolataiban látens módon meglehetősen korán körvonalazódtak művészetéről való gondolkodásának alapvető elemei, és a különböző konkrét alkalmak adtak lehetőséget arra, hogy egyrészt kifejezze ezeket a gondolatait, másrészt időről időre tovább is lépjen, és fejlessze azokat, szélesítve gondolkodásának horizontját.

A ma rendelkezésre álló gyűjteménye ezeknek az írásoknak az összes művek hatodik kötete.¹¹⁰ Jónéhány írása azonban nem került be ebbe a kötetbe, és egyébként is igen

¹⁰⁹ Ezek jegyzékét a hozzáférhető bibliográfiák alapján a Függelékben közöljük.

¹¹⁰ Pirandello. *Saggi, poesie, scritti vari*. ("Tutte le opere di Luigi Pirandello", 6 voll.) Milano, Mondadori, 1958-1960. VI. vol. Milano, Mondadori, 1960.

nehezen hozzáférhető. Pirandello műveinek ma elérhető legteljesebb bibliográfiája Franz Rauhut könyvében található,¹¹¹ azonban kiegészítésként tekintetbe kell venni néhány más bibliográfiai adatközlést is.¹¹²

A nagyobb tanulmányok és az esszék hosszsmetszeti analízise terjedelmi korlátok miatt a Függelékbe került, a kisebb írásokra, kritikákra, recenziókra pedig e tanulmány keretei között sajnos csak a lábjegyzetekben van mód kitérni.¹¹³ A Függelékbe került szövegelemzésnek az eredményeire épülően jelen fejezetünkben megkíséreljük az esztétikailag releváns kérdések analízisét.

Pirandello esztétikainak tekinthető nézeteit nagyjából 1908-ig papírra vetette; 1908 után már nem merülnek fel új fogalmak, új vizsgálati szempontok, kategóriák, csak legfeljebb a régiek kapnak újabb megfogalmazásokat. 1908 tekinthető a szintézis évének is: ekkor jelennek meg az *Arte e scienza* és a *L'umorismo* című tanulmánykötetei, melyek esztétikai gondolkodása szempontjából a legjelentősebb gondolatait tartalmazzák.

Ha végigtekintünk az esztétikai gondolkodása szempontjából releváns, azzal kapcsolatosan felmerülő fogalmakon, gondolatokon, láthatjuk, hogyan bontakozik egyre artikuláltabb megfogalmazássá egy kezdettől jelenlevő intuício a művészet mibenlétéről. Ez az a kérdés, ami Pirandello esztétikai gondolkodását a kezdet kezdetétől az utolsó írásokig foglalkoztatja, egy szűkebbnek tűnő problematikából, a nyelvi kérdésből kiindulva az általános megközelítéseken keresztül, a művészet és morál kapcsolatát vagy a művészet társadalmi szerepét érintve olyan esztétikailag releváns kérdésfeltevésekhez eljutva, mint a művészet világábrázolása, vagyis a művészet és a valóság kapcsolata, az alkotás pszichológiai folyamata, a tartalom és forma viszonya, az esztétikai tény létezőmódja, a művészet befogadása, a művészi megismerés.

Egy másik terjedelmesen képviselt, de talán az életműben számszerint nem annyiszor megjelenő kérdéskör az umorismo. Az umorismót persze tekinthetjük úgy is, mint a normális művészettől különböző, abnormális művészetet, és akkor az umorismóval kapcsolatos gondolatok is beilleszthetők a művészet mibenlétét analizáló előbbi nagy témakörbe.

A harmadik kérdéskör a művészettel foglalkozó tudományok, a retorika és az esztétikai kritika feladatainak, művészi alkotással való kapcsolatának a vizsgálata.

E három nagy témakör tulajdonképpen felöleli Pirandello művészetről való gondolkodásának teljes területét.

¹¹¹ Rauhut, Franz, *Der Junge Pirandello oder das Werden eines existenziellen Geistes*, München, C.H.Beck, 1964. Bibl. p. 443-495.

¹¹² Providenti, Elio, "Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello", in *Belfagor*, 30. nov. 1968.

Zappulla Muscarà, Sara, "Rassegna bibliografica", in AA.VV., *Pirandello poeta*, Firenze, Vallecchi, 1981.

Hasznos bibliográfiai adatgyűjteménynek tekinthető Vicentini (op.cit.) könyvének jegyzetanyaga is.

¹¹³ Az elméleti művek kronologikus és műfaj szerinti jegyzékét ld. a Függelékben. A kritikus Pirandellót Lorena Maddaloni elemzi könyvében, v.ö. Bibliográfia.

Érdekes megfigyelni, hogy az időben előrehaladva hogyan válik egyre specifikusabbá a művészetről való gondolkodása, tulajdonképpen szisztematikusan végigboncolva az érintett kérdésköröket, annak szándéka nélkül, hogy esztétikai elméletet alkosson. Pedig egy-két kérdéstől eltekintve gondolatai eléggé koherens rendszert alkotnak ahhoz, hogy elméletnek legyenek tekinthetők, nem pusztán elszórt eszmék halmazának.

A következőkben megkísérelünk a felmerülő, az általunk esztétikailag relevánsnak tekintett témák nála megjelenő sorrendjét követve, tehát az első említésük szerinti időrendben haladva egy hosszsmetszeti szintézist alkotni. Ez tükrözni fogja az előkerülő témák egymás után következésében Pirandello esztétikai gondolkodásának történeti fejlődését. Ugyanakkor az egyes témákon belüli fejlődés útját is végigkísérjük, és ezzel az egyes témák keresztmetszeti analizisét is prezentáljuk, oly módon, hogy végül teljes képet alkothassunk róluk, és egyszersmind világossá válják az életműben való elszórtaságuk, szisztematikus tárgyalásmódot nélkülöző kifejtésük ellenére is felfedezhető koherenciájuk.

Ez lesz tehát a dolgozatom kezdetén már említett 2. lépcső: az első (Függelékbe utalt) analizis eredményeire támaszkodva egy olyan *új kontextust* igyekeztem létrehozni, melyben az eredeti szövegek esztétikailag releváns gondolatai egy koherens rendszerre állnak össze. Itt az első analizis során már kiemelt, esztétikailag lényegesnek tűnő gondolatokat a keletkezésük időrendjének figyelembevételével csoportosítottam, olyan fogalmi csomópontokat óhajtván létrehozni, melyek egy esztétikai diskurzusban fontosak lehetnek. Az új kontextus tulajdonképpen egy *metaszöveg* létrehozását jelenti: a pirandellói gondolatokat úgy csoportosítottam és rendszereztem, hogy azok egy olyan hiteles, *kizárólag pirandellói tartalmú* szöveget képezzenek, amelyet Pirandello ebben a szerkezetben sohasem írt meg, amelynek gondolatai azonban 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 felszíne alatt létezett ez a szöveg, ez a metaszöveg is, ami így egy teória képét ölti (talán, mint belső monológ, mint számára olyan evidenciák sora, melyeket nem óhajtott explikálni). E feltételezés egyrészt éppen e gondolatok *koherenciájával*, másrészt esetenként megdöbbentő *folymatosságával* igazolható; gyakran az egyes témák kapcsán egymás mögé sorjázott gondolatokat olvasva nem is érzékelhető, hogy az egyes gondolatokat akár évek választják el egymástól: vagy azért, mert álláspontja változatlan az adott kérdésben, vagy azért, mert folyamatosan differenciálódik, mélyül. Egyúttal beigazolódik az általam alkalmazott eljárás jogossága is, bizonyítva, hogy az új kontextus megalkotása nem a pirandellói gondolat megerőszkolását eredményezte, csak egy olyan *olvasat* kibontakoztatását, melynek alapjait maga a szerző rakta le műveiben.

II.2.1. A nyelv (1889-1920)¹¹⁴

A nyelv azon témák közé tartozik, melyek a kezdetektől az utolsó írásokig folyamatosan jelen vannak.

Legelőször mint *élő* nyelvet említi, mely a lírához nélkülözhetetlen, s mely az ékesszólással ellentétes nyelvi megnyilvánulás.¹¹⁵ Majd a próza nyelvével kapcsolatosan fogalmazza meg azt az igényt, hogy a beszélt nyelvhez kell közelíteni. Ha a nyelv nélküli a spontaneitást, az kevésbé élő nyelvet eredményez. Ez akkor áll elő, ha az írók tanult nyelvezen írnak, a tradicionális, irodalminak nevezett nyelven, mely akadályozza az élő művészi kifejezést, s ráadásul az irodalmi kommunikációt is, mivel a beszélt és az írott nyelv elválik, két különböző nyelv lesz, és akadályozza az ország kommunikatív egységét is.¹¹⁶ A művészetnek nem az irodalmi nyelvre van szüksége, nem ünneplő ruhára. Az irodalmi nyelvben jelentkező imitáció megfosztja a művészt a nyelvi eredetiség lehetőségétől.¹¹⁷ Csak a "salda e sincera compattezza della lingua" eredményezhet életteli művészetet, időtálló művészi formát.¹¹⁸

A nyelvhasználatban is szükséges lenne a *fejlődés*, és ez vonatkozik az iskolai nyelvtanításra is. Szükséges lenne a nyelvben is a *kreativitás*, amely képes a szellemi kreativitást megjeleníteni, szemben az ennek hiányát pótolni igyekvő felszínes, formai eljárásokkal.¹¹⁹ Az irodalmi tradíció helytelen kezelése, vagyis a retorika előírásai általi normává tétele viszont károsan hat a nyelv fejlődésére.¹²⁰

Egy következő körben mélyebbre hatol. Azt mondja, a drámában a szónak szóbeli *cselekvéssé* kell válnia, ami úgy lehetséges, hogy a szó együtt születik az alakkal. Egy jól megírt szereplőnek saját nyelve és stílusa van: úgy kell hatnia, mintha a szereplő írta volna saját cselekvésével, és nem a szerző. De a szó a természet- illetve tájázbrázolásban

¹¹⁴ Az egyes témák alatt szereplő időintervallum a téma első és (az újrapiublikálásokat leszámítva) utolsó megjelenésének a dátuma. A dátumozásnál a korai kritikák megjelenésének időpontját nem vettük figyelembe, mivel elemzésünket - néhány jelentős kivételtől eltekintve - a *Saggi, poesie e scritti varii* (a továbbiakban *Saggi*) kötetében megjelent, a közmegegyezés szerint jelentősebb írásokra koncentráltuk; tettük ezt azért is, mivel a korai kritikákban megjelenő gondolatok mind újra felbukkannak az általunk elemzett írásokban is. A kritikus Pirandellóról egyébként v.ö. Lorena Maddaloni, op. cit.

¹¹⁵v.ö. "Petrarca a Colonia", in *Vita Nuova*, Firenze, anno I, n.47, 8 dicembre 1889; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 865-868.

¹¹⁶v.ö. "Prosa moderna", in *Vita Nuova*, Firenze, 5 ottobre 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 878-881. és "Per la solita quistione della lingua", in *Vita Nuova*, Firenze, 9 novembre 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 881-887.

¹¹⁷v.ö. "Come si parla in Italia", in *La Critica*, Roma, 12 agosto 1895; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 887-891.

és "Come si scrive oggi in Italia", in *La Critica*, Roma, 15 settembre 1895

¹¹⁸v.ö. "Eccessi", in *La Critica*, Roma, 17 febbraio, 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 906-911.

¹¹⁹v.ö. "Il neo-idealismo", in *La Domenica Italiana*, Roma, anno I, n. 4, 27 dicembre 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 913-921. passim

¹²⁰v.ö. "Romanzo, racconto, novella", in *Le Grazie*, Catania, 16 febbraio, 1897.

képpé válik, pontosabban felkelti a tárgy képét, azonban ezt nem úgy éri el, hogy a festő módján részletezi a leírást, hanem a szó természetének megfelelően eljárva. Példaként Dantéhoz lehet fordulni.¹²¹

Dante verselése apropóján megjegyzi, hogy a vers ritmusának a szó, a beszéd természetes ritmusán kell alapulnia. A beszéd ritmusát pedig hangtani és nyelvtani törvények irányítják. A mai verselés zeneiségének tehát a materiából, a szóból kell fakadnia, nem származhat külső elemből, mint a lantkísérettel előadott antik verselés esetén. Vagyis a természetes nyelvhasználat még a verselésben is törvény.¹²²

A szónak hatalmában áll, hogy valóságot teremtsen. Ha a szó az alakkal együtt születik, vagyis szóbeli cselekvésről beszélhetünk, akkor az alak és a mű is élő, nemcsak valóságos, hanem önálló is.¹²³

Hogy hogyan teremthető meg az irodalom számára alkalmas élő nyelv? A dialektusok lekerekítése által, vagyis a dialektusok közös gyökerének a megkeresésével. Azonban ahogyan maga a mű, úgy a mű nyelve sem lehet utánzás eredménye, vagy előírások szerinti; spontán módon kell születnie, mint a műnek.¹²⁴

Csak ott születhet forma, azaz műalkotás, ahol a nyelv szabad és élő. A nyelv és a stílus között egyébként olyan megkülönböztetés tehető, hogy a nyelv objektiváció, megismerés, a stílus pedig az, amit a költő kihoz a nyelvből: a nyelvi objektivitás szubjektivizálódása. Ez a forma születése, a kifejezés.¹²⁵ A *nyelv* kifejezései absztrakt megjelenítésre alkalmasak, intuitív megismerésre, mely megismerés a benyomások mechanikus formája. A *stílus* viszont nem a benyomások mechanikus formája, hanem *formaalkotás, creazione di forma*.¹²⁶

A hétköznapi nyelv naturalisztikus utánzásával szemben irodalmi nyelven írni azt jelenti, jól írni: a szereplők a saját módjukon beszélnek. Az így felfogott irodalmi nyelv (tehát most nem a tradíciók nehezítette, retorika szabályozta nyelvről van szó) nem átlagos, közönséges, aproximatív, pontatlan, hanem egyedi és saját. Az ilyen nyelven írt színdarab pedig irodalmi alkotás, éppúgy, mint egy regény vagy egy vers.¹²⁷

A "dolgoz stílusa" és a "szavak stílusa" antitézise mindig nyelvi kérdés is. Akik a dolgok stílusában alkotnak, dialektálisak, idiomaszerűek, a saját maguk alkotta nyelven írnak; a szavak stílusában alkotók pedig a tradicionális irodalmi nyelven. E két stílus két formálási

¹²¹ v.ö. "Leopardi cieco", in *Roma letteraria*, VIII, n.3, 10 febbraio 1900. pp. 45-54. passim

¹²² v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", in *Nuova Antologia*, 1 novembre 1907; még in Pirandello. *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939 (a továbbiakban *Saggi 1939*). pp. 339-356. passim

¹²³ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", in *Nuova Antologia*, 16.gennaio, 1908, még in *Saggi 1939*, pp. 229-246. passim

¹²⁴ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", in *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908. még in *Saggi 1939*, pp. 201-226. passim

¹²⁵ v.ö. *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba. 1908. Firenze, Battistelli, 1920; még in *Saggi 1939*, pp. 13-176. I. rész, 4. fejezet p. 49-63. passim

¹²⁶ v.ö. "Il fatto estetico", in *Aprutium*, aprile-maggio 1914. pp. 179-188.

¹²⁷ v.ö. "Teatro e letteratura", in *Messaggero della Domenica*, 30 luglio 1918. Jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1018-1024. passim

módot, és egyben két nyelvet is jelent: az egyik a művészethez szükséges egyénített nyelv, a másik a kanonizált, tradíciók nehezítette irodalmi nyelv, melyen igazi művészet nem, csak utánzás születhet.¹²⁸

Vagyis Pirandello elveti a tradicionális, kanonizált irodalmi nyelvet, de elveti az utcáról felcsipegetett, naturalisztikusan közvetlenül alkalmazott "természetes" nyelvet is. A művészet nyelvének valami olyan alkotott, mégis valóságos, egyéni, mégis közérthető és művelt nyelvnek kell lennie, mely csak "születhet": ez a nyelv az alkotás létrejötté folyamán formálódik, hasonlatosan magának a műnek a születéséhez. (lásd ott). Egy ízben azt mondja Pirandello, ez a nyelv a lekerekített dialektus: ezt úgy érthetjük, hogy dialektus, mely lehetővé teszi az életszerű nyelvhasználatot, de lekerekített, mely megakadályozza a túlzottan konkrét-esetleges külső valóság közvetlen betüremkedését a mű ideális világába.

II.2.2. A költő emberi karaktere (1889-1908)

Az egyes mű megértéséhez szükséges az egész életmű ismerete és a költő emberi karakterének a megértése is.¹²⁹ A művész, az alkotói folyamat és a hatás mélyebb megértése a pszichológia eszközei által segít az esztétikai ítéletalkotásban is.¹³⁰ A kritikusnak be kell tudni hatolnia a művész belső világába ahhoz, hogy a kritika ne csupán elvont beszéd legyen, hanem a művészet sajátos mivoltát meg tudja ragadni.¹³¹ Ahhoz, hogy pl. az umorismót definiálni tudjuk, be kell tudni hatolni az umorista művész belső világába. Így megérthetjük, hogy az umorista sosem képes elengedni magát egy érzelemben anélkül, hogy valami ki ne zökkentené, meg ne zavarná: igen és nem közt van kifeszítve. Az umoristát a megkettőzött állapot jellemzi, mely egy szomorú állapot, mivel azt jelenti, számára elveszett az egyszerű emberi érzés lehetősége.¹³² (Látható, hogy az umorismo pusztá megértéséhez is elengedhetetlen a költő emberi karakterének, pszichés beállítódásának a megértése: hiszen éppen ez az umorismo legfőbb jellemzője.) Egy régi szöveg rekonstruálásakor is először a költő lelkét kell megérteni, csak ez vezet a mű lelkének a megértéséhez, és a forma intuíciójához: ahhoz az egészhez, mely elvezet a rekonstruálandó részletekhez. A költő lelkének a rekonstruálása a mindenkori kritikus és

¹²⁸ v.ö. "Giovanni Verga". Discorso di Catania, tenuto il 2 settembre 1920, pubblicato in *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fascicolo I.; még in *Saggi* 1939, pp. 447-468. passim

¹²⁹ v.ö. "Petrarca a Colonia", op. cit.

¹³⁰ v.ö. "Scienza e critica estetica", in *Marzocco*, 1 luglio 1900. Még in Andersson, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, in Appendice, pp. 225-229.

¹³¹ v.ö. "Un critico fantastico", in *Nuova Antologia*, 16 marzo 1905, col titolo "Alberto Cantoni"; col titolo attuale in *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908.; még in *Saggi* 1939, pp. 399-424. passim

¹³² idem

olvasó feladata - ez jelenti a mű megértését. Az umorismo pl. egy komplex emberi magatartás.¹³³

A szépség - az esztétikai tény - fel sem fogható a pszichológiai folyamat követése, megértése nélkül: újra kell alkotnunk azt a lelkiállapotot, amit a költő meg akart jeleníteni: csak így érthetjük meg a művet.¹³⁴

A költő emberi karakterének, pszichológiájának a megértése tehát elengedhetetlen a befogadáshoz, akár kritikusról, akár egyszerű befogadóról van szó. Sőt: van olyan esztétikai kategória, az umorismo, melyet éppen a költő speciális emberi - pszichés - karaktere határoz meg, minősít, és ennél fogva csak pszichológiailag írható le.

II.2.3. Az emberi érzelem és a művészet

(1890-1920)

Ennek a kérdéskörnek a kialakításánál több kisebb, összekapcsolódó témát helyeztünk egymás mellé. Megfigyelhető a gondolatok fokozatos elményülése ezek egymásrakövetkezésében. Ezekben a kérdésekben nyilvánul meg először Pirandellónak a művészet pszichológiai szempontú megfigyelésére irányuló érdeklődése, mely később majd az alkotó ill. az alkotás és a befogadás pszichológiai szemléletű analizisébe torkollik. Egyelőre a következő részkérdéseket vizsgáljuk: a spontán érzések és a művészség összefüggését¹³⁵, a retorika hátráltató szerepét az érzelmek kifejezésében, illetve az érzelem kifejezési lehetőségeit az umorista és a "normális" művészetben.

A művészetben a hiteles érzelem ábrázolásának elsőbbsége van, akár a forma, a kompozíció rovására is. A nagy művészetben megfigyelhető a természetes, spontán emberi érzések és a kötelesség megfelelő egyensúlya által biztosított harmónia.¹³⁶ Az őszinteség, a valódi emberi érzések képezik a művészet szilárd alapját.¹³⁷

Mikor pl. a természetet a maga spontaneitásában, hozzáfűzések és magyarázkodások nélkül ábrázoljuk, az sokkalta inkább alkalmas a költő által keresett érzések felkeltésére, mint hogyha a költő saját magát a természet helyére, vagy az elé állítja, és magyarázkodással, pszichologizálással elnyomja a természet saját beszédét, megfosztva a költészetet az illúziótól.¹³⁸

¹³³ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", in *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908.; még in *Saggi* 1939, pp. 289-335. passim

¹³⁴ v.ö. "L'umorismo", in *Saggi* 1939. II. rész 1. fejezet, p. 133-138. passim

¹³⁵ v.ö. a Függelékben elemzett műveken kívül még az alábbiakkal: Pirandello: "Da uno studio all'altro", in *La Critica*, 27 febbraio 1896; Pirandello: "Fede e Bellezza", in *Roma letteraria*, 25 novembre e 10 dicembre 1898; és Pirandello: "La 'Francesca da Rimini' di G.A. Cesareo", in *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1905.

¹³⁶ v.ö. "La menzogna del sentimento nell'arte", in *Vita Nuova*, Firenze, anno II, n. 26 e n. 27, 29 giugno e 6 luglio 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 868-878. passim

¹³⁷ v.ö. "Sincerità e arte", in *Marzocco*, 7 marzo 1897. (Jelenleg csak mikrofilmen olvasható.)

¹³⁸ v.ö. "Leopardi cieco", op. cit. passim

A művészet logikája, a költői logika azonban nem más, mint a szenvedély szabad mozgása, megindulása, elernyedése, hirtelen változása. A lélek mozdulataira felelnek a test mozdulatai, innen származik a versmérték is, mely ritmikussá teszi az érzelmet.¹³⁹

A valódi költészetben a szubjektivitás, az élénk, életteli természetesség, spontaneitás, egyszerűség, vagyis az emberi lélekből fakadó igazi érzelmek varázsa van jelen, szemben az iskolás költészettel, mely hamisságot, divatreceptekre komponált stílusgyakorlatokat mutat fel. Az élmény közvetlenségét azonban zavarja a saját lelki mechanizmusra való rálátás, ráismerés, és ez elbizonytalaníthatja, kontrasztossá teszi a lelket: ez történik az umorismo esetén. Az igazi költészet feltétele viszont az, hogy semmi fék ne legyen a művészet spontaneitása előtt: az igazi költő még egy formát - pl. egy szonettformát - sem komponál, hanem *érzi* azt.¹⁴⁰

Az umorista viszont sohasem képes magát egy érzelemben elengedni, számára nincs egyszerű érzelm, mivel azt mindig felülbírálja a reflexió.¹⁴¹

Az umorismo esetén a reflexió szerepe felveti, nem kerülünk-e kívül az elsősorban érzelmi tartalmúnak tekintett esztétikai jelenség körén. Pirandello válasza az, hogy nem. Ugyanis minden szépség - esztétikai tény - felfogásának az a feltétele, hogy újraalkossuk a költőnek ama lelki-érzelmi állapotát, amelyet ő meg akart jeleníteni. Épp ebben az újraalkotásban áll ugyanis az esztétikai szépség. Ha ebben a folyamatban a reflexió is szerepet játszik, - márpedig a befogadásban ez elkerülhetetlen - sőt, érzelmi konklúziót eredményez (legyen az akár a *sentimento del contrario*, akár a katarzis), akkor része a szépségnek. Vagyis az umorismo esetén jelenlévő reflexió sem vihet minket kívül az esztétikai jelenség körén. Egyébként az umorismo materiája sem más, mint a lélek fikciói, az érzelm alkotásai, melyeket bár a reflexió szétszed, de mindennek végül egy érzelm, a *sentimento del contrario* a következménye. Vagyis érzelmeket kapunk az umorismo esetén is, csak egyszerre mindig két, egymással szembenálló, ellentétes érzelmet.¹⁴²

Az élet egyébként az érzelmek, benyomások *közvetlen* kifejezése útján, szavakkal leírva nem jeleníthető meg a művészetben. Ahol túl sok érzelm van, ott ez nem jelenik meg az olvasó számára. Az érzelmek elmesélése, ahelyett, hogy megjelenítenénk azokat, nem eredményez művészetet.¹⁴³

A Retorika - a Pirandello-korabeli irodalomtudomány - azonban megfojtja az életteli művészetet, mikor a külső forma előírásaival az érzelmek hiteles ábrázolását akadályozza. Ugyanis ha a mű gondolkodás és tanulmányozás, nem pedig az érzelmek nyomán születik, akkor nem kapunk eredeti művészetet; a tanult, irodalmi nyelv akadályozza az írói individuum megnyilvánítását, az élő művészi kifejezést, az írói spontaneitást.¹⁴⁴ A forma iránti túlzott figyelem, valamint a nem elegendő kultúra

¹³⁹ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

¹⁴⁰ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim

¹⁴¹ v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

¹⁴² v.ö. "L'umorismo", op. cit. p. 134-176. passim

¹⁴³ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit.

¹⁴⁴ v.ö. "La menzogna del sentimento nell'arte", op. cit. és "Prosa moderna", op. cit. passim

egyaránt megfojtja a művet, az alkotó és éltető lélegzetet, és élet alkotása helyett a kidolgozás kínos műveletére kárhoztatja a művészt.¹⁴⁵ Az előírások szerinti alkotás csak imitációt hoz létre, az imitáció pedig rokona a csak fejből, tehát kizárólag ésszel történő alkotásnak.¹⁴⁶

Még a vers ritmusának is a beszéd, a szó természetes ritmusán kell alapulnia, mivel csak ily módon függhet össze a költő indulati, gondolati tartalmaival; minden másra alapozott verstani, metrikai szabály abszurd.¹⁴⁷

A Retorika tehát árt a művészetnek, mikor a művészet lényegének a tradíció alapján álló imitációt tekinti. Ugyanis ezzel szétválaszt gondolatot és formát - tanítása szerint a formát csinálni kell - és így az egyedi forma megszületését akadályozza meg. Pirandello szerint nem lehetséges a tartalomról a formától elválasztva beszélni, nem lehet a formát úgy felfogni, mint valami öltözetet, melyet az ékesszólás ruhatárából csak úgy kiválaszthatunk. Márpedig a retorika olyan, mint az ékesszólás ruhatára: felöltözteti az arra járó tartalmakat. Így nem alkotás, művészet, csak kópia születhet. Az umorista művészet is csak a retorika elleni lázadás talaján jöhet létre (gyakoribb ezért a romantikus vagy a népi irodalomban), az egyediség jegyében. A retorika egyébként az umorismót műfajnak tekintette, pedig Pirandello szerint nem az, hanem a kifejezés minősége.¹⁴⁸

A hiteles érzelmek hiteles ábrázolása előtt tehát sok akadály tornyosul. Vannak belső akadályok, ilyen az, ha maga az érzelm, keletkezése pillanatában, mintegy elveszti a hitelét az alkotó előtt, ez az umorismo esete. A művészet szempontjából azonban ez nem valódi akadály, csak annyit jelent, hogy másfajta művészet fog születni, mint a "normális". A művészet szempontjából a külső akadályok jelentenek súlyosabb problémát: ilyenek a retorika, mely a tradícióra alapozott nyelvet és a kész formákat kínálja, és ilyen a nyomában járó komponálás, mint művészi magatartás: a retorikát tanulmányozva, ésszel és nem az érzelmek nyomán való alkotói eljárás. Mindazonáltal, ha el is utasította Pirandello ezeket a külső akadályokat a művészet útjából, annak a pozitív megfogalmazásáig, hogy akkor tehát hogyan lehet a hiteles érzéseket hitelesen ábrázolni, még sok töprengése van hátra.

Azt, hogy hogyan lesz az *érzésből* - később a mű ideájából (ami az életről alkotott érzés, benyomás) - *kifejezés*, kezdetben a spontaneitás (később az egy transzformációs lépcsőfokkal többet tartalmazó ösztönesség) művészi attitűdjéhez köti. Például mikor azt mondja, hogy a mű csak a spontaneitást kifejezni képes nyelvtől lesz élő.¹⁴⁹ Vagy amikor azt mondja, hogy ahol koncepció vagy szándék áll a háttérben, ott a művészet nem spontán, nem természetes, nem egészséges (pl. kezdeti felfogása szerint az umorismo

¹⁴⁵ v.ö. "Come si parla in Italia", op. cit.

¹⁴⁶ v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

¹⁴⁷ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

¹⁴⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész. 4. 6. fejezet. passim

¹⁴⁹ v.ö. "La menzogna del sentimento nell'arte", op. cit.

sem spontán és természetes, tehát nem egészséges művészi állapot.)¹⁵⁰ A spontaneitás ugyanis őszinte érzelmet jelent, melyeknek a természet - maga is a spontán erők kifejeződése - az alkotója és forrása (s amelyek mivoltát semmiféle reflektív, szétszedő "kisördög" nem kérdőjelezi meg, és nem alakítja át *sentimento del contrario*óvá).¹⁵¹

De a spontaneitás mellett más feltételek is a látókörébe kerülnek, már a kezdet kezdetétől, és végig az életművön, mint a hiteles érzés hiteles ábrázolásának feltétele, körülményei. Az érzés és kifejezése témában a következő gondolatokat sorjázhatjuk:

A legfontosabb feltétel a spontaneitás megvalósulásához a *másik* ember tudata. Ha nem juthat el a tudatomba az, amit mások éreznek és gondolnak, az éppúgy nem elégít ki, mintha a saját érzéseim, gondolataim nem juthatnak el, nem tükröződhetnek mások tudatában. Az öntudat nem létezik önmagában: természeténél fogva nyitott, és benne *kapcsolatra lép* az, aki gondolkodik és érez, és az, akiről gondolkodik, akivel kapcsolatban érez, akit elgondol.¹⁵² A szubjektív érzés, gondolat tehát tulajdonképpen interszubjektív: a kommunikációból, a kifejezésből természeténél fogva nem zárható ki a kifejezés tárgya, mivel eredendően benne van, részét képezi, éppen az alkotónak a tárgyával való kommunikációja során kerül bele.

Ilyen kommunikációnak kell létrejönnie a kritika esetén is: igaz, tehát "objektív" csak akkor lesz a kritika, ha becsületes és őszinte, vagyis ha sikerül kapcsolatba lépnie a művel.

A művészet is akkor lehet őszinte, ha a művésznak sikerül felfüggesztenie az előítéleteit, és pusztán a világ megismerése során szerzett tapasztalataira korlátozódni. Ekkor sikerülhet neki, hogy úgy realizálja önmagában a rajta kívül álló világot, mint ahogyan az *érzi* önmagát, mintha a művész felfogta belső világban a saját, öntörvényű létezését folytatná.¹⁵³ Vagyis az író azonosul teremtményével, úgy *érzi* önmagát, ahogy az, azt akarja, amit az. Tehát amikor a drámai alak születik, mikor a szó szóbeli cselekvéssé válik, mikor az alakok életre kelnek, akkor az író *érzelmileg* azonosul az alakjával, és ez furcsa módon éppen nem az eggyéválást, hanem a kettővé vagy többé válást jelenti: saját egóját háttérbe szorítja, és helyet ad a tudatában az általa formált alak önálló létezésének, életének. (mint párhuzamosan létező, külön tudatnak, mellyel kommunikálni is tud.)¹⁵⁴ Az érzelmi azonosulás, az egó időleges háttérbe szorulása azonban nem jelenti azt, hogy a művész tudata ne venne részt az alkotásban, vagyis hogy valamiféle romantikusan elképzelt ködös ihlet állapotában alkotna, mintegy öntudatlanul. Ellenkezőleg: az akaratnak és a gondolkodásnak komoly szerepe van a művészi alkotásban. Bár az akarat és a gondolkodás egyedül nem tudnak művészetet alkotni, de segítenek a kivitelezésben:

¹⁵⁰ v.ö. "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", in *La vita italiana*, 15 febbraio 1896; még in *Saggi* 1939, pp. 271-288. passim

¹⁵¹ v.ö. "Percy Bysshe Shelley", in *La Tavola Rotonda*, Napoli. anno II, n.33, 14 agosto 1892, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 928-932.

¹⁵² v.ö. "Il momento", in *La Critica*, Roma, 18 marzo 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 911-913.

¹⁵³ v.ö. "Sincerità e arte", op. cit. passim

¹⁵⁴ v.ö. "L'azione parlata", in *Marzocco*, 7 maggio 1899, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1015-1018.

az akarat rögzíti az eszmét a tudatban, a gondolkodás pedig tükröt tart e rögzített eszme elé. (Itt az eszme nem gondolatot jelent, hanem a mű ideáját, mely a forma intuíciója, mint később látni fogjuk.)¹⁵⁵

Az az akarat és az a gondolat, amely segít a műalkotás kifejezésében, nem a logika rokona: nem az analizáló ész munkája. *Költői* logika: a szenvedély szabad mozgása, mely lehetővé teszi, hogy a lélek mozdulatára feleljen a test mozdulata, vagyis a mű megragadott ideája kifejeződést kaphasson. A költői logika elősegíti, hogy ne az alkotó saját, tudatos és "logikus" akarata, hanem a mű maga irányítsa a saját létrejöttét, és ez még a rímekre is igaz: a rím sosem lehet keresett, de mégsem véletlen.¹⁵⁶

Vagyis a szenvedély szabad mozgása mintegy belülről irányítja a mű létrejöttének folyamatát. Jelen van egy kép, egy koncepció, mely kész arra, hogy a művészen kívül is valósággá váljon, oly módon, hogy ennek az adott módon szerveződött képnek, koncepciónak olyan mozgáskomplexum felel meg, melyet ugyanazok a viszonyok mozgatnak: a kivitelezésnek tehát hordoznia kell ugyanazokat a vonásokat, mint a kiinduló képnek, ideának, koncepciónak.¹⁵⁷ Az idea és a kifejezés közti azonosságnak tehát mintha éppen a szenvedély szabad mozgása, vagyis a költői logika lenne a garanciája.

Mégis, az érzések világa, az *Élet* és a *művészet* két nagyon különböző dolog: a művészet elvonatkoztatja és rögzíti azt, ami az Élet: vagyis az életet épp a lényegétől, a mozgástól fosztja meg, az esetlegességtől és a megragadhatatlanságtól, kifejezhetetlenségtől. Mégis, a művészet létrehozza a csodát: annak ellenére, hogy pontosan abban különbözik az élettől, ami annak lényege, mégis életet képes alkotni: képes arra, hogy a szót (a megnevezést, a rögzítést) életté, magává a dologgá varázsolja. A dolgok stílusában alkotott műben a művész nem a dologról beszél: ott *maga a dolog* áll előttünk.¹⁵⁸

Összegzésül: a spontán érzem őszinte érzem, 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 érzelmközlést 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. A spontán, őszinte érzem azonban egyúttal interszubjektív: visszhangozni képes az őt felfogó tudatban. A másik ember (saját, öntörvényű) tudata bennem és én a másik tudatában, egymással való kommunikációban: így működik a spontán, az őszinte érzem a művészi kommunikációban. Létezni tud a másik tudata bennem, és én tudok vele kommunikálni: ez az élmény közvetlenségének

¹⁵⁵ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit. passim

¹⁵⁶ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

¹⁵⁷ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. 2.rész passim

¹⁵⁸ v.ö. "Giovanni Verga.Discorso di Catania", op. cit. passim

nevezhető éltető elem, és egyúttal a közvetlenség egyedül lehetséges formája a művészetben.

Az igazi 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 imitációt szül. Belső akadály a nyitottság hiánya, vagy a saját ambíció; és belső akadály az umorismo esetén fellépő érzelmi elbizonytalanodás, az érzelem, mint tartalom hitelvesztése is, amely önmaga kifejeződésének akadályozására hívja elő a *riflessionét*, és a nyomában járó *sentimento del contariót*.

II.2.4. Művészet és morál¹⁵⁹

(1890-1923)

Egy korai gondolata ezzel kapcsolatban az, hogy a művészet minősége a társadalom morális állapotának tükrö: hamis és léha élet csak hamis és léha művészetet eredményezhet. Ugyanitt viszont azt is fejtegeti, hogy a kötelesség az mindig érzelmi hazugságot is jelent, mivel csak a természetes, spontán érzelmek legyőzése árán szerezhethetünk neki érvényt. A kötelességnek tehát ellentéte a spontán, valódi érzelem; ugyanakkor az igazi művészetnek pedig ez utóbbi a feltétele. Hogy hogyan egyeztethető mindez össze? Pirandello ezt ebben az időben úgy látja, hogy nagy művészet akkor születhet, ha egy nép olyan belső harmóniát él meg, melyben biztosított a természetes, spontán érzések és a kötelesség egyensúlya¹⁶⁰. Tehát kompromisszumot köt az embert meghatározó erők, a kötelesség és a spontán érzések között, és kijelenti, hogy ez az állapot a megfelelő világkép eredményeképpen alakulhat ki. Ilyen volt az antik görögök világképe: megértő az érzelmi spontaneitás túlzásaival, mivel azokat emberi dolognak tartotta, ugyanakkor képes a megfelelő ítéletek meghozatalára is a társadalmi egyensúly fenntartása érdekében. Vagyis a nagy művészet a spontán érzelmek és a kötelesség egyensúlya által meghatározott *világkép* eredménye. Ha az emberi adottságok bármelyike túlteng, akkor nem születik eredeti művészet: ez történik a római irodalom esetében (kivéve a népi komédiát és a szatírárt).

A nagy művészet tehát harmónikus emberi létezésben fogan: ha túl sokat érzünk, túl sokat szenvedünk, ez lehetetlenné teszi, hogy megfogadjon bennünk a dráma; akkor maga az élet válik drámává, melybe mi belekeveredtünk. A tudatos létezést feltételező morális képességnek és az érzelmi spontaneitásnak együtt kell tehát kialakítania azt a társadalmi állapotot, melyben nagy művészet megfogadhat.

¹⁵⁹ v.ö. még a Függelékben nem elemzett írásai közül: "Taccuino di Bonn", in *Saggi*, p. 1188., "Conversazioni letterarie", in *La Critica*, 5 gennaio 1896., "Profili letterari: Luigi Capuana", in *La Critica*, 22. aprile 1896. és "La città morta di Gabriele d'Annunzio", in *Ariel*, 13 febbraio 1898.

¹⁶⁰ v.ö. "La menzogna del sentimento nell'arte", op. cit. passim

Szintén korai gondolkísérlete, mikor a művészet társadalmi szerepét, vigasztaló funkcióját tapogatja körül: kárhóztatja azt a művészetet, mely csak a kor üres élettelenségét, hiábavalóságát fejezi ki. A kritika azt a pozitív állítást sejteti-rejti, hogy a művészet nem engedheti meg magának a társadalomtól való elvonulást, vagyis a művészetnek feladatai vannak a társadalomban, és ezek a feladatok erkölcsi jellegűek.¹⁶¹

Még az umorismo korai vizsgálatánál is elkülönít az umorismo jellemzői között egy morálisan magasrendű attitűdöt: eme attitűd megléte illetve megingása (a magas ideálok megghiúsulása, elvesztése) áll az umorista melankóliájának, szentimentalizmusának hátterében. Ekkor az umorismo kialakulását még személyes és társadalmi válságperiódusokhoz köti, melyben az umorista valamiféle irányultsággal vesz részt, *concettója, intenzionéja* van.¹⁶²

Később mintha változna az álláspontja. Úgy véli, a költészetet nem a tartalma vagy az erkölcsisége minősíti, egyedül a formája.¹⁶³ E változás hátterében ugyanakkor észre kell vennünk, hogy szűkül az optikája, figyelme a művészetről, mint *társadalmi* jelenségről a művészetre, mint *egyéni* alkotásra terelődött időközben: mikor azt mondja, a művészetet nem az erkölcsisége minősíti, azt érti alatta, hogy nem az alkotója személyes erkölcsé minősíti (mely a tárgyához való viszonyban realizálódik a művészetben). Ez azért nem ugyanaz a vizsgálati szemszög, mint feljebb: akkor a társadalom, nem az egyén morális állapota volt a művészetet meghatározó tényező.

A költészetet *tárgya* morális értéke tehát nem minősíti, a kritika szemszögéből: nem lehet pl. tárgya morális (társadalmi) értéke szerint komolynak vagy fogyatékosnak ítélni a művészi alkotást.¹⁶⁴

Mostanra úgy látja, az umorismohoz sem szükséges etikai elkötelezettség; az ideál sérülése nem oka, esetleg következménye lehet az umorismonak.¹⁶⁵ Az ideál ugyanis nem tudja betölteni az umorista világában a rendet alkotó funkciót: darabokra esik, vagy csökevényes megvalósultságban létezik, ha van is. Az umorista művésznak tulajdonképpen *ab ovo* nem tetszik a világ valóságossága, de sajátos dekomponáló lelkiállapota független morális felhangoktól: egyszerűen egy pszichológiai állapot.¹⁶⁶

A kor politikai, tudományos, művészeti vagy filozófiai problémáira válaszolni sem jelent esztétikai értékmérőt; pl. az újdonság, mint esztétikai érték - amely csak *egy* a művészi alkotás lehetséges értékei között - sem a korban levésben, a "kor problémáihoz" való viszonyulásban gyökerezik, hanem az eredetiségben; ez viszont a formában, a nyelvben, a mű létrejöttének pszichológiai körülményeiben.¹⁶⁷

¹⁶¹ v.ö. "Arte e coscienza d'oggi", in *La Nazione letteraria*, Firenze, anno I, n.6, settembre, 1893, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 891-906.

¹⁶² v.ö. "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", op. cit. passim

¹⁶³ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim

¹⁶⁴ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 3. fejezet, p. 39-47. passim

¹⁶⁵ id. mű, I. rész, 6. fejezet, p. 115-131. passim

¹⁶⁶ id. mű, II rész, 5. fejezet, p. 159-172. passim

¹⁶⁷ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", in *Comoedia*, 1 gennaio 1923. Con modifiche e aggiunte in *La Stampa* (Torino), 13. maggio 1934; még in *Saggi* 1939, pp. 249-267. passim

Aztán, kissé váratlan módon, úgy tér vissza a morálra, mint ami a művészetben valamiképpen mégis megjelenik, és - nem véletlenül, hanem mint a kezdetekkor is - a színházművészet által: a színházon keresztül fogalmazhatók meg egy nép erkölcsi értékei, a színház képes hangot adni egy nép gondolatainak, érzelmeinek, a színház képes előmozdítani egy nép egyre magasabb és igényesebb erkölcsiségét.¹⁶⁸ Azonban megnyugodhatunk, nincs szó ellentmondásról: a színház nem művészet abban az értelemben, amiként Pirandello a művészetről értekezik egész életében: a színház látványosság, illusztráció, fordítás, azok közül azonban a legnagyobb. Vagyis nem önmagát valósítja meg, mint a legmagasabb rendű művészi alkotások, hanem a már kész műalkotást. Önmagán kívül eső célja van; nemes és szent küldetése az, hogy benne életre keljenek az arra méltó költői művek. És hogy ebben a minőségében hogyan töltheti be morális funkcióját, ha az alapanyagául szolgáló költői, művészi alkotás független morális értékektől, vagyis nem feladata morális értékek képviselése, mivel az a művészettől idegen, külső cél lenne? Erre Pirandellónál nincs direkt válasz; mi azonban a 3. fejezetben adunk egy válaszkísérletet.

A morális *szándék*, mint minden, a mű "saját akaratán" kívüli szándék, idegen test a műben, és nemcsak nem szükséges, de egyenesen árt a művészi minőségnek. Azonban a morális tartalom hiteles kifejeződése nyilván éppolyan jogos, mint a költő lelkében élő bármely mást tartalom kifejeződése. Nem arról van szó tehát, hogy a művészetnek erkölcstelennek kell lennie, mert csak akkor lehet igazi, hanem arról, hogy attól, hogy egy mű erkölcsi értékeket tartalmaz, képvisel, még nem lesz valódi művészet, és fordítva, attól, hogy ilyen értékeket nem tartalmaz, még nem lesz "komolytalan" művészet. Az erkölcsiség, mint tartalom, nem esztétikai értékmérő, mint ahogy semmilyen tartalom önmagában nem az.

A művészet és morál kapcsolatának egyik aspektusa lehet az alkotó viszonya tárgyához, annak morális, illetve társadalmi értékéhez.

Pirandello szerint - mint az részben már a fentebbiekből is kiderült - az esztétikai ítélet, vagyis a kritika szempontjából közömbös, hogy az alkotó hogyan viszonyul választott tárgyához, vagyis hogy milyen erkölcsi, társadalmi értéket tulajdonít tárgyának. A kritika nem alkalmazhat művészetén kívüli mércét: bírálja azt a kritikát, mely az alkotó tárgyához való morális viszonya alapján tulajdonít komoly költői szándékot, vagy ítéel fogyatékosnak művészileg egy művet. Hiszen a művészet komolysága nem attól függ, hogy a költő komolyan veszi-e tárgyát, vagy hisz-e benne, mint valóságban, hanem attól, hogy engedi-e művét saját törvénye szerint, spontán, a fantázia műveként megszületni. Az alkotó és műve közti viszony azonban fontos lehet pl.a komikum fajtájának a meghatározásakor.¹⁶⁹

¹⁶⁸ v.ö. "Discurso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico", in *Atti del Convegno*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935. Jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1036-1042. passim

¹⁶⁹ v. ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 3. fejezet, p. 39-47.

És fontos az umorismónak a meghatározásakor is: az umorismót leginkább az alkotó felől közelítve, tehát az alkotónak hőiséhez, hőse világához (azaz a tárgyához) való viszonyán keresztül lehet megragadni.¹⁷⁰ Fontos ismét leszögezni, hogy e viszonynak nem a morális tartalma a fontos, hanem a pszichológiai: az umorismo-hoz nem szükséges etikai elkötelezettség, bár nyilvánvalóan megléte, mint minden más, az alkotó lelkében lévő tartalom, befolyásolja az umorismo milyenségét, hatását. Mint említettük, az alkotó ideáljának sérülése semmiképpen sem az oka, legfeljebb a következménye lehet az umorisztikus lelki beállítódásnak; ugyanakkor a tolerancia, a szkepticizmus, a realista beállítottság kedvező talajt jelent az umorismo számára, s e viszonyulások éppen az alkotónak a tárgyhöz való viszonyát jelentik, de csak közvetve bírnak morális értékkel.¹⁷¹ Az umorismo másik megkülönböztető jegye, a reflexió is az alkotónak a tárgyhöz való viszonyát rejtí magában, amennyiben a reflexió a tárgyra való reagálás: mint "lázadó árnyék" fordul szembe a költő eredeti érzésével. A *sentimento del contrario*, a szembefordulás eredménye pedig az alkotónak a tárgyhöz való ellentmondásos, ambivalens viszonyát fejezi ki. Azonban eme ellentmondásos viszony is mentes az etikai konnotációktól, mint ahogy az umorismo lelki beállítódását kiváltó számtalan lehetséges ok is.¹⁷²

Ha van az umorismo lényegét meghatározó viszonyulásoknak társadalmi, etikai jelentése, ez mindössze annyi lehet bizonyosan, és minden esetben, hogy az umorista a *fennállóval szemben* bizalmatlan: éppen a meglévő egyensúlyt érzi gyanúsak, és ezért kényszerítve érzi magát az ellenpont, a kontraszt megjelenítésére is, a fennálló dekomponálása útján, ezzel egy másfajta egyensúlyt létrehozva.

Ez az etikai relativizmus tulajdonképpen annyiban mélyen etikus, hogy az embert rádöbbsenti a mindenkori etikai, társadalmi értékek viszonylagosságára, illuzórikus mivoltára, azaz végletesen emberi és semmiféleképpen sem abszolút értékére. Az umorista ugyanis felismeri, hogy az emberi tudat intim tartalmi időnként erősen különböznek azoktól a látszatoktól, amelyek a társadalmi élet külsőségeit jelentik; a társadalmi hazugság miatt pszichikai lényünknek csak a felszínét éljük meg tudatosan. S bár az umorista azt is tudja, hogy az embernek saját túlélése érdekében van szüksége arra, hogy eszmékkel és illúziókkal népesítse be a végtelen űrt, azonban nem engedi, hogy ez az emberi szükséglet pusztán szükséglet mivolta miatt abszolutizálódjon értékében, és pl. morális bálvánnyá váljon.¹⁷³ Ez az illúziótlanság morálja, a legnagyobb emberi bátorság morálja: már-már ember- tehát morál feletti morál.

Az umorista - és minden művész - az élet rögzítésére törekszik, ideális és illuzórikus konstrukciók alkotása útján; csak az umorista eközben megmutatja alkotásában az élet tulajdonképpen inkoherenciáját is: alakjait nem a koherencia illúziója, hanem az

¹⁷⁰ id. mű, I. rész. 4. fejezet, p. 49-63.

¹⁷¹ id. mű, I. rész. 6. fejezet, p. 115-131. passim

¹⁷² id. mű, II. rész, 3. fejezet, p. 145-150.

¹⁷³ id. mű, II. rész 5. fejezet, p. 159-172. passim

inkoherencia illúziótlansága szüli, mivel az umorista számára a legfontosabb az igazság, a valódi okok keresése és nem a mű harmónikus egysége.¹⁷⁴ Oda lyukadunk ki tehát, hogy az umorismo művészete, éppen annyiban, amennyiben eltér a normális művészettől, mely sűrit, *idealizál* és *értelmez*, éppen annyiban morálisabb is annál: mivel nem értelmez, hanem az igazságot kutatja, a valódi okokat, és képes elviselni akár az inkoherenciát is. És az igazság megismerésének az igénye az tulajdonképpen tekinthető morális igénynek, noha nem kívülről kerül a műbe, hanem belülről, annak idea-csírájában már meglévő, saját magához is kritikus viszonyából fakad.

Vagyis - bár Pirandello ezt nem mondja ki - az umorismo esetén az alkotónak a műve csírájában már meglévő, a saját tartalmaihoz való *kritikus* attitűdje maga az, ami az umorismot tulajdonképpen mégis etikus művészetté teszi: nem *egy* konkrét morál, hanem az igazság, az illúziótlanság moráljának az értelmében.

Más művészi képződmények, esztétikai kategóriák esetén sem közömbös az alkotónak a tárgyához való viszonya. Már említettük fentebb, hogy a komikum fajtáinak az elkülönítése szempontjából meghatározó a költő viszonyulása tárgyához. Most Pirandello még egy lépéssel tovább megy és kimondja: a komikum nem az anyag, a matéria jellemzője, hanem a költő lelkéé, azé a módé, ahogyan az anyag megjelenik előtte, és ahogy a költő viszonyul az anyagához.¹⁷⁵ A filozófikusan ironikus szerző világhoz és alkotáshoz való viszonya is leleplező: leleplezi azok fiktív mivoltát.¹⁷⁶

Végül szól arról is, hogy ha egy művész pl. satirikus beállítódással ír, vagyis tárgyához, a világhoz a satíra által meghatározott módon viszonyul, az okozhat félreértést a mű esztétikai értékének a megítélésekor: ugyanis ahhoz, hogy igazán értékelni tudjuk a satírárt, nem szakíthatjuk el saját történeti idejétől. Ez könnyen vezethet oda, hogy réGINEK, esetleg imitációnak fogunk tekinteni, tévesen, egy egyébként eredeti, azaz valódi művészi alkotást is. Az ok az attitűd, a beállítódás, a viszonyulás meghatározta alkotói magatartásban keresendő: az ilyen mű nem a lélek szabad mozgása szerint, az igazi művészi alkotást *biztosan* garantáló módon, hanem a lélek felvett magatartása, beállítódása, szerepe szerint születik. Persze ez a szerep lehet őszintén átélt, és így végül is eredményezhet valódi, eredeti művészetet.¹⁷⁷

Érezhető, hogy Pirandello vívódik, mikor a művészet és a morál kapcsolatát igyekszik meghatározni, megvilágítani. A kérdésre, hogy kell-e, hogy legyen a művész és tárgya között morális kapcsolat, nemleges választ ad: a művészet *értéke* szempontjából valóban közömbös, hogy milyen az alkotó erkölcsi viszonya tárgyához. Ugyanakkor a tárgyhoz való viszony lényeges jellemzőnek bizonyul az esztétikai kategóriák elkülönítésekor; és a

¹⁷⁴ id. mű. II. rész, 6. fejezet, p. 172-176.

¹⁷⁵ v.ö. "La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante", in *Rivista d'Italia*, settembre, 1918; még in *Saggi* 1939, pp. 375-395. passim

¹⁷⁶ v.ö. "Ironia", in *L'Idea Nazionale*, 27 febbraio 1920. Jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1026-1029.

¹⁷⁷ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit.

tárgyhoz való viszony a Pirandello által tárgyalt esetekben mindig szükségképpen implikál valamilyen morális állásfoglalást is: gondoljunk csak a szatírára, az iróniára, vagy a komikum egyéb fajtáira, sőt, a fentiek értelmében még az umorismóra is. Vagyis a művészet általában nem, de bizonyos konkrét megnyilvánulásaiban, választott beszédmódjaiban igenis implikál valamiféle morális állásfoglalást. A komikum egyes fajtáit éppen ez teheti művészileg problematikusná: megértésükhöz, értékelésükhöz szükség lehet a viszonyítás alapjául szolgáló, művészetben *kívüli* társadalmi valóság ismeretére is - az umorismo kivételével.

Pirandello végül is ezt a megállapításaiból logikusan következő végső felismerést nem fogalmazta meg tételesen. A gondos elemzés azonban kimutatta, hogy nincs ellentmondás a művészettel kapcsolatos alaptétele - mely kizárja bármely, a művészetben kívül álló *szándék* megjelentetését a művészetben - és azon felismerés között, hogy a morális *állásfoglalás* nem csak szándék formájában jelenhet meg, hanem egyszerűen tartalom is lehet, és hogy mint tartalom, szükségképpen meg is jelenik a művekben. A morális érték megjelenítése, mint szándék tehát idegen a művésztől, és a morális minőség nem alkalmas esztétikai értékmérőnek sem; a morál, mint olyan *tartalmi* elem, amely az alkotónak a tárgyhöz való viszonyában jelenik meg, azonban szükségképpen jelen van a művészetben.

II.2.5. Eredetiség - imitáció; régi művészet - új művészet

(1890-1929)

Egy újabb téma, amely végigkíséri gondolkodói pályáját, és amelyről az első perctől az utolsóig ugyanazt gondolja, mint ahogy a szemelvényünkben adott ízelítőből is látható. Szorosan köthető az eredetiség ill. az imitáció kérdése a régi művészet-új művészet fogalompárjához. Mondhatni, az imitáció-eredetiség szembenállása a régi-új ellentétpárban is megfogalmazható.

Ha az emberi létezés harmóniáját biztosító elemek (emberi adottságok és képességek) valamelyike, pl. a kötelességtudat túlteng, akkor nem születik eredeti művészet. Ilyen a római irodalom esete.¹⁷⁸

Az antik és modern szerzők utánzása, nagy károkat okozva az irodalom nyelvének, az olasz irodalom korszakoként újra és újra megjelenő betegsége.¹⁷⁹ Ennek oka főként a rétorok működésében keresendő: közreműködésükkel az irodalmi tradíció nyelvi normává és minden irodalmi forma archetípusává vált. Ez magában foglalja a tradíció helytelen felfogását és tanulmányozását, és árt a fantáziának és az érzelmek kifejezésének. Paradoxon, hogy az utánzandónak kikiáltott régi művészet viszont a maga korában új volt, s ebből is látszik, hogy az imitáció valójában visszafelé haladás.

¹⁷⁸ v.ö. "La menzogna del sentimento nell'arte", op. cit.

¹⁷⁹ v.ö. "Come si scrive oggi in Italia", op. cit. és "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa" op. cit.

Visszafelé haladva, vagyis imitációval nem lehet új művészetet létrehozni: az utánzandó, "régi" művészet a maga korában új volt.¹⁸⁰ Az imitáció továbbá, mivel felszínes formai eljárás, együttjár az önálló, elmélyült gondolkodás és a szellemi kreativitás hiányával, és teret ad a kritikátlan kozmopolitizmustól kezdve az új izmusok szélhámosságáig mindennek, amivel a műveletlen közönséget meg lehet téveszteni, mivel újként címkézik a régit. Az imitáció tehát szellemi lustaság, a spontán és természetes gondolatok hiánya, a szükséges fejlődés elkerülése.¹⁸¹

Az eredeti alkotás saját látásmódot, saját személyiséget és lelket tükröz, szemben a külső, retorikai szabályok, tehát külső előírások szerinti alkotással: ez utóbbi valójában nem is alkotás, csak imitáció, és rokona a fejből, tehát kizárólag ésszel, kigondolással történő alkotásnak. Az eredetiség nem az eszmében van, hanem abban az érzésben, amit róla kialakítunk. A tónus adja az újdonságot, nem a téma.¹⁸²

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 a művészetben. Pirandello szerint a művészetnek nem az utánzás a feladata, hanem a művészi igazság ábrázolása. Még a technikát sem lehet utánozni, mert a technika a forma szabad, spontán mozgása, tehát aki a technikát utánozza, az a formát utánozza. A valódi forma azonban egyedi, és együtt születik a tartalommal.¹⁸³

Az igazi költészet, mely szubjektív (eredeti), élénk, életteli, spontán, egyszerű, lélekből fakadó, szemben áll az iskolás (tanulmányozáson alapuló) költészettel, mely saját jelleg híján csupán üres absztrakciókat, hamisságot, divatreceptekre komponált stílusgyakorlatokat mutat fel.¹⁸⁴

Az umorista művészet is kizárólag az eredetiség jegyében jöhet létre; a retorika árt neki.¹⁸⁵

A dolgok stílusában alkotni azt jelenti, eredeti művészetet alkotni. Az ilyen *művészet* időtlen, örök. A szavak stílusában alkotni azt jelenti: utánozni; ez az *irodalom*.¹⁸⁶

Végére is minden forma egyedi kell, hogy legyen a művészetben, mert a normák követése árt az alkotásnak és művészet helyett utánzást eredményez.¹⁸⁷ A valódi művészet csak eredeti lehet, az utánzás nem valódi művészet. Ezért a művelt közönség ítélete nem biztos, hogy jót tesz az eredeti alkotásoknak. Eredetit alkotni a színházban is

¹⁸⁰ v.ö. "Eccessi", op. cit.

¹⁸¹ v.ö. "Il neo-idealismo", op. cit. és "Sincerità e arte", op.cit.

¹⁸² v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

¹⁸³ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op.cit. passim

¹⁸⁴ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim

¹⁸⁵ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 4. fejezet, p. 49-63. passim

¹⁸⁶ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. passim

¹⁸⁷ v.ö. "La poesia di Dante", in *L'idea nazionale*, 14 settembre 1921; még in *Saggi 1939*, pp. 363-374.

azt jelenti, újat alkotni; a kópia a színházban is régít jelent. Ha valami a saját korában eredeti, azaz új volt, az is marad örökre. Az újdonság kérdését nem lehet azt vizsgálva megválaszolni, hogy a mű reagál-e a kor politikai, tudományos, filozófiai, művészeti problémáira. (Azaz az újdonság *nem tartalmi* kérdés; a tartalom esztétikailag *nem* releváns tényező.) A művészi alkotás a maga új mivoltát csak *esztétikailag* kaphatja meg. Előfordul, hogy tévesen egy örökké fiatal, azaz eredeti művet idővel mégis öregnek érzünk. Ez akkor következik be, ha a mű a lélek *beállítódása*, felvett magatartása szerint jött létre, és nem a lélek *szabad mozgása* szerint. (Ez esetben a beállítódás természetesen őszinte, legalábbis a hétköznapi értelemben véve; és nem azonos a *finzione sincerával*, az őszinte fikcióval sem, ami az egyén *saját magáról* alkotott őszinte, bár hamis képét jelenti. Ez a beállítódás a világhoz való valamilyen viszonyt jelenti, ma talán úgy fogalmaznánk, hogy epikus vagy esetleg drámai, mindenesetre nem lírikusi beállítódást.)¹⁸⁸

A színházban az élet természetes módon fejezi ki magát, a színház élő - és ebben az értelemben sohasem lehet öreg.¹⁸⁹

Eredeti (új) tehát az a mű, amely a lélekből fakad, és spontán módon veszi fel saját, egyedi formáját. Az ilyen mű valódi művészet, és örök. Imitáció (régí) pedig az a mű, amely tanulmányozás útján, ésszel, komponálással jön létre, a retorika tradícióit respektálva. Az ilyen mű inkább az irodalom része (ez most mint az igazi művészettel szemben álló kategória értendő), és nem állja ki az idő próbáját.

II.2.6. A művészet szerepe és célja

(1893-1935)

Az esztétikában alapkérdés, hogy mi lehet a művészet szerepe és mi a tudományé, illetve a filozófiáé az ember életében. Ez a kérdés pedig, mint majd láthatjuk, összefüggésbe hozható a művészet és morál kapcsolatával is.

Egyáltalán, lehet-e szerepe a művészetnek az életben való tájékozódásban, kérdezi Pirandello, mikor erőteljesen etikai az a probléma, amit az embernek meg kell oldania, és amiben sem a tudomány, sem a filozófia, sem a filozófiai alapon konstruált intencionális művészet nem tudott neki segíteni.

A művészet segít az embernek *észrevenni* saját maga emberi mivoltát és saját emberi világát. A tudomány viszont inkább csak tehetetlen tudásszomjat gerjeszt az emberben, és a maga nem kielégítő megismerési módjait tudja csak felkínálni. Ezzel tönkreteszi mind az embert, aki erkölcsi ürességbe süllyed és elgyávul, mind a megismerendő természetet. A művészet vigaszt nyújthatna, de nem úgy, hogy az élet hiábavalóságait fejezi ki, vagy

¹⁸⁸ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. passim

¹⁸⁹ v.ö. "Se il film parlante abolirà il teatro", in *Corriere della sera*, 16 giugno 1929. Jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1029-1036.

elzárkózik elefántcsonttornyába.¹⁹⁰ Hanem úgy, hogy pl. egy nagy író műve által utat mutat saját magunk és a világ megismerése felé: a művészetnek tehát a megismeréshez vezető utak felkínálásában van szerepe.¹⁹¹ A művészet megértése ugyanis az élet megértése; a fantázia alkotásának misztériuma magának az életnek a misztériuma. A művészet szerepe az, hogy idealizálja és szintetizálja az életet, azaz adjon neki valamilyen minőséget, és ezáltal értelmessé tegye.¹⁹²

Ezen a ponton, éppúgy, ahogy a művészet és morál kapcsolatáról való elmélkedésben, egy törés következik be Pirandello gondolkodásában, vagy talán inkább csak lassú elhajlás, ami évek múltán abban a tézisben ölt alakot, hogy a komoly művészetnek nincs önmagán, vagyis a művészetén kívüli szándéka. Épp ezért nem lehet komoly művészet a paródia vagy a karikatúra: ahhoz, hogy ezeket megérthessük, ki kell lépnünk a fantázia birodalmából, a művészetén kívül álló modellekkel való összehasonlítás végett. Az igazi művészetnek viszont önmagában kell szépnek és igaznak lennie, nem léphet ki önnön fantázia-alkotta világából.¹⁹³

Bár sokáig nem esik szó a művészet megismerésben nyújtott útmutatásáról, abban az összefüggésben, hogy ez a művészet szerepe, világos, hogy az, hogy ez az útmutatás bekövetkezik-e vagy sem, nem a költő intencióján, szándékán kell, hogy múljon: a költőnek csak az alkotással kell foglalkozni. Ha a mű igaz és őszinte, betöltheti szerepét anélkül is, hogy azt alkotója külön akarná, sőt: valójában csakis így töltheti be szerepét. Vagyis az, hogy Pirandello sokáig nem beszél a művészet szerepéről, nem utal rejtett ellentétre a művészet céljáról illetve cél nélküliségéről (öncéljáról) vallott felfogása és a művészet szerepéről korábban vallottak között. Cél, szándék és szerep tehát a művészet esetében egyáltalán nem kell, hogy egybeessenek.

Majd hosszú pauza után visszatér a kérdéshez. Fenntartja a művészetre vonatkozóan cél és szerep divergenciáját: eszerint a színház segít a jelenkor drámai káoszában tájékozódni, mert ezt a segítséget mindenki egyre jobban igényli. A színház nyújthatja ezt a támaszt, mivel a színház az látványosság, nem tiszta (öncélú) művészet. A művészet viszont ezt nem teheti *akaratlagosan*, mert akkor praktikus cselekedet, politika lesz, és nem művészet: a célok idegenek a művészettől. Ezért van az, hogy a ma drámája csak a holnap színháza lesz.¹⁹⁴

Vagyis a *tiszta* művészet, éppen mert célja csupán önmagában van, nem akar és nem szándékszik sem morális, sem egyéb módon orientáló, pl. megismerő funkciót betölteni az ember életében. (Más kérdés, hogy akaratától és szándékától függetlenül mégis betöltheti ezt a szerepet.) Azonban pl. a színház éppen erre való: a színház művészete

¹⁹⁰ v.ö. "Arte e coscienza d'oggi", op. cit. I. rész

¹⁹¹ v.ö. "Goethe ed Eckermann", in *Rassegna settimanale universale*, 2 febbraio, 1896, jelenleg a *Saggi-ban*

¹⁹² v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit. passim

¹⁹³ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész. 5. fejezet. passim

¹⁹⁴ v.ö. "Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico", op. cit. passim

kielégítheti az emberek orientáció iránti szükségletét az "arra méltó" művészi alkotások interpretációja által.

II.2.7. A művészet mibenléte¹⁹⁵

(1896-1935)

Ez az a téma, amelyre Pirandello az umorismo után a legtöbbször tér vissza, csak míg az umorismo egy szűkebb időintervallumban érdekli, a művészet mibenléte az első írásaitól az utolsóig folyamatosan foglalkoztatja. Ebben a fejezetben az általános megfogalmazásokkal foglalkozunk, de valójában több más fejezet is érinti ezt a kérdést, sőt, gyakorlatilag mind, s így összességében valóban ez a leggyakoribb, legkonzekvensebben körüljárt témája. Kiemelhető a további fejezetek közül *A művészet világbárázolója*, a *Művészet és tudomány*, *Az esztétikai tény létezőmódja*, a *Műalkotás és valóság*, az *Egyszerű és művészi megismerés*, mint amelyek ehhez a mostani fejezethez hasonlóan szintén viszonylag általánosan foglalkoznak a művészet mibenléte kérdésével.

Talán nem véletlen, hogy éppen Goethe Eckermannal folytatott beszélgetéseiből közzétételre válogatva, Goethe művészi és esztétikai bölcsességét és tapasztalatainak kincsesházát a korabeli olvasó számára felkínálva így összegzi a művészetéből meríthető tanulságokat: egy nagy író műve felfedi előttünk tulajdon lelkünk misztériumát, másrészt a külvilág csodái iránt érzékenyvé tesz bennünket, és végső soron a bennünk lakozó harmónia, egység és teljesség, a természet és a művészet millió megjelenési formája felfedezéséhez segít bennünket, napról napra növekvő mértékben. Tehát a művészet a világ és önmagunk megismerésének egy eszköze. Azonban már ennél a cikknél is látszik, hogy Pirandello nem elégszik meg azzal, hogy a művészet csupán megismerés lenne. Nem véletlen, hogy éppen az Eckermannal folytatott beszélgetések érdeklik: mert érdekli az a kérdés is, *hogyan közölhető* a tartalom: a művészet lényeges része a megvalósulás, s ennek Goethe is nagy figyelmet szentelt. A művészet tehát a megismerés mellett megvalósulás is.¹⁹⁶

Goethe gondolatát idézi akkor is, mikor a modellkövetők művészetének elégtelenségéről szól, és azt mondja, hogy jó művészet csak saját mondandóval és saját formában lehetséges.¹⁹⁷

A művészet és élet összefüggését illetően ilyen gondolatokat sorjázta:¹⁹⁸ a művészet élet, és nem érvelés, vagyis a művészet nem elvont eszméből indul ki, melyet aztán

¹⁹⁵ Vicentini szerint Pirandello kezdeti álláspontjára Goethe és Capuana volt hatással, v.ö. Vicentini id. mű, p. 66-69.

¹⁹⁶ v.ö. "Goethe ed Eckermann", op. cit.

¹⁹⁷ v.ö. "Sincerità", in *Ariel*, 24 aprile 1898. p. 1. Még in Barbina, Alfredo. *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"). Roma, Bulzoni, 1984. (facsimile)

¹⁹⁸ v.ö. a Függelékben elismerteken kívül: "Da uno studio all'altro", in *La Critica*, 27 febbraio 1896.. "Il concorso per il pensionato artistico - Pittura e scultura", in *Rassegna settimanale universale*, 3 maggio

valahogyan szimboliusan megjelenít, tanulmányok és gondolkodás segítségével: ez a művészet halála. A művészetben (a drámai művészetről van szó) az élő, szabad, cselekvő személy a fontos, mivel benne születik a dráma csírája.¹⁹⁹

Talán nem véletlen, hogy a művészet mibenlétének megfogalmazásakor legelőször a drámai művészetben gondolkodik; már az eddigiekben is látható volt, a művészet és morál kapcsolatának elemzésekor, vagy az emberi érzelmek ábrázolásának korán megfogalmazott feladatánál, hogy talán a művészet "archetípusa" számára, bár nem kimondva, éppen a dráma. (Csak zárójelben megjegyezve, hogy ekkoriban még egyáltalában nem is gondol drámaíráshoz.) Az akarat és a gondolkodás tehát nem alkothat művészetet, jóllehet van szerepe a megfogalmazáskor és a kivitelezésben is: az akarat rögzíti az eszmét a tudatban, és a gondolkodás tükröt tart elé. Mindeközben számtalan tudattalan folyamat játszódik le, és éppen ez jelenti a művészet misztériumát. A művészet szintetizál és idealizál, és ezért megértése az élet megértését is eredményezi: a művészet misztériuma az élet misztériuma. Ez azért lehetséges, mert a művészetben egy öntudatlan tudomány, egy ösztönös tudás van az életről, mely a művész sajátos megismerésének az eredménye. A művészi alkotás tehát, mely ösztönös és intuitív tudás alapján áll, megelőzi és tartalmazza a belőle kibontható tudományt. Így módon a művészet az élet tudományának is tekinthető.²⁰⁰

Az igazi művészetet tehát saját látásmód, saját gondolkodás, személyiség és lélek jellemzi. Az igazi művészet a fantázia műve, s ezért egyúttal a természet műve; következésképpen szerves és élő. A műalkotás szervessége és élettelisége tehát azt jelenti, hogy a mű a művész saját (élő) lelkében fogan, tehát csakis belülről, a művész saját lelkéből, érzéseiből és gondolataiból táplálkozik. Ugyanakkor a mű a természet művének az emberi fantázia eszközével történt olyan meghosszabbítása lehet, mely a természet művénél tökéletesebb, mert mentes annak minden esetlegességétől és csupán a maga lényegi eszmeiségében él.²⁰¹

Az umorismo művészetével kapcsolatosan ebben a stádiumban azt kell bizonygatnia, hogy annak ellenére művészet, hogy benne a reflexió a normális művészettől eltérő módon működik. Az umorismo tehát művészet, de olyan művészet, mely egyszerre művészet és kritika, egyszerre művészet általi megismerés, és adott esetben – pl. Cantoni esetén – a művészet megismerése a kritika által: vagyis nagyon komplex megismerés. Felvetődik a kérdés, hogy a reális világot és a művészet alkotta világot tehát talán ugyanazon a módon is lehetséges megismerni: legalábbis az umorismo sajátos művészete efelé is nyit egy utat. Benne ugyanis az értelem és érzelem, az intuitív és a racionális megismerés mintha egyszerre volna jelen.²⁰²

1896., "La Galleria Saporetti", in *Natura ed Arte*, anno VI, n.XVII, 1. agosto 1896., és "Profili letterari: Luigi Capuana", in *La Critica*, 22. aprile, 1896.

¹⁹⁹ v.ö. "L'azione parlata", op. cit. passim

²⁰⁰ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit. passim

²⁰¹ v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. I. fejezet, passim

²⁰² id. mű, II. fejezet, passim

Itt, az umorismo kapcsán tehát tanúi lehetünk annak, hogy a művészetet és a tudományt elválasztó mezsgye mintha szűkülne, és átjárhatóbbá válna. Ez az átjárhatóság a reflexió művészetben és tudományban is ható működése miatt mindig is megvolt, csak a kétféle működést pregnánsan meg lehetett különböztetni, olyannyira, hogy az egyiket lehetett intuíciónak, a másikat fogalomalkotó, vagy logikus gondolkodásnak hívni, és pontosan ennél fogva elkülöníteni a kétféle tudatformát. Csakhogy a reflexió umorismónál tapasztalható működése egy harmadik fajta működés, mintegy félúton a két terület között. Pirandello most határozottan és eltökélten úgy ítéli meg, hogy ez a működés nem érinti a művészet mint művészet mibenlétét. Vagyis az eddig éppen elhatároló vonásként használható reflexió-működésmódot nem tekinti relevánsnak a művészet definíciójában, nyilván azért, mivel szerinte vannak nála relevánsabb meghatározó jegyek is. Ezek pedig - a művészet egyéb, lényegi jellemzői, mint pl. az, hogy a művészet a fantázia alkotása - nem változnak meg a reflexió e sajátos, "harmadikutas" működése hatására.

De nem kell csodálkoznunk, hogy sokan, köztük Croce, nem tudják az umorismót igazi művészetnek tekinteni: a művészet definíciója az umorismo művészetként való kezelésével valóban kissé kitágul, és az addigitól különböző, új utakra vezető értelmet kap. Persze Pirandello sem tekintette mindig az umorismót művészetnek, legalábbis korábban nem úgy, mint most. Korábban abnormálisnak tekintette az umorismót generáló lelkiállapotot, miközben a művészetet még a teljes, harmónikus emberi létezés megnyilvánulásaként fogta fel.

Az izgalmas kérdés az, valóban végigviszi-e a művészet ilyen kitágításának konzekvenciáit a művészetről való további gondolkodása során, vagy visszatér az a korábbi állapot, miszerint az umorismo is művészet, csak más, abnormális művészet.

Volt már szó a művészetben működő öntudatlan tudományról, amelyet költői logikának is nevez; a költői logika biztosítja, hogy az írói-költői alkotómunka nem a művész saját akarata szerinti, de nem is egészen véletlenszerű folyamat.²⁰³ Vagyis az igazi művészet mibenléte megközelíthető az alkotói folyamat oldaláról, de megközelíthető a már kész forma felől is. Ez utóbbi esetben nem a retorika módján, hanem azt vizsgálva, hogy vajon egy kész forma konvertálható-e egy másik formába. Egyszerűen fogalmazva: "lefordítható"-e egy művészi alkotás egy másik nyelvre. Bonyolultabban fogalmazva: elválasztható-e a tartalom a formától, olyan módon, hogy egy adott formában kifejezett tartalmat egy más formában fogalmazunk újra. A válasz egyértelmű *nem*: nem lehetséges a forma megváltoztatása a tartalom megváltozása nélkül; egy már kész művészi forma nem konvertálható.²⁰⁴

A művészet lényeges vonása az ábrázolásban megjelenő viszony a dolgokhoz. Éppen az a különbség a művészet és a természet között, hogy a művészet módosítja a természet művét, éppen a dolgoknak a művész lelkében való visszaverődése (a reflexió!) miatt és

²⁰³ v.ö. "Poscritta", in *La vita letteraria*, 1907, n.42.. még in *Saggi* 1939, pp. 357-362.

²⁰⁴ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

által. Vagyis nem igaz, hogy a művészet egyetlen célja, hogy az eredetire hasonlítson, de nem is lehetséges ezt a célt megvalósítani.²⁰⁵ A művészet tehát nem imitáció.

A műalkotás nem is észlelés, de az észlelés eredményei által szabályozott. Egy egyszeri, szintetikus észlelést nem lehet szétörni benyomások rendszerére, mert ha így tennénk, úgy járnánk el, mint a tudomány: a személyt nem pszichológiailag, hanem logikailag ragadnánk meg.²⁰⁶ Vagyis a művészet szintetikus módon lát és ábrázol, a tudomány pedig analitikusan, logikailag.

Ami minden műalkotásban jelen van, az egy kép, *immagine*, amely arra irányul, hogy megvalósítsa önmagát, hogy a művész szellemén kívül is valósággá legyen. Nem akármilyen valósággá: élővé, mely életét a saját magában rejlő, önmegvalósító mozgásból kapja.²⁰⁷

Végül leszögezi, hogy a művészet teremtett valóság. Legfőbb jellemzője azonban nem a hétköznapi valóságosság, hanem az, hogy igaz. A művészi igazság nem a természetes igazság közvetlen ábrázolása, nem a természet utánzása: a művészi igazság valószínű.²⁰⁸

A művészet tehát nem pusztán megismerés, nem pusztán intuíció, mint azt már korábban is érezte, hanem magában foglalja a dolgok megváltoztatását is, tehát alkotás. (Nem is volna lehetséges, hogy ne változtassa meg a dolgokat, éppen a reflexió működése miatt.)

A művészet nem lehet automatikus tudati reprezentáció sem, mivel részt vesz benne a pszichikai matéria, az érzelmek, az akarat, melyek a művészet legjellemzőbb oldalát alkotják. A művészet nem a tartalom minőségének a mechanikus objektivációja, hanem a tartalomminőségeknek a forma által megvalósított szubjektív interpretációja. Éppen e szubjektív interpretáció, a *forma* miatt tartja Pirandello a művészet mibenléte szempontjából az esztétikai tény létrejöttének *folyamatát* a legfontosabb jellemzőnek, és tulajdonítja magának a formálás aktusának a leglényegesebb szerepet.

Tehát 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.

Mindezek miatt nem lehet tehát a művészet sem imitáció, sem automatizmus, sem pusztán megismerés, mely csupán tartalom, forma nélkül: éppen ezért *alkotás*. Mégpedig olyan, amely a saját önmozgásával jön a világra.

Nem elvont eszméből születik, nem logikai úton, mozaikszerűen. Az eszmeisége a fantázia útján érvényesül. A művészet szabad teremtés, a fantázia alkotása, melyet a már korábban leírt ösztönös logika irányít.²⁰⁹

²⁰⁵ id. mű, I. rész, passim

²⁰⁶ ibidem

²⁰⁷ id. mű, II. rész, passim

²⁰⁸ id. mű, III. rész, p. és "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa". op. cit. passim

²⁰⁹ v.ö. "Arte e scienza", in *Arte e scienza*, Roma. W. Modes Libraio-Editore, 1908., még in *Saggi* 1939, pp. 179-197. és "Il fatto estetico", op. cit. passim

A szubjektivitás fogalmának használatát megelőzően az *őszinteség* szóval jellemezte az igazi művészetet, mely természetesen eredeti, nem imitáció. Az igazi műalkotást nem sugallhatja ambíció (alkotói akarat, szándék), csak spontán módon, saját törvényei szerint jöhet létre. A művészet a forma szabad, spontán, közvetlen mozgása. Annyiban spontán, amennyiben érintetlen a tudatos reflexiótól. A műalkotás értéke a művész őszinteségével arányos. A művészet komolysága attól függ, engedi-e a költő művét a saját törvénye szerint, a fantázia műveként megszületni.²¹⁰

A műalkotást, annak őszinteségét pedig tulajdonképpen a formán keresztül érzékeljük és ítéljük meg. Tehát a költészetet nem a tartalma, vagy az erkölcsisége minősíti, egyedül a formája.²¹¹

A művészet létrejöttéhez a szabad, élő, akaratlan és közvetlen nyelvi és formai mozgás szükséges. A művészetben pedig nem kérhetünk számon adott tartalmakat és célt: mivel ezek magában a műben vannak, s ha rajta kívül keressük, kívül kerülünk a művészetben. A művészet önmagában szép és igaz, anélkül, hogy ki kellene lépünk a fantázia birodalmából - pl. azért, hogy az alkotást összevessük az eredeti modellel.

A költészet lényege tehát a fantázia. Nem elég azonban az inventiva, a koncepció; szituáció is kell. Esztétikai szituáció akkor jön létre, mikor egy szereplő olyan helyzetben van, melyben a leginkább meg tud előttünk mutatkozni. Ha az alak élő, akkor minden helyzetben teljes egészében megmutatkozik, a helyzetek pedig maguktól jönnek, nem a költő választja őket.

Visszatér még az umorismo, mint művészet jellemzéséhez, és éppen a fentebb említett reflexió "harmadikutas" viselkedése kapcsán. Ezt mondja: az umorista mű spontán születik, s benne a reflexió a képzeleti aktivitás speciális projekciója. Úgy születik a fantáziaképből, mint árnyék a testből. Benne van az alkotás csírájában. Az umorismo már fogamzása pillanatában megkettőződés. De a reflexió e sajátos működése nem változtatja meg a mű, mint képzeleti alkotás minőségét, tehát művészet marad. (Mint fentebb már utaltunk rá.)²¹²

Az umorismo azonban nem csak a reflexió sajátos szerepe folytán különbözik a normális művészettől. Az ábrázolás eredményeképpen kapott világ, az alakjai is mások: míg a normális művészet elvonatkoztat és sűrít, és talán túlságosan is leegyszerűsíti, vagy legalábbis koherenssé teszi világát, addig az umorismo épp ellenkezőleg jár el. A lelket mozgó valódi okokat keresve megmutatja, hogy a világ valójában inkoherens, s csak az ember illúzióteremtő szükséglete varázsolja koherenssé.²¹³

Tehát a normális művészet sűrít, elvonatkoztat, idealizál, és koherenssé teszi a világát, mivel az ember elemi létfenntartási érdekei ezt kívánják, az umorismo által pedig éppen

²¹⁰ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. és "L'umorismo", op. cit. I. rész, 2.3. fejezet, p. 23-47. II. rész, 3. fejezet, p. 145-150.

²¹¹ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit.

²¹² v.ö. "L'umorismo", op. cit. II. rész, 3. fejezet, p. 145-150.

²¹³ id. mű. II. rész, 6. fejezet, p. 172-176.

ez az eljárás lepleződik le. Mindez persze tartalmi kérdés (az, hogy mi egy umorista fantáziájának tartalma, hogy az ő költői logikája milyen világ képeit vonultatja fel előtte, hogy azok önmagukat megvalósítva, az alkotójukon kívüli realitássá válhassanak); és nem változtat azon a tézisen, hogy mivel az umorismo is a fantázia alkotása, mindenképpen művészetnek kell tekinteni. Emlékezzünk: a művészetet csupán a formája-formálódása, nem a tartalma, vagy az erkölcsisége minősíti.

A formálódás folyamata tehát az *önmegvalósító* akarát műve. Épp ez az akarát az, mely az esztétikai tény az intuitív megismeréstől, a hétköznapi képzettől megkülönbözteti, mely utóbbi biológiailag és pszichológiailag determinált. A művészet ezért, éppen saját önmegvalósító akarata révén, *szabad* is: szabad nemcsak a hétköznapi képzet determináltságától, hanem alkotója saját tudatos akarától is.²¹⁴

A művészet lényege az, hogy *alkotás*: nem az élet utánzása, nem is intuitív megismerés. A művészet *valóságot* alkot, de olyan valóságot, mely önmagában hordja saját szükségszerűségét, saját törvényeit, saját céljait. Ez a valóság tehát szabad; nem olyan, mint a hétköznapi valóság, mely vagy természeti és társadalmi szükségletektől korlátozott és deformált, vagy nem is formált, hanem forma nélküli, kaotikus áramlás.²¹⁵

A művészet éppen ezért nem lehet személytelen: nincs ugyanis olyan objektív, mindenki számára azonosként létező külső valóság, melyet "személytelenül" ábrázolni lehetne: a valóság objektivitása illúzió. A mindennapi életünk valósága, hétköznapi képzeink és a művészet illúziója egyaránt fikció, melyet mi magunk alkotunk magunknak; csak az egyiket érkeink közvetítik, és érkeink befolyásolják, a másikat fantáziánk "közvetíti", és érdektelen. A művész mindig a saját maga által látott, tehát szubjektív valóságot alkotja meg, amely annál inkább művészi, minél inkább saját, belülről fakadó.²¹⁶

A művészet organikus és totális víziót képes formálni az életről. Az általa létrehozott valóság (éppen, mivel koherens, szemben az élet formátlan, kaotikus áramlásával) értelmes, minősége és értéke van, melyeket saját korába helyez. A művészi alkotás olyan vízió, amelyben a titokzatos és megragadhatatlan élet megmutatja egy-egy arcát; a művészi alkotás az élet misztériumának egy-egy misztikus vetülete. Felfedezés, kinyilatkoztatás egy saját szemmel látott vízióról. A művészet úgy képes rögzíteni az életet, hogy kifejezettsége által formát ad a formátlan, időtlenséget a konkrét, rögzítettség a szétfolyónak: létezővé és megfoghatóvá teszi a megfoghatatlant, a semmiből valamit teremt.²¹⁷

A művészet nem tehető akaratlagosan praktikus cselekedetté, mert akkor politika lesz, és nem művészet.

Minden művészi születés misztériuma magának a természetes születésnek a misztériuma.

A műnek természetes úton kell születnie, saját élettörvényeinek engedelmeskedve.

²¹⁴J v.ö. "Il fatto estetico". op. cit. passim

²¹⁵v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit. passim

²¹⁶v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. p. 436-439.

²¹⁷v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. passim

A költői mű a maga tökéletes kifejezettségében örök.²¹⁸

Összefoglalva: a művészet élet, valóságalkotás, a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján. Nem imitáció, nem ábrázolás vagy tükrözés. Az életről alkotott szubjektív és csak saját törvényeinek engedelmeskedő, 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.

Láthattuk, hogy Pirandello a művészet mibenlétét illető alaptéziseit már a Goethe-beszélgetések közzététele illetve az *Illustratori, attori e traduttori* idején megfogalmazta, és azokat lényegében nem változtatja. Azonban sok részletmozzanatot jár körül, pl. a valóság művészetben való megjelenésének kérdését, vagy a tartalom és a forma viszonyát, ezeket a fent említett külön fejezetekben részletesebben tárgyaljuk.

II.2.8. Az umorismo

(1896-1920)

Pirandello 4 tanulmányában foglalkozik az umorismo jelenségével, kettő közülük Cecco Angiolieri költő umoristának való minősítését vitatja, a harmadik Alberto Cantonit, egy Pirandello szerint umorista írórt méltat. A legnagyobb lélegzetű az umorismónak szentelt majd kétszáz oldalas tanulmánya, a *L'umorismo*, amely a fogalomnak szentelt monográfia, s amely előbb történetileg, majd fogalmilag igyekszik az umorismo jelenségét megragadni, megértetni és meghatározni.

Az umorismóval kapcsolatos nézetei korántsem olyan homogének, mint pl. a művészettel kapcsolatosak. Nemcsak az umorismo, mint kategória tartalma változik, bővül, hanem magának a kategóriának a definiálási módszere is; kezdetben *tartalmilag* közelíti meg, később a *létrejöttének a folyamata felől* próbálja megragadni. Noha ez párhuzamba állítható a művészettel kapcsolatos gondolkodásmódjának hasonló tartalmú változásával, már ami a külső meghatározóktól a belső meghatározók irányába való fordulását illeti, az eredmények sokkal eltérőbbek tartalmilag az umorismónál, mint pl. a művészet fogalmánál. Ebben a fejezetben csak követjük a definiálási, megközelítési stádiumokat, a harmadik részben²¹⁹ azonban megkíséreljük az eredmények csoportosítását, analízisét is elvégezni, és rávilágítani, mennyire sokrétű és sajátos jelenség az umorismo Pirandello megközelítése alapján.

²¹⁸ v.ö. "Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico". op.cit. passim

²¹⁹ v.ö. III.2. fejezet

Kezdetben a korábbi definíciókkal vitatkozva Pirandello egyedül abban a megállapításban talál igazságot, hogy az umorismo olyan fanyar *beállítódás*, mely felfedezi és kifejezi a komoly nevetségességét és a nevetséges komolyságát az emberi dolgokban.

Az umorismo nem formai, hanem tartalmi kérdés; az umorismo nem ragadható meg a hatásán keresztül sem, mivel nem a hatásában áll a lényege.

Az umorismo a szentimentalizmus egyik formája, sőt, maga a szentimentalizmus: az umorista egyik szeme sír, a másik nevet, saját könnyein, saját meghíúsult álmain.

Az umorismo gyakran egy túlzásra válaszoló másik túlzás. Sohasem egészséges, síma művészi megnyilvánulás; az umorista nem képes átlátni, megragadni az életet a maga teljességében.

Az umorismo kialakulása személyes vagy társadalmi válsághelyzetekhez kötődik, mindig átmeneti kort zár le.

Az umorismo nem egy spontán és természetes, tehát nem egészséges művészi állapot.

Az umorista melankóliájának, szentimentalizmusának háttérében egy morálisan magasrendű attitűd megléte illetve ennek megingása áll.²²⁰

A következő stádiumban az umorismo mint kritika, mint érzelmkritika jelenik meg, Alberto Cantoni kapcsán.

Az umorismót nem lehet a hatása alapján meghatározni, mert ez a felszínét érinti csak, és ezért felszínes megállapításokhoz vezet. Az umorismónak a gyökerét kell feltárni.

Az umoristánál (a normális művésztől eltérően) a reflexió is alkotó hatalommá válik: a meleg érzelem és a hideg reflexió kontrasztjából születik meg az umorisztikus műalkotás. Pirandello híres képe ezt úgy jeleníti meg, hogy a reflexió tükre itt jeges víz, melybe az érzelem mécsese belecsobban; a sistergés az umorismo nevetése, a felszálló gőz az umorisztikus mű gyakran kissé ködös fantáziája. A reflexió, mint valami kisördög, darabokra szedi az érzelmet, mert kíváncsi a természetére. Így lesz minden umorista kritikus: saját érzelmei kritikusa.

Az umorista állapota nem vidám: sosem képes magát egy érzelemben elengedni, anélkül, hogy ne zökkenne ki valamitől. Megkettőződött állapotban van, nem tud soha többé sem őszintén sírni, sem őszintén nevetni.

Az umorismo művészi megismerési mód is, de lehet kritikai, művészetmegismerési mód is: a helyes úton járó kritikus umorista. Egyszerre művész és kritikus.²²¹

Az umorismót mély, intim és nagyon sajátos kontraszt jellemzi.

Az umorista tudja, hogy az élet mindennapisága, hétköznapi részletei keményen ellentmondanak az idealista leegyszerűsítéseknek, és olyan tettekre, gondolatokra és érzelmekre kényszerítenek, mely a hétköznapi írók alkotta figurák és események harmónikus logikájával ellenkeznek. (Fel kell figyelünk arra, hogy itt tapasztalati, tartalmi vonásokról van szó, talán világképről, egyfajta filozófiáról; mindenesetre az

²²⁰ v.ö. "Un preteso poeta umorista del secolo XIII", op. cit. passim

²²¹ v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

umorismót ezek a *tartalmi* vonások különböztetik meg egyelőre a "normális" művésztől: az eltérés tehát nem a művészi minőségben van - mivel ezt nem a tartalom, egyedül a forma minősíti, írja ugyanitt - hanem a megfogalmazott, leírt élettapasztalatok között.)

Az umorista gondolatai mintha egy másik, a saját jól ismert lelkétől különböző lélekből bukkannának elő. Kutat az intim és finom sajátosságok után, nem a normális művészet idealizáló szintézisét, koherenciáját, megszerkesztettségét, felépítettségét keresi, hanem az ellentéteket, a szeszélyeset; ezért szétesett is.

Az umorista dezilluzionista, de nem cinikus, hanem elkeseredett. Ellenszegül a kultúra építette bálványoknak, mert legnagyobb rémületére nem tud hinni bennük. Azért történik ez vele, mert rálát, ráismer önnön lelki mechanizmusaira, és ez kizökkenti az élmény közvetlenségéből, elbizonytalanítja, kontrasztos érzések közt hányódóvá teszi. Ugyanakkor a lelki mechanizmusokra való rálátás a mélyebb megismerés felé indítja: szenvedélyesen érdekli az igazság. (Amit, ezek szerint, befelé, a lélek mélységeiben vél megtalálni. Nem más ez, mint a századvég sokkja és annak esztétikai kategóriává való transzponálási kísérlete.)

Az umorismo szubjektív és individuális - tehát művészet -, de sajátos módon az: szubjektivitása felismerni engedi a hétköznapi élet igazságát és valóságát az *egyedi* esetben. Olyan egyediség, mely nagy dolgok visszatükrözésére képes.²²² (Egyediben az általános: ez a művészi tükrözés legalapvetőbb sajátossága, s ezek szerint az umorismo képes erre. Csak emlékeztetőül: a legelső megközelítés idején az umorista még nem volt képes az életet a maga teljességében átlátni, vagyis nem alkothatott volna olyan egyedit, amely az általánost is képes megjeleníteni.)

A következő fázisban, a *L'umorismo* idején sok korábbi állítással újra találkozhatunk, de néhány ponton továbblépés is bekövetkezik.

Az umorismo komplex emberi magatartássá válik, melyet nem lehet a retorika vagy a filozófia felől megközelíteni, a konkrét jelenségtől elszakadva.

Az umorismo nem azonos az iróniával, sem a humorral. A műveletlen közönség fel sem tudja fogni az umorismót jellemző titkos kontrasztokat, finomságokat.

Az umorista sosem áll kívül, mindig együttérez, még akkor is, ha olyan valóságot ábrázol, mely a saját ideáljaival ellentétben van. Az irónia a kívülálláson alapszik: az irónia kettős beszéd, az umorismo viszont kettős érzés: lényegi, valódi ellentmondást tartalmaz.

Az umorismo különös és ritka művészi jelenség. Bár a modern humor vonásai között számos olyan található, amely az umorismót is jellemzi, az umorismo mégsem a komikum egyik válfaja.

Az umorismo mindig is létezett, nem történeti képződmény, törvényszerűen megjelenő tudatforma, hanem csakis az egyénre jellemző speciális tudati állapot. Minden korban

²²² v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 305.

jellemezhet, bár kis számú embert. Talán, a civilizáció haladásával megnövekedett érzékenységnek köszönhetően újabban gyakoribb ez a lelki beállítódás, és azok a körülmények, melyek kedveznek az umorismónak - ennyit megenged Pirandello.

(Emlékeztetőül: korábban egyes korok vagy az egyének válságperiódusához kötötte, az átmeneti korok művészetének tartotta.)

Az umorismo tudatállapotát az értelem és érzelem viszálya által kettétörő lélek - mely akár még tudatában is lehet saját megkettőződésének - határozza meg. Az umorista a *sentimento del contrario*-t éli át, mely saját lelkén belül található. Ez az ellentét-érzés nem keverendő össze a szembenállás azon fajtájával, amikor az ember egy rajta kívüli dologgal áll szemben, és él át ennek következtében ellentét-érzést. Az umorismo egy jellegzetes *belső folyamat* eredménye, mely folyamat során az ember igen és nem között érzi magát kifesztve.

Az umorismo művészetének nagy szüksége van a stílus intimitására, s ennek kibontakozását a retorika előírásai lehetetlenné teszik - mint minden művészi alkotásnál. Az umorismónak is, mint minden más művészetnek, nagy szüksége van a nyelvi-formai szabadságra, s ezért csak a retorika elleni lázadás talaján, mindenféle iskolán kívül, csakis az egyediség jegyében jöhet létre.

Az umorismo nem egy az irodalmi műfajok között; az umorismo a kifejezés minősége, mely bármely irodalmi műfajt jellemezheti. A kifejezésnek ez a sajátos minősége az umorista mű megfogalmazásakor bekövetkező speciális gondolati tevékenység eredménye.

Az umorismo feltétele: két életet élni, és hagyni élni e két életet a műben is. Az umorismóhoz nemcsak őszinteség, személyesség, de a komikum mellett a dráma is kell: a kontrasztokat kerülő költői magatartás ellentétes egy umorista attitűdjével.

Az umorismo esetén nincs tisztán komikus hatás, de a komikumot nem a tragikum haladja meg, hanem a komikum haladja meg önmagát.²²³

A továbbiakban az umorismót az alkotónak hőiséhez, hőse világához való viszonyán keresztül is megpróbálja megvilágítani. Cervantes-elemzése²²⁴ nyomán ezt úgy lehet összegezni, hogy egy, a tapasztalatok nyomán meghozott *értelmi* ítélet ellenére, vele párhuzamosan létrejön egy új, a racionálisan elvárható érzelemmel ellentétes érzelem, a *sentimento del contrario*. Belátás és érzelem egy konkrét élettény megítélése kapcsán szembekerül, egy belülálló, szubjektív viszonyulásban. Ez a kettősség jellemezné az umorista belső állapotát, mellyel ábrázolt világához, alakjaihoz viszonyul. (Meg kell jegyezni, hogy ez a kettős viszonyulásmód nemcsak az alkotót jellemezheti, akit umoristának hívunk, hanem a hőst is, aki ezért umorisztikus lesz; ezeket a különbségeket azonban Pirandello nem elemzi, s így az sem lesz teljesen egyértelmű, hogy az umorisztikus mű az umorista beállítottsággal megírt mű, vagy pl lehet a "realista" beállítottsággal megírt (értsd: nem minden mozzanatában umorisztikusnak nevezhető),

²²³ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, passim

²²⁴ v.ö. idem, I. rész, 5. fejezet

de umorisztikus figurát tartalmazó mű is umorisztikus; vagy egy további eset lehetne pl. Manzonié, akinek egy umorisztikusan megírt figurája van, Don Abbondio, de ezért sem Manzoni, sem a műve nem nevezhető umorisztikusnak, sőt.²²⁵ Eme distinkció elmulasztása miatt is lesz az umorismo eme, viszonyulás felől közelítő, pirandelloi meghatározása is problematikus, és talán egyúttal emblematikus is... Nem dől el, az ábrázolásnak, a *kifejezésnek* a minősége az umorismo kettőssége, vagy csupán a kiindulópontnak, az alkotó pszichéjének, vagy mindkettőnek, sőt, még a befogadónak is: "Noi commiseriamo ridendo o ridiamo commiserando".

Korábban, a Cantoniról írt tanulmány idején azt hangsúlyozta, az umorismo érzelmkritika: egyformán sajátja lehet művésznak és kritikusnak. Nem engedi, hogy egy érzelmet tisztán megéljünk, hanem az értelem közbeléptetésével tükröt tart eléje, analizálja, sőt, megmeríti az értelem jeges vizében.

Akárhogyan is, az intellektus szerepe ebben az esztétikai tényben mindenképpen az, hogy az érzelmi azonosulás megakadályozásával szembesítse az érzelm és az értelem eltérő ítéletét egy adott létezés megítélése kapcsán; hogy többoldalúvá tegye az ítéletet, a "látványt". (Igencsak emlékeztet ez egyes avantgard irányzatok képzőművészeti törekvéseire: arra, hogy a tárgy "reális" képét analizálva, szétbontva egy egészen másnak látszó tárgyat tegyen szemlére, így szembesítve azzal a lehetőséggel, hogy a dolgok több aspektusból szemlélhetők, és így más-más képet mutatnak; mindazonáltal egyik kép sem igazi, csak az egyes nézetek összessége.)

Megismétli, hogy az umorismo egy sajátos beállítódás, egy pszichológiai folyamatnak a gyümölcse. Azonban itt már azt hangsúlyozza, nem szükséges hozzá etikai elkötelezettség. Sőt, az sem szükséges, hogy a költő ideáljai és a valóság szembekerüljenek: aki így ítéli meg az umorismót, az kissé felszínesen ítél, mondja Pirandello. Természetesen lehet a költőnek ideálja, azonban az ideál sérülése semmiképpen sem oka, inkább következménye lehet az umorismónak. Ezen a ponton arra kell felfigyelnünk, hogy Pirandello igyekszik az umorismo meghatározásából kiküszöbölni a tartalmi meghatározókat, főleg azok etikai minőségét.

Majd szintén a korábbiakkal egybehangzóan közli, hogy a szkepticizmus, a tolerancia, a realista beállítottság kedvező környezetet jelentenek az umorismo számára, míg a retorika nagy akadály, visszafogó erő. Vagyis vannak olyan egyéb *beállítódások*, melyek valamiféleképpen rokonságban állnak az umorismóval, ezek azonban hangsúlyozottan pszichés beállítódások, nem tartalmi meghatározottságok.

Nyilván Pirandello is érzi a beállítódás mint pszichés folyamat és az eredményeképpen létrejövő műalkotás tartalma közötti szükségszerű összefüggést, vagyis azt, hogy nem

²²⁵ v.ö. idem, II. rész, 4. fejezet

lehet olyan egyszerűen leválasztani a tartalmakat, a mű világképét az azt eredményező pszichológiai folyamatról.

Ezért is kezdheti a *L'umorismo* második részét, mely saját meghatározáskísérletének összefoglalása, azzal, hogy az umorismo sajátos ábrázolásmódja egy pszichológiai folyamat eredménye, az ábrázolás *anyagát* és *értelmét* azonban a világ sajátos megítélése adja.

Majd folytatja a reflexió szerepének az analizisével: a reflexiónak a szokásos, műalkotásban betöltött szerepétől eltérő szerepe van az umorismót létrehozó pszichológiai folyamatban. Ez a fajta reflexió nem csupán tükörként szolgál, melyben az érzelem szemléli önmagát, hanem jeges vízzé válik, melyben az érzelem mécsese kialszik; félbeszakítja az eszmék és képek spontán harmónikus formába való rendeződését, s a képek nem hasonlóságuk alapján társulnak, hanem egymás ellentétét hívják elő. Eredmény: folytonos kitérőkkel tarkítottság, szétesettség, megosztott, nyugtalan lélek.

Ez az érzelemkritikai szerep, a hétköznapitól különböző visszatükröző aktivitás alkalmas arra, hogy az umorista műalkotás általános és megkülönböztető jegye legyen.

Mindazonáltal ez a reflexió nem a tudatos gondolattal azonos valami, de nem is a tudatos gondolat ellentéte, vagy annak a spontán irányába történő elmozdulása. Ez a reflexió a *képzleti aktivitás speciális projekciója*, úgy születik a fantáziaképből, mint árnyék a testből: a fantáziakép tehát már születése pillanatában megkettőződik.

Íly módon az umorisztikus mű is spontán módon születik, mint minden más művészet, mentesen a tudatos gondolattól. A reflexió fent leírt sajátos működése ugyanis csupán egy beállítódást eredményez, egy talajt, melybe a mű csírája majd belehull, s aztán éppen úgy fejlődik, mint a művészi alkotásnak kell: spontán módon, saját formáját saját törvényei szerint létrehozva, a fantázia alkotásaként.

Fontos jól megérteni, hogy ez a reflexió a művön *belül* működik: semmiképpen sem a műről, különösen nem az életről való gondolkodást jelent. Nem is a művet matériaként alkotó önálló, elkülöníthető komponens. A reflexió az umorisztikus művön belül működő *aktivitás*, mely a költő fantáziájába, első érzelmébe fészkei be magát, majd szembefordul vele, mint lázadó árnyék, és létrehozza a *sentimento del contrario*t. A reflexió tehát egy dinamikus létezést, aktivitást jelent az alkotói folyamatban. De mivel nem lép ki sosem a műből, vagyis a mű mindig a képzelet alkotása marad, ezért nem sérül a művészség alapkövetelménye.

(Úgy képzelhetjük el az umorisztikus művet, mint a kétféjű sárkányt: egy test, de két olyan fej, melyek egymással szemben állanak és mindig mást akarnak; ez zavart okoz az egész működésében - a *sentimento del contrario*, a kétféjű sárkány közérzete - de azért egy, bár elgyötört, ellentét marcangolta test maradnak, nem szakadnak ketté.)

Az umorismo magyarázatához tartozik az umorismo okának a megértése. Pirandello kizárja az okok közül az etikai okokat, mint külsődlegeseket. Az umorista *műalkotás* oka ez a fent elemzett sajátos lelki beállítódás. Ezt a sajátos beállítódást azonban teljesen önkényes egy meghatározó okra visszavezetni. Lehet éppen az ideálok és a realitás ellentéte *is*, valamely keserű élettapasztalat nyomán, vagy egyfajta illúziótlan tisztánlátás.²²⁶

Észrevehető, hogy az ok okának apropóján mintha visszakerülne a külső világ az umorismo jellemzésébe. A kiindulópont tehát a művész valamilyen élettapasztalata, melyet esetünkben speciális - umorisztikus - lelki beállítódása szerint interpretál. Ez az umorisztikus látásmód vetül tehát az alapélményre, az élettapasztalatra, s jelenik meg, megy át a dologba, illetve a műbe, amelyet megalkot. Az umorista mű oka valójában tehát tényleg a speciális lelki beállítódás, ugyanakkor e belső működés valamilyen külvilágból szerzett élettapasztalaton fejt ki interpretatív működését. Ez az élettapasztalat azonban tulajdonképpen nem egy megelőző *oka*, csak matériája az umorisztikus műnek: a kiindulópont nem azonos az okkal.

Az umorismo *matériája* ugyanúgy, mint a "normális" művészeté, a lélek fikciói, az érzelm alkotásai, csak ezeket a reflexió kisördöge darabokra szedi. Ennélfogva ezek a fikciók nem tudnak koherens, harmónikus világgá szerveződni, mint a "normális" művészet világa. És ennek a szétesettségnek az okaként utasította el Pirandello az ideál sérülését, elvesztését. Vagyis a lelki beállítottságot tartja meghatározónak, mintegy "veleszületettnek", s ebből vezeti le következményként e speciális világlátással áthatott matéria umorista műalkotássá alakulását.

Egy biztos: ha van, ha már nincs, vagy ha nem is volt ideál, nincs, ami a rendet alkotó funkciót betöltse az umorista világában, nincs olyan biztos pont, amihez képest elfogadni vagy elutasítani lehetne az élet jelenségeit. Az egyetlen biztos pont, hogy semmi sem biztos: a kétely szükségessége a legbiztosabb. Az umorismót kiváltó lelkiállapotot tehát ez a generalizálódott elfogadásképtelenség hatja át, annak feszültségével egyetemben: *il sentimento del contrario*. Nincs, mert nem tud rend lenni a világunkban, jóllehet birtokában vagyunk érveknek és ellenérveknek, a dolgok természetét is jól látjuk, csak érzelmileg nem tudunk mindezzel lépést tartani.

Tovább búvárkodva az umorista világtapasztalatában, az umorismo e sajátosan interpretált matériájában, Pirandello úgy látja, az umorista elfogadásképtelensége, bizalmatlansága abból származik, hogy felfedezi, hogy a világ ill. annak értelmes mivolta egy folyamatos, illuzórikus konstrukció, világismeretünk egyáltalán nem objektív. (Talán ez a felismerés okoz érzelmi válságot: az értelem elvesztésének a válságát, amelyet az érzelm nem képes követni, elfogadni: talán épp ez a *sentimento del contrario*.)

²²⁶ v.ö. II. rész, 4. fejezet, p. 151-152.

Aztán egyszer csak az umorista az élet bölcsévé válik: feltárult előtte a világ, mint végtelen űr, melyet az ember szerepekkel, illúziókkal igyekszik betölteni, saját túlélése érdekében, de amelyet sohasem tud objektíve megismerni. Azt is belátja, hogy az ember logikai megismerő tevékenysége korlátozott, sőt: egész emberi létezésének problémáját éppen saját tudata, s a vele végzett megismerő tevékenység szüli: e megismerő tudatnak ugyanis korlátozottak a lehetőségei a világ megismerésében. Ennek következménye, hogy az ember illúziókba kénytelen menekülni, és kénytelen mindezzel ráadásul még szembesülni is: úgy tudatának alkotó hatalmával, mint korlátaival. Ennek a tudása teszi illúziótlanná és bölccsé az umoristát is.

Ezért lesz az umorista a nagy egyensúlyteremtő: a kényes emberi szerkezetet, mely értelme és érzelmei kettős meghatározottságában-rabságában él, megvédi saját magától: akár értelme, akár érzelmei túlzásától.

Az umorista is, mint minden művész, az élet rögzítésére törekszik, de ezt nem sűrítéssel-idealizálással, hanem a homályban lévő valódi okok keresésével, és ezért szükségszerű dekomponálással véli elérni. Megmutatja az élet inkoherenciáját, de szenved a saját tisztánlátásától; beengedi a lélek szakadékait, a bevallhatatlant, a meztelen és ellentmondásokkal teli életet: talán jobban beengedi az élet szikráját. Mindenképpen a "normálistól", a szokásostól, átlagostól eltérő művészetet alkot.

Végül Pirandello - mindeme tartalmi jellemzőket felsorakoztató kitérő után - abban összegzi az umorismót, hogy az nem más, mint a *sentimento del contrario*, az ellentét érzése. Ezzel végülis egy pszichológiai, működésbeli definíciót ad, mert ez az érzés nem egy egyszerű érzés. Sajátosságát a reflexiónak az a speciális aktivitása adja, melynek folytán létrejön az umorismo, s végül is csak és alapvetően eme sajátosság által képes megkülönböztetni az umorismót a másképp keletkező művészi alkotásoktól.²²⁷

Ha végigtekintünk az umorismo meghatározásának fázisain, láthatjuk, hogy kezdetben a *beállítódást* nem választotta el tartalmi, etikai feltételektől, sőt, egyenesen azt mondta, az umorismo tartalmi kérdés. Ekkor még úgy gondolta, az umorista nem látja át az élet egészét, és az umorismo nem spontán és természetes, tehát *nem egészséges* művészi állapot.

Ezt követte az, hogy *érzelemkritika*. Itt a működésmód analízise is megtörténik, annak bizonyítása, hogy bár a meleg érzelem és a hideg reflexió ütközése következik be az umorismo esetén, a gondolkodás itt *alkotó* hatalommá válik, eltérően a normális művészi alkotásoktól. A meleg érzelem és a hideg reflexió összeütközése a keserű élettapasztalatok következménye.

Majd, tovább finomítva a kettős meghatározást, odáig jut el, hogy az umorista saját lelki működéseire rálát, ráismer, és ez lehetővé teszi számára, hogy a világban és az emberben működő *mélyebb igazságokat, igazi okokat* is felismerjen, szemben a normális művészet

²²⁷ v.ö. "L'umorismo", op. cit. II. rész, passim

"idealista leegyszerűsítéseivel". Sőt, az umorista művészete az egyediben is képes nagy dolgok visszatükrözésére, és ekkorra már nyilvánvaló, hogy az *egyedi* azt jelenti, hogy a normális művészet sűrítése és idealizálása nélkül. Mindez némileg szembehelyezi őt a kultúra bálványával, és egyúttal sérülékennyé is teszi érzelmileg.

Végül annak bizonyítása következik, hogy az umorismo *igazi* művészet: dacára a reflexió közreműködésének, és függetlenül az őt "meghatározó" tartalmaktól. Először az umorista *magatartásának*, majd a reflexió működés módjának alapos analízise következik, minek során onnan kezdve, hogy az umorismo komplex emberi magatartás, végül oda szűkíti a meghatározást, hogy az umorismo egy sajátos *lelki működés* eredményeképpen létrejövő *érzelem*, a *sentimento del contrario*.

Végül is a tartalmi jellemzők kérdését úgy "oldja meg", hogy egyrészt a matéria kategóriájába utalja: azt emeli ki, hogy ebből a materiából egy *sajátos, de művészinek tekinthető* lelki működés folytán keletkezik az umorismo. Másrészt az umorismonak mégiscsak lesz egy világszemlélete, világképe, a materiáján elvégzett sajátos művészi munka eredményeképpen: *egy felismerhető világa*. De ez *nem filozófia*, mivel alapvetően nem az analízáló gondolat, hanem a művészi vízió alkotja ezt a világot; ez az umorismo élettudománya, költői logikája. Ez a világ mintha a jelenben megismerhető legigazabb világ lenne: az umorista többé nem olyan művész, aki nem látja át az életet, ellenkezőleg: másoknál jobban átlátja, éppen mert saját lelki működését is megérti, s vele a világ "képzésének" emberi módját is. Az umorismo ily módon a legmélyebben igaz művészet.

Mintha Pirandello ugyanakkor nem vállalná ezt az értékítéletet is implikáló konklúziót, melyet tartalmi vonásokat is bevonva kapott meg, az umorismo mint művészet meghatározása kapcsán. Talán azért sem, mert a művészet meghatározásánál egyébként kizárja a tartalmi meghatározókat: a művészetet egyedül a formája minősíti. Az umorismóról pedig éppen azt akarta bizonyítani, hogy művészet, tehát nem a tartalmát kellene elemeznie, hanem saját művészetmeghatározásához koherens módon a létrejöttét, formálódását. (Ezért szentel akkora figyelmet a reflexió működés módja analízisének.)

Ezért a *L'umorismo* utolsó fejezetében nem tehet mást, mint hogy drasztikusan negligálja az előzőekben leírtakat, melyek tartalmilag, az ábrázolt világon át jellemezték az umorismót, és az umorismót végül a *sentimento del contrario* érzelmére szűkítve határozza meg.

Ha mélyebben utánagondolunk a *L'umorismo* utolsó fejezetében mondottaknak, de vele az egész tanulmányt, és különösen a második kiadást jellemző motivációnak is, hogy Crocénak bizonyítsa, az umorismo igenis *művészet*, arra a különös megállapításra kellene jutnunk, hogy az umorismo olyan művészet, amely csupán egyetlen *érzelem*, a *sentimento del contrario*. Vagyis mégsem művészet, csupán egyetlen érzelem? Vagy inkább olyan művészet, amelyet a *sentimento del contrario* nem enged koherens művészetté válni? Vagy méginkább olyan művészet, amelynek a koherenciáját éppen a

sentimento del contrario, azaz a folytonos érzelmi szembenállás adja? Ezekre a kérdésekre később visszatérünk.

II.2.9. A művészi kommunikáció másik oldala

Interpretáció I.: a közönség

(1896-1923)

Interpretáció címszó alatt próbáljuk összegyűjteni mindazokat a szórványos gondolatokat, amelyek a kész műalkotás további sorsára vonatkoznak: a közönség általi befogadásra, a közönség alkotásra való visszahatására, a "fordításokra", vagyis azokra a másodlagos művészi eljárásokra, amelyek egy *már kész* műalkotás újabb formában való megjelenését eredményezik. Ilyen a színház is, de tekintve a kérdés Pirandello számára való különleges fontosságát, egy külön fejezetbe gyűjtjük a színházzal, színészi munkával kapcsolatos néhány gondolatot; és ide tartozik a kritika és a művészet kapcsolata is, amelyet szintén külön fejezetekben tárgyalunk.

Az iskolának, a rétoroknak a közönséget kell nevelni, nem a művészt; a közönség nevelése a legmagasabb hivatásuk. Ugyanis az érzékeny és értő publikum a művész igazi iránytűje. A közönség műveletlenségét, a kritériumok hiányát és nem megfelelő voltát pedig könnyen kihasználhatják a tegnapok deviánsai és a ma prédikátorai, a szélhámosok, akik légbőlkapott és gyanús tudással akarják elkápráztatni közönségüket, és akiknél hiányzik a komoly felkészültség és az elődök ismerete. Mindez túlzásokhoz vezet. Az írás is barbár marad, ha nincs mögötte kultúra.²²⁸

A szélesebb közönség és a kritikus ítélete gyakran eltér. A széles közönségnek bizonyos elvárásai vannak, melyeket ha a művészet kielégít, akkor ugyan tetszeni fog a közönségének, de megszegi a művészet "alapszabályát", a saját gondolat saját formában történő megalkotását. Az ezt kifogásoló kritikus, az igazmondó idealista viszont szembe fog kerülni a közönséggel, és persze a művésszel is, és gyászosan magára marad.²²⁹

Ha létre is jön a mű lélektől lélekig való átjutása, nem lehetséges, hogy a mű ne szenvedjen el ferdülést: a "fordítás" során létrejövő átalakulás, megváltozás kikerülhetetlen. Ez különösen akkor igaz, ha "befogadásunkat" rögzíteni akarjuk, akár kritika, akár fordítás, illusztráció, színházi előadás, akár egyszerű vélemény kifejezésének formájában. Mindenki ismeri a fájdalmas meglepődést, amikor olvasója olyasmire gratulál neki, amit egyáltalán nem állt szándékában közölni, sőt, fogalma sem volt róla, hogy művében megtalálható²³⁰

A műveletlen közönség nem képes megérteni az umorismót jellemző titkos kontrasztokat, finomságokat.²³¹

²²⁸ v.ö. "Eccessi", op. cit.

²²⁹ v.ö. "Il momento", op. cit.

²³⁰ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit.

²³¹ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 1. fejezet, p. 17.

Az igazi művészet csak eredeti lehet; a művelt közönség ítélete viszont nem biztos, hogy jót tesz az eredeti alkotásoknak, elég Dante, Machiavelli, Ariosto, Vico példáira gondolni.

A közönség akkor értheti félre a korábban keletkezett műveket, ha azok nem a *movimento dello spirito*, a lélek szabad mozgása, hanem az *atteggiamento dello spirito*, a lélek felvett magatartása szerint keletkeztek. Ekkor előfordulhat, hogy egy eredeti alkotás is, tévesen, réginek tűnhet. A soha nem öregedő művek, a természet hangjai, isteni hangok, viszont mindig magányosak, és lényegében meg nem értettek (ugyanis ahhoz, hogy teljes egészében, a saját létezésük szerint foghassuk fel őket, ki kellene lépünk önmagunkból); mégis az egyes korok egymásra következő befogadói a magukénak tudják érezni ezeket a műveket, és a saját módjukon visszhangozzák. Az emberi érzelem, a lélek mozgása ugyanis sohasem lehet érdektelen, míg a magatartásokat történeti rekvizitummá teheti az idő. ²³²

Összegzőképpen azt mondhatjuk, a közönséggel mindig baj van: ha műveletlen, akkor nem érti a művészet finom rezdüléseit, és félre is vezethető, becsapható; akkor nem szolgál iránytűként sem a művész számára. Ha művelt, akkor viszont esetleg nem eredeti, tehát elutasítja a valódi, eredeti művészetet, és a retorika normáinak megfelelően támogatja, azaz ismét csak nem iránytű. A kortárs művészet átjutása lélektől lélekig tehát nehéz, majdnem lehetetlen. Még a nem kortárs, hanem régebbi művek sem "menekülhetnek" a közönség félreértése, meg nem értése elől; csak a legnagyobb művek kivételesek: ezek örökké élnek, bár némileg megmagyarázhatatlan módon, és csak *utólag*, a közönség szívében.

II.2.10. A művészi kommunikáció másik oldala.

Interpretáció II.: a kritika

(1896-1923)

A kritikus magára marad - ha nem a többség elvárásaihoz igazodó, hanem becsületes és őszinte, ideálképet kergető kritikát ír.

A becsületesség és az őszinteség jellemzik a hozzáértő kritikát: az őszinteség az igazság kimondásának feltétele. A szívből, lelkiismeret alapján való ítéletalkotás alapja a *coscienza*, amelyet Pirandello érdekes tulajdonsággal ruház fel: az öntudat nem létezik magában valóan, mivel maga az ember sem magában valóan létezik. Ezért a tudatában lényegi kapcsolat van aközött, aki gondolkodik, és aközött, amiről vagy akiről gondolkodik, amit vagy akit elgondol. A tudat ilyen működése az, amelynek köszönhetően nem vagyunk egyedül: ennek köszönhető, hogy gondolataink és érzéseink

²³² v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. passim

tükröződhetnek mások tudatában, és fordítva. A tudatok ilyenfajta egymás közti kommunikációja a tudat létezés módja. ²³³

(A hozzáértő kritika igazsága objektív igényű dologak tűnik, a becsületeség és őszinteség azonban szubjektív mércét kínálnak; a végeredmény az, hogy az igazi, hozzáértő kritika egy becsületesen meghozott ízlésítélet, ami éppen olyan szubjektív alapokon (az ízlés) nyugszik, mint a többség ítélete. Ezek között az ítéletek között csak az idő fog dönteni. Csak felvillan itt, a tudatok egymás közti kommunikációjának képében, az interszubjektivitás, mint a kritika egy lehetséges és érvényes módja: mint a szubjektív "objektívizálódásának" a lehetősége, még a jelen pillanatában, nem csupán az idő múlásával.)

Az iskola ma még egy valamire való kritikust sem tud adni, csak hivatkozokat. (Ez azt jelenti, hogy nemcsak a művészetnek, de a kritikának is szüksége van az önálló gondolkodásmódra, a kreativitásra.)²³⁴

Volna lehetőség arra, hogy az ízlés ítéletét tudományosan meg lehessen alapozni: a pszichológia által megalapozott esztétikai kritika intellektuálisan is megerősítené a becsületesen meghozott ízlésítéletet.²³⁵

A Retorika nem alkalmas a kritika szerepét betölteni, pedig a művészet fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges a jó kritika. A kritikusként be kell tudni hatolni a művész belső világába, és az első pillanattól figyelemmel kísérni a mű-növény fejlődését. Fel kell ismernie a műalkotás saját törvényeit. Ezt kell megítélnie, nem a lezárt, kész formát, külsődlegesen felállított szabályok alapján. A kritika nem lehet elvont beszéd, mivel a művészet lényege éppen sajátos mivolta, saját, egyedi formája. A műalkotás nem közelíthető meg kívülről felállított törvények alapján, mert minden mű a saját törvényei szerint létezik. A jó kritikának éppen ezeket kell feltárnia. (A jó kritika - mint ahogy az igazi műalkotás - mércéjének eddigi tényezői: őszinteség, eredetiség, saját gondolat és nyelv, élettéliség, szervesség: azaz a mű csakis belülről táplálkozik, a művész saját lelkéből.)

Minden igazi umorista: kritikus. Darabokra szedi az érzelmet, mert kíváncsi a természetére.²³⁶ (Akkor viszont a helyes úton járó művészettudós, kritikus pedig nem más: umorista; mert a művészetről egyszerre kell neki érzelemmel és értelemmel itélni, művészi és kritikai módon, empátiával és az értelem fényében vizsgálva.)

A kritikának nem elegendő a hatás alapján ítélni. Fel kell tárni a hatás okát, működési mechanizmusát, és megfoghatóvá kell tennie az ész számára. Vagyis meg kell fejtenie a költői logikát, azokat a törvényeket és elveket, amelyeknek a művész öntudatlanul engedelmeskedik.²³⁷

²³³ v.ö. "Il momento", op. cit.

²³⁴ v.ö. "Il neo-idealismo", op. cit.

²³⁵ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

²³⁶ v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

²³⁷ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

Az esztétikai érték megítélésének, a kritikának nem lehet eszköze a "fordítási próba". Nem lehet pl. egy költemény értékét aszerint megítélni, hogy mennyiben fordítható le festett képpé, vagy egy írott drámát aszerint, hogy mennyiben állja meg a helyét a színpadon.²³⁸

Az esztétikai ítélet szempontjából egyedül a *sentimento della forma* releváns. Helytelen az a kritika, amely a tartalomból indul ki: a költészetet egyedül a formája minősíti, nem a tartalma vagy az erkölcsisége.²³⁹

A kritikának az egyes művek sajátosságát kell felfedeznie. Az esztétikai ítélet szempontjából a sommás megkülönböztetések értéktelenek. Az irodalom jelenségeiről való ítélet szempontjából a legjobban a szüklátókörűség és a sémákban való gondolkodás árt.²⁴⁰

Az esztétikai vizsgálat szempontjából az a fontos, hogy a költők hogyan viszonyulnak saját művükhöz és ezen keresztül az alkotáshoz. (Vagyis Pirandello nem művészetten kívüli mércét alkalmaz, nem a tárgyat magát értékeli, és a költőnél sem a *tárgy* erkölcsi, társadalmi értékehez való viszonyulást tartja a kritikus számára fontos szempontnak, hanem az *alkotáshoz* való viszonyt. Az eddigiekből már láthattuk, hogy ez alól kivételt képez az umorismo: ott éppen az umorista tárgyához való viszonya volt alkalmas arra, hogy magát az umorismo jelenségét megragadja; bár kétségtelen, hogy ezzel nem a művészi értékét jellemezte, csak a kifejezés sajátos mivoltát érzékeltette.)²⁴¹

Nem tölti be feladatát a "tisztá" irodalomkritika, és semmilyen absztrakt esztétikai teória, amely nem a konkrét műalkotás alapján ítélkezik. A kritikának nem az a feladata, hogy felhívja az alkotók figyelmét a "kor problémáira", inkább követnie és elemeznie kellene az alkotásokat.

Végül akkor fordul elő, hogy félreértünk, vagy nem értünk meg egy művet - nem ismerjük fel újdonságát, eredetiségét, és tévesen réginek érezzük - ha alkotója egy lelki beállítódás, nem pedig a lélek szabad mozgása szerint alkotta azt. A *beállítódás* ugyanis idővel történetivé, azaz régivé válhat, a magatartások pedig rekvizitumokká, de a lélek szabad mozgása s az aszerint alkotott mű sosem öregszik meg. (Nyilván a beállítódás eseteiben lehet jogosultsága a kritikának arra, hogy történeti, azaz a művészetten kívül álló szempontokat is érvényesítsen a kritikában.)²⁴²

A kritikáról még szólunk egy következő fejezetben: ott a tudományos, azaz pszichológiai alapra helyezett kritikával foglalkozunk részletesebben.

Összegezve: A művészet fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges a jó kritika. A kritika – a kritikai befogadás – lehetősége a tudatok egymás közti kommunikációján alapul. A

²³⁸ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

²³⁹ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 302.

²⁴⁰ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 3. fejezet, p. 39-47.

²⁴¹ v.ö. id. mű, I. rész, 5. fejezet, passim

²⁴² v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. p. 255-267.

kritikusnak be kell tudni hatolnia a művész lelkébe, meg kell értenie a művész saját alkotásához való viszonyát, és fel kell tárnia a művészetében működő költői logikát, a művet mozgató saját törvényt, a *sentimento della forma*-t. Nem a tartalom, hanem a forma alapján kell, hogy ítéljen; az esztétikai ítélet szempontjából egyedül a forma a releváns.

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 kreatív folyamat a tudatok közti kommunikáció során jön létre, és létrejötte hitelesítheti a becsületes és őszinte ízlésítéletet. A pszichológia segíthetne eme ítélet intellektuális megerősítésében is. 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. Pedig a kritikának mindig az egyes, konkrét műből kell kiindulnia.

II.2.11. Az őszinteség (1896-1923)

Az *őszinte* szó először a nyelvvel kapcsolatosan tűnik fel, olyan összefüggésben, hogy az időnek ellenálló művészi formát csak őszinte és jól megalapozott nyelvi egységesség (sald e sincera compattezza della lingua) eredményezhet.²⁴³

Majd a hozzáértő, azaz becsületes és őszinte kritika kapcsán találkozunk vele újra. Itt az őszinteség az igazság kimondásának a feltételévé válik a kritikus számára: az őszinteség eléréseért a kritikus önmagával, saját előítéleteivel harcol legelső sorban.²⁴⁴

A következő állomás a *sincerità* mint művészi *magatartás*, amely valójában a korábban már szereplő spontaneitást váltja fel. Az őszinteség magatartása azt jelenti, hogy a művész a valódi emberi érzések hiteles kifejezését, megjelenítését fogja fel a művészet alapjaként. Ekkor, az *Ariel* idején azt is jelenti, sikraszáll a D'Annunzio-divattal és a francia import irodalmi irányzatok majmolásával szemben.

De az őszinteség tulajdonképpen *módszer*: annak a módszere, ahogyan a művész belső világábrázolása a külső világgal a lehető legazonosabbá tehető.

Az őszinteség egyúttal *minőség* is (ez, módszer és minőség szoros összefüggése máshol is előfordul Pirandellónál: a megfelelő módszer biztosítja a művészet minőségét is): akkor lesz a művészet őszinte, ha a művész felfüggeszti az előítéleteit (mint korábban a kritikus munkája kapcsán is említettük), és a tapasztalataira támaszkodik.

²⁴³ v.ö. "Eccessi", op. cit.

²⁴⁴ v.ö. "Il momento", op. cit.

Az őszinteség továbbá a művész világról alkotott *belső képe* és a *világ* közötti kapcsolatnak a minősége is, olyan minősége, melyben a külső és a belső világ a lehető legazonosabb.²⁴⁵

Az őszinteség magába olvasztja az eredetiség fogalmát is – saját mód és saját gondolat –, valamint a spontaneitást és az élettelséget is. Az őszinte művész nem fogadja el a formulákat, de ezt kivéve toleráns: elfogadja még az izmusok művészetét is, mivel nincsenek előítéletei, persze nem egyedül lehetségesként, hanem *egy* lehetségesként a sok között.²⁴⁶

Eddig tehát az a folyamat érvényesült, hogy az őszinteség fogalma egyre több más fogalmat szívott fel, illetve került velük rokonságba: eredetiség, spontaneitás, objektivitás, tolerancia, nyitottság. Most elindul a differenciálás folyamata: nem minden, a közgondolkodás szerint őszintének tartott őszinteség alkalmas arra, hogy "őszinte" művészetet hozzon létre.

Új fogalom az őszinte fikció, a *finzione sincera*. Ez akkor keletkezik, ha a művész *önmagáról* alkotott képe nem őszinte. Gyakran előfordul, hogy olyannak képzeljük magunkat, amilyenek lenni szeretnénk, eszerint a hamis kép szerint élünk és cselekszünk. Ezt a magatartást egy – lehetséges, hogy tudattalan – ambíció sugallja. Azonban ha ilyen egy művész alkotói magatartása, ez lehetetlenné teszi, hogy őszinte művet alkosson. Az őszinte fikció megakadályozza, hogy a mű a tudat ismeretlen és mély rétegeiből szülessen; vagy ha mégis így születik, akkor az alkotó az őszinte fikció tudattalan ambíciójától vezettetve arra érez indíttatást, hogy megváltoztassa művét.

A mű tehát akkor lehet őszinte, ha a tudat mély rétegeiből és saját törvényei szerint születik, mindenféle tudatos vagy tudattalan ambíciótól függetlenül. Ha az alkotó őszinteséget "szán" művének, vagyis engedi, hogy a kifejezett tartalmak saját gondolatából és érzelméből szülessenek, akkor értékes művet alkot, annál értékesebbet, minél inkább képes jelen lenni a műben. A mű értéke tehát a mű őszinteségével, az alkotó műbe fektetett *saját* gondolataival, érzelmeivel arányos.²⁴⁷

Lehetséges úgy "azonosulni" a történettel, hogy az csupán azt jelenti, költőileg komolyan vesszük a művet, de nem jelenti azt, hogy őszinték vagyunk – most abban az értelemben, hogy a saját hangunkon, a saját érzéseinkről szólunk. Ha egy szerző azonosul hősei látásmódjával, ez nem jelenti azt, hogy ő személyesen vagy akár költőileg azonos lenne bármelyikkel is.

Az umorismóhoz viszont őszinteség kell: ott az umorismóhoz szükséges mindkét életet őszintén a sajátunknak kell érezni: a komikum mellett a dráma is kell.²⁴⁸

A lélek szabad mozgása szerint eredeti alkotás örökre fiatal marad, míg a lélek felvett magatartása szerint eredeti alkotás idővel, tévesen, öregnek tűnhet. A lélek felvett

²⁴⁵ v.ö. "Sincerità e arte", op. cit.

²⁴⁶ v.ö. "Sincerità", op. cit. és "Soggettivismo e oggettivismo nell'artoggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 202-

²⁴⁷ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 204-208.

²⁴⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, p. 71-81.

magatartása, beállítódása nem azonos az őszinte fikcióval, amikor önmagunkról alkotunk hamis képet. A lélek felvett magatartása a világhoz való viszonyt határozza meg. Mégis, úgy tűnik, a lélek felvett magatartása 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, a lélek felvett magatartása miatt.²⁴⁹

Végző 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 vagy tudattalan, őszinte vagy nem őszinte - ambíciótól mentesen.²⁵⁰

II.2.12. Formai eljárás

(1896-1921)

Felszínes formai eljárások találhatók az új szisztéma képviselőinél (pl. a szimbolistáknál), azaz nem önálló, nem elmélyült, nem kreatív formai eljárások. Ezek az eljárások tulajdonképpen a régi retorika új jelszóval való ellátásai, és a szükséges és kívánatos fejlődésnek az elkerülését eredményezik. (Vagyis a felszínes formai eljárás imitáció.)²⁵¹

A nagy művészetben nem lehet formát *utánozni*, modellt követni; nagy művészet csak saját mondandóval és saját formában lehetséges. A saját mondandónak saját formában ugyanakkor bele kell férnie a közös nyelvezet formálta edénybe; ha ezt az edényt a kényünk-kedvünk szerint újraalakítgatjuk, a gondolatok és érzések mellőmlenek, s az edények üresen maradnak: vagyis a saját gondolat és forma csak a közös nyelvezet respektálásával alakítható ki.²⁵²

A drámai dialógusnak sem a *külső* formája a lényeges, hanem az, hogy a szerző úgy tudjon azonosulni alakjával, hogy úgy érezze őt, ahogy az önmagát, úgy akarja őt, ahogy az önmagát. Akkor az alak élő lesz, és természetesen a dialógus, vagyis a forma is.

Az igazi költő a rímet, az alliterációt sem *keresi* soha, nem *csinálja* a verset; mindazonáltal sem a rím, sem az alliteráció nem tekinthető véletlennek.²⁵³

A forma és a technika nem külsődlegesek a belső esztétikai tényhez, az ideához, a vízióhoz képest: az idea, a művészi vízió ugyanis pontosan a forma mozgó intuíciója.²⁵⁴

²⁴⁹ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. p. 261-267; a Goldoniról írottak.

²⁵⁰ Vicentini másképp vélekedik az őszinteség kérdéséről, v.ö. id. mű, p. 75-80.

²⁵¹ v.ö. "Il neo-idealismo", op. cit.

²⁵² v.ö. "Sincerità", op. cit.

²⁵³ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. p. 340-346.

²⁵⁴ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 231-233.

A valódi, szabad és individuális forma: alkotás. Nem mechanikus reprezentáció, nem intuitív megismerés: nem tartalom. A tárgyasult pszichikai tény a művészetnek nem a formája, hanem a tartalma. Formává csak akkor válna, ha szubjektivizálna.²⁵⁵

A mű formájában és technikájában is egyedi kell, hogy legyen, nem lehet utánzat. A technika a forma szabad, spontán mozgása. Aki a technikát utánozza, az a formát utánozza.²⁵⁶

A költészetet nem a tartalma vagy az erkölcsisége minősíti, egyedül a formája. Mikor nincs fék a művészet spontaneitása előtt, mikor a költő *érzi* a formát, nem komponálja, mikor a technika biztos és mozgékony eszköz nála, akkor születik igazi költészet. Szétszórt tagok összeillesztése nem alkot élő testet, komponálás nem teremti a költészetet. A mű rejtőzködő lényege, az egész, az a *sentimento della forma*, a forma érzése; ez vezet el a részletekhez. A forma csakis az alapintuáció nyomán bontakozhat ki, saját törvényeinek engedelmeskedve.²⁵⁷

Ha a forma nem születik, hanem a retorika előírásai szerint csinálják, mint valami tárgyat, akkor a művészet kópia lesz, nem alkotás. Az umorismo is csak ott születhet meg, ahol a nyelv szabad és élő, és a forma születik.

A forma születése úgy is felfogható, mint a nyelvi objektivitás szubjektivizálódása, vagyis a stílus születése. (A nyelv objektiv, megismerés; a stílus szubjektív, kifejezés.)

Egy forma akkor saját forma, mikor egy költői fikció saját önmozgása révén szerez formát. A forma akkor alakított, komponált, mikor valamilyen ábrázolási cél érdekében szándékosan eltúlozzuk az ábrázolt tárgy bizonyos tulajdonságait. A különböző intellektuális képességeket a kétféle alkotás nem egyformán veszi igénybe. Ha nagyobb teret engedünk a gondolkodásnak, mint az érzelmeknek, a képzet elveszti spontaneitását, és alkotásunk merev, mechanikus lesz.²⁵⁸

A nyelv kifejezései elvonatkoztatások, intuitív megismerésre alkalmasak. A stílus – hasonlóan az esztétikai tényhez – nem a benyomások formája, hanem formaalkotás.

A mű saját akarata egy önmozgás, mely a mű eszméjéből, intuíciójából létrehozza annak praktikus megvalósultságát, vagyis a formáját. Ez az önmagát akarás tehát nem más, mint a formálódás folyamata; az igazi, az egyetlen technika, a forma közvetlen, szabad és spontán mozgása.²⁵⁹

A "dolgok stílusa" és a "szavak stílusa" két új, szintetizálóan tömör megnevezés a saját *forma születésére* és a külsődlegesen komponált, összerakott, esetleg utánzással alkotott *forma csinálására*, vagyis korábbi meghatározással az eredeti művészetre és az utánzásra, vagy az igazi művészetre és az irodalomra. Némi differenciálódás, finomodás figyelhető meg ebben az új megnevezésben: a szavak stílusával alkotók nem kapnak

²⁵⁵ v.ö. "Per le ragioni estetiche della parola", in *Arte e scienza*, Roma, W.Modes, 1908. jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 923-927.

²⁵⁶ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 214.

²⁵⁷ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 302, 306, 308, 311.

²⁵⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet p. 82-89., 90-113 passim

²⁵⁹ v.ö. "Il fatto estetico", op. cit. és "Teatro e letteratura", op. cit.

olyan elutasító, éles kritikát, nem záratnak ki a művészet paradicsomából; ők egyszerűen csak a szavak stílusában, tehát másképp alkotnak. A dolgok stílusával a forma belülről születik, és olyan világot hoz létre, melyet szinte belelegezhetünk; az alkotó a háttérben marad. A szavak stílusával a forma bravúr, szerkesztés; ekkor az alkotóját csodáljuk, hogy milyen ügyesen szerkesztette meg a művét. Az első esetben a dolog, az ábrázolt világ a fontos, figyelmünk előterében az fog állni, a második esetben az, ahogyan mondva van. Az első csoportba tartozók saját maguk alkotta, idiomatikus nyelven írnak, a második csoportba tartozók a retorika szabályozta irodalmi nyelven.²⁶⁰

A forma a tartalom vele együtt születő hordozója. Forma nélkül a tartalom nem létezik, nem közölhető. Amennyiben kellően művészi a forma, észre se veszem, mint formát: a forma nem önmagát állítja, hanem a tartalom létezését teszi lehetővé. Ezért kell minden formának egyedinek lenni.²⁶¹

Összegezve: A formát nem lehet utánozni, nem lehet csinálni, összerakni, komponálni, az igazi, nem külsődleges forma szabadon és spontán módon *születik* a forma intuíciójából, a saját önmegvalósító akarata és energiája mozgatta formálódási folyamatban. Az igazi forma mindig egyedi, az igazi forma stílus: alkotás. A költészetet a formája minősíti: csak az igazi forma lehet költészet.

A forma és a tartalom kapcsolatáról még lesz szó, egy következő fejezetben.

II.2.13. Műalkotás és valóság: a művészet világábrázolása

(1897-1935)

A művész a saját ábrázolásának a létrehozása érdekében önmagában realizálja, újraalkotja az egyébként magában valóan, rajta kívül is létező világot. Ez az önmagában realizálás oly módon történik, mintha a művész a világról egy olyan új tudatot hozna létre magában, melyben a világ tovább tud létezni, úgy, mintha saját különállásában létezne. A művész úgy látja, érzi ezt a világot, ahogyan a rajta kívüli világ látja és érzi önmagát. Ennek a belső, tudatban megalkotott ábrázolásnak a művész törekvése szerint a külső világgal azonos, a lehető legazonosabb módon kell megjelennie. Ez a világ önálló, a művész saját akaratától, szándékától független, mint egy külön tudat; de nem úgy, mint a skizofrénia esetén: a művész tudata és a világának a tudata kommunikálnak egymással, és a megszülető mű, az alakok függenek ettől a kommunikációtól.

Ha sikerül ez a lehető legazonosabb ábrázolás, akkor a művészet őszinte.²⁶²

Az őszinteség azt is jelenti, hogy a művésznek nincsenek előítéletei, és toleráns más művészetek ábrázolásaival. Tudja, hogy a naturalista természete az nem *a* természet, hanem *egy* természet, a realista valósága nem *a* valóság, hanem *egy* valóság, a verista

²⁶⁰ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. passim

²⁶¹ v.ö. "La poesia di Dante", op. cit.

²⁶² v.ö. "Sincerità e arte", op. cit.

igazsága nem *az* igazság, hanem *egy* igazság. Az őszinte művész alkotásának köze lehet a valósághoz, anélkül, hogy realista lenne, az igazsághoz, anélkül, hogy verista lenne, a természethez, anélkül, hogy naturalista lenne. Az őszinte művész csak a formulákat nem fogadja el; az őszinte művész eredeti, vagyis újat alkot.²⁶³

Mindebből az következik, hogy tehát 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 ábrázolja, sőt, alkotja meg. A *természet*, *valóság*, *igazság* absztrakt kifejezések, olyanok, mint rugalmas edények, melyekbe mindenki azt tölt, amit akar. Persze az ily módon megtöltött edények élettartamát (értsd, az értéküket) az idő határozza meg.

Itt az okozhat problémát, hogy hogyan kell - és hogy lehet-e ellentmondásmentesen - értelmezni azt, hogy a művész ábrázolásának illetve alkotásának a lehető legazonosabbnak kell lennie a külső világgal, miközben nem használjuk az *objektív valóság* és a *tükrözés* fogalmait. Ennek értelmezésére a továbbiakban visszatérünk.²⁶⁴

A következőkben a drámai alak hitelességéről, a karakter szabadságáról és totalitásáról szól. A drámai karakter szabad és öntörvényű, de ezt a szabadságát csak egy koordinátarendszerben valósíthatja meg, mely rendszert a dráma témája, a helyzetek és a dráma stílusa határozzák meg. A karakter cselekedeteiben mindig a *teljes* lénynek kell megnyilvánulnia; de oly módon, hogy egy adott helyzetben való reagálása, létezése is *hiteles* legyen: megfelelően a konkrét helyzet kívánalmainak, de fejezze ki a drámai szereplő totalitását is. Vagyis két világnak is hitelesnek kell lennie, de egymással is olyan egészet kell alkotniuk, amelyben a részek nem veszítik el önállóságukat és szabadságukat: a dráma, mint alkotás, szerkezet, művész alkotta világ sem (mint a művész külső világról alkotott belső képe, mely a külső világ belső, szerves folytatása), és a benne élő alak belső világa sem, melynek szintén a saját, külső világ szerinti létezését kell tudni folytatni a dráma belső világában. Pirandello szerint az ehhez szükséges kifejezés megtalálása a művész legnehezebb feladata.²⁶⁵

Vagyis olyan *szelekciót* kell végezni az ábrázolt világ, mint koordinátarendszer alkotásakor, hogy végül hiteles és teljes képet egyszerre kaphassunk. Ez a kíváncsi, az egyediben felvillantott általános, teljes, nem más, mint a különösség egy megfogalmazása.

Mindez összefügg a világ művészetben való megjelenési lehetőségével: a műalkotás egy konkrét koordinátarendszer, egy szelekció, mégis úgy kell megjelenítenie a világot, hogy

²⁶³ v.ö. "Sincerità", op. cit.

²⁶⁴ v.ö. jelen dolgozat III.1. fejezetével

²⁶⁵ v.ö. "L'azione parlata", op. cit.

az teljes legyen, ugyanakkor szabad is, és ráadásul a külső világgal a lehető legnagyobb mértékben azonos is.

Majd felveti a természet utánzásának kérdését. A természet "utánzása" nem a részletek szolgálai és terjengős rögzítése kell, hogy legyen, hanem a szó természetének megfelelő: a költő ne akarja a szóval a festő eszközeit helyettesíteni. Azt a kifejezést kell megtalálnia, mely azonnal felkelti bennünk a tárgy képét. Vagyis nincs szó utánzásról a szó szoros értelmében, nem is lehet, mivel a szó, mint eszköz nem helyettesítheti a dolgot, amit jelöl; azonban *felkeltheti* a tárgy *képét*-képzetét, ha megfelelően van megválasztva. Tehát ismét a szelekciónál vagyunk: meg kell találni a *megfelelő* szót. A megfelelő szó pedig olyan képet kelt életre, mely spontán, szabad, és engedi a tárgy saját természetét érvényre jutni.²⁶⁶

A művész *saját* létéből, a fantázia útján teremti meg alakjai *reális* létezését. Minél gazdagabb és mobilisabb a saját létezése, annál különbözőbb alakokat tud teremteni. Ez úgy lehetséges számára, hogy a lelkében egyszerre több "énje" is létezhet párhuzamosan, stabil határok nélkül. Ha a saját egóját átmenetileg a háttérbe szorítja, meg is tudja szólaltatni ezeket az alakokat, illetve hagyhatja élni őket a saját tudatuk, önálló életük szerint. Ezek a tudattartalmak már nem a tudatos memóriában léteznek, de az alkotás lázában a művész tudta és akarata nélkül megjelenhetnek. A művészi teremtés tehát nagy részben a művész akaratán és tudatos tevékenységén kívül zajlik, és éppen ez a művészet misztériuma.²⁶⁷

A művészet misztériuma pedig az élet misztériuma: a művészet megértése az élet megértése. Vagyis a művészileg teremtett világ és az élet, a külső világ a lehető legszorosabb összefüggésben állnak.

Hogyan lehetséges az, hogy a mű a művész lelkében, a fantázia útján keletkezik, önálló, szabad, saját törvényei szerint születik, mégis a külső világra vonatkoztatható, legalábbis annyiban, hogy a művészi világ megértése az élet megértéséhez vezet?

Már korábban megfogalmazta azt az igényt, hogy a mű világának a külső világgal a lehető legazonosabbnak kell lennie. A kérdés hogyanjának a megértésében itt most előbbre lépünk: eme azonosság eléréséhez olyan művészi magatartás kell, mely figyelembe veszi a *tapasztalást* és felfüggeszti az előítéletet, amely tehát őszinte és nyitott, valamint mindenféle ambíciótól mentes. A művészen az *élet* rejtett, mozgó *tudománya* van jelen. A műben ez intuitív módon nyer kifejeződést, de csak akkor, ha ez az intuíció szabadon, a saját törvényei szerint kerülhet felszínre, és nyerheti el a saját alakját.²⁶⁸

A művészet célja nem a természet egyszerű utánzása: akkor az eredmény egy hétköznapi fotográfia lenne. A művészetben megjelenik a dologhoz, a tárgyhoz való *viszony* is: a

²⁶⁶ v.ö. "Leopardi cieco", op. cit.

²⁶⁷ v.ö. Binet, Alfred, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892.

²⁶⁸ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit. passim



művészet és a természet között épp az a *módosulás* a különbség, amit a dolgoknak a művész szellemében történő visszaverődése okoz. Vagyis a külső világ nem lehet azonos a belsővel, illetve a műalkotással: a különbséget a művész *szellemében történő visszaverődés* okozza, és a módosulás tartalma pedig a dolgokhoz való viszony kifejeződése a műalkotásban.

Minden műalkotás valóságalkotás. A műalkotás valósága materiális és spirituális egyszerre: olyan valóság, amely látszat, mert kép, de valóság, mert érzékletes: érzékletes kép. Ez a kép az, ami a művész intuíciójában jelenik meg, és arra irányul, hogy élőként megvalósítsa önmagát; ez minden műalkotásban a legalapvetőbb jelenség. A művészi valóság élő: nemcsak valóságos, hanem önálló is, a megszületett szó hatalmából.

A művészet valósága a hétköznapi valósághoz képest kevésbé reális, viszont sokkal igazabb. A művészi teremtett valóságnak nem a hétköznapi értelemben vett valóságosság a legfőbb jellemzője, hanem az, hogy igaz.

Ugyanakkor Pirandello megismétli, hogy a világ rajtunk kívül is létezik, és különbözőképpen létezik, mint az az idea, amit mi alkotunk róla. (Bár az idea a tapasztalás nyomán születik meg, amelynek rendszeres összessége nem más, mint a művész intuitív élettudománya.) Tehát a külső és a belső valóság nem azonos. Megismétli azt is, hogy a művész akkor látja jól, tehát nem egyoldalúan a világot, ha hagyja önmagában úgy létezni, ahogy az nélküle is létezik; ábrázolásában a lehető legközelebb kell kerülnie ahhoz, hogy a rajta kívüli világot úgy lássa és érezze, ahogy az látja és érzi önmagát. A művészi alkotás leglényegesebb tulajdonságai ugyanakkor a sűrítés, az egyszerűsítés és az idealizálás. Pirandello nem magyarázza el, hogyan lehetséges ez, csak annyit jegyez meg, hogy ez nagyon nehéz. Mi később megkísérelünk erre a látszólagos ellentmondásra egy magyarázatot adni.²⁶⁹

A művészet a valóságról alkotott szubjektív interpretáció. A hétköznapi intuíciótól abban különbözik, hogy a hétköznapi intuíció esetén az észlelő meg van győződve róla, hogy a külső valóságról alkot képet, mely valóság mindenki számára egyformának kell, hogy tünjék. Azonban a hétköznapi intuíció sem objektív, mivel befolyásolja a tudatban lévő érzelmek, impulzusok szubjektivitása. Csak annyiban objektív, amennyiben a valóságra vonatkozik.

A művészi intuícióban tudatosulás és szándékosság van. A művész tudja, hogy az általa kifejezett érzetek, képek nem a jelenségben léteztek, hanem saját képzelő tevékenységének a termékei; tudja, hogy nem az "objektív" valóságot, hanem annak szubjektív interpretációját adta.²⁷⁰

Vagyis ismét előkerül, hogy a művészi alkotásban (is) van *valami*, ami a természet művében, a külső valóságban, az életben *nincs*: korábban erről mint *módosulásról* szólt,

²⁶⁹ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 238-239. Az ellentmondás feloldására tett kísérletet ld. jelen dolgozat III.1.1., III.1.2. és III.1.3. fejezetében.

²⁷⁰ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. passim

amelyet a tényleges valóságnak a művész lelkében történő visszaverődése okozott, és tartalma a dolgokhoz való *viszony* kifejezése volt; most pedig tovább gazdagítja e módosulás jelentését: olyan érzetek, képek kerülnek az ábrázolásba, amelyek nem a jelenségben, hanem a művész róla alkotott fantáziájában, képzelő tevékenysége által léteznek, és kerülnek a műalkotásba.

Az igazi művészet nem másol: sem a természetet, sem más művészetet. Az igazi művészet őszinte, szubjektív, eredeti. Fiktív öninterpretációból azonban, még ha az őszinte is, nem keletkezhet őszinte, vagyis igazi mű. A művet külső szándék, ambíció nem sugallhatja: csak a tudat mély, ismeretlen rétegeiből jöhet létre, saját törvényei szerint.²⁷¹

Van, létezik tehát az a korábban már rejtett élettudománynak, intuitív tudásnak nevezett tapasztalati tudás a valóságról, mely a művész tudatában 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 objektivitás, vagy az objektív ábrázolás célkitűzését implikálhatná.

Pirandello azt mondja, hogy az objektív ábrázolás, mint célkitűzés hibás. Pszichológiai oka az, hogy érzelem nélküli, tehát szubjektivitás nélküli képzet csak absztrakció útján jöhet létre, a képzetek a tudatban való megjelenésük pillanatában elválaszthatatlanul egybefonódnak az őket kísérő érzelmekkel, normális működés esetén. Esztétikai oka pedig az, hogy az absztrakció nem a művészet, hanem a tudomány módszere: leválasztani a képzetről az őt kísérő érzelmet, emlékképet, akaratot, ez a tudományos megismerés ambíciója. A művészetben ezért értelmetlen szubjektív és objektív ábrázolásról beszélni: minden művészi ábrázolás szükségképpen szubjektív. Legfeljebb arról lehet szó, hogy más-más értéket *tulajdonítunk* az ábrázolás lelki aktusának. Ha úgymond távolabbra fókuszálunk, magára a tárgyra, és igyekszünk azt a maga reális összetételében felfogni, akkor objektivitást tulajdonítunk lelki cselekvésünknek. Csakhogy alighogy előírjuk ezt a szándékot, vagy tudatosan alkalmazni próbáljuk, mint egy metódust, nem kapunk művészetet, mert szándékot a művészetben nem lehet előírni; egyébként is ez egy tudományra alapozott metódus előírása lenne, és már csak ezért sem eredményezhetne művészetet. Ha pedig közelebbre fókuszolunk, és saját lelki működésünk is bekerül a képbe (észrevevessük a tárgyon hagyott módosulást), pl. figyelünk rá, vagy a valóság felfogása közben tudatos (a tudat felszínére került) aktivitást is történik, akkor tulajdonítunk szubjektív értéket lelki cselekvésünknek. Intencionális

²⁷¹ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 204.

értékről van tehát szó, nem pedig a szubjektum és az objektum egyébként lehetetlen szétválasztásáról.²⁷²

Megsértjük a művészet komolyságát, ha a művészi ábrázolás megértéséhez, értékeléséhez szükségessé tesszük, hogy a befogadó kilépjen a tiszta fantázia birodalmából, s a mű világát a külső valósággal vesse össze, pl. mert az a modelljeként szerepelt. (Pl. a komikus ábrázolás esetén, vagy a paródiánál ez történik: ezek csak akkor értékelhetők, ha kilépünk a tiszta fantázia birodalmából.) Vagyis a komoly művészet a tiszta fantázia birodalmában alkotja meg a maga valóságát.

Az, hogy hiszünk-e az általunk ábrázolt világ valóságosságában vagy sem, irreleváns a költői alkotás komolysága szempontjából. De maga az ábrázolt világban való hit sem attól függ, hogy azt a világot valóságosnak vagy fikciónak fogjuk fel. Úgysem létezik olyan képzet, amelyet valóságnak lehetne felfogni, legyen az hétköznapi képzet vagy a művészet fikciója. A hétköznapi képzet és a művészi képzet között az a különbség, hogy az előbbi feltétlen, mechanikus, és azért jön létre, mert érzékszerveink működnek; a másik akaratlagos (önmagát akarja), formaalkotás és szabad.²⁷³

Vagyis mindegy a művészi alkotás szempontjából az alkotó filozófiai álláspontja a valósággal kapcsolatban. Nyilván nem az a lényeg, mit hisz, hanem az, mit jelenít meg, vagy méginkább, mit enged megjelenni a saját tapasztalatából, intuitív élettudományából spontán módon a műben. Mert tapasztalata akkor is van, ha nem hisz benne, hogy az a tapasztalat objektív, vagy legalább létező, rajta kívüli világra vonatkozik. Mivel pedig a művészet a fantázia alkotása, az számít, hogy a világ, az alak a fantáziában élő-e vagy sem; nem az, hogy egy "valós" vagy egy "képzelt" világból jött-e. (Úgysem tudhatjuk, még ma sem pontosan, honnan, milyen átalakulási mechanizmusok láncolatán kerül a "fantáziába" az alak, a világ, amit a műben meg fogunk jeleníteni.)

Láttuk tehát, hogy Pirandello a valóságnak különböző fajtáit különbözteti meg: a gyakorlati, mindennapi, külső valóságot (*realtà effettiva*) és a mű valóságát (*realtà fantastica*). A külső valóság betüremkedése a mű fantasztikus valóságába, különösen, ha ez együttjár a műben a szándékoltan irreális kifejezési móddal, pl. túlzással és egyoldalúsággal, megsérti a művészet komolyságának feltételét.

Pirandellónál az umorista művészet és a valóság viszonyáról nem sok minden található közvetlenül kifejtve, az a néhány dolog viszont, mivel elég problematikusnak és ellentmondásosnak tűnik, igen lényeges. Anélkül, hogy itt magyarázatokba és elemzésekbe bocsátkoznánk, e néhány ide vonatkoztatható gondolatot most csak felsorakoztatjuk, és segítségükkel később próbáljuk meg Pirandello szellemében rekonstruálni az umorismo és a valóság viszonyát is, a zárófejezetben.²⁷⁴

²⁷² v.ö. idem, *passim*

²⁷³ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, *passim*

²⁷⁴ v.ö. jelen dolgozat III.2. fejezet

Az umorismo anyagát és értelmét a világ sajátos megítélése adja.²⁷⁵

Pirandello szerint az umorista *felismeri* az emberi elme illúzióteremtő szükségletét, a világ ürességét, a tudat lehetőségeit a megismerésben, az élet megragadhatatlanságát. Azt is felfedezi, hogy az emberi tudattartalmak erősen különböznek azoktól a látszatoktól, amelyek a társadalmi élet külsőségeit jelentik. Az ember illúzióinak egyike a saját személyisége is, mely többretegű pszichéjének csak elenyészően kicsi, kontrollált része; azonban az embernek még ezt a kis részt sincs hatalmában uralni. Saját lelkünk többi rétegét pl. nem is tudjuk megismerni, mert ez maga az élet. Alighogy megpróbáljuk megragadni, formába kényszeríteni, már nem az, ami volt, s ami a lényege: folyamatos, állandó mozgás.

Az umorista *beengedi* a műalkotás világába az élet kiszámíthatatlanságát, a lélek szakadékait, mindazt, amit a rendes író eldob; a hétköznapi *részletek* jelentik számára az aranybányát. Az umorista számára a meztelen élet érdekes. Az umorista művészete az *egyediben* is képes nagy dolgok visszatükrözésére, vagyis nyilván a normális művészet sűrítése és idealizálása (tipizálása) nélkül. A rendes művész pedig harmónikus egészbe rendezi világát, idealizál és sűrít.²⁷⁶

Majd ismét a "rendes" művészethez tér vissza.

A művészet alkotás, nem az élet utánzása vagy reprodukálása, mivel nem is létezik olyan valóság, mely a maga sajátos vonásaiban megragadható és reprodukálható lenne. Az élet egy folyamatos, de forma nélküli áramlás. Nincs más formája, csak az, amit mi adunk neki időről időre, változó és végtelenül változatos módokon. A művészet szabad alkotás: olyan valóságot alkot, mely magában hordja saját szükségszerűségét, törvényeit, céljait, nincs alávetve hétköznapi, praktikus érdekeknek.

A művészet alkotása nem olyan, mint a természeté. A természet, legalábbis számunkra láthatóan, rend nélküli, ellentmondásokkal terhes, míg a műalkotás olyan kis világ, melyben minden elem összefügg és együttműködik egymással. A művész idealizál: egyszerűsít és sűrít. A felesleges részletek eltűnnek, és egy kevésbé reális, de igazabb létezészt kapunk.²⁷⁷

Semmilyen szerző nem hisz az általa ábrázolt világ valóságosságában; senki számára nem létezik a világnak olyan ábrázolása, melyet valóságnak foghatnánk fel: érzékeink képe és a művészet egyránt illúzió.²⁷⁸

Az élet az érzelmek, benyomások *közvetlen* kifejezése útján nem jeleníthető meg a művészetben. Ahol túl sok érzelem van, ott ez nem tud megjelenni az olvasó számára is. Az író, ahelyett, hogy megjelenítené, mintegy elmeséli az érzelmet. Vagyis túl közel lenni az élethez — élni az életet — és ugyanakkor meg is írni nem lehet. Az életnek (a külső, kaotikus és megfoghatatlan, formálatlan valóságnak) előbb belső, letisztult valósággá kell

²⁷⁵ v.ö. idem, II. rész, 1. fejezet, p.133-138.

²⁷⁶ v.ö. idem, II. rész, 5. 6. fejezet, p. 159-176. passim

²⁷⁷ v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit.

²⁷⁸ v.ö. "Ironia", in *L'Idea Nazionale*, 27 febbraio 1920. Jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1026-1029.

alakulnia (intuitív élettudománnyá), s a maga idején a saját erejéből felszínre jönni és belülről megszülni saját formáját. Csak ez az igazi művészet, minden más külsődleges komponálás, irodalom.

A művészet az művészet, és nem valóság; helyesebben nem *olyan* valóság, mint a rajtunk kívüli. Éppen az hiányzik a művészet valóságából, ami a külső valóság lényege: a hétköznapi esetlegesség, a folyamatos mozgásban és változásban levés, a térben és időben való sokféleség: vagyis a megragadhatatlanság és a kifejezhetetlenség.

A művészet elvonatkoztatja és rögzíti az életet valamely lényeginek ítélt pillanatában: ebben az értelemben teljesen más, mint az élet. A művészetben megjelentetett élet *másságában* – a fantázia általi rögzítettségében, elvonatkoztatottságában és konkrét egyediségében (különösségében) – örök és egyszeri tud lenni egyidőben, vagyis valósabb, igazabb valóság, mint maga a változó és egyszeri Élet.

A művészetben az őt megalkotó saját világának a rendjével találkozunk, mely annál művészebb, minél őszintébb. A művészi alkotás valósága a művész belső törvényszerűségei által meghatározott és kifejezett valóság: szubjektív valóság. (Természetesen ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy a külső, sokak által "objektívnek" nevezett valósághoz ne lenne köze: éppen ebből a valóságból szerzi be azt a tapasztalatot, amelyet aztán a saját módján strukturál és értelmessé tesz; ezt a tapasztalatot neveztük intuitív élettudománynak. Erről később még részletesen szólunk.)²⁷⁹

A mű újonságértékét esztétikailag nem befolyásolja, hogy válaszol-e kora problémáira: a világ mint pl. probléma jelenléte a műben nem esztétikai érték.

A problémák nem a koréi, azokat a művészek nem a "korból veszik ki" a maguk számára. A problémák a sajátjaik.

Az élet titok, misztérium, melynek száz arca lehetséges; egy-egy műben egy-egy arca tárul elénk: a művészet az élet misztériumának egy-egy misztikus vetülete, melyben a titok megmutatja egyik arcát.

A művészet organikus és totális víziót formál az életről. Saját korának értelmet, általános értéket, rendszert tud adni az általa létrehozott alkotás útján. Az alkotó művész nem ura, csupán egy szereplője a saját maga kreálta világnak, Krisztushoz hasonlóan: Krisztus, a költő és valóságalkotó, az ember fiának mondta magát, és értelmet és értéket adott minden ember életének.

Az alkotás felfedezés, kinyilatkoztatás is: az Élet nagy misztériumának egy konkrét kinyilatkoztatása, melyet a saját lelkünkkel láttunk. Formába rögzíti, mintegy bebalzsamozza az életet, létezővé és megfoghatóvá téve ezáltal. Kiszakítja az élet adott pillanatát térből és időből, és örök életet ad neki.²⁸⁰

²⁷⁹ v.ö. "Giovanni Verga.Discorso di Catania", op. cit. p. 459-464.

²⁸⁰ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. passim

Mikor a művész az események sodrában van, a kétely és a káosz állapotában (a reális külső világban létezően), nehezen tud a művészet kondíciói szerinti állapotba kerülni, vagyis a pillanattól elrugaszkodni, hogy szemlélni tudja azt.²⁸¹ Tehát a valóság nem jeleníthető meg közvetlenül a műben – az életet vagy éli az ember, vagy írja.

Ha összegezni próbáljuk a műalkotás és a valóság kapcsolatáról leírtakat, arra a következtetésre jutunk, hogy a műalkotás és a (tényleges) valóság egy többszörösen áttételes, de jól kitapintható viszonyban vannak egymással. Ennek a viszonnak a rekonstruálását a III.1.1. fejezetben kíséreljük meg. Itt most elegendő annyit leszögezni, hogy 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 tükörkép 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 képzeteiből, illetve még pontosabban a művész valóságra vonatkozó képzetei 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 materiáját a tényleges valóságra vonatkozó *képzetek* alkotják, és az új valóság, amelyet megteremt, a tényleges valóság megértését segíti elő.

II.2.14. A művészet szabadsága (1897-1920)

A művész tudatában lévő belső világ, s ezáltal a belőle élő mű csírája önálló, öntörvényű, megvan a művész saját akaratától, szándékaitól független élete: mint egy külön tudat.²⁸² Az őszinte művész nem fogadja el a formulákat, és nincsenek előítéletei sem: engedi, hogy művészete szabadon, saját törvényei szerint szülessen, nem retorikai előírások, vagy más formulák – izmusok –, esetleg a divat hatása alatt.²⁸³

²⁸¹ v.ö. "Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico", op. cit

²⁸² v.ö. "Sincerità e arte", op. cit.

²⁸³ v.ö. "Sincerità", op. cit.

A drámai alak szabad, saját jogán kel életre. Nem azt az életet kell élnie, amit a szerző eszméje, interpretációja kölcsönöz neki, mint ahogyan ez az elbeszélő műfajokban megfigyelhető.²⁸⁴

A művész alakjai reális életét saját létéből alkotja meg, azonban *nem* akarata és gondolkodása (egója) segítségével: akarat és gondolkodás nem tud művészetet alkotni, ezeknek csak a kivitelezésben lehet szerepe. A művészet saját törvényei szerint, spontán, szabadon születik meg, a művész akaratától, gondolataitól függetlenül.²⁸⁵

Az igazi költő nem keresi a rímet, nem gyártja a verset. Még a rímnek is a költő tudatos akaratától függetlenül, szabadon kell születnie, noha nem véletlenül.

Nem a művész, hanem a művészi alkotás szabad: a művész a költői logikának engedelmeskedik öntudatlanul, éppen azért, hogy a műalkotás szabadon, a saját törvényei szerint születhessen meg.²⁸⁶

A világ rajtunk kívül is létezik, és különbözőképpen, mint az az idea, amelyet róla alkottunk. Akkor látjuk jól a világot, ha hagyjuk úgy létezni önmagunkban is, ahogy az nélkülünk is létezne, úgy érezni és úgy látni, ahogy ez a rajtunk kívüli világ látja és érzi önmagát.²⁸⁷

A hétköznapi képzet és a művészi fikció közötti leglényegesebb különbség, hogy a hétköznapi képzet akaratlanul, mechanikusan létrejön, pusztán azért, mert vannak érzékszerveink, és ezért nem szabad; a művészi képzet viszont önmagát akaró, érdek nélküli formaalkotás és szabad.²⁸⁸

A megélt élet belső valósággá szublimálódik, mely a saját erejéből akar felszínre jönni, és belülről szüli meg a saját fomáját: szabad az alkotója szándékaitól, akaratától.²⁸⁹

A művész tehát nem szabad: őt a költői logika irányítja, és ő csupán eszköze-közege saját műve spontán megszületésének. A művészet azonban szabad, legalábbis a művész saját akaratától, a hétköznapi esetlegességektől; nem szabad azonban saját törvényeitől, amelyek a költői logika alakjában irányítják formálódását, formafelvételét. Végülis a művészet, úgy tűnik, egyedül a művésztől magától lehet szabad.

II.2.15. Élő alak

(1899-1920)

Akkor élő az alak, ha a szerző oly mértékben képes azonosulni vele, hogy úgy érzi őt, ahogy az érzi önmagát, úgy akarja őt, ahogy az akarja önmagát. Az élő alak szabad, nem a szerző eszméje szerint él, hanem a saját jogán. A dráma és az elbeszélő műfajok közti

²⁸⁴ v.ö. "L'azione parlata", op. cit.

²⁸⁵ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

²⁸⁶ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

²⁸⁷ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. 242-243.

²⁸⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, p. 86-89.

²⁸⁹ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. 436-438.

alapvető különbség éppen az élő alak megjelenése a drámában. Ahhoz, hogy az alak szemünk előtt élőnek, lélegzőnek tűnjék, minden tettének és tettbe zárt eszméjének a karakter szabad individualitására van szüksége. Ez annál inkább magasrendű, minél kevésbé van alávetve a művész szándékának, módszerének, minél kevésbé csak passzív eszköze egy cselekmény megvalósításának, és minél inkább képes saját cselekedeteiben saját konkrét, speciális létezését megmutatni.²⁹⁰ Tehát az alak akkor élő, ha totális létezése van: a konkrét helyzetben való hiteles létezése mögött ott van a teljes lény. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha az alak szabad, öntörvényű.

Annak, hogy az alkotó saját énjéből alakjai reális és szabad létezését meg tudja alkotni, az a pszichológiai feltétele, hogy a tudatában egy időben akár több én is létezzen párhuzamosan, a sajátján kívül, s ez a többi én is saját tudattal és önálló étellel rendelkezzen. Az élő alak feltétele tehát az alak szabadsága a művész saját énjétől.²⁹¹

A drámai művészet azt a csodát viszi véghez, hogy olyan élő alakokat teremtsen, akik a saját életüket élik, a novella vagy a regény leíró, narratív támasza nélkül. Mintha egyszercsak kiugranának a könyv lapjai közül, és önálló életre kelnének. Ehhez a cselekvő szó megtalálása szükséges: a közvetlen kifejezése, ami a cselekedettel azonos természetű, amit nem lehet kitalálni, mert együtt születik az alakkal – persze, csak ha a szerzőnek sikerült vele a legnagyobb mértékben azonosulnia. Az alak tehát akkor élő, nem csupán valószínű, ha szabad, önálló a létezése; ezt a létezést pedig a megszületett szó hatalmából, a *l'azione parlata* révén kaphatja meg.²⁹²

Ha egy alak a költő fantáziájában élő, akkor minden helyzetében teljes egészében meg fog tudni mutatkozni. Az ilyen alak szabad, autonóm, a helyzetek pedig maguktól jönnek, nem a költő választja meg őket.²⁹³

A "dolgok stílusával" nem a szó, hanem maga az élővé vált dolog áll előttünk: megérinthetjük, belélegezhetjük. Nem az előtérben álló alkotót csodáljuk, mint a "szavak stílusával" írók esetében. A dolgok stílusában írónál a forma oly mértékben szívja fel a tartalmat, hogy nem a formálás gesztusa látszik, hanem maga a dolog áll előttünk; mintha az író nem is lenne ott az ábrázolása mögött.²⁹⁴

Összegezve: az alak, a dolog, a világ akkor élő, ha a fenti értelemben szabad.²⁹⁵

²⁹⁰ v.ö. "L'azione parlata", op. cit.

²⁹¹ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

²⁹² v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

²⁹³ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet. p. 86.

²⁹⁴ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. passim

²⁹⁵ Vicentini erről is másképp vélekedik, v.ö. id. mű, p. 82-86.

II.2.16. A művészi kommunikáció másik oldala.

Interpretáció III.: a tudományosan megalapozott esztétikai kritika (1900-1923)

A művészi alkotásról megalapozott módon kellene véleményt formálni, nem pusztán érzeteinkre hagyatkozva. Azonban a kritika megalapozásának nem a legmegfelelőbb eszköze sem a hagyományos metafizikai esztétika, sem a retorika. Van olyan tudomány, amely illetékes társ lehetne a művészetről való gondolkodásban: a pszichológia. Segítségével nem pusztán az ízlés pontatlan és szubjektív ítéletére támaszkodhatunk a művészet értékéről beszélve, hanem mélyebben megérthetjük a művészt, az alkotás folyamatát és az alkotás hatásának a mechanizmusát. Ezeknek a kérdéseknek a vizsgálatát pl. a metafizikai esztétika elutasítja, mondván, hogy nem a filozófia, hanem a pszichológia illetékességi körébe tartoznak. Az intellektust is bevonhatjuk az ítéletalkotás folyamatába, de nem a korábbi, a retorika és a metafizikai esztétika által fémjelzett módokon.

Nem az ízlés ítéletének az elvetéséről, hanem annak intellektuálisan is kiegészített megerősítéséről van szó. A szubjektív kritériumok alapján hozott ízlésítéleteket csak az idő igazolhatja, és mindig csak utólag. A becsületesség és az őszinteség a kritikus részéről sem elégíti ki az objektívebb kritérium iránti igényt. Lehet azonban egy módja a szubjektív ítélet objektívizálódásának: az interszubjektivitás, melynek lehetőségét éppen a pszichológia támasztja alá²⁹⁶, amikor megállapítja, hogy a szubjektumban megalkotott tartalom nem teljesen szubjektív, amennyiben a lélek több részre való osztottsága és elkülönültsége lehetővé teszi különböző tudattartalmak párhuzamos egymás mellett létezését is, köztük az egyén saját akaratát, érzéseit, valamint a világról felhalmozott tudományát is. Ez a tudomány a saját törvényei, a költői logika szerint létezik, függetlenül a művész saját akaratától. A költői logika törvényei viszont Séailles szerint éppen a lélek törvényeit jelentik, s az általa kifejeződő ösztönös tudás később akár tételes tudássá is konvertálható, a megszületett mű alapján, és éppen a lélek törvényeit kutató tudomány, a pszichológia segítségével. Így lesz a művészet megértését eredményező kritika további funkciója az, hogy a művészet megértésén át az élet megértéséhez vezet.

A pszichológia segítségével megtámogatott esztétikai kritika tehát megértve a művészt, az alkotás folyamatát, valamint feltárva a művészetben lévő tudományt, behatol a művészet misztériumába, s rajta keresztül az élet misztériumába is: amit az alkotó intuitíve, ösztönösen fejez ki, azt az esztétikai kritika intellektuálisan is feltárja és kifejti.²⁹⁷

²⁹⁶ v.ö. Séailles, Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883. Idézik: G.Andersson, C.Vicentini, id. műveik

²⁹⁷ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

Az esztétikai ítéletek szempontjából a sommás megkülönböztetések értéktelenek: a kritika az egyes művek sajátosságainak a felfedezője kell, hogy legyen. Az absztrakt filozófiai esztétika nem alkalmazható a kritika számára. Ennek a fajta esztétikának a csődjét jelenti pl. az is, hogy a filozófiailag definiálhatatlannak ítélt fogalmakat (pl. az umorismót) empirikusan végül is akceptálja. Ez pontosan az esztétikai probléma megkerülése.²⁹⁸

A kritikus – az esztéta – legfőbb feladata feltárni a műben rejlő formaalkotó mozgatót, a költői ihlet forrását magát, mivel ez vezet a formált alkotás létrejöttéhez és a mű, az alkotó legmélyebb megértéséhez is. Ez nem lehet preconcepciózus, mindig csak az adott műből vezethető le.²⁹⁹

A "tisza irodalomkritika", és általában minden absztrakt esztétikai teória alkalmatlan a kritika feladatát elvégezni, mivel nem a konkrét műalkotás alapján, hanem preconcepciók alapján ítélik. Az viszont nem feladata a kritikának, hogy kijelölje a művész számára, milyen "korproblémákat" kell megoldania, művészileg interpretálnia: a probléma nem a koré, hanem az alkotóé: az aktív lélek gyötrelme, melytől éppen azáltal igyekszik megszabadulni, hogy kifejezést talál neki. És éppen ez az, aminek a feltárásával a kritika segítheti a művészet és az élet megértését.³⁰⁰

Összefoglalva: a pszichológia az a tudomány, amely segíthetne alkalmasabbá tenni az esztétikai kritikát a művészet megismerésére: segítségével az esztéta-kritikus intellektuálisan is képes lenne megerősíteni addigi szubjektív, csupán ízlésére, vagy még rosszabb esetben a retorika normáira vagy az elvont metafizikai esztétika elveire támaszkodó ítéletét. A kritikától ugyanis az várható el, hogy az egyes művek, alkotók tudományos analízisén át a művészet, s rajta keresztül az élet megértéséhez vezessen. Az így felfogott esztétikai kritika a művészet tudománya, s vele az élet tudománya is.

II.2.17. Az alkotás folyamata

(1900-1923)

Lehetséges a művész számára saját hétköznapi és tudatos egóját a háttérbe szorítva olyan életteli, hiteles karaktereket alkotni, melyek egészen eltérőek tőle magától. Ezek a belső világból származó alakok – melyeknek lehetőleg a külső világgal a lehető legazonosabbaknak kell lenniük – önállóak, öntörvényűek, a művész akaratától, szándékától független életük van: ez a tartalom mint egy sajátos külön tudat van jelen a művész tudatában. Az alkotás kiindulópontjaként tehát létezik a művész belső valóságában egy külön tudat, mely független a saját akaratától, és amelyből alakjai önálló, életteli, szabad létezését megalkothatja.

²⁹⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 3. fejezet, p. 39-47, II. rész, 1. fejezet, p. 133-138.

²⁹⁹ v.ö. "La poesia di Dante", op. cit. passim

³⁰⁰ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. 255-259.

A művészet a fantázia alkotása: az inspirációból, a mű csírájából fejlődik ki, képek hívják elő egymást, majd csoportosulnak és rendeződnek. Az akaratnak és a gondolkodásnak korlátozott szerepe van ebben a folyamatban: az akarat rögzíti az eszmét a tudatban, a gondolkodás pedig tükröt tart e rögzített eszme elé. Mindeközben az akarat közreműködése és a tudat ellenőrzése nélkül számtalan folyamat megy végbe a művész szellemében, és éppen ez jelenti a művészet misztériumát.³⁰¹

A művészi alkotás normális menetében a tudat nem alkotó hatalom. Szerepe az, hogy belső tükör legyen, melyben a gondolat önmagát látja tükröződni, sőt: a tudat maga az önmagát látó, önnön spontán cselekvéséhez asszisztáló gondolat. Ez az önmagát tükröző gondolat, a tudat tehát az alkotás normális menetében a háttérben van, legalábbis a művészi alkotás fogamzásának pillanatában: szinte egy érzelem formáját ölti. Majd az alkotás során kritikusként lép fel, de nem hideg, analízisgató bíró módjára, hanem inkább ihletszerű hirtelenséggel, a kapott benyomások alapján.

Az umoristánál azonban másképp zajlik az alkotói folyamat. Nála ugyanis a reflexió, a gondolkodás szintén alkotó hatalommá válik. Ez úgy lehetséges, hogy a mű megfogamzásának a pillanatában bekövetkezik egy megkettőződés: egy rész az érzelemé, egy másik a reflexióé. Ez utóbbi itt is mint belső tükör funkcionál, de jeges víztükröként, amelyben az érzelem nemcsak megismeri magát, hanem bele is ugrik. Így a meleg érzelem és a hideg reflexió nászából születik az umorisztikus mű. A reflexió aztán darabokra szedi az érzelmet, mert kíváncsi a természetére.³⁰²

Az alkotás során működő gondolat az író számára szinte mint érzelem működik, mert ítéletét nem analízis, hanem benyomás útján közli vele. Az író koncepciója, a mű csírája is úgy keletkezik, hogy az író egyszercsak az élet egy, mások számára talán esetleges vagy jelentéktelen részletéről hirtelen benyomást, egy érzelmet szerez.³⁰³

Az umoristánál másként történik. Ő rálát, ráismer önnön lelki mechanizmusára, ezért kizökken az adott élmény közvetlenségéből. Ez elbizonytalanítja, kontrasztos érzelmek közt hanyódóvá teszi lelkét. Mégis ezen a nyugtalanító megismerési úton halad, mert az igazság jobban érdekli, mint saját lelki komfortérzése. Az umorista mű ezért kontrasztokra, ellentmondásokra épül, míg a normális mű a koherenciára.³⁰⁴

Az umorismo egy sajátos pszichológiai folyamat eredményeképpen létrejött ábrázolás. Ebben a folyamatban a reflexió működésének van kulcsszerepe, mely ezúttal más, mint szokásosan. Nem marad láthatatlan, nem olyan, mint a tükör, melyben az érzelem meglátja és szemléli önmagát, hanem az érzelem elé tornyosul, annak bírójaként, ízeire szedi, szétrombolja, és az alkotót az eredeti érzelmé meghaladására kényszeríti. És ekkor keletkezik a *sentimento del contrario*. Az eredeti érzelem visszatükrözését meglátva, a reflexió közbelépése után az alkotó nem tud eredeti érzelmével azonos maradni, sőt, az

³⁰¹ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

³⁰² v.ö. "Un critico fantastico", op. cit. passim

³⁰³ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

³⁰⁴ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim



ellentétes érzelemmel kell kompenzálnia. Ez a meghaladott és új érzelmek közti feszültség az, ami az umorismo alkotóját és befogadóját is az *igen* és *nem* közötti kifeszítettség állapotában tartja.³⁰⁵

Vagyis az umorista reflexiója a már idézett jeges víztükör, melyben az érzelmek mécsese nemcsak szemléli magát, de bele is csobban, sisteregve. A reflexió így módon félbeszakítja az eszmék és képek spontán harmónikus formába való rendeződését. Ezután a képek nem hasonlóságuk, közelségük alapján társulnak, hanem egymás ellentétét hívják elő. Ez a sajátos reflexióműködés határozza meg az umorista sajátos lelki beállítódását. Ez a reflexió mindazonáltal nem a tudatos gondolat ellentéte, vagy annak a spontán gondolat irányában történő elmozdulása. A reflexió a képzeleti aktivitás egy speciális projekciója: úgy születik a fantáziaképből, mint árnyék a testből: nem a művész akarata irányítja. Így a mű magán viseli a spontán születés minden jellegzetességét, mert ez a reflexió benne van az alkotás csírájában, és belőle árad a *sentimento del contrario*. Ez a reflexió, ez a "gondolat" nem akadályozza a mű saját, spontán fejlődését: a mű érintetlen marad a "külső" reflexiótól, a művész saját, nem a műalkotáscsírájában lévő gondolatától, ambíciójától. Ez a gondolat már a megfogalmazás pillanatában jelen van, nem utólagos, külső korrekció: nem az, ami a komponált, tudatosan összerakott műalkotásokat jellemzi, amelyek nem spontán, hanem vagy bizonyos szabályok figyelembevételével, vagy a művész akarata szerint születnek. Vagyis ez a fajta reflexió nem a műről, vagy az életéről való (külső) gondolkodás, hanem egyfajta művön belül működő aktivitás. Abban különbözik a reflexió normális műalkotásban betöltött szerepétől, hogy nem követi a költő érzelmét, hűséges tükörképként, hanem szembefordul vele. Ettől azonban még nem válik művön kívülivé, nem változtatja meg a műalkotás, mint a képzelet művének a minőségét, státusát, ettől még nem válik művészetkritikává.³⁰⁶

Az umorisztikus alkotás csírája tehát az előbb jellemzett umorisztikus beállítódás talaján indul fejlődésnek. Ennek a beállítódásnak a sajátos feszültsége az umorista tudatállapotát is jellemzi: az umorista tudatállapota bizonytalan, habozó: nem tudja adott minőségűnek látni, illetve nem tudja olyannak elfogadni a világot, amilyennek látja, jóllehet birtokában van az elfogadást vagy az elutasítást támogató megfontolásoknak.³⁰⁷

Az umorista eljárása ezért különbözik minden más művészet eljárásától. A művészet általában elvonatkoztat és sűrít, idealizál, és végső soron interpretációjában az élet ésszerűnek és koherensnek látszik. Az umorista művész is az élet rögzítésére és értelmezésére törekszik, mint minden művész, csak máshogyan kénytelen megérteni az életet: máshogyan, mivel meg akarja érteni – nem csak egyszerűen félresöpörni a koherens konstrukciók útjából – az érthetlent is, az inkoherenset is (sőt, elsősorban pont azt).

³⁰⁵ v.ö. "L'umorismo", op. cit. II. rész, 2. fejezet, p. 138-145.

³⁰⁶ v.ö. id. mű, II. rész, 3. fejezet, p. 145-150.

³⁰⁷ v.ö. id. mű, II. rész, 4. fejezet, p. 150-159.

Ezért van az, hogy miközben a "valódi" okokat kutatja, vállalja az inkoherenciát és a dekonstrukciót, nem bújik el a kontraszt elől, nem rejtegeti meztelenségét, bizonytalanságát. Következésképpen az umorista mű gyakran szeszélyes, szétesett. Mindez a sajátosan működő reflexió műve. Az umorista a végtelenül kicsiből, a véletlenből származtatja a világ folyását: szétszedő reflexiójának a konklúziója, hogy semmi sem az, aminek látszik, s talán épp az, ami nem látszik, a végtelenül kicsi, a véletlen az, ami a világot szabályozza.

Vagyis az umorista alkotás folyamatában a szétszedő reflexió munkájának eredményeképpen figyelmünk, mely a világ értelmét, értelmességét kívánja felfedezni, vagy megalkotni, végül törvényszerűen a végtelenül kicsi részen, a véletlenül állapodik meg, mint rendezőelven.³⁰⁸

Az intuitív megismerés megjelenítése (mely a belső valóság egy része, tulajdonképpen a hétköznapi képzet) csupán a művészi alkotás *első lépcsője*. Olyan, mint a nyelv: absztrakt megjelenítés, egyszerű pszichikai tény, mechanikus objektiváció. (Hétköznapi képzet.) Az esztétikai tény semmiképpen sem azonos ezzel az első lépcsőfokon kialakított valósággal, mivel ez nem valódi forma.³⁰⁹

Mikor a művészi alkotó folyamatot akarjuk megérteni, nem lehetséges az alkotó lélek működését, egységét teoretikusan (ahogyan Croce teszi) szétbontani: a lélek különböző aktivitásai az alkotás során szoros és szükségszerű kapcsolatban és nem egymást kizáró ellentétben vannak. Érzelem, fantázia, akarat, gondolat egyaránt részt vesznek a folyamatban. A művészetet alkotó lélek egy. A kérdés a működés hogyanját illeti.³¹⁰

A problémákat az alkotók nem a korból veszik ki a maguk számára: a problémák a sajátjaik. Az aktív lélek problémája a *saját gyötrelme*, melytől úgy szabadul meg, hogy *kifejezést talál neki*.³¹¹

Tulajdonképpen az alkotás lélektani folyamatának a megértésére irányuló pirandellói erőfeszítés mögött azok a művészetmeghatározások állnak, amelyek a lélek különféle és világosan elhatárolhatóan feltételezett aktivitásaira támaszkodva különítettek el hétköznapi, tudományos és művészi megismerést. Pirandello is ezen az úton indul el, különösen a korabeli pszichológia legújabb eredményeinek a bátorítása nyomán. A legproblematisabbnak a *riflessione* (reflexió, gondolat) mibenléte tűnik: mintha nem egyféle lenne belőle sem, mint ahogy valóságból sem, umorismóból sem egyféle volt. Létezik egyszer mint tükör, mint önmagát felismerő tudat, "tudati passzivitás" (mint maga a tudat?); létezik egyszer, mint a lelki aktivitás projekciója, amely azonban úgy viselkedik, mint egy önálló életet élő árnyék, akaratlagosan nem befolyásolható; és létezik a hagyományos értelemben vett gondolat, tudatos aktivitás, mely akaratlagosan

³⁰⁸ v.ö. id. mű, II. rész. 6. fejezet, p. 173-175.

³⁰⁹ v.ö. "Il fatto estetico", op. cit.

³¹⁰ v.ö. "La poesia di Dante", op. cit.

³¹¹ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit.

befolyásolható. Mivel magának a tudatnak a meghatározása is nehéz, a tudathoz ilyen szorosan kötődő fogalom - működésmód - leírása valóban nem írói, de talán még nem is esztétai feladat. Mindazonáltal jogosnak tűnik Pirandello azon igénye, hogy a művészi alkotásmódot ezen a módon is megismerje: valóban nem lényegtelen a művészet, az esztétikai tény definíciója szempontjából, hogy az emberi szellem miféle aktivitásának eredményeképpen jön létre.

Ha jól meggondoljuk, a lélek különféle aktivitásainak pontos működéséről még ma sincs elegendő ismeretünk; nem csoda, inkább bölcsesség, ha nyilvánvalóan introspektív módszerű vizsgálódásait szinte félbeszakítva Pirandello végül is azt a konklúziót vonja le, hogy a művészi alkotáskor a lélek *egésze* nyilvánul meg, s nem kizárható a folyamatból a lélek egyetlen aktivitása sem: a kérdés a működés *hogyanja*. Valóban, ez mind a mai napig kérdés maradt.

Csupán egyetlen említést kap az alkotási folyamat, mint gyógyító folyamat: kifejezést találni a lélek gyötrelmeinek azt jelenti, megszabadulni tőlük. Az alkotói folyamat ilyen felfogása nem új az olasz irodalom történetében, pl. a tragédiaíró Alfierinél is találkozhattunk hasonlóval. Mégis, nagy a jelentősége: a művészi oldalról bizonyíték amellett, hogy a művészi alkotó folyamatok és a lelki gyógyító folyamatok között párhuzam vonható. (Ezért is lehet nagy jelentősége a művészi alkotó folyamatok pszichológiai szempontú megértésének: vele valóban az élet misztériumának egy arcát leplezhetnénk le, ha nem magát a misztériumot; mindenesetre a lélek gyógyításában fontos segítséget jelenthetne.)

II.2.18. Művészet és tudomány

(1900-1908)

A művészet és a tudomány kapcsolatát már érintettük a művészet mibenlétéről szóló fejezetben (II.2.7.) is. Ott azt mondtuk a művészetről, hogy az az életről alkotott szubjektív és csak saját törvényeinek engedelmeskedő, szintetikus és organikus vízió, melyet a művész saját, szabadon megszülető, egyedi formába önt, mégpedig öntudatlan (intuitív) tudományának, költői logikájának sugalmazása nyomán, és a fantázia által. A művészet következésképpen olyan élettudomány, mely örök.

Tehát a művészetben rejlik egy öntudatlan tudomány, ez az élet tudománya, melyet a művész intuitíve alkot meg, és amelyet az esztétikai kritika intellektuálisan is feltárhat és kifejthet, mégpedig a pszichológia tudományának a segítségével.³¹²

A művész nem tudatosan alkalmaz művészete hatásossá tételéhez elemeket, a mű mégsem véletlenszerű: minden műben benne rejlik egy öntudatlan, ösztönös tudomány: ez a művészet logikája. A költői logika azonban nem tudatos, és a műbe sem előre eltervezetten kerül: a költői logika ösztönös, a szenvedély szabad mozgása szerint létezik,

³¹² v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit.

és mindazon törvények összességét jelenti, amelyeknek a művész öntudatlanul engedelmeskedik.³¹³

Az egyszeri, szintetikus észlelés, a tárgy pszichológiailag történő megragadása a művészet jellemzője. Az észlelés szétszedése, logikailag történő megragadása pedig a tudományé.³¹⁴

A lélek teljes egészében fejezi ki magát, úgy a tudományban, mint a művészetben. A művészetben spontán, intuitív tudomány működik, a tudományban spontán művészet.

A spontán tudomány tudattalan módon juttatja magát érvényre a műben, a költői logika eszközével. Kibontakoztatása, felszínre hozása a kritika feladata.

A spontán művészet a teremtő génusz szintetikus és spontán aktusa, tudattalan fantázia, amelyet hosszadalmas és türelmes tudományos analízis bontakoztat ki, és szintetikus tudásból analitikus-tudományos tudássá változtatja. A tudós lépéseit a lélek szintetikusán megismert igazsága irányítja.

A művészet tehát szabad teremtés, melyet ösztönös logika irányít, a tudattalanban felhalmozott analízis, mely a művészetben szintetikus és intuitív vízió formáját ölti. A tudomány tudatos gondolat és logika, analizált tudás, melyet a lélek spontán és szintetikus aktivitása, a tudattalanban lévő szintetikus, intuitív kép sugall.³¹⁵

Szubjektivitás nélküli képzet csak absztrakció útján jöhet létre, ez csak a tudomány módszerével lehetséges. A természettudományok éppen az érzelem, akarat, emlékképek nélküli képzetet vizsgálják és ábrázolják. Ez az objektivitás a művészetben lehetetlen.³¹⁶

Vagyis a művészet szubjektív élettudomány, a tudomány pedig ennek a szubjektív élettudománynak az emberi, szubjektív tényezőktől való megfosztása útján létrejövő objektív tudomány.

II.2.19. A művész alkotói állapota; alkotáshoz való viszonya (1908-1935)

E kérdések elődjének tekinthető a legelsők közt felmerülő téma, az emberi érzelem kifejezésének, a spontaneitásnak a problémája, illetve a valamivel későbbi őszinteséggel kapcsolatos kérdéskör.

Az őszinteséggel kapcsolatos felfogása abba az irányba halad, hogy az őszinteség magatartása mellett lassan megjelenik a *finzione sincera*, mint állapot. Már szóltunk erről a nem őszinte művet eredményező alkotói állapotról: gyakran előfordul, egy aktív, de tudattalan illúzió hatására, hogy másnak képzeljük magunkat, mint amilyenek vagyunk, olyannak, amilyenek lenni szeretnénk. Ez a fiktív öninterpretáció állapota, ennek

³¹³ v.ö. "Per uno studio sul verso di Dante", op. cit. passim

³¹⁴ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 233.

³¹⁵ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. passim

³¹⁶ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. passim

foglyaként élünk, cselekszünk, alkotunk: nem mondható, hogy ez a fikció ne lenne őszinte, átélt. A belőle születő mű mégsem lehet őszinte: mert a mű eszméjét ez a tudattalan ambíció sugallja, és ez az ambíció megakadályozza, hogy a mű a tudat mély és ismeretlen rétegeiből jöjjön létre.

Ha az alkotói állapot azért nem őszinte, mert az alkotó az *őszinte fikció* rabja, akkor hiába születik a mű esetleg mégis a saját törvényei szerint, az alkotó arra fog indíttatást érezni, hogy megváltoztassa azt.

Az alkotó személyiségétől függ, hogy szubjektív vagy objektív fantáziája van. Ezek lelki magatartásformákat jelentenek, melyek abban állnak, hogy az alkotó vagy felfedi vagy nem az alkotás attitűdjét, vagy mutatja, vagy nem mutatja, hogy tudatában van annak, hogy alkot. Ezek a lelki magatartásformák nem befolyásolják a leendő forma minőségét, a kifejezés szépségét. A kreáció mindkét esetben megvalósul.³¹⁷

Az umoristánál a normális, jól ismert lélektől különböző lélekből bukkannak fel gondolatok; kutat az intim, finom sajátosságok után, szembenáll az idealizáló szintézissel, megszerkesztéssel, felépítettséggel, koherenciával: ellentéteket keres, szeszélyes, széteső. Rálát önnön lelki mechanizmusára, pillantása befelé irányul, és elindul egy mélyebb megismerés felé vezető úton, mivel szenvedélyesen érdekli az igazság, jobban, mint a saját lelki komfortérzése.³¹⁸

Ha a költő azonosul a történettel, azaz költőileg komolyan veszi, az nem jelenti azt, hogy őszinte, vagyis hogy a saját gondolatait, érzéseit mondja el a saját hangján. Ha a szerző tökéletesen azonosul szereplői látásmódjával, kifejezést is talál nekik, ez még nem jelenti azt, hogy személyesen vagy költőileg azonos bármelyikkel is. A művészet komolysága nem attól függ, hogy a költő erkölcsileg komolyan veszi-e tárgyát, amit ábrázol, hisz-e benne, mint valóságban, hanem attól, hogy engedi-e saját törvénye szerint spontán, a fantázia műveként megszületni művét.

Az alkotás művészségét az alkotó és a műve közti viszony határozza meg. A mű világában való részvétel jelzi a művészség mértékét.³¹⁹

Az umorismo sajátos beállítódás, egy sajátos pszichológiai folyamat gyümölcse. Oka tehát a lelki beállítódásban, és nem az etikai állásfoglalásban van. Az umorista mindent kétkedve fogad, bizalmatlan; a fennállóhoz nem tud semmiféle szilárd álláspontból viszonyulni: dekomponáló lelkiállapotban van.³²⁰

A komikum nem az anyag, a matéria jellemzője, hanem a költő lelkéé: azé a módé, ahogyan az anyag megjelenik előtte, s azé, ahogyan viselkedik az anyaggal szemben.³²¹

Az ironikus mű alkotója nem csupán tisztában van saját művének az irrealitásával, hanem úgy jár el, hogy ez az irrealitás a külső szemlélő számára is nyilvánvalóvá váljék.³²²

³¹⁷ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 216.

³¹⁸ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim

³¹⁹ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész. 5. fejezet, passim

³²⁰ v.ö. id. mű. I.rész. 6. fejezet, p. 115-131.

³²¹ v.ö. "La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante", op. cit. p. 381.

³²² v.ö. "Ironia", op. cit.

A lélek szabad mozgása szerint alkotott művet örökké fiatalnak érezzük, míg a lélek felvett magatartása, beállítódása szerintit idővel, tévesen, esetleg öregnek, azaz nem eredetinek. E lelki attitűd, magatartás szerinti alkotás ugyanis azt az esztétikai problémát teremti meg, hogy ezeknek a műveknek az élvezete nem szakítható el saját történeti idejüktől, mivel a magatartások, szerepek az idővel változnak, más korokban nem tűnnek adekvátoknak; vagyis vissza kell térnünk a saját történeti idejükbe, ha igazán értékelni akarjuk e műveket.³²³

Az életet vagy éli az ember, vagy írja. Miközben a művész az események sodrásában van, a kétely és a káosz állapotában, nehezen tud a művészet saját kondíciói szerinti állapotba kerülni: azaz elrugaszkodni a pillanattól, hogy szemlélni tudja azt, és univerzális és örök értéket tudjon adni neki.³²⁴

Végző soron azt láthatjuk, 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 a legmagasabb művészi minőséget látszik garantálni. 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 is legyen: csak akkor lesz képes engedni anyagának, hogy az a saját törvényeit követve születhessen meg, és ne az ő alkotói akarátának engedelmességen. Így kibékül egymással a spontaneitás, az őszinteség és a szemlélés, a művészi alkotás létrejöttéhez fontos alkotói állapotok látszólagos (verbális) ellentmondása.

II.2.20. Tartalom és forma

(1908-1921)

Tartalom és forma egymást feltételezi. Egy adott forma nem változtatható meg a tartalom megváltozása nélkül, pl. egy adott művészi formanyelvről egy másikra, vagy egyik nyelvről a másikra. A technika, a kivitelezés a forma szabad, spontán és közvetlen mozgása, az a folyamat, amikor az inspiráció lefordítódik az érzékletességek nyelvére. Vagyis a spirituális tevékenység, a vízió, az inspiráció a technika útján lesz lefordítva az érzékletesség nyelvére. Nem igaz, hogy a forma külsődleges az ideához, a vízióhoz

³²³ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. p. 263-267.

³²⁴ v.ö. "Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico", op. cit.

képest: az idea, a művészi vízió a forma mozgó intuíciója. Nem maga a forma, hanem annak ideális képe; mozgás.³²⁵

A művészet a tartalomminőségnek a forma által meghatározott-megvalósított szubjektív interpretációja; nem a tartalom minőségének mechanikus objektivációja. Az intuíció pedig nem más, mint egy tárgyasult benyomás (mint tartalom) szubjektívizálása, azaz egy szubjektív *forma* meglátása egy tárgyasult (képzetté vált) tartalomban.

Ahhoz, hogy egy esztétikai tény létrejöjjön, szükséges, hogy az impresszió-intuíció *konkrét*, szabad és szubjektív *formává váljon*. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység, vagy szubjektív tudati tényező, nem egyéb tehát, mint közönséges pszichikai esemény. A művészet tehát nem egy *individuális benyomás* mechanikus, automatikus formája, hanem e benyomás *individuális*, szabad *formája*. Nem a tartalom intuíciója, hanem formaalkotás.³²⁶

A tárgyasult pszichikai tény a művészetnek nem a formája, hanem a tartalma: csak akkor válhatna formává, ha individualizálna. A valódi, *individuális forma* alkotás. A pusztá megismerés, még ha individuális is, sosem vezet el a valódi formához, mert a megismerés csak egy pszichikai tény absztrakt, mechanikus objektivációja, vagyis *absztrakt forma*. A tartalomnak is lehet individuális jellege (tartalom alatt a mechanikus, *nem akaratlagos* pszichikai tényt értve; ekkor a tartalom individuális jellege az egyéni pszichikai különbségek által meghatározott pszichikai tartalmak különbségét jelenti), de az ilyen tartalom mechanikus, nem akaratlagos: benyomás, érzéklet, képzet. Az általuk nyújtott reprezentáció nem művészi alkotás. Az alkotásban nélkülözhetetlen az akarat. (Nem az alkotó saját akaratát, hanem a művészi intuíció önmegvalósító akaratát értve alatta.)³²⁷

Helytelen az a kritikai eljárás, amely a *sentimento del contenuto*-ból, a tartalom érzéséből indul ki, és nem az esztétikai ítélet szempontjából egyedül fontos *sentimento della forma*-ból, a forma érzéséből.³²⁸

Az igazi művészetben gondolat és forma nem elválasztható; nem lehetséges a tartalomról a formától elválasztva beszélni. Ha a forma nem a tartalommal együtt születik, hanem csinálják, akkor a művészet kópia lesz. A retorika előíásai megakadályozzák az igazi forma megszületését.

Az sem lehetséges, hogy valamely tartalmat, célt számonkérjünk a művészetben: a művészet célja és tartalma magában a műben, a formán belül van; ha azon kívül keressük, kívül kerülünk a művészetben.³²⁹

Az önmozgás (a mű akarata) a mű eszméjéből, intuíciójából létrehozza a praktikus megvalósultságot, a formát. Az önmagát akarás tehát maga a formálódás aktusa, az

³²⁵ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

³²⁶ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. passim

³²⁷ v.ö. "Per le ragioni estetiche della parola", op. cit.

³²⁸ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 302.

³²⁹ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 4. fejezet, p. 49-63.

eszmei létezésből a praktikus létezésbe alakulás folyamata. (A belső valóságból a művészi valóságba alakulása.)³³⁰

A dolgok stílusával írónál a formálás olyan, hogy felszívja a tartalmat, és így a formálás gesztusa maga nem látszik: helyette a dolog áll előttünk, és ez olyan benyomást kelthet, hogy maga a tényleges valóság áll előttünk. A tartalom a maga meztelenségében feltárja magát az ilyen formában.

A szavak stílusával írónál meglep és elbűvöl a forma, a formálás. Ez a forma szinte elrejtje a tartalmat; az, amit megmutat, az az író kifejezésbeli bravúrja.

Amikor nem érzékelem a tartalom és a forma különállását, az a művészi teremtés esete. Mikor külön érzékelem, az az irodalom esete.³³¹

Sem a művészi alkotás keletkezésekor, sem magában az alkotásban nem lehet a lélek különféle aktivitásait különválasztani, pl. így: struktúrát létrehozó aktivitás - költői tartalmat létrehozó aktivitás. A tartalom nem vizsgálható a formától elkülönülten; a művek nem úgy keletkeznek, hogy a formát mintegy ráaggatjuk az előre kigondolt tartalomra. Ha a forma kellően művészi, nem is veszem észre: a forma nem önmagát állítja, hanem a tartalom létezését teszi lehetővé. Ezért kell minden formának egyedinek lennie; ezért a kritikus legfőbb feladata feltárni a műben rejlő *formaalkotó mozgatót*, a költői ihlet forrását, magját: ez vezet a mű, az alkotó legmélyebb megértéséhez.³³²

Tehát a művészi tartalom és forma összefüggése az esztétikai tény keletkezésének folyamata által meghatározott összefüggés. Az esztétikai tény keletkezésének a folyamata azt mutatja, hogy a tartalom és a forma nem választhatók el egymástól, mivel létrejöttük közben összefonódtak. Ahhoz ugyanis, hogy egy esztétikai tény létrejöjjön, szükséges, hogy a folyamat kezdetén álló az impresszió-intuíció, ami tulajdonképpen a forma intuíciója, a folyamat során *konkrét*, szabad és szubjektív *formává válik*. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység, vagy szubjektív tudati tényező, nem egyéb tehát, mint közönséges pszichikai esemény. Vagyis mind a pszichikai megismerő tevékenység eredménye, mind a szubjektív tudati tényezők, mint tartalmi összetevők, csak akkor válhatnak *művészi tartalom*má – eltérően a közönséges pszichikai esemény-mivoltuktól – *ha formává válnak*, mégpedig konkrét formává. Addig, amíg ez nem történik meg, nem is beszélhetünk e tartalmakról, mint *művészi tartalmak*ról, mert addig csupán közönséges, mechanikus pszichikai események, *tudattartalmak*.

³³⁰ v.ö. "Il fatto estetico", op. cit.

³³¹ v.ö. "Giovanni Verga.Discorso di Catania", op. cit. passim

³³² v.ö. "La poesia di Dante", op. cit.

II.2.21. Az esztétikai tény létezmódja, létrejötte

(1908-1923)

A művészi alkotás leglényegesebb jellemzője konkrét megvalósultsága: a művészet érzékletes megvalósulás.

Az esztétikai tény akkor *kezdődik*, mikor a spirituális aktivitás fokozatosan az érzékletesség nyelvére fordítódik le.

A mű olyan valóság, ami látszat: egyszerre materiális és spirituális létezés. A mű él: nemcsak érzékletes és valóságos, hanem önálló és szabad is, a megszületett szó, a kifejezés hatalmából. A mű valóságot teremt.

A művész elvon, sűrít, egyszerűsít, idealizál: a művészi valóságnak nem a valóságosság, hanem az igazság a legfőbb jellemzője.

A művészet létmódja a *mintha*, a fikció.³³³

A művészet nem csupán teoretikus, ezen belül intuitív tudati tevékenység, azaz megismerés, mint Croce állítja. A művészet magában foglalja a dolgok megváltoztatását is, tehát alkotás is. A művészet egyrészt tehát szubjektív tudati reprezentáció, megismerés, másrészt konkrét materiális kifejezés. A művészi megismerésből nem zárható ki a pszichikai matéria, az érzelem és az (önmegvalósító) akarat: ezek a művészet legjellemzőbb oldalai. Ha ezeket kizárnánk, a művészet semmiben sem különbözne az automatikus tudati reprezentációktól.

Az esztétikai tény létrejötte szempontjából a folyamat, formálódás aktusa a lényeges.

A fizikai tárgy létmódja messzemenően nem azonos az esztétikai tárgy létmódjával, mert ez nem mechanikus, szabályok meghatározta létmód. A művészet a tartalom minőségének a forma által megvalósított szubjektív interpretációja. Ahhoz, hogy az esztétikai tény létrejöjjön, szükséges, hogy az impresszió (intuición) konkrét, szabad, szubjektív formává váljék. A művészet a benyomás individuális formája, és nem az individuális benyomás mechanikus, automatikus formája.

A művészet nem a tartalom intuiciónja, hanem formaalkotás. Nem a lélek egyik aktivitása, hanem a teljes lélek.

A művészet nem elvont eszméből, ideából születik, és nem logikai úton, mozaikszerűen építi fel magát. Az idea a termékenyítő érzelemben születik meg, és vele együtt, kölcsönhatásban működik a mű megszületéséig. Az eszme tehát nem hiányozhat a műből, csak nem a logika, hanem a fantázia eszközeivel érvényesül.³³⁴

Az alkotásban nélkülözhetetlen az akarat. Az intuitív megismerés akaratlan, mechanikus, automatikus. A művészet nem csak, és nem egyszerű intuitív megismerés, nem pszichikai tények objektivációja, hanem egy individuális forma megalkotása.³³⁵

³³³ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

³³⁴ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. passim

³³⁵ v.ö. "Per le ragioni estetiche della parola", op. cit.

Őszinteség, szubjektivitás, eredetiség, imitáció elutasítása – ezek az igazi művészi kifejezés ismertetőjegyei. Az objektivitási szándékot nem lehet előírni, és semmilyen más technikai, formai eljárást sem: a művészet a forma szabad, közvetlen és spontán mozgásának eredménye.³³⁶ A műalkotás egy alapintuáció (a művészi intuáció) kibontakoztatása egy adott, konkrét és érzékletes formává, saját törvényei nyomán.³³⁷

Az igazi művészetben tartalom és forma nem elválasztható; a forma *csinálása* kópiát eredményez; a retorika árt a művészetnek. A művészet a forma és a nyelv szabad, közvetlen mozgása. A tartalom és a cél a műben, a formán belül van: művön kívüli tartalom és cél az igazi művészetben nem kérhető számon.³³⁸

Az esztétikai tény ott kezdődik, amikor egy képzet akaratra tesz szert bennünk, önmagát akarja: formává válik, valóság lesz, a képzet szabad mozgása útján.³³⁹

Az esztétikai tény semmiképpen sem azonos az egyszerű pszichikai ténnyel: nem okozat, nem mechanikus objektíváció. Az esztétikai tény formaalkotás, amely akkor jön létre, ha a tárgy képe nem csupán a tárgy szimbóluma, egy szó, egy mechanikus pszichikai tény bennem, hanem egy akart, egy szándékkal létrehozott vízió. Az önmagát akarás a vízió saját természete: a vízió szabad – mind az alkotója saját, tudatos akaratától, mind a biológiai-pszichológiai értelemben vett determináltságtól. Az esztétikai ténnyt a pusztán intuitív megismeréstől éppen ennek az önmagát akaró akaratnak a jelenléte és a praktikus cél hiánya különbözteti meg.³⁴⁰

Megvalósult esztétikai tényről csak akkor beszélhetünk, amikor a forma rajtunk kívül képes testet ölteni, kép, szobor, könyv lesz belőle.

A természet alkotása rend nélküli, ellentmondásokkal terhes; a művészetben viszont minden mindennel összefügg, együttműködik: a művész idealizál. Egyszerűsít és sűrít; így egy kevésbé reális, de igazabb létezészt kapunk.³⁴¹

Esztétikai tény akkor jön létre, ha egy képzet önmagát akaró akarattal képes kiprovokálni a saját magát létrehozó mozgást, azt, mely az alkotón kívül létezővé képes tenni őt magát. Egyébként csak egy hétköznapi érzékletre való válaszról van szó.³⁴²

A dolgok stílusában alkotók belülről szülik kívülállóvá a konkrét dolgokat, saját maguk alkotta nyelven, úgy, hogy maga a dolog áll előttünk.

Minden művészi alkotás egyedi, máshoz nem fogható, a művész belső törvényszerűségei által meghatározott és kifejezett valóság kell, hogy legyen.³⁴³

³³⁶ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. passim

³³⁷ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 306-316.

³³⁸ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 4. fejezet, p. 49-63.

³³⁹ v.ö. idem, I. rész, 5. fejezet, p. 88.

³⁴⁰ v.ö. "Il fatto estetico", op. cit.

³⁴¹ v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit.

³⁴² v.ö. "Ironia", op. cit.

³⁴³ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. passim

Az alkotás felfedezés, kinyilatkoztatás: az Életet formába rögzíti, megfoghatóvá teszi a megfoghatatlant, semmiből valamit alkot. A nagy misztérium egy konkrét kinyilatkoztatása lesz, melyben a titok megmutatja egyik arcát.³⁴⁴

Összegezve tehát: az esztétikai tény létező, konkrét valóság, mely az alkotó ideájából, ami a forma intuíciója, éppen a forma önmagát akaró akaratával, és szabad és közvetlen önmozgása révén válik teremtettt, érzékletes és szubjektív formává, az alkotón kívüli élő, bár rögzített és idealizált valósággá, az Élet misztériumának egy lehetséges kinyilatkoztatásává.

II.2.22. Intuíció és kifejezés

(1908-1918)

Az intuíció az intuitív *megismerés kategóriája*, mely különbözik az analitikus, fogalmi megismeréstől. Az intuíció általi megismerésfajtáknak – legyen az a hétköznapi vagy a művészi intuíció – az a közös vonásuk, hogy nem absztrakt, hanem szubjektíve konkrét ismereteket adnak. Ezen az azonosságon túl Pirandello inkább az egymáshoz viszonyított különbségeik alapján határozza meg őket.

Pirandello szerint többféle tudati tevékenységet kell megkülönböztetni a külső világ felfogásakor, pl. képzetet, észlelést, benyomást, vagyis hétköznapi intuíciót, mely akaratunktól függetlenül jön létre és létezik, és művészi intuíciót – általában csak ezt szoktuk intuíciónak hívni – melyben tudatosult, sőt, akarat, szándékos mozzanat is található, s amely inkább az inspiráció, esetleg az interpretáció fogalmával lenne inkább leírható. Mindenesetre ez nem csupán a valóságról alkotott benyomás tárgyiasítása, hanem a valóságról adott szubjektív interpretáció.

A kétféle intuíció abban is különbözik, hogy a hétköznapi intuíció esetén a szemlélő meg van győződve róla, hogy a külső valóságról alkot egy képet, mely mindenki számára egyformának kell, hogy tűnjék. A második esetben a művész tudja, hogy az általa alkotott képek, a benne megjelent érzések nem a jelenségben magában léteztek, hanem saját képzelő tevékenységének a termékei, tudja, hogy nem az "objektív" valóságot, hanem annak szubjektív interpretációját adja. A művészi és hétköznapi intuíció között nem is mennyiségi, hanem tudatosulásbeli különbség van. Tehát szerencsésebb lenne verbálisan is megkülönböztetni *percepciót*, az észlelést, amikor a tárgyat a maga reális mivoltában észleljük, vagy legalábbis az észleléskor objektivitást tulajdonítunk észleletünknek, és *intuíciónak*, amikor igenis tudatos (de természetesen nem absztrakciós és analitikus) tevékenységet végzünk a tárgy megragadásakor, és szubjektivitást tulajdonítunk az észlelésünk, intuíciónk aktusának.

³⁴⁴ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. p. 258-259.

Mivel az intuíció kérdése tulajdonképpen a Crocéval való vita kontextusában kerül elő, így Pirandello végül is alkalmazkodik Croce szóhasználatához. Eszerint fogalmazva, az intuíció egy tárgyiasult benyomás, mint tartalom szubjektivizálódását jelenti, egy szubjektív forma meglátását egy tárgyiasult (képzetté vált) tartalomban. Az intuíció tehát valójában a forma intuíciója. Csakhogy míg Crocénál ezzel az esztétikai tény be is van fejezve, mivel szerinte a forma intuíciója után már közömbös a forma konkretizálódása, addig Pirandellónál éppen itt kezdődik az esztétikai tény: vagyis a forma intuíciójának a *kibontakoztatásával*, melynek során ez az intuíció szabadon, a saját akaratával és a saját törvényei szerint érzékletes, konkrét megvalósulássá, formává, művé alakul át.

Az intuíció formává válása fokozatosan valósul meg, minek során a belső kifejezés újra impresszióvá alakul. A kifejezés, mint végső forma nem azonos a kiinduló intuícióval, az *intuizione* nem azonos az *espressionével*, szemben azzal, ahogy Croce véli. A lépcsőfokok, amelyeken a mű áthalad, nem pusztán matéria-forma, *impressione-espressione*, vagyis ahogy Croce véli, *soggettivazione-oggettivazione*, hanem matéria-forma-matéria, *impressione-espressione-impressione*, vagy másképp *oggettivazione-soggettivazione-oggettivazione*.³⁴⁵

Az az intuíció, melyről Croce beszél, és amely Pirandello szerint valójában percepció, az csupán akaratlan, mechanikus és automatikus megismerés, és ezért semmiképpen sem lehet azonos a művészettel, az intuíció = kifejezés egyenlet szerint: a művészetnek legfeljebb a tartalma lehet, de nem a formája, amelynek individuálisnak, érzékinek kell lennie, vagyis alkotásnak; nem absztrakt formának, hanem valódi, szubjektív formának.³⁴⁶

A forma szabad, spontán és közvetlen mozgása, létrejövése a technika. A technika fordítja le a spirituális tevékenységet, a víziót-intuíciót az érzékletességek nyelvére, ad az intuíciónak formát. A spirituális tevékenység, az inspiráció egy folyamatos mozgás, melynek során az inspiráció önmagát érzékelhető valósággá fordítja le.

A kivitelezésnek – kifejezésnek hordoznia kell ugyanazokat a vonásokat, mint a koncepciónak (inspirációnak). A technikát éppen ezért nem lehet utánozni, mivel aki a technikát utánozza, az a formát utánozza. Az igazi költőnél a technika ösztönné válik.³⁴⁷

A megvalósulás (kifejezés) akkor élő, ha olyan, hogy nem pusztán valóságos, hanem önálló is, a valóságot teremtő szó, a kifejezés hatalmából.³⁴⁸

A művészet lényege egy alapintuíció kibontakoztatása, konkrét, érzékletes formává. Épp ez a formává törekvő kibontakoztatási folyamat különbözteti meg a hétköznapi intuíciót a művésztől.

A forma intuíciója, a *sentimento della forma* az az *egész*, amely a mű részleteit megalkotja: ez a mű rejtőzködő lényege, a mű lelke, a költő lelke. Ennek az

³⁴⁵ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. p. 193.

³⁴⁶ v.ö. "Per le ragioni estetiche della parola", op. cit.

³⁴⁷ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 208.

³⁴⁸ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. passim

alapintuíciónak a kibontakoztatása egy adott, konkrét és érzékletes formává, ez az alkotás lényege. És ebben a művészi intuíciónban tulajdonképpen bennefoglalt mozgásban, illetve a rákövetkező kibontakoztatási, formafelvételi folyamatban különbözik a hétköznapi és a művészi intuíció is egymástól.³⁴⁹

A művészi képzetet, az intuíciót az különbözteti meg a hétköznapiétól, hogy önmegvalósító mozgásra képes: ezt nevezzük technikának.³⁵⁰

A belülről működő akarat a forma szabad, spontán és közvetlen mozgása; ez az igazi, az egyetlen technika, melynek eredménye a szabad műalkotás megvalósulása.³⁵¹

Összegezve: Az intuíció a konkrét, szubjektív megismerés kategóriája, spirituális létezés; tulajdonképpen a belső valóság spirituális formája. Inspiráció, intuíció, spirituális tevékenység, a forma mozgó intuíciója, a forma képzete – mind ugyanazt jelentik.

A technika, technikai nyelvezet, a forma szabad és spontán mozgása, önmegvalósító mozgás, ezek is mind egyet jelentenek: azt a folyamatos mozgást, amely végül a kifejezéshez vezet.

Az intuíció tehát a forma önmozgásának az ideáját és kiindulópontját jelenti, ez a forma mozgó intuíciója; a technika pedig e forma önmegvalósító mozgása, amelynek a végeredménye a kifejezés. (A kifejezés a konkrét és szubjektív megismerésnek a spontán, szabad, érzékletes formája, materiális és spirituális létezés; ez a művészi valóság.) Vagyis úgy tűnik, maga az intuíció sem statikus, hanem a születő formával folyamatosan együtt alakul, változik.

Ennek a témának a felmerülése, mint említettük, Pirandello Croceval való vitájának köszönhető: Pirandello Croce egyenletét – intuíció=kifejezés – igyekszik cáfolni, amikor a kifejezést nem az intuíció mechanikus, és ezért lényegtelen és elhanyagolható megvalósulásának, hanem szabad, önmegvalósító formálódásának tekinti, ami nemhogy nem lényegtelen, hanem éppen ebben a formálódásban áll a művészi alkotás lényege. Ez vezet ugyanis a tényleges műhöz, ami matéria, érzékletes megvalósulás, nem pusztán spirituális valóság, mint az intuíció.

II.2.23. Mű és igazság

(1908-1918)

A művészet a hétköznapi valósághoz képest sokkal kevésbé reális, viszont sokkal igazabb: elvon, sűrít, idealizál. A művészi valóságnak nem a valóságosság a legfőbb jellemzője, hanem az, hogy igaz.³⁵²

³⁴⁹ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 302.

³⁵⁰ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, p. 85-88.

³⁵¹ v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit.

³⁵² v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 238-241.

Az umoristát az igazság érdekli, jobban, mint a saját lelki komfortérzése. És jóllehet az umorista, aki a legnagyobb mértékben szubjektív és individuális, mégis olyan sajátosan szubjektív, hogy felismerni engedi a hétköznapi élet igazságát és valóságát az *egyedi* esetben is: olyan egyedit alkot, olyan kicsi tükör, amely nagy dolgok visszatükrözésére képes.³⁵³

A hétköznapi és a művészi képzetek között nem az a különbség, hogy az egyik igaz, a másik pedig illuzórikus: mindkettő illuzórikus, csak az egyiknek igazságértéket tulajdonítunk, míg a másiknak nem, az egyiket akaratlagosan alkotjuk, a másik pedig akaratlanul, feltétlenül létrejön, pusztán azért, mert vannak érzékszerveink. Azonban az érzékszerveink és a művészet alkotta képzet egyránt illúzió.

Az igazságnak - mint a valóságnak is - több fajtája van: a fantasztikus igazság, a *verità fantastica* és a morális igazság, a *verità morale*. A művészi igazságnak a mértéke azonban nem az effektív valóságnak való megfelelés. Sőt: a külső valóság betüremkedése a mű világába megsérti a művészet komolyságának a feltételét.³⁵⁴

A művész idealizál: egyszerűsít és sűrít. Eredményeképpen a felesleges részletek eltűnnek, és egy kevésbé reális, de igazabb létezészt kapunk. A színész fordítva jár el, mint a költő: reálisabbá, és ezért kevésbé igazzá teszi a mű ideális valóságát. Ezért nem alkot igazi művészetet.³⁵⁵

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.

Vagyis az umorista művész azért más, azért *kivételes*, mert ő az egyedi, szubjektív esetben is képes megvalósítani azt, amit a művészet egyébként idealizálással, sűrítéssel, egyszerűsítéssel szokott: azt, hogy *igaz*. Tehát az *igazság* próbaköve lehet a rendes és az umorista művészet megkülönböztetésének: az umorista művészetben megengedett, hogy a hétköznapi élet banális részletei, lényegtelen esetlegességei is megjelenjenek. Az a föld, amit a művészet aranyának szűrésekor a rendes művészetben eldobnak, az umorista kincse, és éppen azért, mert abban van az igazság.

A művészet a hétköznapi valósághoz képest sokkal kevésbé reális, viszont sokkal igazabb.

Az umorismo olyan kicsi tükör, amely nagy dolgokat enged felismerni az egyediben.

A művészet a művészi igazságot idealizálással teremti meg; az umorismo az ideálisnak szembeszegülő egyedi felmutatásával.

Az az ellentmondás fogalmazható tehát meg, hogy a hétköznapi részletek, amelyek a rendes művészetben feleslegesek, éppen azért, mert csak valóságok, nem igazak, nem az igazi, tehát ideális létezészt fejezik ki, addig az umorista művészetében éppen ezek azok

³⁵³ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. p. 305.

³⁵⁴ v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, passim

³⁵⁵ v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit.

az elemek, amelyek az igazságot képesek kifejezni. Ennek a problémának a további elemzése a III.2.1.2. fejezet feladata lesz. Visszatérünk még arra is, hogy hogyan lehet értelmezni a művészi igazságot, ha nem a valóságnak, illetve a valóságosságnak való megfelelése szerint. Az igazság eszerint nem a valóság materiálisan létező vonása, nem olyan, mint a valóságosság: az igazság csak spirituális létező, valójában csak az ember által a dolgoknak tulajdonított érték. Mert a valóságosság létezik, az emberen kívüli módon is, csak az embernek nincsenek meg az eszközei, hogy teljes mivoltában felfoghassa; ezért alkot magának felfogható dimenziójú "valóságokat". Az igazság azonban nem létezik az embertől elválasztva: ez az ember által felfogott valóságnak tulajdonított érték, melyről azonban tudjuk, hogy éppen ezért illuzórikus: nem létezik materiálisan, csak az ember által, csak annak képzeletében, illetve *azon teremtett mű által*, amit az ember alkot, s amelynek a valósága hasonlatos az igazságához: amennyiben az érzéketlen forma hordozza, materiális, és egyébként spirituális létezés.³⁵⁶

II.2.24. A művészi kommunikáció másik oldala.

Interpretáció IV.: illusztráció, fordítás

(1908)

A zenei illusztráció fölösleges körítés, a dráma méltatlan bepiszkítása, ha nem tud a libretto szövege által keltett hiány kielégítésévé válni. Ekkor persze már nem illusztráció lenne, hanem a szöveg és a zene egymásbaömlése, egyesülése útján létrehozott új műalkotás-egész. Ha a zene csupán illusztráció, akkor sért, azért, mert a sajátos zenei, nem konkrét érzelmábrázolást a dráma precíz eszméi és megjelenítései közé keveri.

Egy verseskötet illusztrációi is sértik a verset: túlzottan meghatározzák, megmerevítik, esetleg meg is hamisítják az eredeti költői képet.³⁵⁷

Egy írói gondolat jól lefordítható egy másik nyelvre; ami nem adható vissza, az a lélek, a forma, ami tulajdonképpen a *minden* a művészetben. Ha megváltoztatjuk a testet, megváltozik a lélek is, ez evidens. Mármint, ha testnek a mű eszméjét, a gondolatot vesszük, léleknek pedig e gondolat saját maga szülte formáját, lehet-e ugyanannak a testnek-gondolatnak más formát – lelket adni? Mert a fordítás ezt kísérli meg, vagyis a lehetetlent. Ez olyan, mint egy holt testet egy új lélek befújásával életre kelteni. A fordítás a forma megváltoztatása, újraalkotása: szükségképpen meg fog változni a tartalom is. A tartalom ugyanis nem választható el a formától.³⁵⁸

A fordítás mégis csak akkor következik be, ha a befogadó *utána gondol* elsődleges élményének, akár azért, mert a maga számára, akár azért, mert a kritika számára

³⁵⁶ v.ö. jelen dolgozat III.1.3. fejezet.

³⁵⁷ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 229-234.

³⁵⁸ v.ö. id. mű, III. rész, p. 238-241.

rögzíteni akarja: akkor tehát, amikor az elsődleges élményt az ész ítéletével is kiegészíti.³⁵⁹

Összegezve: a fordítás más nyelvre, más formanyelvre, egyszerűen a *más formába* való átültetés tehát *ferdítés*, nem lehetséges a forma megváltoztatása a tartalom megváltozása nélkül.

Ez az eset, vagyis a fordítás, bekövetkezik minden befogadáskor. Már említettük a közönség ítélete kapcsán, hogy ha létre is jön a mű lélektől lélkig való átjutása, nem lehetséges, hogy a mű ne szenvedjen el ferdülést: a "fordítás" során létrejövő átalakulás, megváltozás kikerülhetetlen. Különösen akkor, ha "befogadásunkat" rögzíteni akarjuk, akár kritika, akár fordítás, illusztráció, színházi előadás útján, akár egyszerű vélemény kifejezésének formájában.

II.2.25. A művészi kommunikáció másik oldala.

Interpretáció V.: a színész és a színház művészete

(1908-1935)

A hűséges interpretáció a színházban is lehetetlen. A színpad egy nagy mozgó élőkép, illusztráció, és a színészek pedig illusztrátorok.

A színész fizikai valósága az első számú akadály az előtt, hogy *az* alak lehessen, aki az író fejéből kipattant, és akinek valóságát a szavak hatalma adta. Azonban mielőtt a színész fizikai valóját is odakölcsönözné a drámai alak interpretációjának, először a normális befogadás stádiumát járja be, amelyről már láttuk, hogy szükségképpen átalakítja a művet. A színész fizikai valója, reális létezése csak ezt pecsételi meg. Az alak, akit meg akar jeleníteni, nem az ő kreatúrája, hanem a drámaíróé: ő azonban, mikor a saját spirituális és fizikai valóságára, azaz egy másik formanyelvre *lefordítja* ezt az alakot, új *formát* kölcsönöz neki, vagyis átalakítja, megváltoztatja: ez már a saját *alkotása*, az ő *alakja*. Szavai ugyanazok, mint az író alakjáé, de a kifejezés többi része, vagyis a hang, a gesztus, a test az övé.

A színész tehát szükségképpen újraalkotja az író alakját.

A színészben ennek megvalósításához az íróval analóg érzelemnek kell létrejönnie; a színésznek is, az íróhoz hasonlóan, egy impresszió által, egészben kell felfognia az alakot: át kell élnie, nem megítélnie, analitikusan megközelítenie. (Ennek az analóg érzelemnek a kiváltására az alkotásnak kell képesnek lennie: az író alkotásának a színész számára, és aztán majd a színész alkotásának a néző számára. Itt Pirandello a műalkotás sajátos, fiktív létezésének a csodálatos képességét, a hatás kiváltásának a mechanizmusát érinti.)³⁶⁰

³⁵⁹ v.ö. idem, p. 242.

³⁶⁰ v.ö. idem, IV. rész, p. 244.

Az író által jól megírt színpadi mű az *művészet*, irodalom. Az, amit a színházban látunk, az ennek a műnek a többé-kevésbé jól sikerült fordítása. Az irodalmi műalkotás azonban a színész számára ismét csak matéria. Az irodalmi mű már kifejezett, idealizált valóságát először a saját belső valóságává alakítja, de aztán fordítva jár el, mint az író: mikor színpadi alkotását, vagyis *fordítását* megteremti, realisabbá, és ezért kevésbé igazzá teszi a mű ideális valóságát.

A színház művészete tehát nem eredeti művészet; ha a színházban eredetit akarunk, a *commedia dell'arte*hoz kell visszamennünk; csak hogy ennek a színpadi alkotásnak a művészi minősége az, ami vitatott: a színészek improvizált, összerendezetlen, esetleges alkotása nem, vagy csak ritkán válhat az irodalomhoz hasonlóan művészetté.³⁶¹

A színház legfőbb jellemzője az, hogy élő, szinte természeti jelenség módján: az élet immár természetes módon fejezi ki magát benne, és ebben az értelemben a színház sohasem lehet öreg. A színház az irodalomnak is egy hagyományos megnyilvánulási formája.³⁶²

A Színház nem halhat meg, azért, mert az *élet egy formája*. Mindannyian színészek vagyunk benne, s ha a színházak elnéptelenednének, a Színház az életben folytatódna.

A színpadi műalkotás létezésének oka, indoka maga a költői mű, mely mint műalkotás, befejezett és tökéletes. A színházban az irodalmi mű egy színházi látványosság formájában él: a színházi mű egy az irodalmi mű sok, koronként változó befogadása közül; a mű életének számtalan megnyilvánulási formája közül egy. A költői mű azonban örök, míg a színházi mű elenyész a pillanattal. (Éppen, mint az élet...)

A költői mű művészet, a színház látványosság. A látványosság fajtái közül azonban – cirkusz, sport, film, színház – a színház az, ami örök: mert az képes tükrözni leginkább egy nép erkölcsi értékeit, az képes hangot adni gondolatainak és érzelmeinek. Az emberi létezés megnyilvánulásait közvetlen közönségítéletre kínálja, és ezáltal előmozdítja egy nép egyre magasabb és igényesebb erkölcsiségét.

A színház nemes és szent küldetése az, hogy benne életre keljenek az arra méltó költői művek. A színház tehát *eszköz*, és nem *ön cél*, nem *ön magát* valósítja meg, mint a legmagasabb rendű művészi alkotások, hanem a *műalkotást*, tehát célja van, mely önmaga létezésén kívül esik: nem tiszta művészet tehát.

Nem tiszta, nem eredeti művészet, de mégis tökéletes kifejezésforma, mivel *élő*: megmutatja az örök (a Művészet) egyik arcát, ami az ő kifejezése által él.³⁶³

Összegezve: a színész munkája fordítás: szükségképpen újraalkotja az író már megformált, kész alakját. A színház sem eredeti, tehát nem tiszta művészet: nem önmagát valósítja meg, hanem eszköz: benne a már kész, kifejezett forma, az irodalmi mű egy látványosság formájában él. Mind a színész, mind a színház "fordítása" az

³⁶¹ v.ö. "Teatro e letteratura", op. cit.

³⁶² v.ö. "Se il film parlante abolirà il teatro", op. cit.

³⁶³ v.ö. "Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico", op. cit.

irodalmi mű egy lehetséges *befogadását* testesíti meg, a mű életének számtalan megnyilvánulási formája közül egy.

Mégis tökéletes kifejezésforma, mert *élő*, szinte a természeti jelenség módján: az Élet spontán módon fejezi ki magát benne. Ugyanakkor megmutatja a Művészet (amely az Élet egy rögzített formája, maga is a természet része) egyik arcát is, amely éppen az ő befogadása-kifejezése által lehet élő.

Az a feszültsége Pirandello színházzal kapcsolatos, teoretikusan nem befejezett gondolkodásának, hogy a színház kettős természetét nem fejt ki, csak sejteni engedi, és így egy látszólagos ellentmondás feszíti a színházzal kapcsolatos gondolatokat. Eszerint a színház az életnek *is* egy formája, és a művészetnek *is* egy formája. Amennyiben az életnek egy *formája*, annyiban műalkotás kellene, hogy legyen; amennyiben a művészetnek, az irodalomnak egy formája, annyiban csak fordítás, a művészet kommunikációja. Pirandello nem fogalmazza meg egyértelműen a színház *művészet* mivoltát, csak annyit mond, hogy az élet egy formája, és ezért örök; inkább azt az oldalát hangsúlyozza, amikor a színház egy irodalmi mű "fordítása", tehát nem művészet, hanem *csak* annak kommunikálása.

Mégis ott lappang a sorok mögött, mert nyilvánvaló eddigi művészetről való gondolkodásának tükrében, hogy a színház *egyszerre művészet és* megvalósult művészi *kommunikáció*. Ezért lehet a Színház művészete paradigmatis: általa megfigyelhető az is, ami a művészet és a valóság között történik, és az is, ami magában a művészi kommunikációban történik. (Ezért is olyan fontos a színház Pirandello számára, és nyilván nem véletlen, hogy művészi munkásságának is éppen a színházi a legizgalmasabb része.) Ennek a kettős természetnek a kifejtése a III.1.6. fejezet feladata lesz.

Ha mármost összegezni akarjuk az *interpretáció* témakörében megismert gondolatokat is, azt mondhatjuk, hogy Pirandello szerint minden olyan eljárás, amely egy már kész műalkotás más, az eredetitől eltérő *formában való megjelenését* eredményezi, az eredeti mű megváltoztatása, meghamisítása, tulajdonképpen újraalkotása; mégsem igazi alkotás: nyilván mivel nem egy eredeti gondolat saját formában való megteremtése.

Más eset, amikor a mű nem kap új, materiális *formát*, csak *spirituálisat*: ez a közönséges befogadás, a műélvezet, és ilyen a kritika is. Ezekben az esetekben a művet magát nem alkotjuk újra, illetve nem öntjük formába, hanem csak egy befogadói belső formának a művel való egybecsengése, rezonálása alapján mondunk *ítéletet*. Az egyszerű publikum csupán tetszésítéletet, a tudományos kritika tudományosan megalapozott tetszésítéletet. Hangsúlyozzuk, hogy ezekben az esetekben az újraalkotás nem materializálódik: az ítélet a mű és a befogadó *rezonanciájáról* tudósít.

Erről a kérdésről részletesebben a III. fejezetben szólunk, mint arról is, hogy mi a helyzet végül is a művészi kommunikációval.³⁶⁴ Itt annyit előlegezhetünk röviden, hogy a

³⁶⁴ v.ö. jelen dolgozat III.1.5. fejezetével.

művészi kommunikáció, a közlés átjutása tehát – a legkülönbözőbb fórumokon vizsgálva, az egyszerű közönségtől a színészig – csak az eredeti tartalom szükségszerű megváltozása útján, csak a ferdülés árán lehetséges. A ferdülés ugyanakkor csak akkor következik be, ha a befogadó *utána gondol* elsődleges élményének, akár azért, mert a maga számára, akár azért, mert a kritika számára *rögzíteni* akarja: Akkor tehát, amikor az elsődleges élményt az ész ítéletével is kiegészíti. Mégis lehetséges tehát a művészi közlés átjutása, és éppen ez a művészi kommunikáció alapja: az *élmények* kommunikációja, más szóval a szubjektumban visszhangzó szubjektivitás, az interszubjektivitás, ami a kommunikációban szereplő dolgokat végül is *létezővé* teszi.

II.2.26. A tárgy saját természete. Az objektivitás kérdése.

(Objektivizmus, objektív ábrázolás, objektív hangvétel, objektív fantázia.)

(1908-1920)

A világ rajtunk kívül is létezik, és különbözőképpen létezik, mint az az idea, amit mi alkottunk róla. A művész akkor látja jól a világot, ha önmagában hagyja úgy létezni, ahogy az nélküle is létezne. A művésznek tehát önmagában újra kell alkotni a tárgy létezését, de a tárgy saját természetét kell engednie érvényre jutni.

A tárgy saját természete tehát létezik, mégpedig olyan objektivitásként, amit fel lehet ismerni - vagy a művésznek, vagy ha neki nem sikerül, hát a fordítónak.³⁶⁵

A hétköznapi észlelő meg van győződve róla, hogy a tényleges valóságról alkot képet, mely mindenki számára egyformának kell, hogy tűnjék; úgy gondolja, hogy az objektív valóságról alkot objektív képet. A művész tudja, hogy szubjektív interpretációt ad a tényleges valóságról.³⁶⁶

Az objektivizmus a naturalizmus poétikája.³⁶⁷

A dialógus által megvalósuló direkt megjelenítés objektivnek tűnik: az elbeszélő személye olymértékben a háttérbe szorul és vele a szubjektív és indirekt hangvétel is.

Az objektív megjelenítés óhatatlanul magához vonzza valamilyen imitáció megjelenését: ez pedig sérti a művészséget, mivel a műnek formájában mindig egyedinek kell lennie.

A művészetben időről időre felmerül a természet utánzásának gondolata; a valószínűvel, a művészi igazsággal szemben a reális, naturális (objektív) igazság keresésére, a természetben, a hétköznapi valóságban adottak *közvetlen* ábrázolására való törekvés.

A szubjektív és az objektív fantázia két lelki magatartásformát jelöl. Az, hogy egy alkotó melyikkel rendelkezik, a személyiségétől függ, és nem befolyásolja a leendő forma minőségét, a kifejezés szépségét. Csupán arról van szó, hogy az alkotó felfedi-e vagy sem alkotása tudatosságát. Manzoninak pl. szubjektív, Petroniusnak objektív fantáziája volt.

³⁶⁵ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. 4. rész, p. 241-246.

³⁶⁶ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. p. 184-192.

³⁶⁷ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. p. 216.

A naturalizmus poétikájának értelmében vett objektív ábrázolás célkitűzése hibás, mégpedig pszichológiai és esztétikai indokok alapján. A pszichológiai indok az, hogy a tudatban elválaszthatatlan egységben vannak jelen az érzelmek és a képzetek, tehát normális esetben a tudatban való megjelenés pillanatában képzet, akarat, érzelem, emlékkép együtt van jelen.

Egy érzelmek, azaz szubjektivitás nélküli képzet csak absztrakció útján jöhet létre. A szubjektivitás nélküli képzetek létrehozása, vizsgálata, ábrázolása azonban nem a művészet, hanem a tudomány feladata, és csak a tudomány módszereivel lehetséges, a művészetével nem. Ez az objektív ábrázolás lehetetlenségének esztétikai indoka.

Amikor a művészetben belül szubjektív és objektív ábrázolásról beszélünk, valójában arról van szó, hogy más-más értéket tulajdonítunk az ábrázolás lelki aktusának a tényleges valóság felfogása során. Mikor a tényleges valóságot a maga reális összetételében igyekszünk felfogni, objektivitást tulajdonítunk lelki cselekvésünknek; mikor pedig a valóság felfogása közben tudatos aktivitást végzünk, akkor szubjektív értéket tulajdonítunk neki. Intencionális értékről van tehát szó, melyet mi tulajdonítunk az ábrázolásunknak, nem pedig az alany és tárgy (szubjektum és objektum) egyébként lehetetlen szétválasztásáról. (Olyasféleképpen történhet ez, mint mikor valaki máshová fókuszál: az egyik esetben a külső, a tényleges valóságra, a másikban ennek belső ábrázolására. "Szubjektív" és "objektív" ábrázolás között tehát nincs valójában különbség, csak mi gondolunk mást az eképpen megnevezett ábrázolásokról.)³⁶⁸

A világról és magunkról való ismereteink nem objektívak; vagy illuzórikusak, vagy nem tudjuk az értelmüket megragadni.³⁶⁹ Az életről nem abszolút tudásunk, objektív ismeretünk van, csupán benyomásunk, mivel maga az élet nem ragadható meg eszmék, fogalmak formájában. Ha az ember a logika ördögi gépezetével próbál közelíteni az Élet misztériumához, szükségképpen tévutakra jut.³⁷⁰

A művészet nem lehet személytelen, mivel a művészet objektivitása nem más, mint illúzió. Éppen a valóság objektivitásának fiktív volta zárja ki, hogy a művészet személytelen legyen, és ez zárja ki azt is, hogy a művészet egy mindenki számára azonosként létező valóságot ábrázoljon. 'A valóság', *che si possa credere 'una realtà'*, amit egyetlen valóságnak lehet hinni, illúzió, mind hétköznapi képzeleteink, mind a művészi képzet esetén.³⁷¹

A dolgok stílusával írónál a forma oly mértékben felszívja a tartalmat, hogy nem a forma, a formálás gesztusa, hanem maga a dolog áll előttünk, és ez keltheti azt a benyomást, mintha az "objektív" valóság állana előttünk, és az író nem lenne ott az ábrázolása mögött: mintha személytelen lenne az ábrázolás. Valójában azonban az ilyen

³⁶⁸ v.ö. idem, *passim*

³⁶⁹ v.ö. "L'umorismo", op. cit. II. rész. 5. fejezet. p. 161.

³⁷⁰ v.ö. idem, II. rész. 5. fejezet. p. 168-172.

³⁷¹ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. p. 458-459.

ábrázoláshoz mély és alapos analízis szükségeltetik, és elkötelezett érdeklődés a legkisebb dolog iránt is.³⁷²

Egyértelműnek tűnik, hogy Pirandello számára a valóság *emberi elme számára megragadható objektivitása* illúzió, mert lehetetlenség, és természetesen a művészet objektivitása szintén; ami nemcsak a valóság objektivitásának illuzórikus voltából, hanem a művészet természetéből is következik: a művészet szükségképpen szubjektív. Mindez rendben is lenne, ha nem létezne a "tárgy saját természete"... , amit ráadásul a művésznek meg kell tudni ragadni, illetve amit engednie kell létezni a maga törvénye szerint, ha igazi műalkotást akar létrehozni. Ugyanis ha létezik a tárgy *saját természete*, ami megragadható, arról azt képzelné az ember, hogy az valamiféle objektíven létező dolog kellene, hogy legyen, vagy ha nem is objektív, de legalábbis megragadható az emberi elme számára. Mindenesetre nem illúzió, mint a valóság, vagy a művészet objektivitása. Mármint ha a művész ezt a saját természetet meg tudja ragadni, és ez ki is fejeződik a művében, akkor hogy lehet az, hogy maga a mű mégsem tükrözi az objektív valóságot? Más szóval, ha a művészet törvényszerűen szubjektív, akkor hol lehet ebben a szubjektivitásban a helye egy olyan tárgynak, ami nem a művész szubjektivitása, hanem a *saját természete*, a saját törvényei szerint képes létezni a műben?

Úgy tűnik, itt két olyan követelmény fordul egymással szembe, melyek mindegyike az igazi műalkotás lényegi jellemzője. Ennek az ellentmondásnak a tisztázására a III.1.2. fejezetben kerül sor.

II.2.27. Egyszerű, művészi, tudományos megismerés (1908-1923)

A művészi megismerésből nem lehet kizárni a pszichikai matériát. A művészet nem egyszerűen teoretikus, intuitív megismerő tudati tevékenység, hanem magában foglalja a dolgok megváltoztatását, az alkotást is.

A hétköznapi impresszió esetén az észlelő meg van győződve, hogy a tényleges valóságról alkot egy képet, mely objektív. Persze valójában a hétköznapi impresszió sem objektív, csak észlelője hiszi annak; csak annyiban objektív, amennyiben a tényleges világ tárgyaira vonatkozik. A hétköznapi észlelés akaratunktól függetlenül jön létre, pusztán azért, mert vannak érzékszerveink.

A művészi intuíció létrejöttékor szubjektivitást tulajdonítunk az észlelés aktusának: a művész tudja, hogy nem a tényleges (objektív) valóságot, hanem annak szubjektív interpretációját adta: amit kifejezett, az nem a jelenségben létezett, mindenki számára azonos módon, hanem saját képzelő tevékenységének terméke. A művészi intuíció nem egyszerűen mennyiségileg több vagy aprólékosabb észlelés, mint a hétköznapi, hanem

³⁷² v. ö. idem, passim.

minőségileg más észlelés: a "lényeg" ideája. A művészi intuícióban tudatosult, sőt, akaratilag mozzanat is található.

Mind a hétköznapi, mind a művészi intuíció által szerzett ismeretnek az a megkülönböztető jegye, hogy szubjektíve konkrét, szemben az analitikus, fogalmi megismerés, az absztrakció útján szerzett ismerettel.

Bármely tárgy, amely a tudatba behatol, hasonlatossá válik a tudathoz. A tudat kettős természetű: szubjektív és objektív. A képzetek objektivitását pl. az érzelmek, impulzusok szubjektivitása befolyásolja, és ezáltal el kell, hogy vesszük azt a merevségüket, amellyel az absztrakció általi elvonatkoztatás esetén rendelkeznek. Az absztrakt intuíciónak logikai értéke lehet, de valóságértéke nem.

Pirandello szerint az intuíció tartalmaz tudatos mozzanatot, az intuíciót átélő tudat tudatos, és nem tud *nem* tenni különbséget reális és képzeleti képek között. Az intuíció nem lehet a valóság átélésének és a lehetséges elképzelésének differenciálatlan egysége.

A közönséges pszichikai események, mint az akarattól független megismerő tevékenység vagy a szubjektív tudati tényezők, nem azonosak a művészi megismeréssel: ez ugyanis egy tárgyiasult benyomás, mint tartalom szubjektivizálása, egy *szubjektív forma meglátása* egy tárgyiasult tartalomban, azaz tulajdonképpen egy hétköznapi képzetben.

Az egyszerű és a művészi megismerés közti különbség az, hogy az előbbi elvonatkoztatott ismeret, az utóbbi eme elvonatkoztatás újbóli érzelemmé válása; az egyik egy absztrakt és mechanikus ismeret, a másik egy szabad, szubjektív forma, interpretáció. Ez nem mennyiségi különbség.

A művészi megismerés továbbá nem azonos a művészettel magával sem: a művészet *alkotás is*, mely a művészi megismerésből indul ki, vagyis egy szubjektív forma intuíciójából, de ezután az alkotón kívüli, effektív *formává válik, megvalósul*, materiális és spirituális létezés lesz, nem csupán belső valóság, nem csupán megismerés. (Vagyis a megismerés és a megvalósulás közti *út* az, ami a művészet lényegét jelenti; de mint már láttuk, a kiindulópontnál, a "puszta" megismerésnél is van különbség a művészi és a hétköznapi megismerés között. E kiindulásbeli különbségből következően a művészi megismerés folytatása, a művészi alkotófolyamat sem lehet absztrakt, sem mechanikus és akaratlan, és olyan szabályok sem irányítják létrejöttét, mint amilyenek a fizikai tárgyak létezés módját meghatározzák. A fizikai és az esztétikai tárgy létmódja messzemenően nem azonos.)

Ami a művészi és a tudományos megismerést illeti: mindkét megismerés, a művészi és a tudományos megismerés is a lélek teljes aktivitását igényli: a lélek egészében fejezi ki magát mind a tudományban, mind a művészetben. A művészetben egy spontán, intuitív tudomány működik, a tudományban pedig egy spontán művészet. Ennek a mechanizmusa pedig a művészet esetén az, hogy a művészetben jelen lévő ösztönös tudomány tudattalan módon érvényesíti magát, ez egyfajta ösztönös, költői logika formájában történik, és végül egy szintetikus egész hoz létre; a tudományban pedig az,

hogy a lélek szintetikus aktivitása, a tudattalan fantázia irányítja a tudós lépéseit arra, hogy e szintetikus tudást analitikus tudássá változtassa; a tudatos gondolat és logika mögött tehát mindvégig a lélek szintetikus aktivitása áll.³⁷³

Mindennek a leszögezése a Croceval való vitájának a hevében történik, és mindvégig Croce tételeinek a cáfolata adja a logikáját.

Az intuitív megismerés képei, benyomásai, érzékletei tehát – bár tartalmuk különböző, az egyéni érzékelés és a pszichikus működés különbségei miatt – nem művészi *alkotások*, csak automatikus tudati reprezentációk.³⁷⁴

Az umorismo művészi megismerése külön figyelmet kap Pirandellónál. Az umorista számára ritka és kiváltságos pillanatként a megismerés szédítő mélységei tárulnak fel, mikor felfedezi, hogy a világ, illetve annak értelmessége egy folyamatos illuzórikus konstrukció.

A világról és magunkról nincsenek objektív ismereteink; az objektivitás illúzió. Az a baj, hogy az életről a logika ördögi szerkezetével nem nyerhető valódi ismeret: az absztrakt képzetek megalkotásával az élet éppen lényegi vonásait, mobilitását, változatosságát, megfoghatatlanságát veszíti el. A logika abszolút értéket próbál adni valaminek, ami relatív, s ezzel csak tetézi az ember számára a már amúgy is meglévő rosszat: azt, hogy az ember *érzi* is, hogy él, nem *csak él*, mint pl. a fa. Ebből az élet-érzésből fakad az az illúziója, hogy az életről alkotott képzete az valami, ami létezik rajta kívül is. Értelme világosságánál benépesíti a Létezést az ész üres formáival, és a bevilágítatlan misztérium előtt, mint szakadék előtt, rémülten áll.

Az umorista felismeri az emberi elme szerepét a létezésben és a megismerésben: felismeri az illúzióképzés szükségletét, felismeri, hogy az emberi lélek többrétegű, és ez megragadhatatlan az ember számára, éppúgy, mint az Élet; felismeri, hogy az ember számára a saját tudata a legnagyobb probléma, egész pontosan a saját megismerő tevékenysége és ennek korlátai.

Megérti, hogy az életről csupán benyomásunk, érzésünk lehet, de objektív ismeretünk nem, mivel az élet nem ragadható meg fogalmakban: a logika szükségképp tévutakra visz. És mivel az ember mégis újra és újra megpróbálja a logika ördögi gépezetével megközelíteni az élet misztériumát, az umorismónak szét kell szednie a tévutakra vezető eszméket éppúgy, mint szülőanyjukat, az életérzést.³⁷⁵

Az umorismo esetén tehát ilyen szintetikus háttértudás, ez a költői tudomány áll a mű megszületésének bölcsőjénél: a művészi képzet ilyen meta-tudást is tartalmaz. Nyilván ezért szükségszerű – mert ezt tükrözi – a reflexió megváltozott működése: a meta-tudás olyannyira lényeges része, olyan meghatározó *élménye* az umorista költői tudományának, élettudományának, hogy állandóan érvényesítenie kell magát, s ennek útja éppen a reflexió folytonos önmagára eszmélésének, öntükrözésének a megjelenése.

³⁷³ v.ö. "Arte e scienza", op. cit. passim

³⁷⁴ v.ö. "Per le ragioni estetiche della parola", op. cit.

³⁷⁵ v.ö. "L'umorismo", op.cit. II. rész, 4. 5. fejezet, passim.

Az umorismo megismerésének legfőbb jellegzetessége tehát a hasadtság, a tudásról való tudás okozta tudatlanság-érzés és az emberileg lehetséges tudás összeütközése következtében hasadt intuíció, mely rémülten torpan meg már a megismerés pillanatában, mintha nem tudná, az intuíciójától, melyet kapott, s melyet nem fogadhatott el igaznak, merre is induljon tovább.

Az umorismo megismerésének, intuíciójának további kibontakozási folyamata a meta-megismerés irányította kifejezőképződés, ami félig tudomány, amennyiben szétszedő láza, folytonos dekonstrukciója egyfajta analízist is eredményez, és félig művészet, amennyiben végülis mindez egy vízió, egy fantázia alkotta szintetikus kép megjelenésében materializálódik: az umorismo végül is művészetté, nem tudománnyá válik.

A pusztán intuitív megismerés – a hétköznapi megismerés – tehát egy ok-okozati láncban létrejött mechanikus objektiváció, a benyomások formája, mely független az akarattól. Ennek a fajta megismerésnek a megjelenítése lehet az a tudás, amit a nyelv képvisel. A nyelv kifejezései nem valódi fogalmak, de absztrakt megjelenítések, kifejezésre alkalmas elvonatkoztatások, és ha nem is logikai, de intuitív megismerésre alkalmasak.

A művészi alkotásnak ez csupán az első lépcsője. Ezt követi a művészi intuíció megjelenése, ahol a tárgy képe már nem csupán a tárgy szimbóluma, egy mechanikus, akaratlan pszichikai tény az alkotóban, hanem egy szabad, önmagát akaró vízió, melynek lényeges vonása, hogy akart, hogy szándékos, hogy célja van. Akarat, szándék és cél azonban e vízióknak immanens természete, s mindez arra irányul, hogy a vízió kifejeződjön, megvalósítsa, megjelenítse önnön formáját. Ennek nyelvi kategóriája a stílus, mely szintén formaalkotás.³⁷⁶

Aztán megismétli még, hogy senki számára nem létezik olyan ábrázolása a világnak, melyet valóságnak foghatnánk fel, mivel érzékeink képe, melyet igaznak gondolunk, és a művészet alkotása, melyet illúzióknak vélünk, egyaránt illúzió.³⁷⁷

Az élet egy misztérium, titok, melynek száz arca lehetséges, és amelynek egy-egy új arcával találkozunk egy-egy új művészi alkotásban. Ez a *megismerés* (a műalkotás valósága által a művészi kommunikációba hozott valóságdarab, létezés megismerése) kezdetben megrázza az embert, mert talán még nincs kellő távolságban tőle. Később azonban befogadjuk ezt az új ismeretet, és besorozzuk a létező, elfogadott, bár megoldatlan titkok közé. Bár látjuk, hogy egy életprobléma az, mely a művet feszíti, mégis képesek vagyunk hozzá *esztétikailag* viszonyulni, és még szépnek is képesek vagyunk látni.³⁷⁸

Összefoglalva és kissé kiegészítve a megismerés fajtáiról írottakat, a következőket mondhatjuk: az egyszerű megismerés a világ fizikai tárgyait képes megismerni,

³⁷⁶ v.ö. "Il fatto estetico", op. cit.

³⁷⁷ v.ö. "Ironia", op. cit.

³⁷⁸ v.ö. "Teatro nuovo e teatro vecchio", op. cit. p. 257-259.

percepció, impresszió, képzetek útján. Az egyszerű megismerés közönséges pszichikai esemény, melyben az akaratlan és mechanikus megismerő tevékenység és a szubjektív tudati tényezők egyaránt szerepelnek. Észlelésének objektivitást tulajdonít.

A művészi intuíció a szabad, konkrét és szubjektív művészi forma (a lényeg) intuíciója, mely önmagának szubjektivitást tulajdonít. Ez a forma-intuíció az egyszerű megismerés képzetektől nem mennyiségileg, hanem minőségileg különbözik; egyrészt tudatosul, másrészt saját leendő szabad, konkrét és szubjektív formájának a realizálásához önmegvalósító *energiával* is rendelkezik. Enélkül csak közönséges pszichikai esemény lenne: vagy valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység (benyomás, észlelés, képzet, emlékkép, eszme, fogalom), vagy szubjektív tudati tényező (érzelem, impulzus, kívánság, elhatározás), vagy ezek együttese, tehát egyszerű megismerés.

A tudományos *intuíció* a művészivel azonos természetű; csak a sorsa más, mint a művészi intuícióé: nem egy szintetikus kifejeződést, egy egyedi, művészi formát kap, hanem szándéka szerint, és az objektív tudás elérésének reményében először absztrakció útján megfosztja képzetait a szubjektív pszichés materiától, majd a "logika ördögi gépezetével" analizálja, hogy jobban megismerje természetét. Eredménye a kezdeti intuíciónak a logikai analízis általi megerősítése vagy cáfolata.

Az umorismóra a hasadt intuíció jellemző, mely rémülten torpan meg a kezdet kezdetén, mintha nem tudná, a megismerésnek melyik útján is induljon tovább.

Az umorismo intuíciójának további kibontakozási folyamata a meta-megismerés mint költői háttértudás irányította kifejezőképződés; ez félig tudomány, amennyiben szétszedő láza, folytonos dekonstrukciója egyfajta analízist is eredményez, és félig művészet, amennyiben végülis mindez egy vízió, egy fantázia alkotta szintetikus kép megjelenésében materializálódik: az umorismo végülis művészetté, nem tudománnyá válik.

II.2.28. Művészi érték, kifejezési érték

(1908-1920)

Az érték kérdése állandóan odaértendő, mikor a művészet mibenlétéről értekeznek; hiszen abban a pillanatban, hogy meghatározzuk a művészet mibenlétét, az értékeléséhez is megadtuk a kritériumokat.

Explicit módon azonban alig foglalkozik a művészet értékével ezekben az elméletinek mondott és általunk vizsgált írásaiban; recenziói, kritikái azonban gyakorlati alkalmazását mutatják az értékről vallott felfogásának.³⁷⁹

A művészet értékét "önminősítése" határozza meg: az a kifejezés, amit az alkotója "szán" a tartalmaknak, amiket közöl. Eszerint a mű értéke, a kifejezési érték az alkotó

³⁷⁹ v.ö. Lorena Maddaloni, op. cit.

őszinteségével arányos: a műbe fektetett saját gondolataival. érzéseivel, saját maga jelenlétével.³⁸⁰

A költészetet nem a tartalma vagy az erkölcsisége minősíti, egyedül a formája.³⁸¹

Az esztétikai vizsgálat szempontjából az a fontos, hogy a költő hogyan *viszonyul* — de nem erkölcsi vagy társadalmi értéke szempontjából — a saját művéhez és az alkotáshoz magához. Nem lehet művészetén kívüli mércét alkalmazni a művészet értékének a megítélésekor.³⁸²

Machiavelli mezítelen nagyság, azért, mert a dolgok erejét értette, nem a szavakét: nem a retorika ruhatárából kívánt öltözködni.³⁸³

A művész mindig a saját maga által látott valóságot alkotja meg a műben, mely annál inkább lesz művészi, minél inkább képes önnön formáját belülről megszűlni.³⁸⁴

A művészet értékének a megítélésekor nem lehet művön kívüli mércét alkalmazni. A kifejezési értéket, a mű értékét csak a *formája* minősíti, nem a tartalma. Amennyiben a forma megszületése szabad, spontán módon, a saját törvényeinek a tiszteletben tartásával történt, akkor a mű őszinte, és értéke őszinteségével arányos.

³⁸⁰ v.ö. "Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa", op. cit. passim.

³⁸¹ v.ö. "I sonetti di Cecco Angiolieri", op. cit. passim.

³⁸² v.ö. "L'umorismo", op. cit. I. rész, 5. fejezet, passim.

³⁸³ v.ö. idem, I. rész, 6. fejezet, p. 115-131.

³⁸⁴ v.ö. "Giovanni Verga. Discorso di Catania", op. cit. passim

II.3. ÖSSZEGZÉS

Pirandello teóriája

A fenti meta-szöveg kibontakoztatott 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 rótság mibenléte), az alkotás folyamatára való koncentráltság, s az egyes meghatározások abból való levezetése. Mindeközben világosan látható, hogy ez az egyes művet, mint konkrétan és *pszichológiailag* létező esztétikai tényt figyelembe venni akaró "antifilozófia" nem akadály a 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 intuíció 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 művészetről vallott alapvetően klasszikus gyökerű felfogását. Ilyenek pl. a művészetben működő költői tudomány, a tárgy saját természete, a technika, amely a forma szabad és spontán mozgása, az ösztinteség, mint a művészi kommunikáció alapfeltétele, a tudományos és művészi *intuíció* 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 jelenségét nem tartja újnak; azonban az a megközelítés, amit megvilágításához alkalmaz, feltétlenül új.

Az időben helyenként esetleg távoleső *gondolatok* megfigyelt 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 diktált.

Az alábbiakban, immár nem az időrend, hanem kizárólag a *tematikus összefüggések* mentén röviden összefoglaljuk ezeket a nézeteket, mintegy a kvintesszenciájukat próbáljuk meg bemutatni.

II.3.1. A művészet nyelve

Pirandello esztétikai gondolkodása a nyelvről való gondolkodással kezdődik. Ez a téma a kezdetektől az utolsó írásokig folyamatosan jelen van.

Pirandello elveti a tradicionális, kanonizált irodalmi nyelvet, de elveti az utcáról felcsipegetett, naturalisztikusan közvetlenül alkalmazott "természetes" nyelvet is. A művészet nyelvének valami olyan alkotott, mégis valóságos, egyéni, mégis közérthető és

művelt nyelvnek kell lennie, mely csak "születhet": ez a nyelv az alkotás létrejötte folyamán formálódik, hasonlatosan magának a műnek a születéséhez. Egy ízben azt mondja Pirandello, ez a nyelv a lekerekített dialektus. Ezt úgy érthetjük, hogy dialektus, mely lehetővé teszi az életszerű nyelvhasználatot, de lekerekített, mely megakadályozza a túlzottan konkrét- esetleges külső valóság közvetlen betüremkedését a mű ideális világába.

II.3.2. Az emberi érzélem és ábrázolása a művészetben

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

A spontán érzélem őszinte érzélem, 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 érzelmközlést 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. 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.

Az igazi 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 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 contariót*.

Az érzések kifejezésének lehetősége illetve akadályoztatása fogalmazódik meg az eredetiség és imitáció művészi minőséget 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 ill. az imitáció kérdése a régi művészet–új művészet fogalompárjához. 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, ésszel, 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.

Ugyancsak az emberi érzelmek kifejezési lehetőségeinek kutatási körében találkozunk az őszinteség 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 *szerep* esetében – 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 kettéválik: 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 vagy tudattalan, őszinte vagy nem őszinte – ambíciótól mentesen.

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.

II.3.3. A művészet társadalmi dimenziója

Az érzelmek szférája nemcsak a mindennapi életben, de a művészetben is érintkezik a morális szférával, legalábbis Pirandello kezdeti álláspontja szerint.

A nagy művészet eszerint a spontán érzelmek és a kötelesség egyensúlya által meghatározott *világképet* feltételez. Ha az ember e két képessége, a spontán érzelmekre és a morális létezésre való képessége közül bármelyik túlteng, akkor nem születik eredeti művészet. A nagy művészet tehát harmónikus emberi létezésben fogan: ha túl sokat érzünk, túl sokat szenvedünk, ez lehetetlenné teszi, hogy megfogadjon bennünk a dráma; akkor maga az élet válik drámává, melybe mi belekeveredtünk. A tudatos létezést feltételező morális képességnek és az érzelmi spontaneitásnak együtt kell tehát kialakítania azt a társadalmi állapotot, melyben a nagy művészet megfogadhat.

Később pontosítja a művészet és morál kapcsolatára vonatkozó álláspontját. Mivel figyelme egyre inkább a művészi alkotás belső feltételei felé fordul, el kell különítenie morális *szándékot* és morális *tartalmat*. A morális *szándék*, mint minden, a mű "saját akaratan" kívüli szándék, idegen test a műben, és nemcsak nem szükséges, de egyenesen árt a művészi minőségnek. Azonban a morális *tartalom* hiteles kifejeződése nyilván éppolyan jogos, mint a költő lelkében élő bármely más tartalom kifejeződése. Nem arról van szó tehát, hogy a művészetnek erkölcstelennek kell lennie, mert csak akkor lehet igazi, hanem arról, hogy attól, hogy egy mű erkölcsi értékeket tartalmaz, képvisel, még nem lesz valódi művészet, és fordítva, attól, hogy ilyen értékeket nem tartalmaz, még nem lesz "komolytalan" művészet. Az erkölcsi eszme tehát lehet tartalom, de mint tartalom, nem lehet esztétikai értékmérő, mint ahogy semmilyen tartalom önmagában nem az.

Érezhető, hogy Pirandello vívódik, mikor a művészet és a morál kapcsolatát igyekszik meghatározni, megvilágítani. A kérdésre, hogy kell-e, hogy legyen a művész és tárgya között morális kapcsolat, nemleges választ ad: a művészet *értéke* szempontjából valóban közömbös, hogy milyen az alkotó erkölcsi viszonya tárgyához. Ugyanakkor a tárgyhoz való viszony lényeges jellemzőnek bizonyul az esztétikai kategóriák elkülönítésekor; és a tárgyhoz való viszony a Pirandello által tárgyalt esetekben mindig szükségképpen implicál valamilyen morális állásfoglalást is: gondoljunk csak a szatírára, az iróniára, vagy a komikum egyéb fajtáira, sőt, a fentiek értelmében még az umorismóra is. Vagyis a művészet általában nem, de bizonyos konkrét megnyilvánulásaiban, választott beszédmódjaiban igenis implicál valamiféle morális állásfoglalást. A komikum egyes fajtáit éppen ez teheti művészileg problematikussá: megértésükhöz, értékelésükhöz szükség lehet a viszonyítás alapjául szolgáló, művészetben *kívüli* társadalmi valóság ismeretére is - az umorismo kivételével.

Pirandello végül is ezt a megállapításaiból logikusan következő végső felismerést nem fogalmazta meg tételesen. A gondos elemzés azonban kimutatta, hogy nincs ellentmondás a művészetrel kapcsolatos alaptétele – mely kizárja bármely, a művészetben kívül álló *szándék* megjelentetését a művészetben – és azon felismerés között, hogy a morális *állásfoglalás* nem csak szándék formájában jelenhet meg, hanem egyszerűen tartalom is lehet, és hogy mint tartalom, szükségképpen meg is jelenik a művekben. A

morális érték megjelenítése, mint szándék tehát idegen a művészettől, és a morális minőség nem alkalmas esztétikai értékmérőnek sem; viszont a morál, mint olyan tartalmi elem, amely az alkotónak a tárgyához való viszonyában jelenik meg, szükségképpen jelen van a művészetben.

A művészet társadalmi dimenziójának feltérképezése során, miután a morális funkciót mint direkt funkciót elvetette, igyekszik a művészet társadalmi szerepét, illetve az ember életében betöltött szerepét megfogalmazni; ez az esztétikai diskurzusban alapkérdésnek tekinthető. Pirandellónál a művészet társadalmi szerepe a tudomány, illetve a filozófia szereplehetőségeivel együtt vetődik fel, és mint majd láthatjuk, a kérdés végül is visszacsatolódik a művészet és morál kapcsolatához is.

A művészet *szerepe* az, hogy idealizálja és szintetizálja az életet, azaz adjon neki valamilyen minőséget, és ezáltal értelmessé tegye. Ugyanakkor a komoly művészetnek nincs önmagán, vagyis a művészetén kívüli *szándéka*. Vagyis az, hogy ez az értelmesség tevés, mint egyfajta útmutatás bekövetkezik-e vagy sem, nem a költő intencióján, szándékán kell, hogy múljon: a költőnek csak az alkotással kell foglalkozni. Ha a mű igaz és őszinte, betöltheti szerepét anélkül is, hogy azt alkotója külön akarná, sőt: valójában csakis így töltheti be szerepét.

Tehát a *tiszta* művészet, éppen mert célja csupán önmagában van, nem akar és nem szándékszik sem morális, sem egyéb módon orientáló, pl. megismerő funkciót betölteni az ember életében. Más kérdés, hogy akaratától és szándékától függetlenül mégis betöltheti ezt a szerepet. Nincs tehát rejtett ellentét a művészet céljáról illetve cél nélküliségéről (öncéljáról) vallott felfogása és a művészet szerepéről korábban vallottak között. Cél, szándék és szerep a művészet esetében egyáltalán nem kell, hogy egybeessenek. Azonban pl. a színház (nem tiszta) művészete kielégítheti az emberek orientáció iránti szükségletét az "arra méltó" művészi alkotások interpretációja által.

II.3.4. A művészet mibenléte

Valóság, igazság, objektivitás – művészet

A művészet társadalmi dimenziójának vizsgálata után egyre inkább magának a művészetnek a mibenlétére összpontosul gondolkodása. Már láttuk, hogy a nyelvi és az érzelmi-pszichológiai dimenzió milyen módon nyitott utat a művészetről való kezdeti gondolkodása számára. A két, már eddigi dimenzió mellé csatlakozik e kérdésben a filozófiai dimenzió: a művészet és a valóság kapcsolata, a művészet és az igazság viszonya.

Érdekes megfigyelni azonban, hogy e filozófiai dimenzióban sem zárja ki a pszichológiai szempontokat, sőt, alapvetően azokra támaszkodik. Így kerül ismét elő az utánzás, az imitáció már korábban is felmerült témája. 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. A művészet szintetikus módon lát és ábrázol, a tudomány pedig analitikusan, logikailag. Pirandello azt is határozottan leszögezi, hogy a művészet *teremtett valóság*. Legfőbb jellemzője e valóságnak azonban nem a hétköznapi valóságosság, hanem az, hogy igaz. A művészi igazság nem a naturális igazság közvetlen ábrázolása, nem a természet utánzása: a művészi igazság valószínű. 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. 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.)

Tisztázásra várna, hogy hogyan lehet értelmezni a művészi igazságot, ha nem a valóságnak, illetve a valóságosságnak való megfelelése szerint. Az igazság eszerint nem a valóság materiálisan létező vonása, nem olyan, mint a valóságosság: az igazság csak spirituális létező, valójában csak az ember által a dolgoknak tulajdonított érték.

Mindezek miatt nem lehet tehát a művészet sem imitáció, sem automatizmus, sem pusztá megismerés, mely csupán tartalom, forma nélkül: éppen ezért *alkotás*. Mégpedig olyan, amely a saját önmozgásával jön a világra.

A művészet élet, valóságalkotás, a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján. Nem imitáció, ebben az értelemben tehát nem is ábrázolás vagy tükrözés. Hanem egy, az életről alkotott szubjektív és csak saját törvényeinek engedelmeskedő, 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.

Pirandello a művészet mibenlétét illető alaptéziseit már a Goethe-beszélgetések közzététele illetve az *Illustratori, attori e traduttori* idején megfogalmazta, és azokat lényegében nem változtatta. Azonban még sok részletmozzanatot fog körüljárni, pl. a valóság művészetben való megjelenésének kérdését ismét, vagy a tartalom és a forma viszonyát.

A művészet világábrázolását, a művészet és a valóság közötti kommunikációt 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 ábrázolja, sőt, 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 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 a pirandellói kontextus megakadályozza, hogy az *objektív valóság* és a *tükrözés* fogalmait használjuk.

Olyan *szelekciót* kell végezni az ábrázolt világ, mint koordinátarendszer alkotásakor, hogy végül hiteles és teljes képet egyszerre kaphassunk. Ez a kíváncsi, a szelektált egyediben felvillantott általános, teljes, nem más, mint a típus, illetve a különösség egy megfogalmazása.

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*. Korábbi megfogalmazás szerint ez az a *módosulás*, amit a tényleges valóságnak a művész lelkében történő visszaverődése okoz, és tartalma a dolgokhoz való *viszony* kifejezése; 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 tehát az a korábban már 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 objektivitás, vagy az objektív ábrázolás célkitűzését implicálhatná.

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 tükörkép 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

képzeteiből, illetve még pontosabban a művész valóságra vonatkozó képzetei 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 anyagját a tényleges valóságra vonatkozó képzetek alkotják, és az új, a művészi valóság, amelyet a művész ebből a anyagból megteremt, a tényleges valóság megértését-értelmezését segíti elő.

Egyértelműnek tűnik, hogy Pirandello szerint a valóság *emberi elme számára megragadható objektivitása* illúzió, mert lehetetlenség, és természetesen a művészet objektivitása szintén; ami nemcsak a valóság objektivitásának illuzórikus voltából, hanem a művészet természetéből is következik: a művészet szükségképpen szubjektív. Mindez rendben is lenne, ha nem létezne a "tárgy saját természete", amit ráadásul a művésznek meg kell tudni ragadni, illetve amit engednie kell létezni a maga törvénye szerint, ha igazi (értékes) műalkotást akar létrehozni. Ugyanis ha létezik a tárgy *saját természete*, ami megragadható, arról azt képzelné az ember, hogy az valamiféle objektíven létező dolog kellene, hogy legyen, vagy ha nem is objektív, de legalábbis megragadható az emberi elme számára. Mindenesetre nem illúzió, mint a valóság, vagy a művészet objektivitása. Mármost ha a művész ezt a saját természetet meg tudja ragadni, és ez ki is fejeződik a művében, akkor hogy lehet az, hogy maga a mű mégsem tükrözi az objektív valóságot? Más szóval, ha a művészet törvényszerűen szubjektív, akkor hol lehet ebben a szubjektivitásban a helye egy olyan tárgynak, ami nem a művész szubjektivitása, hanem a *saját természete*, a saját törvényei szerint képes létezni a műben?

Úgy tűnik, itt két olyan követelmény fordul egymással szembe, melyek mindegyike az igazi műalkotás lényegi jellemzőjeként szerepel Pirandello gondolkodásában. Azonban ez a látszólagos ellentmondás is tisztázható.

II.3.5. Az emberi megismerés fajtái

A művészet és a tudomány kapcsolatát már érintettük a művészet mibenlétéről szólva. Ott azt mondtuk a művészetről, hogy az az életről alkotott szubjektív és csak saját törvényeinek engedelmeskedő, szintetikus és organikus vízió, melyet a művész saját, szabadon megszülető, egyedi formába önt, mégpedig öntudatlan (intuitív) tudományának, költői logikájának sugalmazása nyomán, és a fantázia által. A művészet következtésképpen olyan élettudomány, mely örök. Vagyis a művészet *szubjektív élettudomány*, a tudomány pedig ennek a szubjektív élettudománynak az emberi, szubjektív tényezőktől való megfosztása útján létrejövő *objektív tudomány*.

A művészet és valóság viszonya, illetve a művészi és tudományos megismerés különbségei szempontjából érdemes összefoglalni, amit a megismerés különböző fajtáiról

találhattunk. Összefoglalva és kissé kiegészítve ezeket, a következőket mondhatjuk: az egyszerű megismerés a világ fizikai tárgyait képes megismerni, percepció, impresszió, képzetek útján. Az egyszerű megismerés közönséges pszichikai esemény, melyben az akaratlan és mechanikus megismerő tevékenység és a szubjektív tudati tényezők egyaránt szerepelnek. Az egyszerű megismeréskor az ember észlelésének objektivitást tulajdonít.

A művészi intuíció a szabad, konkrét és szubjektív művészi forma (a lényeg) intuíciója, melynek az ember szubjektivitást tulajdonít. Ez a forma-intuíció az egyszerű megismerés képzetektől nem mennyiségileg, hanem minőségileg különbözik; egyrészt tudatosul, másrészt saját leendő szabad, konkrét és szubjektív formájának a realizálásához önmegvalósító *energiával* is rendelkezik. Enélkül csak közönséges pszichikai esemény lenne: vagy valamelyik fajta automatikus megismerő tudati tevékenység (benyomás, észlelés, képzet, emlékkép, eszme, fogalom), vagy szubjektív tudati tényező (érzelem, impulzus, kívánság, elhatározás), vagy ezek együttese: mindenképpen csupán egyszerű megismerés.

A tudományos intuíció a művészivel azonos természetű; csak a sorsa más, mint a művészi intuícióé: nem egy szintetikus kifejeződést, egy egyedi, művészi formát kap, hanem szándéka szerint, és az objektív tudás elérésének reményében először absztrakció útján megfosztja képzetait a szubjektív pszichés materiától, majd a "logika ördögi gépezetével" analizálja e képzeteket, hogy jobban megismerje természetüket.

Eredménye a kezdeti intuíciónak a logikai analízis általi megerősítése vagy cáfolata.

Az umorismóra a hasadt intuíció jellemző, mely rémülten torpan meg a megismerés pillanatában, mintha nem tudná, a megismerésnek melyik útján is induljon tovább a kifejezés felé.

Az *intuíció* a konkrét, szubjektív megismerés kategóriája, spirituális létezés; tulajdonképpen a belső valóság spirituális formája. Inspiráció, intuíció, spirituális tevékenység, a forma mozgó intuíciója, a forma képzele - ezek is mind ugyanazt jelentik.

A *technika*, technikai nyelvezet, a forma szabad és spontán mozgása, önmegvalósító mozgás, szintén mind egyet jelentenek: azt a folyamatos mozgást, amely végül a kifejezéshez vezet.

Az intuíció tehát a forma önmozgásának az ideáját és kiindulópontját jelenti, ez a forma mozgó intuíciója; a technika pedig e forma önmegvalósító mozgása, amelynek a végeredménye a *kifejezés*. (A kifejezés a konkrét és szubjektív megismerésnek a spontán, szabad, érzékletes formája, materiális és spirituális létezés; ez a művészi valóság.) Vagyis úgy tűnik, maga az intuíció sem statikus, hanem a születő formával folyamatosan együtt alakul, változik.

II.3.6. Tartalom és forma

A művészetről szólván az egyik kötelező témakör a tartalom és a forma kérdése, ezek viszonya. Ami a formát illeti, ez Pirandello esztétikai gondolkodásának is a legsarkalatosabb kérdése; nemcsak azért, mert elutasítja a tartalom és forma dualizmusát, hanem azért is, mert a forma meghatározását, illetve a tartalom és forma sajátos viszonyát használja fel kitüntetett módon a művészet minőségének, sőt, mibenlétének a meghatározásához is. Eszerint a formát nem lehet utánózni, nem lehet csinálni, összerakni, komponálni. Az igazi, nem külsődleges forma szabadon és spontán módon *születik* a forma intuíciójából, a saját önmegvalósító akarata és energiája mozgatta formálódási folyamatban. Az igazi forma mindig egyedi, az igazi forma stílus: alkotás. A költészetet a formája minősíti: csak az igazi forma lehet költészet.

Ami a tartalom és forma viszonyát illeti, ez Pirandellónál az esztétikai tény keletkezésének folyamata által meghatározott összefüggés. Az esztétikai tény keletkezésének a folyamata szerint azt mutatja, hogy a tartalom és a forma nem választhatók el egymástól, mivel létrejöttük közben összefonódtak. Ahhoz ugyanis, hogy egy esztétikai tény létrejöjjön, szükséges, hogy a folyamat kezdetén álló impresszió-intuíció, ami tulajdonképpen a forma intuíciója, a folyamat során *konkrét*, szabad és szubjektív *formává váljon*. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység, vagy szubjektív tudati tényező, nem egyéb tehát, mint közönséges pszichikai esemény. Vagyis mind a pszichikai megismerő tevékenység eredménye, mind a szubjektív tudati tényezők, mint tartalmi összetevők, csak akkor válhatnak *művészi tartalom*má – megkülönböztetődve közönséges pszichikai esemény-mivoltuktól – ha *formává* válnak, mégpedig konkrét formává. Addig, amíg ez nem történik meg, nem is beszélhetünk e tartalmakról, mint művészi tartalmakról, mert addig csupán közönséges, mechanikus pszichikai események, *tudattartalmak*.

A művészet definíciójának egyik lényeges eleme a forma mellett éppen e forma minősége: az, hogy szabad. Hogy mit is jelent pontosan ez a szabadság? A művész biztosan nem szabad: őt a költői logika irányítja, és ő csupán eszköze-közege saját műve spontán megszületésének. A művészet maga azonban – ideális esetben – szabad, legalábbis a művész saját akaratától, a hétköznapi esetlegességektől; nem szabad azonban saját törvényeitől, amelyek a költői logika alakjában irányítják megszületését, tehát formálódását, formafelvételét. Végülis a művészet, úgy tűnik, egyedül a művésztől magától lehet szabad. A szabad forma tehát azt jelenti, a művész akarata által nem befolyásolt, de a saját törvényeinek engedelmeskedő forma.

A szabadság nemcsak a forma, hanem az alakok jellemzője is, sőt, életük feltétele. Hogyan lehet szabad, tehát élő egy írói alak? Annak, hogy az alkotó saját énjéből alakjai reális és szabad létezését meg tudja alkotni, az a pszichológiai feltétele, hogy a tudatában

egy időben akár több én is létezzen párhuzamosan, a sajátján kívül, s ez a többi én is saját tudattal és önálló élettel rendelkezze. Az élő alak feltétele tehát az alak szabadsága a művész saját énjétől. Az alak, a dolog, a világ akkor élő, ha a fenti értelemben szabad.

Végül is az esztétikai tény mibenlétét így összegezzük: az esztétikai tény létező, konkrét valóság, mely az alkotó ideájából, ami a forma intuíciója, éppen a forma önmagát akaró akaratával, és szabad és közvetlen önmozgása révén válik teremtett, érzékletes és szubjektív formává, az alkotón kívüli élő, bár rögzített és idealizált valósággá, az Élet misztériumának egy lehetséges kinyilatkoztatásává.

Ez a meghatározása az esztétikai ténynek szolgálhat alapul arra, hogy Pirandellónak a művészet *értékéről* vallott felfogását is összesítve lássuk. Hiszen az érték kérdése állandóan odaértendő, mikor a művészet mibenlétéről értekezünk; mivel abban a pillanatban, hogy meghatározzuk a művészet mibenlétét, az értékeléséhez is megadjuk a kritériumokat.

A művészet értékének a megítélésekor nem lehet művön kívüli mércét alkalmazni. A kifejezési értéket, a mű értékét csak a *formája* minősíti, nem a tartalma. Amennyiben a forma megszületése szabad, spontán módon, a saját törvényeinek a tiszteletével történt, akkor a mű össze, és értéke őszinteségével arányos.

Bár Pirandello explicit módon alig foglalkozik a művészet értékével az elméletinek mondott és általunk vizsgált írásaiban, recenziói, kritikái azonban gyakorlati alkalmazásban mutatják az értékről vallott felfogását.

II.3.7. Az alkotó és az alkotási folyamat pszichológiája

Az érzelmek kapcsán mondtuk, hogy az érzelmek megjelenítésének, közvetítésének a kérdése a művészetnek tulajdonképpen a pszichológiai aspektusú megközelítését vetíti előre. Így módon valóban nagyon korán megjelenik Pirandello esztétikai gondolkodásában a pszichológiai dimenzió.

Sajátosan pszichológiai szempontból legelőször a költő emberi karakterével foglalkozik. Erre vonatkozóan kezdetben odáig jut el, hogy a költő emberi karakterének, pszichológiájának a megértése elengedhetetlen a befogadáshoz, akár kritikusról, akár egyszerű befogadóról van szó. Sőt: van olyan esztétikai kategória, az *umorismo*, melyet éppen a költő speciális emberi – egészen pontosan pszichés – karaktere határoz meg, minősít, és ennél fogva csak pszichológiailag írható le.

Később a művészet mibenlétének vizsgálata folyamatában foglalkozik Pirandello az alkotóval, majd az alkotással, lélektani oldalról megközelítve. Tulajdonképpen az alkotás lélektani folyamatának a megértésére irányuló pirandellói erőfeszítés mögött azok a művészetmeghatározások állnak, amelyek a lélek különféle és világosan

elhatárolhatónak feltételezett aktivitásaira támaszkodva különítettek el hétköznapi, tudományos és művészi megismerést. Pirandello is ezen az úton indul el, különösen a korabeli pszichológia legújabb eredményeinek a bátorítása nyomán.

A legproblematisabbnak a *riflessione* (reflexió, gondolat) mibenléte tűnik: mintha nem egyféle lenne belőle sem, mint ahogy valóságból sem, umorismóból sem egyféle volt.

Létezik egyszer mint tükör, mint önmagát felismerő tudat, "tudati passzivitás" (mint maga a tudat?); létezik egyszer, mint a lelki aktivitás projekciója, amely azonban úgy viselkedik, mint egy önálló életet élő árnyék, akaratlagosan nem befolyásolható; és létezik a hagyományos értelemben vett gondolat, tudatos aktivitás, mely akaratlagosan befolyásolható. Mivel magának a tudatnak a meghatározása is nehéz, a tudathoz ilyen szorosan kötődő fogalom – működésmód – leírása, mint a reflexió, valóban nem írói, de talán még nem is esztétai feladat.

Mindazonáltal jogosnak tűnik Pirandello azon igénye, hogy a művészi alkotásmódot ezen a módon is megismerje: valóban nem lényegtelen a művészet, az esztétikai tény definíciója szempontjából, hogy az emberi szellem miféle aktivitásának eredményeképpen jön létre.

Ha jól meggondoljuk, a lélek különféle aktivitásainak pontos működéséről még ma sincs elegendő ismeretünk; nem csoda, inkább bölcsesség, ha nyilvánvalóan introspektív módszerű vizsgálódásait szinte félbeszakítva Pirandello végül is azt a konklúziót vonja le, hogy a művészi alkotáskor a lélek *egésze* nyilvánul meg, s nem kizárható a folyamatból a lélek egyetlen aktivitása sem: a kérdés a működés *hogyanja*. Valóban, ez mind a mai napig kérdés maradt.

Az alkotási folyamat, mint gyógyító folyamat is említést kap, igaz, csupán egyetlen egyet: kifejezést találni a lélek gyötrelmeinek azt jelenti, megszabadulni tőlük. Az alkotói folyamat ilyen felfogása nem új az olasz irodalom történetében, pl. a tragédiáiról Alfierinél is találkozhattunk hasonlóval. Mégis, nagy a jelentősége: a művészi oldalról bizonyító adalék amellet, hogy a művészi alkotó folyamatok és a lelki gyógyító folyamatok között párhuzam vonható. (Ezért is lehet nagy jelentősége a művészi alkotó folyamatok pszichológiai szempontú megértésének: vele valóban az élet misztériumának egy arcát leplezhetnénk le, ha nem magát a misztériumot; mindenesetre a lélek gyógyításában fontos segítséget jelenthetne.)

Az alkotó lélektanára irányuló érdeklődésének kezdeti megnyilvánulása után, mikoris a költő emberi karakterének megismerését tartotta a művészet megértése feltételének, a művész alkotói állapota is érdekessé válik a számára, mégpedig a művész alkotáshoz való viszonyának a szempontjából. Pirandello 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, meghatározza, hogy őszinte művel lesz-e dolgunk. Az őszinteség állapota a legmagasabb művészi minőséget látszik garantálni.

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

II.3.8. A művészi kommunikáció

Az *interpretáció* a művészi alkotásnak a művészi kommunikáció folyamatában, a befogadás mozzanatában szükségképpen bekövetkező módosulása, megváltozása. E címszó alatt gyűjtjük össze mindazokat a gondolatokat, amelyek a kész műalkotás további sorsára vonatkoznak: a közönség általi befogadásra, a közönség alkotásra való visszahatására, a "fordításokra", vagyis azokra a másodlagos művészi eljárásokra, amelyek egy *már kész* műalkotás újabb formában való megjelenését eredményezik.

Az első befogadó a közönség. A közönséggel mindig baj van: ha műveletlen, akkor nem érti a művészet finom rezdüléseit, és félre is vezethető, becsapható; akkor nem szolgál iránytűként sem a művész számára. Ha művelt, akkor viszont esetleg nem eredeti, tehát elutasítja a valódi, eredeti művészetet, és a retorika normáinak megfelelően támogatja, azaz ismét csak nem jó iránytű. A kortárs művészet átjutása lélektől lélekig tehát nehéz, majdnem lehetetlen. Még a nem kortárs, hanem régebbi művek sem "menekülhetnek" a közönség félreértése, meg nem értése elől; csak a legnagyobb művek kivételesek: ezek örökké élnek, bár némileg megmagyarázhatatlan módon, és csak *utólag*, a közönség szívében.

A kritikus a következő befogadó. A kritikusnak becsületesnek és őszintének kell lennie, így tud a műalkotásról *igazságot* megfogalmazni. A hozzáértő kritika igazsága objektív igényű dolognak tűnik, a becsületesség és őszinteség azonban szubjektív mércét kínálnak; a végeredmény az, hogy az igazi, hozzáértő kritika egy becsületesen meghozott ízlésítélet, ami éppen olyan szubjektív alapokon (az ízlés) nyugszik, mint a többség, a közönség ítélete. Ezek között az ítéletek között csak az idő fog dönteni.

A művészet fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges a jó kritika. A kritika – a kritikai befogadás – lehetősége a tudatok egymás közti kommunikációján alapul. A kritikusnak be kell tudni hatolni a művész lelkébe, meg kell értenie a művész saját alkotásához való viszonyát, és fel kell tárni a művészetében működő költői logikát, a művet mozgató saját

törvényt, a *sentimento della formát*. Nem a tartalom, hanem a forma alapján kell, hogy ítéljen; az esztétikai ítélet szempontjából egyedül a forma a releváns.

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 tudatok közti kommunikáció, ennek a létrejötte hitelesítheti a becsületes és őszinte ízlésítéletet. A pszichológia segíthetne eme ítélet intellektuális megerősítésében is. A tudatok egymás közti kommunikációjának képében felvillan az interszubjektivitás, mint a kritika egy lehetséges és érvényes módja: mint a szubjektív "objektivizálódásának" a lehetősége, még a jelen pillanatában, nem csupán az idő múlásával.

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

Az interpretáció további megnyilvánulási formája a fordítás más nyelvre, más formanyelvre, egyszóval a *más formába* való átültetés. Pirandello szerint a fordítás *ferdítés*, mivel a tartalom formával való összefüggéséből következően nem lehetséges a forma megváltoztatása a tartalom megváltozása nélkül.

Minden befogadáskor hasonló eset, vagyis egyfajta fordítás következik be. Már említettük a közönség ítélete kapcsán, hogy ha létre is jön a mű lélektől lélekig való átjutása, nem lehetséges, hogy a mű ne szenvedjen el ferdülést: a "fordítás" során létrejövő átalakulás, megváltozás *kikerülhetetlen*. Különösen akkor, ha "befogadásunkat" rögzíteni akarjuk, akár kritika, akár fordítás, illusztráció, színházi előadás útján, akár egyszerű vélemény kifejezésének formájában.

A színész munkája is fordítás: szükségképpen újraalkotja az író már megformált, kész alakját. Következésképpen a színház sem eredeti, tehát nem tiszta művészet: nem önmagát valósítja meg, hanem eszköz: benne a már kész, kifejezett forma, az irodalmi mű egy látványosság formájában él. Mind a színész, mind a színház "fordítása" az irodalmi mű *egy* lehetséges *befogadását* testesíti meg, a mű életének számtalan megnyilvánulási formája közül egy.

Mégis, tökéletes kifejezésforma, mert *élő*, szinte a természeti jelenség módján: az Élet spontán módon fejezi ki magát benne (pl. a színészi alakítás pillanatnyiségében és konkrétságában). Ugyanakkor a színház kettős természetű, mert az Élet mellett bemutatja a Művészet egyik arcát is, amely éppen az ő befogadása-kifejezése által lesz élő (az írott és tökéletes egész drámai mű egy olvasatának megalkotásával).

Az a feszültsége Pirandello színházzal kapcsolatos, teoretikusan nem befejezett gondolkodásának, hogy a színház kettős természetét nem fejt ki, csak sejteni engedi, és így egy látszólagos ellentmondás feszíti a színházzal kapcsolatos gondolatokat.

Eszerint a színház az életnek *is* egy formája, és a művészetnek *is* egy formája. Amennyiben az életnek egy *formája*, annyiban műalkotás kellene, hogy legyen; bár kétségtelen, hogy nem rögzített és nem is rögzíthető forma: éppen *ezért* lehet igazán *élő*. Amennyiben a színház a művészetnek, az irodalomnak egy formája, annyiban csak fordítás, a művészet kommunikációja. Pirandello nem fogalmazza meg egyértelműen a színház *művészet* mivoltát, csak annyit mond, hogy az élet egy formája, és *ezért* örök; azt az oldalát hangsúlyozza, amikor a színház egy irodalmi mű "fordítása", tehát nem művészet, hanem *csak* annak kommunikálása.

Mégis ott lappang a sorok mögött, mert nyilvánvaló eddigi művészetről való gondolkodásának tükrében, hogy a színház *egyszerre művészet és* megvalósult művészi *kommunikáció*. Ezért lehet a Színház művészete paradigmátikus: általa megfigyelhető az is, ami a művészet és a valóság között történik, és az is, ami magában a művészi kommunikációban történik. (Ezért is olyan fontos a színház Pirandello számára, és nyilván nem véletlen, hogy művészi munkásságának is éppen a színházi a legizgalmasabb része.)

A színház kettős természete egyébként véleményem szerint egyike azoknak az izgalmas, de Pirandello által - legalábbis elméletileg - nem teljesen feltárt kérdéseknek, amelyek az utókort Pirandello faggatására ösztökélik.

Ha mármost összegezni akarjuk az *interpretáció* témakörében megismert gondolatokat, azt mondhatjuk, hogy Pirandello szerint minden olyan eljárás, amely egy már kész műalkotás más, az eredetitől eltérő *formában való megjelenését* eredményezi, az eredeti mű megváltoztatása, meghamisítása, tulajdonképpen újraalkotása; mégsem igazi alkotás: nyilván mivel nem egy eredeti gondolat saját formában való megteremtése.

Más eset, amikor a mű nem kap új, materiális *formát*, csak *spirituálisat*: ez a közönséges befogadás, a műélvezet, és ilyen a kritika is. Ezekben az esetekben a művet magát nem alkotjuk újra, illetve nem öntjük formába, hanem csak egy befogadói belső formának a művel való egybecsengése, rezonálása alapján mondunk *ítéletet*. Az egyszerű publikum csupán tetszésítéletet, a tudományos kritika tudományosan megalapozott tetszésítéletet. Hangsúlyozzuk, hogy ezekben az esetekben az újraalkotás nem materializálódik: az ítélet a mű és a befogadó *rezonanciájáról* tudósít.

Mármost az interpretáció részmozzanatáról a művészi kommunikáció egészére tekintve látható, hogy a művészi kommunikáció kérdéskörében is vannak további gondolkodásra ösztönző megállapítások. Eddig annyit tudhattunk meg, hogy a művészi kommunikáció, a közlés átjutása – a legkülönbözőbb fórumokon vizsgálva, az egyszerű közönségtől a színészig – csak az eredeti tartalom szükségszerű megváltozása útján, csak a ferdülés árán lehetséges. Azonban van egy elejtett mondata: a ferdülés csak akkor következik be, ha a befogadó *utána gondol* elsődleges élményének, akár azért, mert a maga számára, akár azért, mert a kritika számára *rögzíteni* akarja. Akkor tehát, amikor az elsődleges élményt az ész ítéletével is kiegészíti.

Ha mégis lehetséges lenne tehát a művészi közlés ferdülés nélküli átjutása, az éppen az *élmények* útján, más szóval a szubjektumban visszhangzó szubjektivitás, az interszubjektivitás útján történhetne. Hiszen az interszubjektivitás az, ami a művészi kommunikációban szereplő dolgokat végül is *létezővé* teszi. Ezt Pirandello azonban elméleti munkáiban csak sejteti – pedig az esztétikai tény létezőmódja szempontjából korában korszakalkotó felismerés küszöbén állt. És tulajdonképpen azt mondhatjuk, hogy a legelső írásaitól ennek a kérdésnek a holdudvarában kutat: az érzelem megjelenése, megjelenítésének lehetősége, a spontaneitás, az őszinteség, ennek akadályoztatása a retorika által, torzulása, metamorfózisa az umorismóban, a közvetlen megjelenítés lehetetlensége, és végül a művészet csodája... csak a kimondás nem történt meg. De minden bizonnyal ott van ez a konklúzió a színházi munkásságában, nemcsak a darabjaiban, hanem a rendezői tapasztalatában is. Ennek feltárása azonban sajnos már nem fér e dolgozat keretei közé.

II.3.9. Umoreismo

Az umorismo problémája a kezdetektől foglalkoztatja. Hogy azért-e, mert legelső verseskötetének bírálója úgy dicsérte meg, hogy ritka és kivételes umorismót látott benne megjelenni, és ő elfogadta és vállalta ezt magára nézve, vagy éppen azért, mert nem értette, hogy vajon mit is kell umorismo alatt érteni, vagy meglátott az umorismóban valamit, ami éppen azért érdekelte, amiért az esztétikai probléma maga, vagyis a művészi kifejezés mibenlétének a megértése miatt, vagy másért, ki tudja.

Ugyanakkor azt is mondhatnánk, hogy az umorismóval való foglalkozás maga is egy umorisztikus dolog: ugyanis az umorismóval, mint művészettel kapcsolatos állásfoglalásai meglehetősen különböznek a "normális" művészettel kapcsolatos nézeteitől, mondhatni, hogy helyenként ellentétesek egymással. Sőt, nemcsak az állásfoglalások különböznek, hanem a módszerek is, amelyekkel az umorismohoz közelít.

Mégsem gondolom úgy, hogy egyszerűen arról van szó, hogy Pirandello kezdetben a klasszikus művészetfelfogás híve volt, majd saját művészi gyakorlatának tanúságait elemezve egy másik művészi ideált kellett, hogy megfogalmazzon, és egyúttal el is vetette az előzőt. Éppen ellenkezőleg: az erre vonatkozó írások időbeli párhuzamossága, s az umorismo mint téma viszonylagosan rövidebb ideig tartó jelenléte az életműben inkább az umorisztikus *meghasonlást* dokumentálja Pirandello gondolkodásában, a művészet mibenlétét illetően, vagyis két, egyformán igaznak tartott teória *összeütközését*, csatáját, amelyből véleményem szerint végül is a klasszikus, de Pirandello által interpretált, pszichológiailag elmélyített változat kerül ki győztesen. Az umorismo, nekem úgy tűnik, sokkal inkább egy "kaland" Pirandello számára, talán ez Pirandello avantgardizmusa, melyben a korabeli avantgardhoz hasonlóan igyekszik azokat a kérdéseket megválaszolni

és megjeleníteni, amelyek valahogy "nem férnek" a "normális művészet" akkori keretei közé.

Az umorismo mint esztétikai minőség meghatározásának nagy volumenű kísérletében fel kell figyelünk arra, hogy itt, eltérően a "normális" művészet meghatározásától, tapasztalati, tartalmi vonásokról is szól, sőt, talán világképről, egyfajta filozófiáról; mindenesetre az umorismót ezekkel a *tartalmi* vonásokkal különbözteti meg kezdetben a "normális" művészettől. Az eltérés a "normális" művészet és az umorismo között persze nem a művészi minőségben van – mivel ezt nem a tartalom, egyedül a forma minősíti, írja ugyanitt – hanem a megfogalmazott, leírt élettapasztalatok között.

Az umorista dezilluzionista, de nem cinikus, hanem elkeseredett. Ellenszegül a kultúra építette bálványoknak, mert legnagyobb rémületére nem tud hinni bennük. Azért történik ez vele, mert rálát, ráismer önnön lelki mechanizmusaira, és ez kizökkenti az élmény közvetlenségéből, elbizonytalanítja, kontrasztos érzések közt hányódóvá teszi. Ugyanakkor a lelki mechanizmusokra való rálátás a mélyebb megismerés felé indítja: szenvedélyesen érdekli az igazság. Úgy tűnik, az umorista, hasonlóan a századforduló más művészeihez és tudósaihoz, ezt a szenvedélyesen keresett igazságot tekintetét befelé fordítva, a lélek mélységeiben véli megtalálni. De túl a pszichológiai érdeklődésen, ami más művészeket és tudósokat is jellemez ezidőtájt, az umorista – és az őt vizslató esztéta – a századfordulónak a befelé fordulást kiváltó ismeretelméleti sokkját egy esztétikai minőséggé, illetve kategóriává igyekszik transzponálni.

Mint már említettük, Pirandello elég szűkszavú az igazság dolgában. A normális művészetet illetően megállapítható volt, hogy a valóságosság és az igazság szinte kizárják egymást. Ez alól azonban az umorismo művészete Pirandello felfogása szerint kivételnak tűnik.

Az umorista művész azért más, azért *kivételes*, mert ő az egyedi, szubjektív esetben is képes megvalósítani azt, amit a művészet egyébként idealizálással, sűrítéssel, egyszerűsítéssel szokott: azt, hogy *igaz*. Vagyis az *igazság* kérdése lehet a próbaköve a rendes és az umorista művészet megkülönböztetésének: az umorista művészetben megengedett, hogy a hétköznapi élet banális részletei, lényegtelen esetlegességei is megjelenjenek. Az a föld, amit a művészet aranyának szűrésekor a rendes művészetben eldobnak, az umorista kincse, és éppen azért, mert abban van az igazság.

Az az ellentmondás jelenik meg tehát Pirandello gondolkodásában, hogy miközben egyrészt szinte görcsösen bizonyítani akarja, hogy az umorismo igenis művészet, másrészt bizonyos jellemzőket illetően megengedi neki a "kilógást". Pl. akkor, amikor azt mondja, hogy a *hétköznapi* részletek, amelyek a rendes művészetben *feleslegesek*, éppen azért, mert csak valósak, nem igazak, nem az igazi, tehát ideális létezését fejezik ki, addig az umorista művészetében éppen ezek azok az elemek, amelyek az *igazságot* képesek kifejezni.

Külön fejezetbe kívánczik az umorismo és a morál kapcsolata. Ha van az umorismo lényegét meghatározó viszonyulásoknak társadalmi, etikai jelentése, ez mindössze annyi lehet bizonyosan, és minden esetben, hogy az umorista a *fennállóval szemben* bizalmatlan: éppen a meglévő egyensúlyt érzi gyanúsak, és ezért kényszerítve érzi magát az ellenpont, a kontraszt megjelenítésére is, a fennálló dekomponálása útján, ezzel egy másfajta egyensúlyt létrehozva.

Ez az etikai relativizmus tulajdonképpen annyiban mélyen etikus, hogy az embert rádöbbsenti a mindenkori etikai, társadalmi értékek viszonylagosságára, illuzórikus mivoltára, azaz végletesen emberi és semmiféleképpen sem abszolút értékére. Az umorista azt is felismeri, hogy az emberi tudat intim tartalmai időnként erősen különböznek azoktól a látszatoktól, amelyek a társadalmi élet külsőségeit jelentik. S bár az umorista tudja, hogy az embernek saját túlélése érdekében van szüksége arra, hogy eszmékkel és illúziókkal népesítse be a végtelen űrt, azonban nem engedi, hogy ez az emberi szükséglet pusztán szükséglet mivolta miatt abszolutizálódjon értékében, és pl. morális bálvánnyá váljon.

Ez az illúziótlanság morálja, a legnagyobb emberi bátorság morálja: már-már ember-tehát morál feletti morál.

Végül is úgy tűnik, hogy az umorismo művészete, éppen annyiban, amennyiben eltér a normális művészettől, mely sűrít, idealizál és értelmez, éppen annyiban, éppen azért morálisabb is annál: mivel nem egyszerűen és bevallottan szubjektíven értelmez, hanem az *igazságot* kutatja, és ezáltal nem a művészi igazság értelmében, hanem valamiféle abszolút igazság értelmében. Mármint az igazság ilyen, mondhatni tudományos megismerésének az igénye egyúttal morális igény is. Ez az igény természetesen az umoristánál sem lehet szándék, hiszen az umorista: *művész*, hanem az umoristának saját magához is kritikus viszonyából fakad, amely viszony tartalmi elemként jelenik meg az umorisztikus műben. Bár Pirandello ezt nem mondja ki, éppen az alkotónak ez a belülről, érzelmileg motivált, tehát *nem racionális* "önkritikus" attitűdjé az, ami az umorismót tulajdonképpen mégis etikus művészetté teszi: nem *egy konkrét* morál, hanem az igazság, az illúziótlanság moráljának az értelmében.

Ha végigtekintünk az umorismo meghatározásának fázisain, láthatjuk, hogy kezdetben a *beállítódást* nem választotta el tartalmi, etikai feltételektől, sőt, egyenesen azt mondta, az umorismo tartalmi kérdés. Ekkor még úgy gondolta, az umorista nem látja át az élet egészét, és az umorismo nem spontán és természetes, tehát *nem egészséges* művészi állapot.

Ezt követte az a fázis, hogy az umorismo *érzelemkritika*. Itt a működésmód analízise is megtörténik, annak bizonyítása, hogy bár az umorismo esetén a meleg érzelem és a hideg reflexió ütközése következik be, a gondolkodás itt *alkotó* hatalommá válik, eltérően a normális művészi alkotásoktól. A meleg érzelem és a hideg reflexió összeütközése a keserű élettapasztalatok következménye.

Az umorismóra a hasadt intuíció jellemző, mely rémulten torpan meg a megismerés pillanatában, mintha nem tudná, a megismerésnek melyik útján is induljon tovább a kifejezés felé.

Majd, tovább finomítva a kettős – tartalmi és pszichológiai működésbeli – meghatározást, odáig jut el, hogy az umorista saját lelki működéseire rálát, ráismer, és ez lehetővé teszi számára, hogy a világban és az emberben működő *mélyebb igazságokat, igazi okokat* is felismerjen, szemben a normális művészet "idealista leegyszerűsítéseivel". Sőt, az umorista művészete az egyediben is képes nagy dolgok visszatükrözésére, és ekkorra már nyilvánvaló, hogy az egyedi azt jelenti, hogy a normális művészet sűrítése és idealizálása nélkül. Mindez némileg szembehelyezi őt a kultúra bálványáival, és egyúttal sérülékennyé is teszi érzelmileg. Az umorismo hasadt intuíciójának további kibontakozási folyamata a meta-megismerés irányította kifejezőképződés, ami félig tudomány, amennyiben szétszedő láza, folytonos dekonstrukciója egyfajta analízist is eredményez, és félig művészet, amennyiben végülis mindez egy vízió, egy fantázia alkotta szintetikus kép megjelenésében materializálódik: az umorismo végül is művészetté, nem tudománnyá válik.

Végül annak bizonyítása következik, hogy az umorismo *igazi* művészet: dacára a reflexió közreműködésének, és függetlenül az őt "meghatározó" tartalmaktól. Először az umorista *magatartásának*, majd a reflexió működésmódjának alapos analízise következik, minek során onnan kezdve, hogy az umorismo komplex emberi magatartás, végül oda szűkíti a meghatározást, hogy az umorismo egy sajátos *lelki működés* eredményeképpen létrejövő *érzelem*, a *sentimento del contrario*.

Végül is a tartalmi jellemzők kérdését úgy "oldja meg", hogy egyrészt a matéria kategóriájába utalja őket: azt emeli ki, hogy ebből a materiából egy *sajátos, de művészinak tekinthető* lelki működés folytán keletkezik az umorismo. Másrészt az umorismonak mégiscsak lesz egy világszemlélete, világképe, a materiáján elvégzett sajátos művészi munka eredményeképpen: egy *felismerhető világa*. De ez *nem filozófia*, mivel alapvetően nem az analizáló gondolat, hanem a művészi vízió alkotja ezt a világot; ez az umorismo élettudománya, költői logikája. Ez a világ mintha a jelenben megismerhető legigazabb világ lenne: az umorista többé nem olyan művész, aki nem látja át az életet, ellenkezőleg: másoknál jobban átlátja, éppen mert saját lelki működését is megérti, s vele a világ "képzésének" emberi módját is. Az umorismo ily módon a legmélyebben igaz művészet.

Mintha Pirandello ugyanakkor nem vállalná ezt az értéktételeket is implikáló konklúziót, melyet tartalmi vonásokat is bevonva kapott meg, az umorismo mint művészet meghatározása kapcsán. Talán azért sem, mert a művészet meghatározásánál egyébként kizárja a tartalmi meghatározókat: a művészetet, mint mondja, egyedül a formája minősíti. Az umorismóról pedig éppen azt akarta bizonyítani, hogy művészet, tehát nem a tartalmát kellene elemeznie, hanem saját művészetmeghatározásához hű módon a

létrejöttét, formálódását. (Ezért szentel akkora figyelmet a reflexió működés módja analizésének.)

Ezért a *L'umorismo* utolsó fejezetében nem tehet mást, mint hogy drasztikusan negligálja az előzőekben leírtakat, melyekkel tartalmilag jellemezte az umorismót, és az umorismót végül a *sentimento del contrario* érzelmére szűkítve határozza meg.

Ha mélyebben utánagondolunk a *L'umorismo* utolsó fejezetében mondottaknak, de vele az egész tanulmányt, és különösen a második kiadást jellemző motivációnak is, hogy Crocénak bizonyítsa, az umorismo igenis *művészet*, arra a megállapításra kellene jutnunk, hogy az umorismo olyan művészet, amely csupán egyetlen *érzelem*, a *sentimento del contrario*. Vagyis mégsem művészet, csupán egyetlen érzelem? Vagy inkább olyan művészet, amelyet a *sentimento del contrario* nem enged koherens művészetté válni? Vagy méginkább olyan művészet, amelynek a koherenciáját éppen a *sentimento del contrario*, azaz a folytonos érzelmi szembenállás adja?

Ezek a kérdések egy umorista módon meghasonlott *gondolkodó* kérdései, melyeket a művészet alapproblémáit vizsgálva nem magának tesz fel, csak nekünk, és amelyek direkt válasz nélkül maradnak – talán a csend és a mélyebb megértés korszakának az eljövételére várva...

II.3.10. Esztétika

A Pirandello esztétikai gondolkodásában elkülöníthető harmadik témakör a művészet mibenléte és az umorismo mellett maga az esztétika, vagy ahogyan ő nevezi, az esztétikai kritika.

A művészet fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges a jó kritika. A kritika – a kritikai befogadás – lehetősége a tudatok egymás közti kommunikációján alapul. A kritikusnak be kell tudni hatolnia a művész lelkébe, meg kell értenie a művész saját alkotásához való viszonyát, és fel kell tárnia a művészetében működő költői logikát, a művet mozgató saját törvényt, a *sentimento della forma*t. Nem a tartalom, hanem a forma alapján kell, hogy ítéljen; az esztétikai ítélet szempontjából egyedül a forma a releváns. 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 tudatok közti kommunikáció, ennek a létrejötté hitelesítheti a becsületes és őszinte ízlésítéletet.

Szerinte a pszichológia az a tudomány, amely segíthetne a művészet megismerésére alkalmasabbá tenni az esztétikát: felhasználásával az esztéta-kritikus intellektuálisan is képes lenne megerősíteni addigi szubjektív, csupán ízlésére, vagy még rosszabb esetben a retorika normáira vagy az elvont metafizikai esztétika elveire támaszkodó ítéletét. A kritikától ugyanis az várható el, hogy az *egyes* művek, alkotók tudományos analizésén át a művészet, s rajta keresztül az élet megértéséhez vezessen.

Az így felfogott esztétika a művészet tudománya, s vele az élet tudománya is.

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. Pedig az esztétikának mindig az egyes, konkrét műből kell kiindulnia.

II.4.További kifejtést igénylő témák

A fentiekben láttuk, hogy néhány ponton Pirandello gondolkodásában ellentmondás tűnik fel, máshol esetleg további magyarázat lenne szükséges. A következő részben visszatérünk e kérdésekre, és az *alakkiegészítés* módszerével megkíséreljük a kételyeket eloszlatni, szerény képességeink szerint a magyarázatokat megadni, mindezt lehetőleg úgy, hogy végső bizonyosságát adjuk, Pirandello esztétikai gondolkodása szerves egész, mely nem poétika, hanem esztétikai elméletnek tekinthető.

Ilyenformán a művészet és a *valóság*, igazság kapcsolatához lesz további hozzáfűznivalónk; és ezzel szoros összefüggésben a *tárgy saját természete* szerinti, önmagával azonos módon való megjelenítése illetve a művészet szabadsága közti ellentétnek tűnő követelményekkel kapcsolatban is magyarázó kiegészítések megtételét tartjuk szükségesnek.

Nagyon fontos kérdéskör a művészi kommunikáció. Itt az *interpretáció* kérdésére kell visszatérnünk, és arra, hogy hogyan, miért is tud megvalósulni végül a már-már lehetetlennek tűnő művészi kommunikáció. Ehhez kapcsolódik az őszinteség problémája is. Az őszinteség kategóriája néha túl tágasnak, néha túl szűkösnek bizonyul, miközben mindvégig érezhető, hogy Pirandello egy olyan létező jelenséget próbál vele megragadni, aminek talán célszerű lenne egy más megnevezést adni.

A *színház* kérdésköre sajnos elméleti írások szintjén nagyon gyéren dokumentált. Ezért is fontos, hogy a meglévők alapján minél teljesebb képet rajzolhassunk fel. Szót kell ejteni a színház kettős természetéről, paradigmaticus voltáról, mely Pirandello vonzalmát és lelkesedését is magyarázná a színházi gyakorlat iránt, vagy visszatérve a művészet és morál kapcsolatának kérdésköréhez, szólni kell arról, hogyan is töltheti be a színház morális funkcióját, ha az alapjaként szolgáló irodalomnak nem feladata morális értékek képviselése.

Az umorismóval kapcsolatban számtalan kérdés marad megválaszolatlan: pl. mindjárt az, valójában mi is az umorismo: művészet? egyetlen érzelem? lelki attitűd? sajátos pszichológiájú, de művészi alkotói folyamat?

Érdekes, tovább gondolandó kérdéseket vet fel az umorismo, mint művészet és a valóság, illetve az igazság viszonya is. Bár ezek kimerítő megválaszolására mi sem vállalkozhatunk, néhány, az umorismo fogalmának megértéséhez, vagy a jelenség elhelyezéséhez használható gondolatot talán be tudunk mutatni.

III. RÉSZ

A PIRANDELLÓI TEÓRIA INTERPRETÁCIÓJA

Bevezetés

Mint láttuk, 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 művészetről, vagy igazi művészetről 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 "viszonteladóként" – 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, *mérföldkö* 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 létezés módja – kérdéskörét árnyaltabban és realisztikusabban megközelítve magáról a művészetről és annak működéséről hitelesebb képet alakítson ki.

Az itt következő fejezetben igyekszünk azt a néhány kritikus pontot, amelyre az előző fejezetben utaltunk, alaposabban megvilágítani.

Ez lesz tehát a dolgozatunk elején már említett 3. fázisa szövegelemző-interpretatív munkánknak: az előzőekre támaszkodva igyekszik *interpretálni* azt az esztétikát, ami a

kétféle analízis eredményeképpen kibontakozott előttünk; rávilágít kritikus pontjaira, másokat elmélyít, és keresi azokat a tartalmi jellemzőket, amik a mai olvasó számára mindezt érdekessé teszik, esetleg éppen továbbgondolásuk által.

III.1. A művészetről

III.1.1. Művészet és valóság

A 2. fejezetben röviden már összegeztük a műalkotás és a valóság kapcsolatáról Pirandellónál található gondolatokat, és arra a következtetésre jutottunk, hogy a műalkotás és a (tényleges) valóság egy többszörösen áttételes, de jól kitapintható viszonyban vannak egymással. Ennek a viszonynak a rekonstruálását most kíséreljük meg. Emlékeztetőül felidézzük a II.3. fejezetben leírt összegzést is.

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 közvetlenül, sem ábrázolás vagy tükörkép 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 képzeteiből, illetve még pontosabban a művész valóságra vonatkozó képzetei 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, materiáját a külső valóságra vonatkozó képzetek alkotják, és az új valóság, amelyet megteremt, a tényleges valóság megértését segíti elő.

Most pedig lássuk e valóságok mibenlétét, jellemzőit, ahogy az a pirandellói kontextusból kikövetkeztethető.

Létezik a külső, a tényleges valóság, a *realtà effettiva*.

Létezik egy *belső valóság*, mely további részekre bontható: az egóra, a művész saját, külön tudatára, és olyan további külön tudatokra, melyek a világról alkotott képzeteket tartalmazzák. Ezek a külön tudatok párhuzamosan léteznek egymással, és párbeszéd folytatására képesek. (Az egó is a világ része, de az ember attól elkülönülten képes

észlelni: tehát a rá vonatkozó képzetek valamiképpen összeállnak egy olyan észleléscsoporttá, melyet a saját egóként különítünk el.)

A világról alkotott képzetek további két alcsoportja a hétköznapi képzetek és a művészi intuíció, amely szintén tekinthető, az egóhoz hasonlóan, egy elkülönült képzetcsoporthoz. A hétköznapi képzettől lényegileg különbözik, illetve egy következő lépcsőfoknak tekinthető, mivel a képzetek egy magasabb fokú szervezettségét követeli meg, valamint azt is, hogy ez a szervezett képzethalmaz önmegvalósító mozgási energiával rendelkezzen. (A *belső valóság* kategóriáját Pirandello nem nevezi meg egyértelműen – mivel legtöbbször fantáziának hívja, máskor a tudat mély rétegeinek, egy helyen tudattalannak is, valamint beszél képzetekről is – de ennek, mint egy külön típusú valóságnak a létezése a kontextus alapján tisztán elkülöníthető és rekonstruálható.)

Végül létezik a műalkotás valósága, a *realtà fantastica*.

Ezek a különböző valóságok *különbözőkként* is jellemezhetők, és kapcsolatban állnak egymással. Éppen kapcsolatuk bonyolult, áttételes rendszerét kell megértenünk, hogy a művészet és valóság Pirandello által elképzelt kapcsolatát megérthessük.

A tényleges, külső valóság az, amit leggyakrabban Életnek hív. Ez az ezerarcú *misztérium*. Nem ragadható meg sajátosságában, nem reprodukálható. Időben és térben végtelenül sokféle, változó, esetleges, ellentmondásos. Folyamatos áramlás, változás. Nincs formája, nincs az ember számára átlátható rendje. Nincsenek "saját problémái", "korproblémái". Nem jelenik meg, és nem is jeleníthető meg az ember számára *közvetlenül*; csak a belső valóságon keresztül.

A belső valóság fajtáinak közös jellemzője, hogy mindegyik *illúzió*. Részben azért, mert mentális valóságok, tehát nem tényleges, fizikai valóságok (de még csak nem is félig spirituális, félig fizikai létezők, mint a művészi valóság), részben azért, mert *nem azonosak* még a tükörkép értelmében sem a tényleges valósággal, noha az ember hajlamos ezt hinni. Ez a hiedelem különösen a hétköznapi képzetekre igaz. Mind a hétköznapi, mind a művészi képzetek szükségképpen tartalmazznak pszichikai materiát, vagyis érzelmeket, akaratot; olyasmit, ami a tényleges valóságban nincs. Tartalmazzák a módosulást, a képzet gazdájának a *viszonyát* az adott, szemlélt dologhoz. Ha nem tartalmazzának efféle szubjektivitást, akkor nem képzetek, hanem fogalmi absztrakciók lennének, olyan konstruktumok, melyeket mesterségesen, gondolkodási műveletek segítségével megfosztottak érzelmi töltésüktől, vagyis szubjektivitásuktól. A belső valóság tehát azért sem lehet azonos még a tükörkép értelmében sem a tényleges valósággal, mert *szubjektív*, vagyis olyan mozzanatot is tartalmaz, amit a tényleges valóság, a maga különálló voltában, *nem* tartalmaz. Ezért illúzió: nem *maga* a valóság, hanem annak szubjektív interpretációja.

Másrészt viszont – és ez különösen a művészi képzetre vonatkozik – nem tartalmaz egyes olyan dolgokat, amit a külső valóság igen: bizonyos értelemben letisztult,

elvonatkoztatott a hétköznapi esetlegességektől, részletektől: *idea*. Ugyanakkor Pirandello igénye szerint a tényleges valósággal a lehető legazonosabbnak kell lennie.

Az Élet megjelenítésekor ez a valóság nem kikerülhető.

A belső valóság tehát több részből áll. Az egőről ebben a kontextusban azt érdemes kiemelni, hogy saját akarata, érzelme, szándékai, hétköznapi ambíciói vannak, mivel az ő feladata, hogy a tényleges élet részeként élő embert valahogy orientálja az életben való megmaradásban. Ez az ember pszichés valóságának a tudatban lévő, tehát tudatosult, reflektált része.

A belső valóság egón kívüli része olyasféle, mint egy hatalmas raktár: az emberi tapasztalás székhelye. Ezt úgy tudom elképzelni, hogy ide gyűlnek a hétköznapi képzetek, és itt rendeződnek saját törvényeik szerint különféle struktúrákká, konstrukciókká. Ez a belső valóságrész a hétköznapi képzetek szabad felépítményeinek rendszere. A hétköznapi képzetek úgy tudnak kezdetleges struktúrákká szerveződni, azáltal tartalmaznak rendezőelvet, hogy magukban hordozzák a dolgokhoz való szubjektív viszonyt, a módosulást is: tehát éppen szubjektivitásuk által.

Ezeknek a struktúráknak egy része az egót szolgálja, mikor segíti a hétköznapi élet megalkotásában. Például amikor az ember a saját életét alkotja meg nap mint nap, akkor is a hétköznapi képzeteinek valamiféleképpen elrendeződött tartalmára épít. A hétköznapi képzetek hétköznapi célú strukturálódása, formafelvétele nem mentes a hétköznapi érdekektől, a tényleges élet diktálta szükségszerűségektől: ezektől kapja a strukturálódásához szükséges energiát. Ilyen konstrukciók például a társadalmi viselkedés, a különféle szerepek, magatartások, szokások, hiedelmek. Ezekben az esetekben a hétköznapi képzetek az emberi, társadalmi *cselekvés* alapjaivá válnak, tehát visszacsatolódnak a tényleges valóságba.

A képzetek másik része azonban az emberek egy csoportjánál, a művészeknél, egy műalkotás képévé, ideájává szerveződik: művészi képzetté. Ilyenkor olyan rend jön létre, mely függetleníti magát a tényleges valóság esetlegességeinek és (Pirandello igénye, elképzelése és elvárása szerint) az egónak a *diktátumaitól* is, és pusztán a belső valóság egón kívüli részére támaszkodik. (Ez persze nem jelenti azt, hogy nem kommunikálhat az egóval, sőt.) Ekkor beszélünk tehát a műalkotás csírájáról. Ez a művészi képzet magasabb rendű a hétköznapi képzetek konstruktumainál: nem a hétköznapi élet céljait szolgálja, nem válik a praktikus emberi cselekvés alapjává. Egészen másfajta cselekvést indukál a művészen: a művészi *valóság* megalkotásának a cselekvését. A mű ideája, intuíciója nem igényli az egó praktikus szükségleteinek energiáját ahhoz, hogy cselekvéssé váljon (sőt, ezek egyenesen károsan befolyásolják megvalósítását): megvan a saját, belső, önmegvalósító energiája. Ez az energia saját maga megvalósulását szolgálja, nem praktikus célokat, és úgy működik, hogy a műalkotáscsírát a formálódás folyamatán keresztül egy újabb dimenzióba, egy más típusú létezésbe viszi át, egy "harmadik típusú" valósággá alakítja.

A belső valóságnak ebben a zónájában nem a tudat, nem az egó uralkodik, vagyis tudatosan nem tudjuk alkalmazni (illetve, majd mint látni fogjuk, csak eszközként, nem tartalmi meghatározóként alkalmazhatjuk) a saját reflexiót, a saját érzelmeket, a saját akaratot, vagyis az egó tartalmait. Ez ebben a régióban, a műalkotáscsíra régiójában "külsőnek" számítana: ambíciónak, őszinte fikciónak, és, furcsa módon, a hétköznapi valóság betüremkedésnek is, amennyiben az egóhoz társult képzetek a hétköznapi szükségletek befolyása alatt állnak, azzal vannak szoros kapcsolatban. Valószínűleg e régióban csak annyi van/lehet a saját tartalmakból, ami az elraktározott képzetekhez szükségképpen tapadt ezekből a pszichikai materiákból. (Ezt ma tudattalannak hívnánk.) Ez a műalkotáscsíra is, az egóhoz és a többi hétköznapi célú konstrukciókhoz hasonlóan mint egy külön, de nem elszigetelt tudat fog létezni a belső valóságban: egy újabb szegmens, amely szintén saját akarral és saját törvényekkel bír, melyek a saját önmegvalósulási folyamatát irányítják.

A műalkotáscsíra önmegvalósító folyamatának, a formálódásnak a végén kapjuk meg a harmadik fajta valóságot, a művészi valóságot, a *realtà fantastica*t.

Ez a valóság sem a tényleges valóság másolata, tükörképe, de nem is maga a belső valóság: mivel *materializálódott*, formát öltött, és egy más dimenziójú létezésbe lépett át, mint amilyen a belső vagy a tényleges valóság voltak. A tényleges valósággal tehát közvetett, a belső valósággal pedig közvetlen kapcsolatban áll.

A művészi valóság azért fantasztikus, mert részben spirituális, részben materiális létezés, azonban eredetét tekintve a *fantázia*, a belső valóság és nem a tényleges valóság *terméke*. A *fantasztikus* kifejezi, hogy nem effektív, hogy ez nem olyan, mint a tényleges valóság: materialitása sem olyan értelemben tényleges, és tartalma sem azonos a tényleges valóságéval. De köze van a tényleges valósághoz, több módon is. Egyrészt közvetve, a belső valóságon keresztül, mivel a belső valóság a külső valóságról alkotott képzetek raktára és egyfajta rendszere volt, és így a külső valóságra *vonatkozott*. Másrészt a művészi valóság a hétköznapi képzetek további sűrítése, egyszerűsítése, idealizálása és elrendezése, szelektálása, vagyis formálódása útján olyan új létezést alkot, mely végül ismét csak a külső valóságra vonatkozik. Nem úgy, hogy tükrözi, ábrázolja, vagy utánozza a tényleges valóságot, hanem úgy, hogy *értelmezi*, értelmes egésszé rendezi, az emberi elme számára megfoghatóvá teszi.

De nem is úgy vonatkozik a tényleges valóságra, mint a belső valóság, mivel a művészi valóság *forma*: kifejezett, materializálódott.

A művészi valóság önálló, élő, organikus vízió az életről. Sűrítés, egyszerűsítés és formafelvétel, formálódás során jön létre a belső valóságból, mely már maga is tendált valamiféle strukturálódás irányába. Formáltságában kiküszöböli az ellentmondásokat, koherens, minden elemében összefüggő. *Alkot* egy rendet, egy ideális létezést, egy szubjektív *interpretációt* a tényleges valóságból kiindulva, a belső valóságon átvezetve.

Megfogható, tényleges formája révén maga is külső, tehát kívülre került (nem belső), "tényleges" valóság lesz, létező.

Közelebbről megnézve ezt a fantasztikus valóságot, láthatjuk, hogy egy olyan *valóság*, ami látszat: látszat, mert kép, de valóság, mert érzéketes.³⁸⁵ Mátériális és spirituális létezés - *egyszerre*. Ez olyan kérdés, ami a művészet létmódja szempontjából alapkérdésnek tekinthető.

A valóság jelentése itt: érzéketes/érzékeltető látszat, kép(zet). Attól valóság, hogy érzéketes, hogy érzékeltető. Idea, amelynek mátériális teste van. Ma úgy mondanánk, teremtett világ.³⁸⁶ A teremtés, illetve a lehetségesség sajátosan a hordozó közeghez kötődik, az érzékletességhez, irodalomról lévén szó, a nyelvhez. Tehát: valóság, mert érzéketes, érzékeltető, mert nyelvi (nyelven kifejezett). (A teremtésnek a nyelviséggel való összefüggése egyébként Pirandello gondolkodásában is a kezdetektől jelen van. Amikor az *őszinteség* művészi értékéért harcol az imitációval szemben, akkor azért a kifejezésért harcol, ami világot/valóságot képes teremteni; annak a bizonyos teremtett, érzékletessé teremtett valóságnak ugyanis éppen a valóságossága, lehetségessége függ az "őszinte" szótól, kifejezéstől, még ha most abban a szűkebb értelemben vesszük is a valóságosságot, hogy érzékletesség.)

Van azonban a valóságosságnak további, mélyebb értelme is, és ez az a szinte tudattalan, ösztönös tudomány, amelyről már korábban is szó volt. Az *Arte e scienza*-ban, az *Illustratori, attori e traduttori*-ban és a *Per uno studio sul verso di Danté*-ben is beszél arról a művészetben létező öntudatlan tudományról, amely, mint egy háttértudás, irányítja a mű formálódásának folyamatát (tehát a művészi valóság-képző folyamatot), azaz a művészet technikai nyelvezetét. Nevezte ezt a tudományt költői logikának is, melyben megjelenik a művész minden összegyűlt ismerete, tudása a világról és annak viszonylatairól, működése – a művészet technikai nyelvezete – azonban normális esetben öntudatlan, ösztönös.

Azt viszonylag egyszerű volt belátni, hogy miért lehetséges ezt az ösztönös háttértudást valóságosságnak tekinteni azon az alapon, hogy ez olyan valami, ami a külső valóságra *vonatkozik*, valami, ami e külső valóság *érzékeltetésével* kerül az ember öntudatlan tudományának régióiba. De valóság abban az értelemben is, hogy az újbóli érzékletessé *tevés*, a spirituális tartalom újbóli materializálódása folyamatának, a művészi valóságalkotásnak, a művészet technikai nyelvezetének az *alapja* is, *potencia*. Nem másról mint a belső valóság, mint potencia aktust meghatározó szerepéről van szó: a

³⁸⁵ v. ö. "Illustratori, attori e traduttori", op.cit. p. 231.: "L'esecuzione insomma è la concezione stessa, viva in atto. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile."

³⁸⁶ Teremtett világ, abban az értelemben, ahogy azt Cs. Gyimesi Éva használja *Teremtett világ* c. munkájában, Pátria könyvek, 1992. Ugyanezen tartalom egyik lehetséges megnevezésének érzem a *lehetséges világ* fogalmát is, v.ö. Csúri Károly, *A "lehetséges világok" szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete*, Studia Poetica 1. Szeged.

művészet technikai nyelvezete szigorúan az alkotó belső, egyéni valósága szerint működik.³⁸⁷

A *fantasztikus valóság* tehát ezeken a módokon értelmezhető.

A *látszat* értelmezése is fontos. A látszat a *képpel* összefüggésben értelmezhető, és úgyszintén az érzékletesség, érzékelhetőség mentén ragadható meg: látszatról mint láthatóságról (*apparenza*), nem mint illúzióról, a valósággal szembenálló fogalomról van szó. A belső kép, *immagine* mindaddig nem *apparenza*, amíg nem válik érzékletessé, azaz reálissá. (Másképp a belső kép az belső valóság, és ha láthatóvá válik, azaz kívülre kerül, akkor sem "azonos" – több okból sem – a külső valósággal.) Ez az a legalapvetőbb jelenség, ami minden műalkotás megvalósításában jelen van: egy kép, (egy potencia), amely arra irányul, hogy megvalósítsa önmagát, hogy önálló, materiát kapott létezőként kipattanjon a művész szelleméből, és rajta kívül (is) valósággá legyen. A koncepcióból, intuícióból, mint potenciából a megvalósításnak, mint aktusnak *élőként* kell előjönnie, s életét abból a mozgásból (a potencia aktussá alakulásának mozgásából) kell kapnia, ami benne rejtett, abból a koncepcióból, amely valósággá akart válni és élni.

A művészi, teremtett valóság nem olyan értelemben anyagi, mint a minket körülvevő külvilág, mégis képes lelkünkben azt a látszatot, képet kelteni, *mintha* olyan lenne, mivel érzékletes, mivel *látszat*. Érzékletessége, mint materialitás, mint realitás, viszont alapvetően különbözik a külvilág materialitásától, realitásától: ugyanis nem rajtunk kívül valósul meg, mint az, hanem *rajtunk, lelki valóságunkon belül*, úgy az alkotás, mint a befogadás aktusában: *immagine, apparenza*. Rajtunk, pontosabban lelki valóságunkon kívüli materiális létezése szerint csupán papír és nyomdafesték.

Ez a sajátos létmód, ez a fantasztikus valóság nem más, mint a művészi fikció.

Mindezeket túl a művészi fikció valósabb és igazabb is tud lenni a tényleges valóságnál: mivel értelmessé képes tenni a különben megfoghatatlan, állandóan változó és forma nélküli tényleges valóságot, illetve ugyancsak létezővé, megfoghatóvá teszi a belső, mentális valóságot *is*. Mondhatni, az emberi elméhez adaptálja a tényleges valóságot: *magához hasonlatossá*, szubjektívvá, vagyis interpretálttá teszi, és bizonyos tekintetben materializálja is: örökké létező *formát* biztosítva számára.

Fennáll tehát az a paradoxon, hogy a belső, illuzórikus valóságból létrehozott művészi valóság az *valóságosabb* a tényleges valóságnál; bár kevésbé reális, de igazabb.

³⁸⁷ v.ö. "Illustratori, attori e traduttori", op. cit. p. 231-232.: "L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere usata per mezzo della riflessione; la tecnica deve esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sé quest'istinto mobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento che l'esprime; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero. In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette vedendo due fatti dove invece non è che uno solo. E s'intenderà allora facilmente che questo fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti: che la diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore."

Most már csupán két nehézséget kell megoldani ahhoz, hogy teljesen ellentmondásmentes rendszert bontakoztathassunk ki Pirandello gondolataiból.

Abban a követelésben van az első nehézség, hogy a belső és külső valóságnak a lehető legazonosabbnak kell lennie. De a külső világgal a lehető legnagyobb mértékben azonos belső ábrázolású világnak hogyan lehetne öntörvényű élete, *szabadsága*? A mű alapjaként létező belső világ végül is a külső lemásolása, puszta imitációja kellene, hogy legyen, mert vele a lehető legnagyobb mértékben azonos, vagy mégis önálló alkotás? Ha ez utóbbi, akkor viszont hogyan értelmezhető az, hogy e belső világ a külső realizációja? Az első ellentmondás tehát az, hogy a *külső* és a *belső valóság* az nem lehet azonos, mégis a lehető *legazonosabbnak* kellene lennie. Mivel megállapítottuk, hogy a belső valóság tartalmában *szükségképpen* módosulás következik be, akkor hogyan lehet ezután ez a külsővel azonos? Ha valamiképpen mégis azonos, akkor viszont hogyan lehet szabad, s hogyan kerülheti el azt, hogy utánczás legyen?

A következő nehézség az, hogy a belső valóság *szabad* kell, hogy legyen, vagyis ha igazi művészetet akarunk, nem lehet azt manipulálni, sem tudatosan, sem tudattalanul a művész *saját* tudata által. Ugyanakkor ez a belső valóság nem lehet mentes az érzelmektől sem, mivel éppen ezek az érzelmek különböztetik meg a külső valóságtól: vagyis a külső és a belső valóság között a különbség éppen az, hogy az eredeti képzet, amit a külső valóságról alkotunk, az szükségképpen összefonódik érzelmekkel, s ezek jelentik a már említett *viszonyt*, a módosulást, amelyet a dolgoknak, a világnak a művész szellemében való szükségszerű visszaverődése okoz. Vagyis egyrészt tudomásul kellene venni, hogy a belső valóság éppen a művész pszichés tartalmainak szükségszerű és elkerülhetetlen fölvétele miatt különbözik a külső valóságtól, és ezeket a pszichés tartalmakat szükségképpen tartalmazni is fogja, mint a külső valósághoz képest plusz tartalmat; tehát nem lehet teljesen szabad a művész saját egójától. Másrészt minimalizálni kellene a művész egójának ráhatását a belső valóságra, engedni azt szabadon létezni és működni, hogy az igazi művészi alkotás megszülethessen.

Mármost nehéz elkülöníteni a művész azon érzelmeit, pszichés tartalmait, amelyek még megjelenhetnek a belső valóságban, (amennyiben a művésznak a művészi alkotáskor nem tudományosan lecsupaszított, absztrahált fogalmakkal, hanem képzetekkel kell dolgoznia), és azokat a pszichés tartalmakat, amelyek már manipulációgyanúsak, amelyek ambíciógyanúsak, amelyeket "külsőnek" lehet minősíteni, amelyek gátolják a művész élettapasztalatainak saját törvényeik szerinti megjelenését. Valamiféle egyensúly kialakításáról lehet szó, amelyre egyébként gyönyörűen utal Pirandellónak az a mondata, hogy az életet vagy éli az ember, vagy írja.

E kérdések megoldásának kulcsa a *tárgy saját természetének* értelmezésében rejlik.

III.1.2. A tárgy saját természete

A tényleges valóság tárgyainak tehát a saját természetük szerint kell a művészi alkotásban megjelenniük, a műalkotás mégsem ábrázolja, vagy tükrözi a tényleges valóságot, hanem művészi valóságot alkot belőle: szükségképpen hozzátesz szubjektív tartalmakat. Hogyan lehetséges akkor a tárgy saját természetéről beszélni?

Hogyan lehet az alkotótól elvárni a rajta kívül álló valóság hűséges, önmagával azonos értékű felfogását, befogadását, hiszen bebizonyítottuk, hogy az alkotó nem a maga létezésében ábrázolja és tükrözi a kaotikus, esetleges világot, azaz nem *másol*, hanem éppenséggel idealizál, azaz sűrít, értelmez.

Pirandello a fordítói újraalkotások, illetve a befogadás kapcsán felismerte, hogy az újraalkotás szükségképpen megváltoztatja az "eredetit", mégis elvárta, hogy a befogadó, a kritikus rekonstruálja az író eredeti érzelmét. Ugyanezt követeli az alkotónak a tényleges valósággal való viszonyában is; hasonlóság van tehát a két elvárás, akár a két *fordítási* folyamat között. Hiszen az írói alkotáskor is, mint a mű befogadásakor, egy rajtunk kívüli, önmagában, a saját törvényei szerint létező valóságot kell felfognunk.

Megfontolandó, hogy a valóságosság szerinti illetve az önmagával azonos módon való felfogás alkotásban és befogadásban jelentkező ellentmondását éppen annak a különbségnek a mentén oldozzuk fel, ami a különböző típusú, minőségű valóságok, létezések között áll fenn, tehát a műalkotás mint valóság és a külső valóság között. Hiszen azt is megállapítottuk, hogy ezek a valóságok egyáltalán nem azonosak, tartalmuk alapján nem ugyanarról a valóságról van szó. A kulcs az "önmagával azonos módon" értelmezésében rejlik.

A tárgy saját természetének érvényre jutását hagyni, ez Pirandello gondolkodásában a legkezdetektől jelen van, mint a művészi módon való alkotás elengedhetetlen feltétele. Ugyanakkor szintén a kezdetektől megjelenik az imitáció, a természet utánzásának, tükrözésének gyakorlata, mint ami ellentétes a művészivel.

A kérdés tehát úgy vetődik fel, hogy mit jelent a tárgy saját természete, ha nem azt, ami mindenki számára látható a tárgy "külsőjéből": azaz miben különbözik egy tárgyat a saját természete szerint megalkotni és a tárgyat lemásolni, tükrözni?

Továbbá ha létezik a tárgynak saját természete, mint objektivitás, akkor ennek a lehető leghűségesebb újraalkotása hogyan történhet meg a mű formálódásának szigorúan költői logikája szerint, mely a művész *saját*, világról alkotott tudomásának az alapján működik? Csakis úgy, hogy ha ez a tudomány ténylegesen objektív, azaz a *tárgyak saját természete szerint* való; ekkor viszont az alapján működő költői logika és az eredményeképpen létrejövő mű szintén objektív lesz, a tárgy saját természete szerinti.

Ez viszont felveti azt a problémát, ami az *Arte e scienza*-ban éppen Croce *intuizione-espressione* egyenletének bírálatában jut kifejezésre, némileg az itt leírtakkal

ellentétesnek tűnő módon. Ugyanis ha létezik a tárgy saját természete, és egy ennek alapján működő költői logika, akkor az ugyanúgy mechanikus ábrázoláshoz kellene, hogy vezessen, mint amilyen a crocei *espressione*. Maga Pirandello viszont, éppen az *Arte e scienza*-ban mintha tagadná a tárgy saját, bennerejlő, *objektív* természetét, amikor a nyolc festő által különbözőképpen megfestett és mégis egyformán jó ábrázolást emlegeti, ugyanarról a tárgyról. Vagyis a tárgy saját természete mégsem lehet egy, a tárgyban bennerejlő objektivitás, csak a szubjektivitáson átszűrt, és közben idealitássá változott realitás. A tárgy saját természetének a megragadásakor tehát nem maga a tárgy a kiindulási pont, hanem az ábrázoló *alany*, a költő maga: a tárgy önmagával való azonossága csak azt a sikeres átalakítási folyamatot jelentheti, amikor a tárgy realitásából kiindulva eljutunk a tárgy művészen tükröződő idealitásának "objektív" megragadásához, aminek eredménye és tükrö a kész és jó mű.

Ez viszont azt a problémát veti fel, hogy a tárgy saját természete nem lehet azonos a tárgy realitásával, létező valóságosságával, hanem a tárgy saját természete éppolyan idealitás, mint amilyen a művészi alkotás. Mert akkor a saját természete szerint kifejezett tárgyakkal a kaotikus valóság képét kellene megjeleníteniük, és nem pedig egy idealizált, kevésbé valós, viszont igaz valóságét. Tehát a tárgyak *saját természete* éppúgy nem kaotikusan és esetlegesen valóságos, mint a valóság, hanem éppolyan művészileg valóságos, azaz ideális, és ily módon igaz is, mint a műalkotás.

A tárgy saját természete tehát azt jelenti: a tárgy ideális, a valóság esetlegességeitől megtisztított, igazi létezése.

Fel kell azonban figyelni arra, hogy az is szerepelt a tárgy ilyen leírásakor, hogy ez a saját természet szerinti létezés *az*, ahogyan a tárgy érzi önmagát, ahogyan a tárgy akarja önmagát. A tárgy ideális létezése tehát a tárgy önmagát átélő, akaró létezése. Még pontosabban, a tárgy önmagát érző és akaró létezése nem más, mint a tárgy ideális létezése, mely egyúttal annak igazi, valóságos létezése is.

A tárgy saját ideális és igaz létezése egyúttal mégis a tárgy "objektív" létezése is, amennyiben az őt magába fogadó alkotó képes ezt az igazi természetet érzékelni, felfogni. És itt történik egy nagyon érdekes és izgalmas mozzanat: ennek az igazi, "objektív" létezésnek a felfogása csakis a *szubjektumon* keresztül valósul meg, a *saját* hozzáadásával, hiszen a valóság felfogása majd kifejeződése között megtörténik az, amit a szubjektum hozzáadásának nevezünk - és ami, ezek szerint, a tárgy objektív természetében már benne volt.

Hogy hogyan lehet benne egy tárgy objektív természetében az, ami csak egy átalakulási folyamat eredményeképpen kerül bele, ez szintén nagyon izgalmas kérdés. Valószínűleg ez sem oldható meg statikus, csak dialektikus szemléletmóddal.

Ha megpróbálnánk ezt filozófiai fogalmakkal megközelíteni, talán az *aktus és potencia* dialektikájával lehetne operálni: a tényleges valóság a művész számára potencia, amely a tudatba kerülve, azaz mozgást végezve *megváltozik*, belső valósággá válik, potenciából

aktusba megy át. A tényleges valóság az emberi elme számára csupán potencia, amennyiben létmódja több, mint az egyszerű nemlét, de kevesebb, mint az aktuális, a tényleges, *a tudattal felfogott lét*, sőt, aktív potencia, mely képes *létrehozni* az aktust; a belső valóság pedig aktus, egy bizonyos *interpretáció* létrejöttének értelmében. A potencia rendkívül lényeges oldala egy-egy létezőnek, mert, noha az emberi elme számára egy speciális nemlét, mégis benne rejlik a létrejövő változás, mégpedig sajátosságokat is tartalmazó módon³⁸⁸.

Mindazonáltal az is nyilvánvaló, hogy a potencia nem lehet *azonos* az aktussal. Eszerint azt mondhatjuk, hogy a tárgy a hétköznapi valóságában mint egyfajta potencia van jelen, s valódi létezését ideális állapotában, pl. műalkotássá válva, mint megvalósulás, aktus nyeri el. A potencia itt természetesen nem nemlétet, hanem olyan nem *igaz*, csak reális létet jelentene, amely magában hordozza az igazi lét lehetőségét is, és amely igazi léte a művész idealizálása, alkotása során meg is valósul, azt a művész mintegy kibontja, feltárja. Ez a feltáró, kibontó munka azonban a tárgy igazi természete szerint megy végbe, azaz a tárgy igazi természete irányítja, mint egyfajta potencia, a művész kezét az alkotáskor. Ez eredményezi, hogy a művésztől független életet élnek alakjai, úgy élik életüket, ahogyan önmagukban élnék. Ezért volt szükséges Pirandello számára annak az elvi lehetősége, hogy a művész lelkében több, a sajátjától független tudat, létezés is megvalósulhat, anélkül, hogy tudathasadásról lenne szó. Így kerül a helyére az is, hogy ennek a kibontásnak a folyamatát a költői logika, a művészetben bennerejlő tudomány, azaz a művész előzetesen felhalmozott valóságismerete irányítja. Ez a háttérismeret ugyanis ekkor nem más, mint a tárgyak potenciálisnak felfogott létezéséről való ismeret, arról a létezésről, ami magában hordozza az ideális megvalósulás lehetőségét, és egyúttal energiáját is, képes lévén arra, hogy önmozgásával mintegy önmagát a megvalósultság állapotába hozza. A művész lelke ilyenformán csak *eszköz*, melynek segítségével ez a kibontakozási folyamat végbemegy. Eszköz a természet művének a meghosszabbítására, mint ahogy Pirandello mondja.

Vagyis a tárgy igazi, valós léte, ez a fajta potencia egy adott pillanatban azonos lesz a mű koncepciójával, az inspirációval, az intuícióval, ez az, ami a mű kialakulásának folyamata kezdetén van, és irányítja a mű megszületését. Most hozzáfűzhetjük, hogy a műalkotás egyúttal a tárgy igazi természetének a kibontakozását, megszületését jelenti.

Ilyen értelemben lehet a tárgy objektivitásáról beszélni: a tárgy objektivitása nem más, mint a tárgy igazi, saját természete szerinti léte; ennyiben, az ilyen tárgyat "megalkotó" mivoltában lehet "objektív" a mű, és ennyiben lehet a lehető legazonosabb a külső valóság a belsővel.

A tárgy saját természete tehát egyfajta *szubjektív objektivitás*. Ezalatt a tárgy olyan potenciális létezési lehetőségét értjük, mely *csak* a szubjektumon – az alkotó, a befogadó

³⁸⁸v.ö. Turgonyi Zoltán, *A filozófia alapjai és történetének vázlata*, Egyházfórum Alapítvány, Budapest, 1993. p. 21-22.

szubjektumán – való keresztülvitelével nyerheti el aktuális formáját. A tárgy külseje, vagyis az, ami látszik belőle a hétköznapiok esetlegességében, az nem az "objektív", azaz nem az igazi, saját lehetősége szerinti léte, csak a valóságos léte; vagyis eszerint a *valóságos* és az *objektív* létezés az, ami nem egészen esik egybe. Mintegy mögé kell látnunk a valóságnak, hogy az igazságot észrevegyük: ebben a formában ez a felismerés igen régi, mondhatni, közhely: ez az esztétikai létezés mód – és kockáztassuk meg, talán az ember számára lehetséges *valódi* megismerés – *par excellence* definíciója.

Ha a tükrözés kérdésére is visszakanyarodunk, világos, hogy a tükrözés, vagy akár az utánpótlás az csak a tárgy *külső* szerinti létezését adhatja vissza, itt pedig a tárgy *lényegi* létezésének a visszaadása a cél. Ahogyan a Bibliában is írva van: most tükör által homályosan, akkor pedig színről színre.

Megfontolva okfejtésünk minden következményét, felvethető a nyugtalanító kérdés: azonos lenne tehát a tárgy objektív és szubjektív természete? Még messzebb menve, igaz lenne, hogy a tárgy objektíve nem is létezik, csakis akkor, mikor a szubjektum életre kelti?³⁸⁹ Vagyis nem lenne "objektív" tárgy, csak annyiféle szubjektív tárgy, ahány szubjektum ezt az objektíve nemlétező "tárgyat" újra megalkotja? Hogy kikerüljünk ennek a kérdéskörnek az okfejtésből következően létrejött csapdájából, érdemes a "tárgy igazi természete" kifejezésbe, mint szalmaszálba ismét belekapaszkodnunk.

Pirandello ragaszkodik a tárgy igazi természetének létezéséhez, mégpedig úgy tűnik úgy, mint valamiféleképpen megfeythetőnek, tehát az alkotón, a szubjektumon *kívül* is létezőnek a létezéséhez. Ez az igazi természet irányítja ugyanis a szubjektivizálódás alkotói folyamatát. Láttuk korábban, hogy a tárgy igazi természete az nem pusztán a tárgy materiális létezése szerinti, tehát külsődleges természete, hanem ideális létezése, lényegi természete. Kétségtelen, hogy ezt a lényegi természetet csak a szubjektum, az alkotó szubjektuma *ismerheti fel*; azonban nem ő az, pontosabban nem az ő saját akarata az, ami *megalkotja ezt a lényegét*. Ez a lényeg, ez az igazi természet vagy ideális létezés a tárgy *potenciális létezése*; a művész akarata "csupán" az *aktus szerinti létezésbe* hozza ezt a felismert lényegét, azaz műalkotást teremt belőle. A szubjektív módon létezésbe hozott tárgy azonban nem szubjektíve *teremtett* tárgy: bár érzékletes létezését a szubjektumon való keresztülvezetésének köszönheti, lényegi, ideális létezése e teremtetéstől független (jöllehet, csak potenciális létezés).

A művész valamiféleképpen közvetít: tehát a felismert lényeg *érzékletes létezését* teremti meg, nem magát a lényegét. Ami a felismert lényegét illeti: természetesen ehhez ugyancsak szükséges a művész "szubjektuma": a potenciális létezőről (a valóság igazi természetéről) a művész a saját, tényleges valóságban való létezése során információk garmadát gyűjti be: csak hogy nem *tudatos* és *akarattal* bíró szellemébe, hanem a láthatatlan tudomány – a tudattalanban rejtőző tudás – területére. Pirandello nem

³⁸⁹ Emlékezzünk, Pirandello visszautasította korábban a Berkeley-féle szubjektív idealista álláspontot a valósággal kapcsolatban (v.ö. "Sincerità e arte", 1897): biztosak lehetünk abban, hogy számára igenis létezik a szubjektumon kívül álló, materiális létezésű valóság.

használja a tudattalan fogalmát, és mi sem a freudi értelemben használjuk e kifejezést: itt arról a tudásról beszélünk, ami nem a tudatos, tehát a reflektáló tudat terében, hanem azon – valamiképpen – *kívül* van.

Ilyen értelemben az öntudatlan tudományt, vagy ahogy máshol nevezi, a költői logikát tekinthetjük akár az alkotón kívül (mert tudatos énjén kívül) létezőnek is: az alkotó nincs a tudatában, azaz nem alkalmazhatja rá azokat a pszichikai műveleteket, amelyeket a tudatban lévő pszichikai tartalmakkal kapcsolatban megtehet: pl. nem *akarhatja* ezeket a tartalmakat, és nem is reflektálhat rájuk addig, míg nincsenek a reflexió terében, zónájában. Ezek a tartalmak maguk "döntik el", mintegy saját természetük szerint, hogy mikor akarnak "létezésbe kerülni": és ezt érzékeli a művész, amikor megszületik benne a leendő mű csírája, intuícója, koncepciója – nevezzük, ahogy tetszik.³⁹⁰

Ilymódon tehát nincs sem azonosság, sem feloldhatatlan ellentmondás a tárgy szubjektív és objektív természete, illetve létezése között. Így lehet a tárgy a külső valósággal a lehető legazonosabb módon újraalkotva a művészi alkotásban.

További magyarázatot igényel a műalkotás szabad formálódásának a kérdése. Ha a költő kezét a háttértudomány irányítja, ezt pedig a mű saját természete, lényegi létezése, mely létezésbe akar kerülni, akkor hogyan lehet *szabad* a művészi alkotás?

Itt ismét érvényesíthetjük a potenciának és az aktusnak a dialektikáját, mégpedig pontosan a belső valóság, illetve az intuíción és a művészi valóság összefüggésére alkalmazva.

A mű az inspiráció vagy intuíción fázisában potencia, amely mozgást végezve *megváltozik*, potenciából aktusba megy át. Az inspiráció potencia, amennyiben létmódja több, mint az egyszerű nemlét, de kevesebb, mint az aktuális, a tényleges lét, sőt, aktív potencia, mely képes *létrehozni* az aktust; a mű pedig aktus, egy bizonyos *forma* tényleges meglétének értelmében. A potencia, mint mondtuk, rendkívül lényeges oldala egy-egy létezőnek, mert, noha egy speciális nemlét, mégis benne rejlik a létrejövő változás, mégpedig sajátosságokat is tartalmazó módon.

Mindazonáltal az is nyilvánvaló, hogy a potencia nem lehet *azonos* az aktussal (ahogyan az Croce álláspontjának az aktus és potencia szerinti értelmezéséből következne), hiszen a *mű* a potencia fázisában *nem létező*, és azt sem lehet mondani, hogy a potenciából automatikusan vagy mechanikusan jönne létre, és ezért elhanyagolható lenne a forma, amit kapunk, pusztán sallang, külsődlegesség. A potenciális létezés aktuális létezéssé alakulása, kibontakozása a művész, az alkotó szubjektuma szerint lesz változó: attól fog

³⁹⁰ A "lényeg" intuícója azért nem teljesen szubjektív, azért nem pusztán egy önkényes, szubjektív interpretáció, azért tud a tárgy saját természetéhez közelíteni (és azért kommunikálható), mert az őt kibontakoztató háttértudás a hétköznapi valóság analitikus elraktározódásának nem analitikusan kifejtett eredménye: a költői logika az egy öntudatlan tudomány, ami nincs analizálva, nincs tudományosan kifejtve, hanem megtartja szintetikus, egészben való látás mivoltát. Azonban mind az alkotói folyamat - a formaadás, a kifejezés - mind az eredményeképpen létrejövő művészi valóság igenis azért tudnak koherenssé lenni, hogy eme tudomány sugalmazása alatt jönnek létre, ezzel a tudománnyal kell egybevágniuk, ehhez kell hűnek lenniük. Ekkor a művészi alkotás őszinte is lesz, mentesen a művész saját, tárgyhoz képest külső akaratától.

pl. függeni, hagyja-e az alkotó a saját törvénye szerint megszületni a művet, vagy rákényszeríti saját akaratát. Ez semmiképpen sem mechanikus dolog, a művész tehetségétől, őszinteségének mértékétől függ; a művet el is lehet rontani...

Mint már az előző részben is megállapítottuk, a művészet elsősorban a művésztől szabad: szabad a művész saját akaratától, és szabad, ha a művész őszinte. (Vagyis a mű szabadságának a mértéke a művész őszinteségének mértékétől függ.)

Feltétlenül figyelemre méltó az is, hogy az esztétikai tény megközelítése során Pirandellónál mindvégig mozgásról van szó; nem lehet statikus, a crocei megközelítés igényei szerint kimerevített képet adni lépcsőfokokról, stádiumokról; művészi alkotásról szólván nem lehet úgy elkülöníteni ideát és megvalósulást, ahogy anyagit és szellemi, nem lehet eltekinteni attól a változástól, ami végbemegy a mű megvalósulása során.³⁹¹

Mint láttuk, mind a külső-belső valóság, mind az intuício-kifejezés viszonylatában fölmerülhet az önmagával való azonosság illetve a szükségszerű különbözőség problémája: tulajdonképpen mindkét esetben *fordítási* folyamatról van szó. Először a külső valóságot fordítjuk a belső valóság nyelvére, majd a belső valóság "szubjektivitását" kell a mű valóságává fordítani, mégpedig úgy, hogy a kivitelezés hordozza ugyanazokat a vonásokat, mint a koncepció: a koncepciónak, mely adott módon szerveződött képeket jelent, olyan mozgáskomplexum kell, hogy megfeleljen, melyet *ugyanazok* a viszonyok mozgatnak, és olyan látható testet kell alkotnia, amely nem töri meg a koncepció spirituálisan kifejeződött harmóniáját. Ugyanakkor, mint ahogy a külső, kaotikus, esetleges, misztikus Élet, a külső valóság nem lehet azonos a belsővel, úgy nem lehet a koncepció spirituális valósága sem azonos a kivitelezés materiális-spirituális valóságával, nem csak a materialitás miatt, hanem azért sem, mert akkor nem lenne érvényesíthető a mű szabad formálódásának követelménye; akkor Crocenak igaza lenne, és csupán mechanikus formafelvétel történne, ami nyugodtan elhanyagolható, és így az intuício azonos lehetne a kifejezéssel.

Láttuk azonban, hogy a spirituális tevékenység, az inspiráció egy folyamatos mozgás, mely önmagát *érzékeltető* valósággá fordítja le. Az idea, a művészi vízió valójában nem valamiféle stabil pont, és nem is anyag nélküli, pusztán teoretikus létezés. Az idea (vízió, inspiráció) maga a forma, annak ideális, de nem statikus képe, spirituális tevékenység, mozgás, mely átfordítja magát materiális létezésbe.

Lényeges tehát megkülönböztetnünk azt a spiritualitást, ami az inspiráció, ami egy önmagát anyagba fordító spiritualitás, és azt, ami a mű materiálisan már kifejeződött, tehát valóságos, de mégis spirituális létezése.

³⁹¹ És éppen ez okozta és okozza az esztétika mint filozófiai diszciplína legérzékenyebb problémáját is: azt t.i., hogy nem lehet elvontan beszélni konkrét, materiális létezésről, annak konkrétságától és materiális megvalósultságától eltekintve, illetve hogy egyszerre kellene tudni megvalósítani a konkrét és az elvont. "filozófiai" beszédet az esztétikai tényről való beszéd közben. V.ö. Weiss. id.mű. Ez persze minden olyan filozófiai diskurzus problémája, mely valóban létezőkről akar elvont állításokat megfogalmazni.

Marad azonban még tisztázandó kérdés. Ha a tárgynak van saját természete, és ez olyan potencia, mely a tárgy igazi, lényegi létezése, akkor hogy lehet az, hogy a nyolc festő képe, melyet egyazon tárgyról festettek, *egyformán jó* lehet? Egyáltalán megítélhető-e, hogy valaki, egy művész, *tényleg* felismeri-e a tárgy "objektív" saját természetét, ezt a lényegi létezést? Más szóval, van-e a művészi valóságnak igazságértéke, s ha van, hogyan állapítható meg?

III.1.3. Művészet és igazság

Induljunk ki a már megfogalmazott paradoxonból: a belső, illuzórikus valóságból létrehozott művészi valóság az valóságosabb a tényleges valóságnál; bár kevésbé reális, de *igazabb*. Már adtunk egy választ a valóságosság értelmezhetőségére, amikor a reális és az igaz szembenállását figyelembe véve a tárgy saját természetét vizsgáltuk, és megállapítottuk, hogy a tárgy saját természete potencia, mely valódi létezéssé, aktussá csak a művész közreműködése nyomán válik. Így megállapíthattuk, hogy a tárgy igazi valósága a tárgy saját természete, és nem a tárgy esetleges, külső formája.

Most tovább menve a kérdés az, hogy mihez képest lehet a művészi valóság *igazságértékét* megállapítani, ha nem a hétköznapi, esetleges valósághoz képest, annak alapján? Tehát ha nem működhet a külső valóság úgy, mint viszonyítási pont, mint ábrázolandó, tükrözendő objektivitás? Hiszen a különböző valóságok létezése kapcsán elfogadtuk, hogy a külső valóság szükségképpen csak közvetett módon, és semmiképpen sem ábrázolt, hanem interpretált formában lehet jelen a műalkotásban.

A válasz egyszerű: a művész koncepciója, inspirációja, intuícója alapján; az jelöli ki, mi az, ami a hétköznapiból lényeges, mi az, ami a koncepcióba illeszthető, és úgy erősíti azt, hogy a műalkotás végül nélkülözze a természet, értsd a külső valóság kaotikus, ellentmondásos jellegét, és a mű saját világában az alkotó elemek egymással összefüggésbe kerüljenek. Ez az a folyamat, amit *idealizálás* alatt kell érteni. Persze ennek az idealizálási folyamatnak az útja az a költői logika, ami a művészetben működő tudományból származik, s ez a tudomány pedig a művész felhalmozott *valóságismeretéből*. És mindez "szinte" öntudatlanul működik az alkotás megvalósulása során. Visszajutunk tehát a valóságba, egy *olyan* valóságba, amit a művész költői logikája (a potencia önmozgása és aktussá alakulása) strukturál és szelektál, "idealizál", végül is értelmessé tesz. Ma úgy mondanánk, értelmez.

Tisztán látszik, hogy ez az "ábrázolás" nem lehet a természet másolása, sem tükrözése: ez a természet művének *megváltoztatása*, a művészetben működő törvény, azaz saját látása, költői logikája szerint. Egy külső valóság átalakul (lefordítódik, mondhatnánk) a művészetben működő tudománnyá, belső valósággá, ez adott pillanatban egy mű intuícijává, koncepciójává (potenciává) alakul, majd a költői logika nyelvének segítségével lefordítódik a mű valóságává. A *valóság* a már feltárt metamorfózison esik

át, és tartalma, jelentése eközben megváltozik: valóságossága csökken, igazságfoka pedig – éppen a belső valóság felvételével – növekedik: a műalkotás kevésbé reális, de igazabb, mint a valóság maga.

Nyilvánvaló tehát, hogy az igazságfok a személyes, a szubjektív elem bekerülése után növekedik meg, igaznak tehát a művészetben azt az objektivitást tudjuk *érezni*, ami felveszi a szubjektivitás köntösét, vagy méginkább, ami átszűrődik a szubjektivitás szűrőjén, és aszerint veszi fel alakját.

Van tehát a művészi alkotásnak igazságértéke, csak ez nem abszolút, vagy mondjuk úgy, objektív, hanem szubjektív érték, ráadásul olyan, amit csak az érzésünk közölhet velünk, vagy ahogy majd látni fogjuk, az élményünk. Az igazságérték nem a mű objektív, immanens tulajdonsága, csak olyasmi, amit mi magunk *tulajdonítunk* neki, az értékelés aktusában.

Mármost a fentiek tükrében akképpen fogalmazható újra a kiinduló kérdésünk, hogy a sok igazság között létezik-e egyetlen igazság? A válasz adott: *nem*, mivel ez az egyetlen igazság akkor a tárgy immanens tulajdonsága lenne, ami lehetővé tenné, hogy a tárgy bárki számára azonosan megragadható legyen; és mint tudjuk, ez nincs így. Ha így lehetne, akkor a valóságot *tükröznénk*, és nem interpretálnánk; és akkor az intuíció valóban azonos lehetne a kifejezéssel, legalábbis utóbbi lényegtelen részletkérdéssé válhatna.

Az, hogy a tárgy a potenciális nemlétből az aktus szerinti létezésbe került, feltételezte a *felfogó tudat, mint szubjektivitás* megjelenését a tárgyban magában. A két tényező együtt jelentette a tárgy valós (az emberi elme számára felfogható, értelmezhető valóság értelmében), tehát lényegi létezését. Tehát *bármilyen* szubjektum hozzáadhatja a tárgyhöz azt a *saját* tartalmat, a szükséges pluszt, ami a tárgy aktus szerinti létezéssé válásához szükséges: ez az emberi elme működéséből következik.

Akkor viszont felmerül a kérdés: egyáltalán értékelhető-e a művészet, a művészi alkotás minősége, mivel az igazságértéke a fentiek értelmében relativizálódott, tehát nem alkalmas a mérce szerepét betölteni. Van-e olyan mérce, amellyel a művészi valóság értéke mérhető?

A hagyományos művészettudomány, a Retorika³⁹² a forma megvalósultságát igyekezett az általa felállított szabályokhoz mérni. Már láttuk a második részben, hogy ez a művészet mibenlétének a szemszögéből nézve miért problematikus; most csak néhány újabb következtetéssel akarjuk ezt a már felismert igazságot elmélyíteni.

³⁹² Itt az olasz terminológia értelmében használjuk a kifejezést: a Retorika eszerint az írói ill. költői nyelvi alkotások vizsgálatával foglalkozó tudomány, esetenként a stilisztika segédtudományaként értve, melyet a konkrét írói művek vizsgálatának szaktudományaként tekintenek, szemben az esztétikával, amely a művészettel kizárólag filozófiai értelemben, tehát a konkrét műalkotásoktól elszigetelten, azok megvalósultságától függetlenül elméletben foglalkozik.

III.1.4. Tartalom - forma

A forma egyik megközelítési lehetősége a külső illetve a belső forma felőli közelítés, vagy Pirandello szavaival a dolgok stílusával és szavak stílusával alkotott forma – azaz mű – megvizsgálása. A dolgok stílusa és a szavak stílusa két eltérő alkotói módszer, melyek közül az egyik egy külsődleges formát, a másik valódi formát hoz létre.

A dolgok és a szavak stílusáról elmélkedve, és e két alkotási módszert elképzelve a szavak stílusát úgy világíthatnánk meg, hogy az olyan, mintha egyfajta játék lenne, mely csak a szavak síkján teremti egy új világot. Ez esetben feltételezhető, hogy van "a Világ", melynek csak a kifejezése, az ábrázolása, a formája változik, de lényegileg mindig ugyanaz a Világ marad. Az alkotó egyénisége csak mint formaalkotó bravúr jelenik meg: olyan valamiként, mely egy adott tartalmat szebben, jobban, vagy egyszerűen csak másként képes kifejezni, s a figyelem homlokterében éppen ez a kifejezés áll, vagyis az *elkülönült forma*. Ilyenkor létjogosult lehet a forma fejlődéséről beszélni, amennyiben a Világ, mint állandó és abszolút létező egyre tökéletesebb ábrázolására törekszünk a műalkotásban. Ekkor lehet irodalmi nyelvről, retorikai szabályokról beszélni, mert ez az irodalom esete.

A dolgok stílusa viszont önkifejezés, pontosabban teremtés, mivel a művész először a belső élmény síkján teremti meg a maga világát, amit majd formaként realizál. Igaz, hogy az a világ sohasem "objektív": mindig magát állítja, egy Világot, ami nem azonos mások világával, mégis, csak ekkor lehetséges, hogy *maga a dolog* álljon előttünk, ne pedig az őt alkotó művész a maga kifejezésbravúrával: mivel ekkor a dolog a szóval együtt, egyidőben születik meg a művészen, és ezért nem is válik el a szótól, az őt felszínre hozó, megvalósító formától, kifejezéstől, hanem egybeolvad vele. Itt nem különül el a forma, s paradox módon éppen ez a tartalommal egybeolvadt forma képes mégis az alkotó teljes világát is kifejezni, s leplezetlenül elénk állítani, míg az elkülönült forma csak egyfajta variációt, játékbravúrt közöl a világról, de nem *teremt* újat.

"Aki dudás akar lenni..." - a pokolra szállás a valódi művészet megteremtésének feltételeként Pirandello felfogásában az önmagunkban való elmélyedést jelenthetné, és a belülről – József Attilával szólva a pokolból – felszínre hozott tartalom formáltként, tehát kifejezésként való megszületését. Pirandello – Croceval ellentétben – ezt érti forma és kifejezés alatt, ezt a belülről hitelesített alkotói folyamatot, és ezt tekinti a művészet lényegének, illetve a művészi alkotás értékmérőjének. A dolog megélése – nem pusztán megértése – különbözteti meg a dologgá lett szót a pusztán szótól: ha *megélem* a dolgot, az elvezet a valódi formához, a teremtéshez; ha azon fáradozok, hogy *megírjam* a dolgot, keresem hozzá a formát, a szavakat, akkor nem a valódi forma születik meg, hanem egy *külső* forma, egy "leírás". Ebben a kulcsban is értelmezhető ama mondat, hogy az életet vagy éljük, vagy megírjuk... *élet* alatt ekkor a művészetet értve, mint a

természet meghosszabbítását az emberi lélekben, melyet ha (meg)élünk, akkor igazi művészet születik, ha csak megírjuk, akkor csak irodalom.³⁹³

Egy másik közelítési útvonal a formához, ha azt mint a művészi igazság megtestesítőjét fogjuk fel. A valóságosság és az igazság összefüggésének elemzése során megállapítottuk, hogy az igazság, a tartalom igazsága éppen a személyes, szubjektív tartalom hozzáadása révén vált lehetségessé; azt is láttuk, hogy ez a személyes tartalmi elem éppen a formálódás folyamatában tud megnyilvánulni, akkor ölthet testet, akkor válik létezővé, amikor a forma intuíciója saját önmozgása révén kifejezéssé lesz. Vagyis a forma (legalábbis a valódi forma) mint az *igaz* művészi tartalom hordozója, kifejezője jelenik meg.

Azt is láttuk, hogy egy konkretizálódott (formált) létezés más létezésbe (formába) való lefordítása nem lehetséges a tartalom megváltozása nélkül: vagyis a forma és a tartalom elválaszthatatlan egységben vannak egymással.

A forma tulajdonképpen éppen a *személyességet* és ennek kifejeződését jelenti; ugyanakkor azonban a *személyes* ezáltal a tartalomnak is a lényegi összetevőjévé lesz: ugyanis a (kezdeti, kiinduló) *tartalom* az, ami *a személyesen* (a formán) keresztül válhat az ember számára létezővé, és adott esetben igazza is.

Mindebből az következik, hogy az emberi elme által felfogott tartalom, épp felfogottsága által, *már* formált, sőt: még ha csak spirituálisan, a művészi intuíció formájában is, már maga is *formaváltozás*. Mert amikor a tényleges valóságból belső valóság lesz, ez a belső valóság, mivel szükségképpen felveszi a szubjektív, pszichés tartalmakat, a legelső formaváltozás kell, hogy legyen, hiszen megváltozott a kiinduló tartalom. Úgy foghatjuk fel, hogy a formátlanság "formájából" a formáltság formájába kerülés is egy formaváltozás, mégpedig az első.

Tehát a formálás – az első forma esetén a felfogás általi forma –, a bármiféle *rögzítés maga* is megváltoztatja a tartalmakat, nemcsak a kész formának egy *másik formába* való "fordítása". Ebben az értelemben a spirituális forma, az intuíció, és a művészi alkotás egyaránt formák, és egyúttal tartalmak.

Látható tehát, hogy a forma nehezen lehetne a művészi alkotás minőségének a mércéje: már az is problémát okozna, melyik is az a forma, a formának melyik stádiuma az, amelyet figyelniünk kell; másrészt nyilvánvaló, hogy az így tekintett Forma nem a Retorika formája: azt el lehetett választani a tartalomtól, ezt viszont nem lehet: itt a

³⁹³ És természetesen ezt az értelmet ellenmondatmentesen kiegészíthetjük azzal az eredeti értelemmel is, hogy a megíráshoz el kell távolodni az élménytől, a szemlélés állapotába kell kerülni, mivel az érzelmek közvetlenül nem vihetők be a művészi alkotásba, formává kell szublimálódnuk. A szemlélés és eltávolodás ekkor egyrészt a megélt élménytől való eltávolodást jelenti, másrészt a költő saját énjétől, vágyaitól, ambícióitól, akaratától való eltávolodást, melynek eredményeképpen a kontempláció állapotába kerül, és ezáltal magában a tárgyban sokkal jobban el tud mélyülni, vagyis a távolkerülés egyúttal a sokkal közelebb kerülést is jelenti. Hasonló tárggyal való kommunikáció fogalmazódik meg a modern Gestalt-pszichológiában, vagy a flow pszichológiájában, ezzel kapcsolatban v.ö. Eugen T. Gendlin: *Fókuszolás. Személyi problémák megoldása önerőből*, Szeged, JGYTF Pszichológia Tanszék, 1986. Ford: Varga Károly; és Csikszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.

tartalom folyamatosan formává válik, és éppen e formálás következtében mint tartalom is folyamatosan változik, és ez így megy a tényleges valóságtól a belső valóságig, a belső valóságtól a műalkotásig, a műalkotástól a befogadóig, és attól esetleg egy újabb befogadóig – az idők végezetéig. Melyik lehetne tehát az a forma, amelyet a megvalósulás szempontjából értékmérőnek használhatnánk, melyik is az a fordítás, amelynek a "hitelességét" ellenőriznünk lehet?

Visszatér az előző kérdés: van-e módunk a műalkotás minőségét, értékét megállapítani? Az objektivitás, az igazság és a forma kiesése után van-e olyan mérce, amellyel a művészi alkotás minősége mérhető? Sőt: felvetődik az a kérdés is, egyáltalán kommunikálható-e a művészi igazság, mint *igazság*, ha az szükségképpen minden szubjektum számára más? A választ talán a következő részben megtaláljuk.

III.1.5. A művészi kommunikáció

A művészet közlés. Hogy minek a közlése, az definícióként változik, mint az is, hogy hogyan lehet, esetleg kell azt a valamit közölni. Pirandello szerint a művészet nem a tényleges valóságot másolja – és nyilván közli –, hanem a művészi igazságot.

Láttuk, hogy igaznak a művészetben csak azt az objektivitást tudjuk *érezni*, ami felveszi a szubjektivitás köntösét, vagy méginkább, ami átszűrődik a szubjektivitás szűrőjén, és aszerint veszi fel alakját. Azt is mondhatnánk, hogy a valóság annak a szubjektív elemnek a bekerülése után fogható fel és érzékelhető, amit személyességgnek hívtunk, és ami a tényleges valóság felfogása során kerül úgymond bele a tárgyba. Enélkül a személyesség nélkül nem is volna *megragadható* a tényleges valóság az ember számára; ez a személyesség az ember hozzájárulása a valóság értelmessé tételéhez. Ez a személyesség a művészi igazság.

A művészi igazság tehát nem objektív, hanem szubjektív érték, nem a valóság objektív, vagy mondjuk úgy, immanens tulajdonsága, hanem olyasmi, amit mi magunk *tulajdonítunk* neki, éppen a felfogásának az aktusában. Ez a szubjektivitás természetesen az értékelés aktusát is jellemzi: a művészi alkotásnak az értékelés aktusában a befogadó szubjektív ítélete tulajdonít – vagy nem – igazságértéket, és éppen annak függvényében, hogy sikerül-e *felfognia*, vagyis saját személyességével kapcsolatba hoznia az adott művészi igazságot, vagy sem.

Ha mármost a művészi igazságot a személyesség hitelesíti, akkor lehet ez a műalkotás értékelésének egyik szempontja: a műalkotást hitelesítheti az, hogy a befogadó meg tudja-e magában alkotni azt az ítéletet, hogy a mű igaz. Ez az ítélet egyfajta *ráismerés* kell, hogy legyen, mely valamilyen módon feltételezi az igazság *elővételezését*: ha nem volna az igazságról előzetes elképzelésünk, akkor nem tudnánk valamit igaznak látni.

Már Arisztotelész elkülönítette ezt a ráismerést, ami a befogadóban működik a műalkotás szemlélése során, és *katarzisz*nak hívta. Hogy valójában milyen is a katarzisz természete,

hogyan jöhet létre, ez Arisztotelésztől fogva a művészet legérdekesebb, soha meg nem únt, mert talán soha meg nem válaszolt alapkérdései közé tartozik: mit kell az alkotónak tenni ahhoz, hogy ez az élmény létrejöjjön a befogadóban, milyennek kell lennie a műalkotásnak ahhoz, hogy a katarzis működni tudjon?

De úgy is feltehetjük a kérdést, mikor tudunk a műnek igazságértéket tulajdonítani, mikor érezzük úgy, hogy ráismerünk a saját magunk által már valamilyen módon elővételezett igazságra?

Pirandello felfogásában a valóság igazságként csak a személyes elem bekerülésével fogható fel, a ráismerésnek tehát tartalmaznia kellene az erre a *személyesre* való ráismerést is.

És éppen ez az a nehézség, amivel a művészet tükröző funkciójának az elutasítása után a művészetről gondolkodó szembekerül: hogyan ismerhet rá valaki a személyesre, ha az a *másiké*? Hogyan ismerhet fel művészileg igaznak valaki egy olyan objektivitást, ami nem a *saját* személyességén, hanem egy *másik* ember, a művész saját személyességén van keresztül- vezetve?

Visszakerültünk tehát ahhoz a kiinduló kérdéshez, hogy hogyan kommunikálható a *személyes* úgy, hogy az igaznak hasson a befogadó számára? Más szóval: hogyan kelthető fel a befogadóban annak az élménye, hogy igaz művet szemlél, hogyan kelthető fel a katarzis, annak elfogadásával, hogy nincs olyan objektív igazság, amire rá lehetne ismerni alkotónak és befogadónak *közösen*, mivel ez az igazság szükségképpen csak a szubjektum hozzáadásával létezik, és a szubjektivitás pedig szükségképpen emberről emberre változik?

Pirandellót a kezdetektől izgatja az érzelmek közlésének, átvitelének a problémája, mint a művészet alapfeladata. Láthattuk, hogyan jut el a spontaneitástól az őszinteségen át az interpretáció és vele a művészi kommunikáció alapproblémájáig. Ha át akarnánk tekinteni és rendszerbe foglalni, kissé talán tovább is gondolni Pirandello állásfoglalásait az érzelm művészetben való megjelenése és megjelenítése kapcsán, a következő eredményre juthatnánk.

Pirandello gondolkodásában a művészi kommunikáció felfogásának négy fázisa különíthető el.

Az első a *közlés*, illetve az *(ön)kifejezés* fázisa. Ekkor a művészi kommunikáció tulajdonképpen résztvevői közül csak maga a művész van figyelme terében: a kommunikáció ekkor csupán azt jelenti, hogy a művész közölni akarja a saját érzéseit. Hogy ez a közlés művészileg értékes legyen, ahhoz a kifejezés *spontaneitása* kell: vagyis a spontán érzések akadály nélküli kifejezése.

Itt tűnik fel az első probléma a lírai költő Pirandello aggályos figyelme előtt, ami további gondolkodásra serkenti: megjelenik számára a Retorika. Ez az első akadály a spontán érzelmközlés útjában: egy *külső* akadály. Ezt az akadályt könnyű legyőznie: el kell vetni a Retorikát, mint ami megbéklyózza a művész spontán érzelmeinek a kifejezését, és ezzel

gátolja a valódi művészet megszületését. Azonban a spontán érzelm kifejezésének a hogyanja ezzel még nem oldódik meg; még nem világos, milyen is lesz a spontán *kifejezés*, mint mű, hogyan kell létrejönnie.

A második fázisban egy lépéssel tovább jut a művészi kommunikáció mibenlétének a meghatározásában. Ezt nevezném a *kommunikáció* fázisának, melyet az *őszinteség* magatartása határoz meg, és résztvevői a művész és a születendő mű, amely végül formává válik. (Illetve ennek egy változatában – egy tükörképszerűen fordított folyamatban – a résztvevők a kritikus és a kész műalkotás.) Nevezhetnénk ezt az eredmény oldaláról nézve a formaalkotás periódusának is.

Ebben a fázisban Pirandello felismeri, hogy a művész bonyolult kapcsolatban áll azokkal a tartalmakkal, amelyeket kifejez, hogy tehát a kifejezés aktusa nem olyan egyszerű, mint amikor azt az érzelmek spontán, akadálytalan közlésének látta. A belső valóság felismerése a művészi folyamatban, azaz a valóságnak a tudat közbeiktatódása miatt kialakuló megtöbbszöröződése felhívja a figyelmét arra, hogy nem lehet szó egyszerű, direkt, spontán érzelmközlésről, mivel a tudat tartalmai, pl. az érzelmek, vagy Pirandello (és Marchesini) szavaival a *lélek fikciói* nem egyszerűen csak a *tárgyai* a művészi kifejezésnek, hanem a tudat, a tartalmaival együtt a kifejezés közege és eszköze, sőt, részben e tartalmak alkotója is.

Ekkor születik tehát az *őszinteség* kategóriája. Az őszinteség azt a kapcsolatot jelenti, amit a művész a saját belső (tudattalan) tudattartalmaival tud kialakítani, ha kellően nyitott és előítéletmentes: erre a kapcsolatra utaltunk a kommunikáció megjelöléssel. A művésznak egyrészt el kell különítenie saját tudatában a saját egóját attól a belső valóságtól, ami a leendő műalkotás csírája. (Ez a művész lelkében párhuzamosan létező tudatok felfedezésének az időszaka.) Másrészt, hogy kibontakozhasson a műalkotás, *kapcsolatba* kell tudni hoznia a szuverén műalkotáscsírát saját magával: a művészi intuíciónak egészséges kontaktusban kell lennie a művész egójával, kommunikálnia kell vele. Ugyanis ennek a kommunikációnak az eredményeképpen jön létre a *forma* - a művészi alkotás.³⁹⁴

Itt jelenik meg két újabb akadály - ezúttal az *őszinte* kapcsolat megteremtésének *belső* akadályaként.

Az egyik az, ha a művész nem tudja az egóját egészségesen elkülöníteni a műalkotás csírájától, és emiatt ez a csíra nem tud szabadon, saját törvényei szerint fejlődni. Ekkor a mű nem lehet őszinte; ez jelentheti az egó saját akaratának, ambícióinak a felülkerekedését az alkotásban, ami megakadályozza a mű spontán, szabad megszületését, és egy csinált, komponált, összerakott műhöz vezet. Jelentheti az őszinte

³⁹⁴ Ennek pedig, mint fent láttuk, lényegileg - a lehető legnagyobb mértékben - azonosnak kell lennie az intuíciónak formaként megjelenő tartalommal, ami pedig a lehető legnagyobb mértékben azonos a tényleges valóság lényegeként felismert szubjektív valóságinterpretációval.

fikció esetét is, amikor az alkotó magáról egy hamis képet alakít ki, és nincs ennek tudatában.³⁹⁵

A másik akadály az érzelem akadálytalan közlése előtt, ha maga az érzelem meghasonlik, elveszti a hitelét az alkotó előtt, még mielőtt kifejezéssé, formává válhatna – ez az umorismo esete. Ezt az akadályt, mivel belül keletkezik, csakis belül lehetne elhárítani is; azonban az umorista hasadt intuícója nem technikai kérdés, hanem inkább világnézeti, pszichológiai, nem "gyógyítható"; az umorismo ezért nem egészséges művészet. Az umorismo azonban mégis művészet – mert végül is egy érzelmet közöl, közvetít a befogadó felé, csak hogy nem az eredeti, spontán módon megszületettet, amelyet nem tudott elfogadni (vagyis megkérdőjelezte, illetve megkettőzte a saját tudata által megalkotott belső valóságot), hanem ennek a kiinduló érzelmenek az értelmi megkérdőjelezés folytán kialakult *érzelmi* revízióját, az elsőre való ellenkező előjelű reagálást, a *sentimento del contrariót*. Vagyis az umorismo esetében nem a spontán, akadálytalanul kifejezett érzelmet, hanem annak a *zavarát*, mint *érzelmet* közvetíti a művész, azt, ami a spontán, eredeti érzelm *helyett* születik, annak visszahatásaként. Itt is van egy sajátos kommunikáció, de először a meghasonlott belső valóság összetevői között. Csak ezt követheti a művész és kettévált anyagának a kommunikációja, a forma elnyerésének az érdekében; az umorismo esetén tehát egy bonyolultabb, és nem technikailag, hanem szemléletileg gátolt kommunikáció tanúi lehetünk a művész és a saját tudattartalmak között.

A harmadik fázis Pirandello kommunikáció-felfogásában az *interpretáció* fázisa, amelyben a *forma* fordítása, *torzulása* a meghatározó mozzanat. Ennek a folyamatnak a résztvevői a műalkotás és a befogadó, illetve a művön keresztül az alkotó is, és eredménye az *új forma*. Láthatóan áttevődik a hangsúly a befogadói oldalra. Itt alapvetően a kész mű sorsára, a befejezett és tökéletes forma kommunikálására figyel Pirandello, s mivel a forma nem változtatható meg a tartalom megváltozása nélkül, ezekben az esetekben a létrehozott új forma szükségképpen *új tartalmat is jelöl*. Ezért az interpretációként leírt művészi kommunikáció esetén ismét csak nem lehet szó az érzelmek közvetlen ábrázolásáról, kifejezéséről. Sőt, ebben a fázisban úgy tűnik, maga a művészi kommunikáció az, ami lehetetlen.

Ez az a fázis, amelyben a művészi kommunikáció lehetőségének *lényegi* akadályaként jelenik meg a művészi alkotás *formáltsága*. A művészi alkotás (a művészi valóság) *rögzítettsége*, formában és formáltsággént való létezése, a Forma a maga kész és befejezett, tökéletes és örök mivoltában a legfőbb akadály az előtt, hogy az Élet, de akár

³⁹⁵ Határeset lenne, amikor az alkotó valamely magatartással, szereppel őszintén azonosul, pl. az irónia attitűdjében, azonban ez megakadályozza, hogy a saját, belső tudattartalmaival kapcsolatba kerülhessen és ekkor a mű megintcsak nem lesz őszinte. Ez azonban nem jelenti, hogy a mű művészilag ne lenne komoly, sem azt, hogy az őszinte műben az alkotónak *személy szerint azonosnak* kellene lennie a hőseivel. Ennek részletes kifejtését a *L'umorismo* első részében, az V. fejezetben, a lovagi költészet kapcsán találhatjuk. v.ö. *Saggi* 1939, p. 65-113.

csak az emberi érzelmek a maguk valódi, tényleges mivoltában, vagyis mint állandóan változásban lévő fluidum meg tudjanak benne jelenni.³⁹⁶

Az esztétikai teória síkján a rögzített forma és az Élet, mint állandó mozgásban való létezés ellentétének *művészi* problémája töredékesen, illetve nem teljesen kifejtett módon oldódik meg Pirandellónál.

Van azonban, mint a II. részben is láthattuk, néhány mondat, amelynek alapján rekonstruálható a művészi kommunikáció pirandellói felfogásának negyedik fázisa, az *interszubsztitívitás fázisa*, amely egyúttal a fenti probléma megoldásaként is felkinálható.

Ebben a fázisban a hangsúly már nem magának a *rögzített* formának a (változatlanul) kommunikálásán van, mely, mint az előbbi fázisban láthatóvá lett, nem is lehetséges torzítás nélkül. Ebben a fázisban változik a forma szemlélete, és így a forma *funkciót vált*: többé nem (csak) a tartalom *kifejeződése* (vagyis tulajdonképpen maga a tartalom), amit közvetlenül közölni akarok, hanem a tartalom *hordozó közege*, csatornája lesz. A funkciója tehát már nem a pusztá *rögzítés*, hanem a *közvetítés*.³⁹⁷

A forma, mint *kifejezés* helyére az *élmény* kerül (ez pedig már nem egyoldalú, hanem befogadót is magába foglaló kommunikációra utal), a *rögzített forma* mint forma helyére pedig az *élő forma*: a mindenkori befogadás formája. A rögzített formában létező

³⁹⁶ Ez, hogy a művészet képes legyen az Életet *mozgásában* megjeleníteni, nem egy avantgard törekvés célja is, párhuzamosan olyan, szintén avantgard törekvésekkel, hogy ne a felszínt, a láthatót, hanem a lényegét jelenítsék meg. Némely iskolák együtt szeretnék a látszatot és a lényegét is megjeleníteni. Pirandellónál még az avantgard törekvéseit megelőzően jelentkezik hasonlóképpen ez a kérdés. Az, hogy az Élet vagy az érzelmek tényleges mivolta az állandó változásban, mozgásban levés lenne, vagy inkább a senebb, a valóság fajtáinál elkülönített saját, ideális természetük szerinti létezés. Pirandellónál nincs ütköztetve, és kifejtve sincs a teória szintjén. Úgy vélem, mégis szó valódi konfliktusról: az Élet tényleges mivolta az ember számára - az ember saját megismerésbeli korlátai miatt - tulajdonképpen csak mint ideális létezés *fogható fel*; más kérdés, hogy az ember, kielégíthetetlen tudásszomjában túl szeretne lépni a saját megismerésbeli korlátain. Ez a kielégíthetetlen tudásszomj meglehetősen jellemző a századelő szellemiségére, sajátos módon párhuzamosan egy mélységes szkepszissel, már ami a pozitív tudományok lehetőségeit illeti, a kíváncsiság kielégítésében. Végül is az "Élet tényleges természete" kettős felfogásának Pirandellónál jelentkező problémája felfogható a művészi valóság és a tényleges valóság konfliktusának is, de ekkor is az emberi megismerés korlátozottságára való utalásként: mivel az emberi megismerés - legalábbis a *nyugati* tudományban és a művészetben realizálódó formája szerint - *lényegénél* fogva nem lehet más, mint formált és ezért interpretált.

Az ezt a felismerést kísérő-követő rezignáció fázisáról a legkevesebb az információk, az elméleti megközelítés síkján; csupán néhány elejtett mondat. Annál több információ található erről a fázisról a praktikus aktivitásban, a művészi alkotásokban. Ennek feltárása azonban nem tartozott a dolgozat célkitűzései közé.

Mindazonáltal Pirandello nem jut el odáig, hogy a Formát, mint a kommunikáció mégis egyedüli lehetőségét, hordozóját megsemmisítse, vagy drasztikusan átalakítsa, művészi értelemben, mint néhány avantgard iskola tette, a hasonló felismerések nyomán. A formának meg kell tartania - még az umorismo esetén is - a művészi alkotást más megismerési formáktól megkülönböztető érzéletes, alkotott és eredeti mivoltát, fikatív valóság jellegét, képviselve azt a nyugati művészi alaptörekvést, hogy vele, általa *kommunikáció* történhessen. Legmesszebbre színházi kísérleteiben jut, de még művészi konzekvenciái is mindig a *rögzített* forma lehetőségein belül maradnak, pl. darabjai nem válnak performance-szá, vagy *commedia dell'arté*-vá, improvizációvá.

³⁹⁷ Ennek a belátásnak a hátterében egy nagy ismeretelméleti krízis és művészi áldozat van: a tartalomba beépülő szubsztitívitás megsemmisülve megőrződésének nagy áldozata. Mert a szubsztitívitás nélkül a tartalom nem is volna közölhető, ugyanakkor a szubsztitívitás az első, amely áldozatul esik a kommunikáció folyamán: tárgyi, *tartalmi* létezőből *közeggé* változik. Mindez csakis úgy lehetséges, hogy az olyannyira szubsztitívnek hitt tartalmak, még a lélek tartalmai is, valójában a mindenkiben közös (az emberi működés természetéből adódó) pszichikai tartalmakat képviselik, azokat jelenítik meg.

művészi alkotás maga így már nem kifejezése, vagy formája a művész érzéseinek, gondolatának, víziójának, hanem olyan *közvetítőjévé* válik az alkotó élményének, mely a befogadóban a forma sugallatára rezonanciát vált ki, felkelti az élményt, indukálja a megértést.

Nyilvánvaló, hogy az élménytartalom is formát és szükségképpen tartalmat vált, csak ez az átalakulás ebben a rezignáció utáni fázisban már nem a művészet kommunikálhatatlanságát fogja jelenteni Pirandello számára, hanem a művészet *csodáját*: azt, hogy *annak ellenére*, hogy az azonos tartalom átvitele biztosan lehetetlen, mégis létrejön – ha nem egy tartalomátvitel – egy élményátvitel, és egy megértés. Ennek megtörténte nyilvánvalóan megfigyelhető az örök, nagy művészi alkotások befogadásakor. Lehet, hogy ez a megértés illuzórikus, azonban ez nem zavarja a befogadót a művészi alkotás élvezetében; vagyis a forma közvetítette élményátvitel, még ha illuzórikus is, oda vezet, hogy a művészet be tudja tölteni értelmet konstituáló szerepét az emberi létezésben.

Mégis lehet tehát kommunikálni az *élményt*, ha nem is *azonos formában és tartalommal*, de mindenesetre a formáltság *által*, a formának köszönhetően. A forma jelentősége most már nem a kifejezés, hanem az, hogy olyan edény tudjon lenni, amelybe mindenki beletöltheti a maga tartalmait, hogy az ismert pirandellói képet használjuk. Más szóval: ez a rezonanciát kiváltani képes forma olyan, mint egy zengő húr: ez a saját rezgésének erejével vele összhangzó, mégis más zengéseket indukál. Ez a feltétele az élmények kommunikációjának: olyan forma, ami a befogadóban *rezonanciát* képes kelteni.

Ezt a rezonanciát, a szubjektivitásban visszhangzó szubjektivitást hívtuk interszubjektivitásnak. A művészi kommunikációnak ez a negyedik fázisbeli felfogása.

Eszerint tovább gondolkodva tehát egy rögzített forma akkor művészi, ha képes rezonanciát kelteni, és ennek útján felvenni, magába foglalni a befogadó személyességét (felhangját) is; ez lesz ugyanis az a tulajdonsága a rögzített formának, ami képes létezésbe hozni, élővé és *igazzá* tenni ezt a formát, ami ekkor művészi kommunikációvá válik (nem csupán önmagában álló kifejezés): úgy is mondhatnánk, a művészi forma ebben a felfogásban egy olyan folyamat részesévé, sőt, indukálójává válik, amelyben *rögzített* mivoltától megszabadul, és *élő* formává válik.

Korábban, amíg a hangsúly elsősorban az alkotón, majd elkülönült módon a befogadón volt, a forma volt maga a kifejezés, ennek rögzítettségét elérni jelentette a művész számára az érzelmek közlésének a megvalósulását. Azonban időközben világossá vált, hogy éppen a rögzített forma akadályozza legjobban a *közlést* - hiszen a művészi kifejezés célja nem a kifejezés *önmagában* valóan (ehhez ugyanis egyáltalán nem lenne szükség a Formára sem, a kifejezés megmaradhatna a crocei intuíció szintjén), hanem ennek a közlése.

A színház tapasztalata adta meg Pirandello számára a kiutat a megoldhatatlannak tűnő művészi problémából: lehetővé tette számára annak a megsejtését, hogy a rögzítettség

alóli szabadulásnak egyedüli perspektívája a rögzített formát felváltó *élő forma*. Mert ekkor megmarad a forma, mint formáltság, de megszűnik a rögzítettség, mint akadály az Életfluidum szabad áramlása előtt, sőt: éppen az *élő forma* az, ami ügyesen egyesítheti a végezt a végtelennel, azaz az emberi létezés és megismerés kényszerű törvényként fennálló, formáltságban (azaz végességben) való létmódját az örök Élettel.³⁹⁸

Az élő forma, mint a *befogadás formája* képes felvenni, magába fogadni a mindenkori befogadó élménytartalmát, szubjektivitását, vagyis a befogadó igazságát is, és ezáltal olymódon képes megjeleníteni az Életet, az ezerarcú Misztériumot, hogy folyamatosan új és új élmény- és érzelemtartalommal tölti meg a Formát, ezzel az állandó *változást* megjelenítve, miközben megtartja a formáltságot, mint keretet, csatornát, vázat.

Térjünk vissza tehát a kiinduló kérdésre: hogyan ismerhet fel művészileg igaznak valaki egy olyan objektivitást, ami nem a *saját* személyességén, hanem egy *másik* ember, a művész saját személyességén van keresztülvezetve? A válasz: a művészet *csodája* által.

Éppen ez a művészet csodája: kiváltani a befogadóban "ugyanazt" az érzést. Úgy is fogalmazhatnánk, a csoda az, hogy a művészet létre tudja hozni az "ugyanaz az érzés" *illúzióját*: hiszen az "ugyanaz" kérdése, a fordítás-interpetáció jelensége miatt kétségbe vonható; és mégis, mindennek ellenére, bizonyos művészi alkotások esetén létrejön a "megértés", a rezonancia, az élmény, annak ellenére, hogy mint láttuk, ez tulajdonképpen reálisan lehetetlen. A művészet csodájakor tehát élmény születik, egy szubjektív, érzelmi ítélet, annak az élménye, hogy a mű: igaz. A művész oldaláról vizsgálva a kérdést, ez az élmény akkor fog megszületni, ha a mű formája lehetővé teszi a vele való rezonanciát. A befogadó oldaláról vizsgálva a kérdést, ez az élmény akkor fog megszületni, ha a befogadó *nem gondol utána*: vagyis engedi a saját szubjektivitását rezonálni, megszólalni a művész szubjektivitásának az útmutatása, az általa kialakított út bejárása, vagyis a művész személyességének az *érzékelése* nyomán. Az élmény kialakulásának, és egyúttal a lehetőség szerint legkevésbé deformált művészi kommunikáció létrejöttének az *érzelmi rezonancia* létrejötte a *feltétele*: ekkor lehetséges utánagondolás nélkül is felfogni a művet. Akkor foghatjuk fel jól – őszintén – a művet, ha képesek voltunk a saját személyességünket megszólaltatni, rezonáltatni a művel való találkozáskor. (Ez volt a pirandellói őszinteség befogadói-kritikai inverze.)

Az interszubjektivitás tehát a két őszinteség találkozása, az alkotóé és a befogadóé. Az így felfogott interszubjektivitás a pirandellói művészi kommunikáció végső meghatározása.

³⁹⁸ Ebben az értelemben a színház mint *művészi létezőmód*, megválaszolja azt az esztétikai problémát, amelyet Pirandello is, az avantgard is problémaként él meg a századelőn, utólag igazolva a görögök vélekedését a színházról: a legmagasabb rendű és legérettebb művészi megnyilatkozásnak tartották, mint Pirandello idézi. És egyúttal ez Pirandello utolsó mondata, amit elméleti műben írt le: "avremo sempre di mira che i nostri lavori serviranno a tener desto il culto e a sostenere le sorti di questa che i Greci considerarono la suprema e più matura espressione dell'arte: il Teatro." v.ö. "Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico", op. cit. p. 1042.

Mikor, hogyan lehetséges, hogy a személyességeknek ez a rezonanciája, a művészi kommunikáció bekövetkezzék? Hát akkor, ha a mű saját, egyedi, a tárgy saját természetét érvényre jutni hagyó *formával* rendelkezik: tehát ha a művész a tárgy személyességét befogadó, de egyúttal azt szükségképpen interpretáló formának a megalkotásával olyan *útvonalat* alkotott, melyen keresztül az alkotó és a befogadó egymás felé közeledhet, amelyen keresztül kommunikálhat egymással. Persze a sok további *hogyan* kérdése ezúttal is válasz nélkül marad...

Arra a kérdésre, hogy marad-e valami a kritikus számára, vagy az esztéta számára, aki a művészet *értékét* akarja megállapítani — azok után, hogy a művészi igazság relativizálódott (tehát nem mérhető össze egy külső objektivitással), a forma megfoghatatlanná vált (tükör által homályosan tükröződő "tükörképek" sorává), a tartalom pedig (éppen a formával való szoros összefonódottsága okán) nem szerepelhetett értékmérőként — tehát ez a válasz marad: a művészi minőséget a mű interszubjektivitásának, interszubjektív létezés-lehetőségének a mértéke képes meghatározni, ezt pedig a kritikus interszubjektív ("őszinte és becsületes") attitűdje képes felismerni és értékelni.

A művészet tehát csak mint *kommunikáció* értékelhető, önmagában nem: *művészi* kommunikációról pedig akkor beszélhetünk, hogyha a mű képes volt formájánál fogva élményt, személyes rezonanciát kiváltani a befogadóban. Ez a művészi *forma* egyetlen *értékmérő* sajátossága.

Egyúttal ez a művészet és a tudomány közötti különbség is: a művészi vízió egészben, élményszerűen lát és az Életről, az emberi világról egy művészi igazságot közöl, mégpedig a személyesek hozzáadásán keresztül, aminek a megtörténtét végülis a formája által lehet hitelesíteni; szemben a tudománnyal, amely viszont nem élmény, hanem analízis, nem a szubjektív pszichés tartalmak érintkezése, hanem az absztrakció útján ismertet föl valamely igazságot, és nem a formája, hanem tartalmának a valósággal való egybevetése útján hitelesíthető.

A művészet igazsága egy kommunikatív és interszubjektív igazság, azonban az *emberi* világára nézve — amely maga is egy kommunikatív és interszubjektív létezés — mégis "objektív" igazság lehet, illetve éppen a művészet csodája által vagyunk képesek ezt objektivitásként, igazságként átélni.

A tudomány igazsága nem elsősorban az emberi létezés világára érvényes, ezért nem is az emberi kommunikációban, hanem a természettel, a dologi világgal való kommunikációban hitelesíti önmagát; talán ezért tartjuk azt *az objektív* igazságnak.

A művészetnek a kommunikatív létezés nemcsak az igazságát, vagy az értékelhetőségét jelenti, hanem az *életét* is: a műalkotás ugyanis csak a kommunikációja során kerül létezésbe, csak a művészen *kívül* válhat *létező* valósággá. Mert hiába tökéletes az intuíció, ha nincs formája, ami által kommunikálható, akkor nem művészet, és hiába tökéletes és befejezett forma a mű, ha nincs, aki befogadja, akkor halott. A mű élete már

csak azért is a kommunikációban van, mert létezése, mint láttuk, materiális és spirituális létezés egyszerre. Ha csak materialitásként létezne, nem volna egyéb, mint kő, festék, vászon vagy papír. Spirituális létezését viszont csak akkor érheti el, ha van szellem, amely képes őt felfogni, vele rezonálni, ha van szellem, amelyben élhet. A művész lelke az első, amelyben a műnek élete van; azonban a művész nem elégszik meg műve saját lelkében való létezésével, vagyis a művészi intuícióval, ezért ad formát is a művének: csak a forma által lesz közölhető, és *élő* a mű a művészen *kívüli* valóságként is.

Végül az interszubjektív létmód még egy fontos *konzekvenciával* jár a művészet mibenlétére nézve: ez teszi lehetővé, hogy a művészet a társadalmi létezésben is szerepet töltsön be. Már volt szó a művészet morális szerepéről, és megállapítottuk, hogy a valódi művészetnek nem lehet semmilyen önmagán kívüli *célja*, így társadalmi vagy morális célja sem. Azt is megállapítottuk azonban, hogy a művészet, függetlenül céljától vagy szándékától, betölthet, sőt, szükségképpen betölt morális *szerepet*, és ez éppen kommunikatív létmódjának a következménye.

Pirandello éppen a görög tragédiák korokon átívelő hatásának nyomán találkozunk ezzel a kérdéssel, és a görög tragédiát vizsgálva állapítja meg, hogy a művészet keletkezésének köze van a társadalom morális állapotához. Azonban nemcsak a keletkezéskor van jelen a társadalmi dimenzió, hanem a hatáskor is, sőt, a hatás maga lehet morális, vagy társadalmi dimenziójú, mint az annyiszor megfigyelhető volt a művészet története folyamán. Mindez, mint mondtuk, a művészet kommunikatív létmódjának következménye: a művészi alkotáson keresztül kommunikáció történik, és ez nemcsak egyén és egyén, szubjektum és szubjektum között realizálódhat, hanem társadalmi méretben is: a művészet a társadalom önmagával való kommunikációjának egyik eszköze. Ez a funkciója különösen a színház példáján figyelhető meg, ahol közösségben való befogadás történik. Ez is egyik oka annak, hogy a színházat paradigmaticus művészetnek tekintjük.

Valamiképpen Pirandello is érezhette a színház paradigmaticus jellegét; hogy ez számára mit jelentett, miben nyilvánult meg, erre próbálunk rámutatni a következő részben.

III.1.6. A színház paradigmája

Mint az előző részben láttuk, a művészi kommunikáció problémája a színházi kommunikációra való ráismerés segítségével oldódik meg Pirandellónál. (Ez egy további indoka a színházat paradigmaticus művészetnek tekinteni.)

Mi ennek a ráismerésnek a logikája?

A színházi kommunikáció kulcsfigurája a színész. Ő az, aki az írói alkotás első számú befogadója, és ő az, aki saját testét, hangját, lelkét felhasználva egy új formába önti az író által alkotott alakot. Ekkor az ő alakja lesz a néző számára a művészi alkotás, amelyet a

néző a saját lelkét odakölcsönözve újra interpretálni fog – ezúttal az új forma materiális megalkotása, rögzítése nélkül.

A színész tehát egyszerre befogadó és alkotó is. Csakhogy alkotását nem lehet eredeti művészetnek tekinteni, hanem csak fordításnak, amennyiben egy *már kifejezett*, kész művet alakít át, fordít le egy másik nyelvre. Megtartja az eredeti formának bizonyos elemeit, pl. a szöveg ugyanaz, de változik a *kifejezés nyelve*: a színészi alakításban már nem a szó a kifejezés egyedüli eszköze, hanem vele egyenértékűen a gesztus, a mimika, a hang és a test.

A színész alkotta művészi forma tehát fordítás.

Azonban ha a művészi kommunikáció interszubjektivitásként való felfogása szerint nézünk a színész befogadására és az új forma alkotására, azt is láthatjuk, hogy a színész formaalkotását ugyancsak saját öntudatlan tudománya irányítja, a saját költői – színészi – logikája. A színész öntudatlan tudományának pedig *része* lett már az írói alkotás, mint a *valóság* egy kifejezése, de része a saját személyessége is, amely szükségképpen be kellett, hogy kerüljön ebbe az új, író által megalkotott valóságtárgyba, mégpedig éppen felfogásának, megértésének a pillanatában. Mostmár ez az új, közös, *interszubjektív tartalom* az, ami formába törekszik: nem csupán az írói szöveg alkotta – már kész és befejezett – művészi valóság, hanem az írói szöveg és a színész személyessége által közösen kialakított *új valóság*, melyet ezúttal a színész művészete fog új formába önteni.

A színész alkotta új formában jelen lesz az író eredeti formája is, a szövegforma révén, de *belekerül* a színész *saját személyessége is*, és a forma többi elemét már e *közös tartalom* szüli meg, mégpedig teljesen kézzelfogható módon, testileg, konkrétan és élön.

A színész személyessége, teste-lelke az, ami az író művészi igazságát hitelesíti egy *befogadói* aktusban, de egyúttal ez a befogadói aktus egy új formát is létrehoz, ami a színházi kommunikációba már mint *alkotás* lép be, a néző számára, azt a művészi igazságot képviselve, ami most már a színészé *is*. A kommunikáció pedig folyik tovább: a színész és az író alkotta közös művészi igazságra a néző személyessége fog majd rezonálni.

Vagyis a *színész* nem más, mint maga az *élő forma*, a befogadás megtestesült formája. Képviseli az eredeti formát, de hozzáadja a saját személyességét is, ezúttal a szó szoros értelmében, és, tegyük hozzá, estéről estére változó, valóban élő módon. Így válik a színészi alkotás paradigmászerűvé: jól megfigyelhető módon teszi élővé – egyúttal szükségképpen mássá – az egyébként rezonancia nélküli, holt művet.

A színház kérdése legelőször mint a színész fordítása, az eredeti forma megváltozása, illetve mint annak újraalkotása került terítékre Pirandellónál.

De joggal vethető fel éppen a színészi alakítás kapcsán, hogy ez az új forma-alkotás nem teljes joggal eredeti művészi *alkotás*-e mégis? Mert bár az alkotás feltételezi a saját tartalmaknak való saját formaadást, nyilvánvaló, hogy az író és pl. a színész saját lelke sohasem lehet azonos, legjobb esetben is csak nagyon hasonló. Ha pedig a színész lelke

már befogadta az írói formát, rezonált az író művészi igazságára, akkor az már az ő saját igazsága is; és amikor az eredetitől teljesen eltérő formát kell adnia ennek a közösen kialakított tartalomnak, ami ekkor egy új tartalom, a kettőjük művészi kommunikációjában megszületett új művészi igazság, akkor – legalábbis ami a forma megalkotását, megszületését illeti – teljesen eredeti, saját, spontán, *szabad formaalkotást* visz véghez. Ennek a színészi *formának* ugyanis csak *egy része* az a már kész, tökéletes és befejezett műalkotás, aminek a befogadásbeli torzulását Pirandello siratja. A színész alkotása tehát, mint a forma szabad, spontán megszületése, teljes jogú műalkotás.

Nem véletlenül kapja tehát Pirandellónál a legnagyobb figyelmet a színész munkája: ekkor kap ugyanis a befogadói mozzanat oly módon testet, hogy kézzel foghatóan érzékelhető lesz az eredeti mű és a befogadói újraalkotás közötti *különbség*, és éppen amiatt, hogy a színésznek újra kell *formálnia* a befogadói élményt, nem maradhat az élmény szintjén, elő kell adnia. Ekkor, mint a képzőművészet esetében is, más eszközöket fog használni, mint amelyeneket az írott alkotás: saját teste, hangja, lelke a matéria, mellyel dolgozva az írói ideát meg kell jelenítenie: a szó elsődleges szerepe visszaszorul, csak másodlagos eszköz marad, az eszme tolmácsa csupán, nem a kifejezésének elsődleges közege, eszköze.

Másrészről, amikor azt mondtuk, nem véletlen, hogy a "fordítások" között épp a színész munkája az, aminél annyit időzik, arra utaltunk, hogy minden más művészi kivitelezés során használt eszköztől eltérően éppen a színésznek az eszköze – ami egyúttal saját művészetének a matériája – hasonlít leginkább az író eredeti matériájához, sőt, magának a művészetnek a matériájához: a színész ugyanis a *lelkével*, annak teljes valójával dolgozik, és ráadásul *közvetlenül*, illetve saját teste és hangja fizikai megvalósultságával, tehát *a létező legközvetlenebb, legőszintébb eszközzel*: ugyanis itt eszköz/közeg és matéria (szinte) egy. (Persze a "szinte" is nagyon jelentős igazságok és felismerések jelképe: ez más szóval a "mintha", ami pedig minden művészi alkotás hatásának és létezőmódjának lényege felé közelíti a vizsgálódót.)

A színészen tehát mindennél jobban megfigyelhető részben a *befogadás mechanizmusa* – tehát az, hogy hogyan tud visszhangzani egy műalkotás, egy materiálisan és eszmeileg létező *valóság* egy másik lélekben –, részben pedig maga a *művészi alkotófolyamat*, annak mechanizmusa, a színészi újraalkotásban. Persze mindig nagy művészre gondolunk, nem holmi ripacsra, akin mindez megfigyelhető.

Mint a II. részben konstatáltuk, Pirandello színházzal kapcsolatos, teoretikusan nem befejezett gondolkodása első látásra két ellentmondást foglal magában: eszerint a színház az életnek is egy formája és a művészetnek is egy formája. Ez egyrészt azért tűnik ellentmondásnak, mivel saját korábbi álláspontja szerint a színház nem művészet: az *Illustratori, attori e traduttori* idején még úgy látta, a színház csak fordítás. A másik ellentmondásnak az tűnik, hogy a színház *egyszerre* lehessen az Életnek és a művészetnek is egy formája, mivel azt is leszögezi, hogy az élet és a művészet az *két*

teljesen különböző dolog, és pedig éppen azért, mert a művészet nem képes az Élet lényegét, vagyis állandó mozgásban, változásban levését a művészet szükségképpen rögzített formájában megjeleníteni. Mégis, ez az ellentmondás fejezi ki legjobban a Színház lényegét, és oldja meg egyúttal azt az esztétikai problémát is, amely a rögzített forma és az Élet feloldhatatlannak tűnő ellentétéből fakadt.

Mint láttuk, az *élő forma*, vagyis a színész alkotása az, ami ezt az ellentmondást feloldhatja. A színész alkotta forma kétségtelenül forma, nemcsak mivel rögzített szövege van, és gesztusok, mimika, hang és testi való materializálják, hanem azért is, mert minden élettelsége és közvetlensége ellenére az Élet egy víziója, nem kaotikus, forma nélküli áramlás; és kétségtelen az is, hogy csak részben rögzített és csak részben rögzíthető forma: éppen *ezért* lehet igazán *élő*. Így lehetséges, hogy a színész alkotása, amely élő forma, egyszerre lehet az Élet formája - a színész estéről estére változó alakítása, mindig pillanatnyi lelkiállapota, fizikai valósága szerint, és a művészet egy formája, amennyiben a színész élete formába, művészi és rögzített formába terelten zajlik a színpadon, egy művészi vízió megjelenítőjeként.

Pirandello a színház eme kettős természetét nem fejtette ki, csak sejteni engedi: ott lappang utolsó írásainak sorai mögött, hogy a színház *egyszerre, egyidőben művészet és megvalósult művészi kommunikáció*.

Ílymódon éppen a színház az, ami képes megvalósítani a művészet örök törekvését: az Élet "közvetlen" megragadásának a lehetőségét. Meg lehet kockáztatni a konklúziót: a színház az *igazi művészet*, a művészet *alapformája*.

Hiszen a művészet, mivel rögzített forma, éppen azt veszi el az Élettől, ami annak a legjellemzőbb oldala, vagyis a folytonos mozgásban, változásban levést. Amit a tiszta művészet a rögzített forma megalkotásakor elvesz az élettől, azt a színház úgy adja vissza, hogy közben *megtartja* mindazokat a tulajdonságokat is, amik a művészi rögzítésben, tehát a tiszta művészi formában lényegesek voltak, ami által a művészi megismerés eredménye megkülönböztethető volt a többi megismerési módtól, főleg a hétköznapi megismeréstől, és ami csak a formálás által, a formába rögzítés által volt *kifejezhető*: a sűrítést, idealizálást, az interpretációt; ugyanakkor elveszi azt, ami a rögzített formát merevvé, élettelenné teszi, vagyis megajándékozza a rögzített formát a *befogadás* általi újra élővé tétellel.

Ráadásul jól nyomonkövethetővé teszi ezt a befogadási folyamatot is, sőt, még a következő lépcsőjét is a befogadásnak, a hatás kiváltásának a pillanatában: a másodszor is interpretált s közben a szó szoros értelmében élővé (mert *színész* által interpretálttá) tett "fordítás", mint újraalkotott mű a közönséggel találkozik, és ennek a találkozásnak a közönségben létrejövő hatás a megfogható dokumentuma.³⁹⁹

³⁹⁹ Nyilván alapvető szerepe van az esztétikai diskurzusban a hatásban megfogható esztétikai reagálásnak, ha már a Arisztotelésznél megtalálható a *katarzisz* fogalma, és Gadamerig új és új megközelítéseket kap.

A színház ezért paradigmaticus művészet: kissé olyan, mint az állatorvosi ló: rajta megfigyelhető az is, ami a művészet és a valóság között történik, és az is, ami magában a művészi kommunikációban történik.

A színházi kommunikáció azért emelkedik ki a többi művészi kommunikációs fajta közül (hétköznapi befogadás, kritika, fordítás, illusztráció), mert szinte tálcán kínálja épp e kommunikáció *természetének* a közvetlen megfigyelési lehetőségét. A színház megmutatja a harmadik típusú valóság, a *rögzített* valóság, a Műalkotás⁴⁰⁰ egyik arcát, és azt adja vissza neki, amit az az "első fordításkor" elveszített: azt, hogy *él*; ezt az életrekeltést éppen a második típusú valóság,⁴⁰¹ ezúttal a színész saját belső valóságának a közbeiktatása útján teheti meg: az interszubjektivitás útján. Ugyanakkor nemcsak a szubjektumok érintkeznek a műalkotás útján, hanem a színház művészete *közvetlenül* visszacsatolja a művészi alkotást a *tényleges valóságba*: vagyis képes megvalósítani a lehetetlent, a művészet és a tényleges valóság *közvetlen* kapcsolatát, mégpedig éppen a színész művészetén keresztül. A színész művészete egyúttal a fiktív, tehát művészi létezés mód kiváló megfigyelési terepét is jelenti.

A színház *megtartja* azt a művészetből, ami szükséges ahhoz, hogy a művészet *művészet* lehessen, tehát a formát, a formáltságot; és *megadja* azt, ami a tökéletesen kész forma ellenére hiányzik a tiszta művészetből, ami nélkül hiába készült el, ami nélkül nem létezik: a szubjektivitásban való visszhangot, vagyis az életet. Látványosan, láthatóan megszünteti a művészetnek azt a vonását, ami miatt a művészet *nem* Élet: a rögzítettséget és a magában valóságot. Csak annyi marad a rögzítettségéből, amennyi feltétlenül szükséges az emberi módon való megragadáshoz.

Ezért igaz, hogy a színház az Élet egy *tökéletes kifejezési formája*: éspedig abban az értelemben tökéletes, mert *élő* és *közvetlen* kifejezésformája. Mint kifejezésforma tehát nem olyan, mint a tiszta művészet, mely rögzített, önmagában tökéletes formába önti a művészi valóságot, melyet az elvonatkoztatás, sűrítés és idealizálás útján nyert. De nem is olyan, mint az Élet, mely forma nélküli, kaotikus és a maga mivoltában az ember számára felfoghatatlan áramlás. A Színház kifejezés, kifejezettség, tehát forma, mint a művészet, és ennyiben művészet; de konkrét, és egyszeri, mint az élet, és ennyiben élet. Tehát a Színház az Élet egyik *közvetlen kifejezésformája*, a színész művészete által. Végül is, a kor esztétikai problémájának a megoldását keresve így érkezhettünk meg újra a régi felismeréshez: a Színház lehet az a művészet, mely az Élet tökéletes illúzióját nyújtja.

És itt nyeri el Pirandello színházi útkeresése is *esztétikai* jelentőségét: nem az avantgard formai újításaiban találta meg a lényeg és a felszín egyszerre való megragadásának és kifejezésének a lehetőségét, hanem az újra felfedezett Színház művészetében.

⁴⁰⁰ *realtà fantastica*. művészi valóság

⁴⁰¹ belső valóság

III.2. Az umorismóról

III.2.1. Az umorismo mint művészet: dezillúzió és dekonstrukció.

III.2.1.1. Az umorismo és a valóság viszonya: a kifejezés sajátos minősége

Ennek a problémának a kifejtésénél nagyon könnyű tévútra kerülni. Ennek legfőbb oka, hogy, amint már láttuk, az umorismo meghatározásakor nem tekintett el Pirandello *tartalmi* vonások megjelölésétől. Emiatt néha meglebben az a gondolat, hogy az umorismo esetleg, a normális művészettel szemben, képes vagy jobban képes *visszatükrözni* magát a megfoghatatlan Életet (vagyis azt "objektív igazságában" lenne képes megragadni), melyből a normális művészet csak egy-egy ízelítőt tud adni, a nagy misztériumnak csak egy-egy arcát tudja megmutatni. Mégis azt gondolom, hogy Pirandello, ha nem is volt teoretikusan teljesen következetes, vagy inkább időnként eléggé szűkszavú volt, nem így gondolkodott, nem gondolkodhatott így az umorismóról: mindig annak hangsúlyozására törekedett, hogy az umorismo *művészet*, tehát értelemszerűen a művészet lehetőségeinek, jellemzőinek az umorismóra is érvényesnek kell lenniük.

Bár az umorismo kissé más művészet, de nem *lényegileg* más. Nincs rá bizonyíték, hogy Pirandello *a* művészetnek, vagy magasabb rendű művészetnek tartotta volna: egyszerűen csak *másnak* tartotta, olyan művészetnek, mely bár új tudomásokat képes az *életről* közölni, melyek akár sokkolóak is lehetnek, (és ezeket az új tudomásokat Pirandello le is írta, alaposan megnehezítve ezzel az értelmező munkáját), de arra nem lehet képes, amire a művészet általában, lényegénél fogva nem lehet képes: az "objektív igazság" megmutatására. Ebből a szempontból nézve teljesen lényegtelen, ahogy Pirandello korábban maga is mondta, hogy az alkotó hisz-e vagy sem az "objektív" valóság létezésében; ez csupán filozófiai, nem gyakorlati probléma. Mert ha van, ha nincs a valóságnak "objektivitása", a művészetnek *nem célja* ennek megmutatása; ez legfeljebb a tudomány ambíciója lehet. A művészetnek éppen ellenkezőleg, a szubjektivitás minél őszintébb felmutatása a célja; annak a *viszonynak* a minél őszintébb kifejezése, ami a valóság és az alkotó között van. Éppen az a *módosulás*, amit a természetnek, a való világnak az alkotó lelkében való visszatükröződése "alkot" a természet művén, ez az érdekes a művészetben. Ezt ma esztétikai viszonnak nevezzük.

Pirandello szerint az umorista felismeri az emberi elme illúzióteremtő szükségletét, a világ ürességét, a tudat korlátozott lehetőségeit a megismerésben, az élet megragadhatatlanságát. Ez azt jelenti, az umoristának konkrétan megfogalmazható tapasztalati, ismeretelméleti háttere van; és éppen ez a "valóságismeret" az, ami az umorismo *sajátos* művészi *működésének a feltétele*.

A tartalmi jellemzők felsorolásakor határozottan úgy tűnik, az umorismo egy adott, határozott tartalmú valóságismeret talaján álló filozófia, világnézet, mely egy sajátos művészi alkotói módszert működtet. Vagyis mintha nagyon szoros, és teljesen sajátos kapcsolat lenne a "valóság" és e speciálisnak definiált *alkotás* között: épp ez a sajátosnak felismert valóság irányítja, és ez is teszi mássá, különbözővé a normális művészettől az umorismo sajátos művészetét.

A normális művészetben is a költő háttértudása alakítja ki az intuíciót, és ez az a "valóság", ami a művészi formát létrehozza, amely irányítja a mű formálódási folyamatát. De az umorismóban ez a folyamat nem olyan, mint a normális művészetben: az umorista ugyanis *nem fogadja el* objektívként a saját költői tudományát, háttértudását, *kritikusan viszonyul* hozzá, éppen a művészi intuíció kialakulásának pillanatában: és ezért következik be az intuíció meghasadása, megkettőződése. Vagyis amíg a normális művész láthatatlan tudománya akadálytalanul és mindenféle értelmi revízió, kontroll nélkül szerveződik koherens világképpé, a művészi igazság víziójává, már a művészi intuícióban, addig az umoristánál éppen a láthatatlan tudás *tartalma* az, ami megakadályozza e koherens világkép, a művészi valóság víziójának a létrejöttét.

Vagyis az umorismo intuíciójából pontosan az a művészi valóságot konstituáló koherencia hiányzik, ami minden más művészet alapvető sajátossága. Ugyanakkor az umorista mű, mint *formáltság* mégis létrejön, és ezáltal mégis művészi valóságot alkot: a koherencia és az objektív igazság megalkotása értelmi, tartalmi lehetetlenségének valóságát, és az objektív művészi igazság megfogalmazhatatlanságának művészi igazságát. Éppen ebben az aktusban azonban mégis interpretál: mivel az interpretáció illuzórikus mivoltának a demonstrálása is interpretáció. Az umorista műalkotás létrejön, mint negatív interpretáció, miközben leleplezi önmagát, a művészetet, az emberi természetet. Dekonstrukció és dezillúzió.

Sajnos az umorista mű mögött álló tudás, tapasztalat (mely az umorista szerint éppen inkább a nem tudás, és a tapasztalatok illuzórikus volta) működéséről csak közvetett elképzeléseink lehetnek, a reflexió működésmódjának leírásán keresztül, mely a normális alkotói folyamatot megakasztja. Arról, hogy a folytonosan kizökkentett formafelvétel, a harmonizáló képek előbukkanása helyett az ellentettek megjelenése *ellenére* a mű, a forma intuíciója hogyan tud mégis kibontakozni, hogyan tud a születésében már megkettőződött műalkotás-csíra művé fejlődni, arról Pirandello nem beszél.

Az umorista beengedi a műalkotás világába az élet kiszámíthatatlanságát, a lélek szakadékait, mindazt, amit a rendes író eldob; a hétköznapi részletek jelentik számára az aranybányát. Az umorista számára a meztelen élet érdekes. Az umorista művészete az egyediben is képes nagy dolgok visszatükrözésére, vagyis nyilván a normális művészet sűrítése és idealizálása (tipizálása) nélkül. A rendes művész pedig harmónikus egészbe rendezi világát, idealizál és sűrít.

Korábban azt mondtuk, a rendes művész szelektál. Az umorista mintha nem szelektálna: mintha méginkább engedné a műben az életet a saját törvényei, pontosabban a saját kaotikus rendetlensége szerint megjelenni. Csakhogy az umorista még a rendes művésznél is nagyobb mértékű, mondhatni dupla szubjektivitással viszonyul az általa észlelt valósághoz: kétszeresen is reagál rá. Egyszer a spontán érzelmével, egyszer ennek az ellentettjével, korrigálásával, a *sentimento del contrario*val.

Nem arról van szó, hogy az umorista jobban, teljesebben látja tehát a valóságot. Mindössze annyi történik, hogy a valósághoz való *viszonya megduplázódik*, és ezáltal bizonytalanná, kétségessé válik, megkérdőjeleződik. Vagyis a módosulás, amit az elme hagy a természet művén, az próbál kibújni saját bőréből, azáltal, hogy megkérdőjelezi önmagát. Ez felfogható úgy is, mint törekvés a tisztábban látásra, mint egy kibújási kísérlet az emberi elme természetéből fakadó megismerés korlátozott lehetőségei közül. Ám ez a kísérlet természetszerűleg kudarcra van ítélve; ettől a tárgy, az alak, a világ nem lesz biztosabb, határozottabb, vagy objektívebb körvonalú, nem lesz valóságosabb, sőt: bizonytalanabbnak, elmosódottabbnak, méginkább ki-megismerhetetlennek tűnik.

Az umorista tehát a valósággal nincs "közvetlenebb" viszonyban, sőt: végeredményben még távolabb kerül a *megragadásától*, mint a "normális" művész: ha lehet, a valóság mégjobban kibújik a keze alól. Bár lehet, hogy a valóságnak ez a megragadhatatlansága *igaz* ismeret a valósággal kapcsolatban, azért mégiscsak egyetlen, ráadásul negatív ismeret.

Ne gondoljuk, hogy a forma nélküli, kaotikus áramlásnak felfogott, vagy látott életet ez a fajta kaotikus, dekonstruktív művészet jobban megragadná. Emögött a látszólagos, a normálisnál nagyobb mértékű "objektivitás" mögött csak a léleknek egy másfajta működése áll, amely egy újabb természetet, egy újabb igazságot, egy újabb valóságot láthat és láttathat, mely talán mentes bizonyos illúzióktól, komponáltságtól, de nem vonatkozhatnak rá a művészi megismeréssel kapcsolatban más törvények.

Ám ha Pirandello művészetéről vallott nézeteit tekintjük, nem is gondolhatjuk komolyan, hogy az umoristára ne lennének érvényesek a művészi ábrázolás és a valóság viszonyára vonatkozó *alaptörvények*. Az umorismo művészi valóságára lényegében ugyanazok az áttételek jellemzőek, mint a normális művészet valóságára: ugyanúgy a belső valóságból, a fantáziából származik, ugyanúgy egy harmadik fajta valósággá szerveződik, és ugyanúgy a tényleges valóságra vonatkozik. Csak e valóságra vonatkozás önreflektív *tartalma, minősége* más, mint a rendes művészi alkotásé: nem értelmessé és koherenssé "akarja tenni" a tényleges valóság formálatlan misztériumát, hanem felmutatja e tényleges valóság lényegi inkoherenciáját, és egyúttal azt a szerepet is, amit az emberi elme tölt be, mikor ezt a megfoghatatlan valóságot megpróbálja a maga képére formálni. Ugyanakkor, mivel maga formált és rögzített, mivel éppen az a művészi képzetet jellemző törekvés és belső energia mozgatja, hogy a formálatlan Élet-misztériumot valahogyan megragadhassa, rögzíthesse, mégiscsak az Élet misztériumának egyik arca lesz,

művészet. Az, hogy nem "akarja" az Életet koherenssé tenni, természetesen nem az akarás hétköznapi, tudatos, egóból származó akarása értelmében értendő. Talán helyesebb is lenne úgy fogalmazni, hogy az umorista művészi víziója nem *képes*, saját maga legnagyobb zavarára és kétségbeesésére, koherenssé válni, éppen azért, mert az ő hétköznapi képzeteiből elraktározott valóságképeinek része lett az emberi elmére, annak működés módjára, természetére vonatkozó ismeret, tudás is, és ez befolyásolja magát a világról alkotható víziót is: vagyis tulajdonképpen az emberi elme "felfedezése", tartalommal, hétköznapi képzetté válása, *önmagára látása* alakítja ki az umorismo sajátos *tartalmú* művészetét.

Az viszont, hogy az umorista ritka és kivételes művész, hogy mögé lát egy bizonyos (az emberi elme természetéből fakadóan konstruált) valóságnak, leleplezi illuzórikus és fiktív voltát, még nem jelenti azt, hogy ez a leleplezés pusztán a lepel lerántásával hívebb, "objektívebb" ábrázolás – vagy Pirandello felfogásánál maradva élőbb (de)konstrukció lehet – a megfoghatatlan valóságról. Bár Pirandello azt mondta, az umorista művészete az *egyediben* is képes nagy dolgok visszatükrözésére (tehát ebben a tekintetben nagyon is más lenne, mint a normális művészet, egyáltalán, a művészettől eltérően kellene működnie, valamiféle, már felvillantott harmadik utas megoldásként), a *különös* művészetben alapvető minőségének a kikerülésével legfeljebb annak az elkeseredett *lelkiállapotnak* lehet hű ábrázolása, amelyet a megfoghatatlan, rögzíthetetlen, kaotikus valósággal szemben akkor érzünk, mikor rájövünk, hogy eddig pusztán illuzórikus konstrukciókat alkottunk róla, a valóságnak hitt képzeteink alapján. Az umorista meg hasonlottsága, boldogtalansága, szenvedése, ellentétes érzések között vergődő lelke is ez utóbbi feltételezésünket támasztja alá: adja bár a bölcsesség pillanatnyi illúzióját a végtelen űr megpillantása, végül csak zavarunkat, csak tudatlanságunk érzetét, a világ megismerhetetlensége miatti tehetetlenségünket növeszti univerzális méretűvé.

És ezt erősíti maga Pirandello is, mikor majd 200 oldalas umorismóról szóló tanulmánya végén azzal zárja elmélkedését, hogy az umorismo a *sentimento del contrario*.

Ez valóban egy lelkiállapot: a valóság oly módon jelenik meg benne, amennyiben ez a lelkiállapot felmutatja az umorista művész valósághoz való *viszonyát*, e viszony speciális, gyötrő, ellentmondásos mivoltát. Az umorista művészete ezt a módosulást alkotja a természet művének: megmutatja, leleplezi a természethez való lehetséges viszonyulások relatív, szubjektív, egymással akár ellentmondásban is álló mivoltát, és ezzel cáfolja a normális művészet *sugalmazta* létező koherenciáját a világnak, elkeseredetten és rémülten emlékeztet, hogy a koherencia nem a világ sajátossága, hanem az emberi gondolkodás terméke.⁴⁰²

⁴⁰² Bár nem feladata e dolgozatnak az umorismónak mint művészetnek az umorisztikus *műalkotásokon* keresztüli jellemzése, annyi mégis idekivánczik, hogy akár a posztmodern, akár a dekonstrukció különféleképpen artikulált megjelenéseinek divatját tekintjük, felfedezhetjük mögöttük mint ös-attitűdöt, az umorismót. Ez az intuíció is oka lehet a jelen dolgozat I. részében konstatált Pirandello-láznak: a dekonstrukció és a posztmodern modern korunkban pregnánssá vált viszonyulás-jelenségének a Pirandellónál már megjelent, sőt, szinte modellezett ösképre való ráérzés. (Természetesen még kevésbé

III.2.1.2. Az umorismo és az igazság

Említettük korábban, hogy az *igazság* próbaköve lehet a rendes és az umorista művészet megkülönböztetésének: az umorista művészetben megengedett, hogy a hétköznapi élet banális részletei, lényegtelen esetlegességei is megjelenjenek, azok a hétköznapi részletek, amelyek a rendes művészetben feleslegesek, éppen azért, mert *nem igazak*, nem az igazi, tehát *ideális* létezését fejezik ki. Az umorista művészetében ugyanis éppen ezek azok az elemek, amelyek az igazságot képesek kifejezni. Vagyis az umorista művész azért más, azért *kivételes*, mert ő az egyedi, szubjektív esetben is képes megvalósítani azt, amit a művészet egyébként idealizálással, sűrítéssel, egyszerűsítéssel szokott: azt, hogy *igaz*. Ellentmondás van tehát a hétköznapi részletek igazságértékének a megítélésében: az umorismo esetén képesek kifejezni az igazságot, a rendes művészetben nem.

Hogyan lehetséges ez? Vajon az egyik állítás megsemmisíti-e a másikat, s ha igen, melyik melyiket?

Első látásra úgy tűnik (az umorismóról mondottak érzelmi töltése miatt, tehát poétikai kulcsban), hogy az *ideális*, az idealizáló művészi szintézis nem igaz, mert *illuzórikus* az a világ, amit megalkot. Ezt írja Pirandello:

Tutti i fenomeni o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.⁴⁰³

Fontos azonban észrevenni, hogy e megfogalmazásban az ismeret *objektív* volta (nem az igazsága!) az, ami szembenáll az ember illúzióalkotó – értelemalkotó – tevékenységével. Az ember önmaga fiktív és valamiképp mégis őszinte interpretációja – spontán illúziója, ahogy Pirandello nevezi – szerint rendezi be a saját életét, és e fiktív interpretáció, ez az illuzórikus konstrukció fiktív és illuzórikus voltában is lelepleződik az umorista számára.

A komikumban, a szatíraban való leleplezések során nem kérdőjeleződik meg az ellentétesség kiindulópontját képező értelem, nem lényeges, hogy illúzió-e vagy sem az a rend, az az értelem, mely a leleplezendőt leleplezi, sőt: csakis az elfogadott értelem – mint közös megegyezéssel elfogadott érték – talaján állva jöhet létre a (ki)nevetés kívülálló, elutasító állásfoglalása. (Vagyis elfogadunk egy általunk konstituált világrendet.)

Komikus, szatirikus és umorista az ellentét megnyilvánulására való reakció módjában különböznek: az umorista nemcsak az ellentétet érzékeli, hanem ugyanakkor úgy éli

fér e dolgozat keretei közé a posztmodern esztétikájáról értekezni: annyi azonban valószínűsíthető, hogy egy ilyen esztétika kialakulásának gyökereinél az umorismo - akár mint művészet, akár mint filozófia - ott kell, hogy legyen.)

⁴⁰³ v.ö. Pirandello: "L'umorismo", op. cit. p. 161. "A jelenségek mindegyike vagy illuzórikus, vagy nem sikerül az értelmüket megragadnunk. Világ- és önismeretünk teljességgel nélkülözi azt az objektivitást, amit rendesen neki tulajdonítunk. Egy folytonos illuzórikus konstrukció." (Saját ford.)

meg, hogy az ellentét konstatálásával egy addigi értelemalkotó illúziót is elveszít, ezért nemcsak nevet, de sír is.

A másik tényező, amire fel kell figyelni, hogy illuzórikus (nem objektív) ismereteink az emberre és az ő világban elfoglalt helyére vonatkoznak, nem a természeti világra. Itt tehát a specifikusan emberiről és a vele kapcsolatos ismereteinkről – ezek illuzórikus vagy objektív voltáról – van szó, nem a megismerésről általában. Ilyen specifikusan emberi pl. a morál, és általában a szociális együttélés, az emberi kapcsolatok hálózata, melybe az umorista úgy tud behatolni, hogy lerántja a leplet a morálnak álcázott számításról, a hiúságról, az önáltatás változatos módzatairól, melyek mind konvencionálissá válhatnak a társadalmi beidegződés során, a hazugságról, az őszinteségnek álcázott hamisságról – s az umorista ezeket a szimulációkat, melyeket az ember valójában a saját túléléseért folytatott harcban használ, leleplezi – nem haragszik meg érte, inkább elszórakoztatja a leleplezés.

Mármost az umorista felfedheti az ember illúzióképző természetét, ez azonban még nem garantálja, hogy az ő igazsága, pusztán azért, mert leleplezés, *művészileg* igazabb, vagy emberileg hitelesebb lesz.

Pirandello egyébként sehol nem is állítja, hogy az *illuzórikus* az ne lehetne *művészileg igaz*. Hiszen a művészi igazság és az "objektív ismeret" az két különböző dolog: az igazság nem is a valóság tulajdonsága, csak az ember által a valóságnak tulajdonított érték. És azt sem állítja sehol, hogy a *nem* umorista művészet ne lehetne művészileg *igaz*. És biztosak lehetünk benne, hogy ezt komolyan is gondolja: Dantét nagy művésznek tartja, mégis elutasítja, hogy umorisztikus részletek lennének a Színjátékban, vagyis még legbelül sem gondolja úgy, hogy a rendes művészet az nem *igaz* művészet, csak az umorismo lenne az.

Mindezért nem érthetek egyet Claudio Vicentininek az umorismo és a művészet különbségét az autentikus-inautentikus szembenállásban megfogalmazni kívánó konklúziójával. Vicentini szerint Pirandello az umorismoval egy *közvetlen* valóságábrázolási lehetőséget ajánl. Arra alapozza ezt a megállapítását, hogy a *sentimento del contrario* által az alkotási folyamatba belépnek a kritikus valóság⁴⁰⁴*tartalmak*, és ezáltal képesek a valóság, az élet analóg struktúrában való megjelenítésére. Azonban a *L'umorismo*-ból idézett részletben⁴⁰⁴ (és máshol sem) Pirandello nem használja a dekomponált, folytonosan félbeszakított umorista valóságképpel kapcsolatban azt a következtetést, hogy ez ezáltal *analóg struktúrájú*⁴⁰⁵ az élettel, hiszen éppen az a problémája, hogy az élet az emberi elme számára *nem felismerhető* struktúrával rendelkezik.

Mármost az umorista mű szaggatott, kitérőkkel tarkított struktúrája az mégiscsak *struktúra*, az umorista mű az *műalkotás*, és jóllehet nem a normális művészet *idealizáló*

⁴⁰⁴ v.ö. idem, II. rész, VI. fejezet, p. 172-176.

⁴⁰⁵ v.ö. Vicentini, id. mű, p. 120.

szintézisét alkotja meg, de egy másik, ugyanolyan művészi alkotófolyamatban keletkezett *interpetáció*, mint a normális művészeté. Azt kifejezni, hogy nem hiszünk abban, hogy a valóság ténylegesen olyan, amilyenként a művészetben interpretálódik, tehát harmónikus, idealizáló struktúrájú, ez nem jelenti egyúttal azt, hogy abban hiszünk, hogy a valóság *olyan*, mint amilyenek az umorista mű mutatja. Ha az umorista hinne abban, hogy a valóság a maga mivoltában megragadható, például éppen az általa alkalmazott módszerrel, azáltal, hogy dekomponálja az idealizáló struktúrákat, azt remélve, hogy a szétszedettség, a sajátos részletek felmutatása *kifejezi* ezt a nem ideális struktúrákban való létezés, sőt, ez maga a valóságos létezés, akkor nem lenne kétségbeesve azon, hogy a valóság nem ragadható meg a maga mivoltában; akkor nem a *sentimento del contrario* lenne művészi kommunikációjának legfőbb tartalma.

Az umorismo dekompozíciója inkább egy felkiáltójel, mely arra képes felhívni a figyelmet, hogy nem objektívek az illuzórikus konstrukciók; de azt már nem tudja megmondani, hogy mi az, ami objektív. A felmutatott egyedi részletek, sajátos esetek a dekonstrukciót és dezillúziót szolgálhatják, egy-egy olyan arcát elénktárva a valóságnak, amely kimarad az idealizáló művészet konstrukcióiból. Az így megragadott részletek a teljesség felmutatásának igénye nélkül lehetnek elszigetelt darabjai a nagy és megismerhetetlen életmisztériumnak, de arról sehol sincs szó, hogy ez a művészet képes megragadni a nagy Életmisztériumot a maga mivoltában.

Vicentini szerint viszont az umorismo és a valóság – általa analóg struktúrájának ítélt – *megfelelése* teszi lehetővé az umorismo és a normális művészet közötti kapcsolatot, pontosabban különbözőség rögzítését. Így ír:

Questa teoria apre il problema del rapporto tra l'umorismo e l'arte comune. Da un lato l'umorismo rischia di apparire l'anti-arte. Nel processo creativo, infatti, interviene la riflessione attiva *in modo estraneo al procedimento generale* e l'organicità costitutiva dell'opera d'arte sembra esserne dissolta. ... D'altra parte, invece, il procedimento creativo resta sostanzialmente lo stesso e l'umorismo appare come un caso particolare dell'arte in generale. Tale si sforza di presentarlo Pirandello, particolarmente nella seconda edizione del saggio, in risposta alle critiche mosse da Croce ...⁴⁰⁶

Vicentini szemmel láthatóan ellentmondásként igyekszik interpetálni az umorismo megítélését Pirandello részéről, amikor azt mondja, hogy Pirandello egyrészt hangsúlyozza a reflexió eltérő szerepét az alkotói folyamatban, melynek eredménye az umorista mű dekonstrukciója, másrészt végső soron a mindennapi művészetével lényegileg azonosnak igyekszik feltüntetni az umorismo alkotói folyamatát.

⁴⁰⁶ idem, p. 121. Kiemelés tőlem. Ezzel a teóriával (mármint az umorismóéval) belépünk az umorismo és a közönséges művészet kapcsolatának problémakörébe. Egyik részről az umorismo azt kockáztatja, hogy anti-művészetnek tűnik fel. Valóban, az alkotási folyamatba a reflexió cselekvő módon lép közbe, a folyamat egészétől elkülönülten, és úgy tűnik, felbomlasztja a műalkotást konstituáló organikusságot. ... Másrészt viszont az alkotó folyamat alapvetően ugyanaz marad, és így az umorismo olybá tűnik, mint a művészet egy sajátos esete. Pirandello azon igyekszik, hogy ilyenként mutassa az umorismót, különösen az esszé második kiadásában, mely a crocci kritikára való válaszként született. (saját ford.)

Véleményünk szerint azonban nincs ellentmondás Pirandello álláspontjában, legfeljebb annak kifejtése nem annyira aprólékos, hogy szembetűnne lényegi koherenciája. Ugyanis a reflexió eltérő, más szerepe nem a tényleges *alkotói* folyamatban, vagyis a forma felvételének, megszületésének a művészi, kreatív fázisában figyelhető meg, hanem még az *előtt*: az intuíció kialakításának a fázisában; abban a szakaszban, amikor a tényleges valóság a művész belső valóságává alakul, majd e belső valóság a művészi intuícióban ölt testet. A sajátosan viselkedő reflexió (mely egyébként egyáltalán nem kívülálló, *estraneo*, a valóságképzési folyamatban, sőt, még ennek az intuíciót követő szakaszában, a művészi formálódási folyamatban sem) a *művészi intuíciót* hasítja ketté; a továbbiakban viszont ez a hasadt intuíció a forma felvételének a folyamatában valószínűleg ugyanúgy viselkedik, ugyanúgy irányítja a formálódást, mint ahogyan a normális művészi alkotófolyamatban. Vicentini ezt másképp látja, és az általa ellentmondásnak ítélt feszültséget a következőképpen igyekszik feloldani:

La soluzione ci sembra possa essere scorta nella *concezione di Pirandello delle due posizioni*, inconsapevole e cosciente. Queste non sono due tra gli atteggiamenti possibili, sono le situazioni fondamentali della persona che qualificano radicalmente il suo rapporto con la realtà, si riflettono in ogni attività, e coinvolgono il mondo. La prima è coscienza inautentica, vittima dell'illusione, e perciò conoscendo e operando non può che mistificare: in lei il mondo si pone e viene deformato *per ciò che non è*. La seconda è coscienza autentica, in lei il mondo si pone e viene realizzato *per quello che è*. Nelle due posizioni la stessa attività, l'arte, avrà dunque due esiti differenti: inautentico e autentico.⁴⁰⁷

Majd, végül is e konklúzióval zárja eszmefuttatását:

In questo modo l'arte in genere e l'umorismo non sono né arte e anti-arte, né arte in generale e caso particolare: sono ambedue *arte*, come *attività inautentica e autentica*, evasione e realizzazione. ... L'opera d'arte è sempre organica e superiore, ma nell'arte inautentica l'organicità è *artificiale* e la superiorità è *evasione*. Nell'umorismo, invece, l'organicità è naturale e la superiorità è *realizzazione* totale.⁴⁰⁸

Az idézett passzusban több vitatható megállapítás is van.

⁴⁰⁷ idem, p. 122. Kiemelés tőlem. Úgy tűnik, a megoldást Pirandellónak a két álláspontról, az öntudatlanról és a tudatosról kialakított koncepciójában találhatjuk meg. Nem két lehetséges magatartásról, hanem a személy alaphelyzeteiről van szó, melyek alapjaiban minősítik a valósághoz való viszonyát, minden cselekedetében megnyilvánulnak és rávetülnek a világra is. Az első egy nem hiteles tudat, az illúzió áldozata, és így a megismerése és cselekvése során nem tehet mást, mint hogy misztifikál: benne a világ olyanként tételeződik és olyanná alakul, amilyen a valóságban nem. A második hiteles tudat, benne a világ olyanként tételeződik és valósul meg, amilyen. A kétféle tudatállapotban ugyanaz a tevékenység, a művészet, kétféle eredményű lesz: nem valódi és valódi. (saját ford.)

⁴⁰⁸ idem, p. 124. Kiemelés tőlem. Ilymódon a közönséges művészet és az umorismo nem a művészet és anti-művészet, sem az általában vett művészet és egyedi eset szembenállásában értelmezhető: hanem mindkettő művészet, de mint valódi és nem valódi tevékenység, mint evázió és megvalósítás. ... A művészi alkotás mindig organikus és magasabbrendű, de az inautentikus művészetben az összefüggőség mesterséges, és a magasabbrendűség evázió (gyors megvalósulás, mint menekülés, kitérés a probléma valódi megoldása elől). Az umorizmóban viszont az összefüggőség természetes (értsd. olyan, mint a valóságban), és a magasabbrendűség pedig totális megvalósulás. (saját ford.)

Alapprobléma, hogy a művészeti megvalósulásokat, mint hiteleseket és hitelteleneket a valósághoz való viszonyuk alapján minősíti, és ezt a minősítést tulajdonképpen Pirandellónak tulajdonítja, aki pedig határozottan kizárta a művészet minősítésből a külsődleges megítélés szempontjait, és egyáltalán a tartalmi meghatározókat, mikor leszögezte, hogy a művészetet egyedül a formája minősíti, nem a tartalma vagy az erkölcsisége. Pirandello egyáltalán nem használja az *autentikus–nem autentikus* kifejezéseket a művészet minősítésére; ő az őszinteséget használja, ami nincs összefüggésben a valóságnak való megfeleléssel.

Alapvető probléma, hogy Vicentini a megismerési módokat és a művészi megvalósulást is összekapcsolja: inautentikus megismerési módnak automatikusan inautentikus művészi megvalósulást feleltet meg. Pedig a megismerés eredménye, tartalma nincs összefüggésben a művészi megvalósulás művészi minőségével, Pirandello szerint: a művészetet nem a tartalma minősíti művészetté vagy nem művészetté.

Ugyancsak egy alap- és önellentmondás a művészetet művészetnek és ugyanakkor inautentikusnak minősíteni: Pirandello felfogásában a művészet legfőbb ismérve az őszinteség; ha egy mű nem őszinte, akkor az nem is igazi művészet. Mármost ha a világ művészi termése az umorismo autentikus művészetére és az összes többi, inautentikus művészetre osztható fel, akkor Pirandello szerint egyedül az umorista alkotások lehetnének igazi, őszinte alkotások, és semmi más. Ez nyilvánvaló képtelenség.

Túl ezeken az általános szemléletbeli problémákon, a részletekben sem lehet egyetértésem Vicentinivel. Az első részlet, amivel vitába szállanék, hogy az emberi megismerésnek a tudatos és az öntudatlan valóban két alaphelyzete; majd hogy ez Pirandello által lenne *inconsapevolének* és *coscientének*, mint megismerési alaphelyzeteknek nyilvánítva. Ez Vicentini koncepciója⁴⁰⁹, kétféle világnézetről, mely az embereket két csoportra osztja, aszerint, hogy milyen a valósággal szemben elfoglalt álláspontjuk. Vicentini azonosítja az illuzórikus koncepciókat kialakítókat az öntudatlanokkal, míg a tudatosok az illúziótlanok; sőt, e két pozíció később helyesnek és helytelennek is őáltala minősül: vagyis az illúzióalkotó öntudatlanok nem ismerik meg a valóságot a maga mivoltában, míg az illúziótlan tudatosok igen. Több szempontból is vitatható ez a csoportosítás. Először is azért, mert Pirandello ezt ebben a formában nem tette. Másrészt, mivel a tényleges valóságot a maga objektív mivoltában alapvetően megismerhetetlennek tartotta az emberi elme számára, nem tehetett lényegi különbséget a világ megismerése szempontjából azok között, akik öntudatlanságukban azt hiszik, megismerik a világot, mikor illuzórikus konstrukciókat alkotnak az életről, és azok között, akik tudatában vannak annak, hogy nem ismerhetik meg: tudatos és öntudatlan végül is egyformán illúziókat fog alkotni a világról, *mivel nem tehet mást*. Legfeljebb az egyik boldogabb, mint a másik; az egyik képes részt venni a társadalom életében, a másik kirekesztődik. A világot azonban a tudatos sem ismerheti meg jobban, mivel a világ

⁴⁰⁹ idem, p. 21-28.

megismerhetősége nem a tudatosság fokától, nem is a tudat tartalmaitól, nem is az ember saját korlátainak a kiábrándító megismerésétől, hanem az emberi elme reális megismerésbeli lehetőségeitől függ. Egyébként sem a művészek világnézetét, filozófiáját kell minősíteni, hanem a művészetüket: vagyis azt, hogy hogyan alkotnak világot a maguk filozófiája alapján.

A következő vitatható pont az, hogy az *inconsapevole* megfeleltethető az *inautenticónak*, és a *consapevole* az *autenticónak* – ennek Pirandello egész esztétikai gondolkodása ellentmond. Hiteles, autentikus az a művészet lehet, amely teljesen mentes az egó saját ambícióitól, diktátumaitól, amely engedi a tárgyát a saját törvényei szerint létrejönni, amely rezonanciát képes kiváltani a befogadójában, és sorolhatnánk. A művészi alkotófolyamat létrejöttéhez és lefolyásához, ami tulajdonképpen hitelesíti a művészi alkotást, nincs közvetlen köze a művész világról alkotott felfogásának, hitének: mindegy, hogy hiszi, hogy a valóság létezik, és megismerhető, vagy nem hiszi. Attól, hogy tudatában van a világ megismerhetetlenségének, nem fog hitelesebb, őszintébb, igazabb művészi alkotást létrehozni; (sőt, talán inkább egyáltalán nem akar semmiféle művészi alkotást létrehozni, mert úgy gondolja, minden emberi konstrukció úgyis illuzórikus), minthogy attól sem lesz őszintébb vagy hitelesebb a művészi alkotás, ha alkotója hisz a világ megismerhetőségében.

Az utolsó vitapont az, hogy az inautentikus tudat az csak illúziót képes létrehozni, és ezért olyannak jeleníti meg a világot, amilyen az nem, míg a tudatos tudat a világot olyannak jeleníti meg, amilyen az valójában. Ez a megállapítás Pirandello filozófiájával is és esztétikájával is szöges ellentétben áll. Először is implikálja azt, hogy a világ a maga objektivitásában megismerhető: ezt Pirandello nem vallja; másodszor azt implikálja, hogy a művészetnek a feladata az, hogy ezt a világot *tükrözze*, ábrázolja a maga objektivitásában; harmadsorban, következésképpen, lehetséges olyannak ábrázolni a világot, mint amilyen az a valóságban, és olyannak is, amilyen az nem. Pirandello szerint a művészet nem a tényleges valóságot tükrözi, vagy ábrázolja, hanem a művészi valóságot *alkotja*, és az aszerint hiteles, igaz, hogy őszinte-e, vagyis hogy engedi-e érvényre jutni a világ saját természetét. Ez a természet pedig nem lehet a világ "csak objektív" tulajdonsága, mert akkor a művészet tükrözés lenne, és nem alkotás. Ráadásul e művészi világ igazságának megítélése csak a művészi kommunikáció aktusában lehetséges, tehát semmiképpen sem valamiféle külső összevetés útján, pl. a valósággal.

Az, hogy az illúzióképzők organikus művészi valósága *mesterséges*, szintén nem Pirandello gondolata; nem attól lesz mesterséges alkotás egy művészi valóság, hogy illúzió az alapja, és nem pedig az illúziótlan tisztánlátás, hanem attól, hogy alkotója tudatosan komponálja, részekből rakja össze, és nem saját spontán törvényei szerint hagyja formálódni. Attól is mesterséges lesz, ha utánpótlás és nem eredeti. Ha az alkotó illúziója, melyet a valóságról alkot, őszinte, akkor művészileg nem lesz mesterséges a mű, amit megalkot. Másrészt az umorista mű természetes organikusságáról és *teljes*

megvalósultságáról szólva Vicentini szintén ellentmond Pirandellónak: Pirandello szerint ugyanis az umorista mű inorganikus, szétesett, és sajátos *részletekre* vadászik. Nem az Élet rendetlensége fejeződik ki a az umorista mű "természetes (in)organikusságában", hanem az emberi elme tehetetlensége: a rendezésre képtelen elme önmaga rendezetlenségét jeleníti meg az umorismo inorganikusságában, nem a (látható) rend nélkül való életet (főleg nem *analóg* struktúrában, azaz strukturátlanságban).

Ha pedig arra gondolunk, hogy Vicentini azért felelteti meg a tudatos viszonyulást az umorismo attitűdjének, mert a reflexió szerepét *tudatosságnak*, a tudatos gondolat aktivitásának tartja, akkor emlékeztetnünk kell a pirandellói umorisztikus reflexió fogalmára: szó sincs ugyanis a logikus ész tudatos és kívülről beavatkozásáról az alkotói folyamatba; az umorismo reflexiója a *képzleti aktivitás speciális projekciója*, úgy születik a fantáziaképből, mint árnyék a testből.⁴¹⁰ Vagyis a belső valóság egy teljesen más régiójában hat és működik, mint a tudatos tudat.

Végül is ezekből a nem helytálló premisszákból nem is következhet helyes megállapítás: nem lehet igaz tehát, hogy Pirandello úgy gondolja, a normális művészet inautentikus, az umorismo autentikus – mert ez vagy azt jelentené, hogy a normális művészet sosem lehet őszinte, csak az umorismo (ami, természetesen, képtelenség, Pirandello illet sehol sem mond, sőt, inkább éppen azt mondja, hogy az umorista az, aki nem tudja őszintén, spontán megélni azokat az érzelmeket, amelyeket a normális művészetet alkotó művész), vagy azt feltételezné, hogy a művészetet valami máshoz – ami rajta kívül áll – kell viszonyítani, például a "valósághoz". Márpedig ezt Pirandello sehol nem mondja, sőt: mindenütt azt hangoztatja, hogy a művészet a saját törvényei szerint születik, értékét megvalósultságának minősége jelenti. Sehol nem esik szó arról, hogy az a *háttértudomány*, ami a mű saját törvényeit adja, a művet *tartalmilag* vezérli, az egy *objektív* mérce szerint mérhető tudást foglal magába, s ezért lehet autentikusabb és kevésbé autentikus, nyilván objektivitása mértékében; valójában e háttértudás autenticitását egyedül az biztosíthatja, ha *őszinte*, azaz megfelel a tárgy saját természetének, illetve ha közlése során annak minősül, pl. a befogadó által.

Pirandello nem osztályoz világnézetek között; ha saját mércéjét alkalmazza, nem is minősíthet aszerint művészetet, hogy milyen világot láttat: egy illuzórikusan konstruáltat vagy egy olyat, melyet egy másfajta interpretáció az ilyenféle konstrukciók alatt, mögött tételez fel. Már csak azért sem, mert elismeri az illuzórikus konstrukciók szükségszerűségét, létjogosultságát, és sehol sem mondja, hogy ha a művészet ilyen világot alkotott, akkor az nem igazi művészet. (Pl. elég Vergára gondolni, aki egyáltalán nem umorista, de kétség sem férhet hozzá, hogy Pirandello a művészetét igazi, nagy művészetnek tekinti.)

Csak az nem igazi művészet, amelynek alapjánál az attitűd, mellyel a világkonstrukcióhoz lát az alkotó, nem igazi, hanem kigondolt, komponált, külső elvárások

⁴¹⁰ v.ö. Pirandello: "L'umorismo", op. cit. p. 147.

szerint összerakott. Ha az illúzió őszintén átélt, akkor miért ne eredményezhetne valódi művészetet? Hiszen minden, a külső világról alkotott képzetünk illúzió; az is, amelyet érzékeink közvetítenek, és az is, amelyet a művészetben közlünk; éppen azért, mert nincs a valóságnak egy, mindenkori számára azonos, objektív olvasata; mert a művészi megismerés hitelességét az őszinte átéltsége adja, nem a külső valóságnak való "objektív" megfelelése. Az átéltség és az ezt kifejező esztétikai tény kommunikál az ember számára emészthető információt az életről (a háttértudás élettudományának vízióit), és a *kommunikáció* az, ami egyúttal hitelesíti is ezt a tudományt.

Végül is akkor kellene, jogosak a hétköznapi, banális részletek az igazság felmutatásához, vagy éppen ellenkezőleg, kerülni kell őket a művészi alkotásban? Lehet-e két igazság? Van vagy nincs ellentmondás a művészet meghatározásában?

Ha a művészi igazság meghatározását felidézzük, az ellentmondás részben megszűnik: igaznak a művészetben azt az objektivitást tudjuk *érezni*, ami felveszi a szubjektivitás köntösét. Van tehát a művészi alkotásnak igazságértéke, csak ez nem abszolút. Az igazságérték nem a mű objektív, immanens tulajdonsága, csak olyasmi, amit mi magunk *tulajdonítunk* neki, az értékelés aktusában. Ugyanez áttehető a valóságra: a valóság jelenségei közül igaznak azt tudjuk érezni, amivel személyes kommunikációra tudunk lépni; a valóság konstrukciói közül is azt fogjuk igaznak érezni, amelyre ráismerünk a saját öntudatlan tudományunk felhalmozta valóságismeret alapján. Ez természetesen azt jelenti, hogy sok, a személyes kontaktus által hitelesített igazság létezik az emberi világban. Mármint a kérdés ismét csak az, a sok igazság között létezik-e *egyetlen* igazság? A válasz adott: *nem*, mivel ez az egyetlen igazság akkor a tárgy immanens tulajdonsága lenne, ami lehetővé tenné, hogy a tárgy bárki számára azonosan megragadható legyen; és mint tudjuk, ez nincs így. Ha így lehetne, akkor a valóságot *tükröznénk*, és nem interpretálnánk.

Azonban fennmarad még egy probléma: a tárgy *ideális*, lényegi létezése, vagy esetleges, mindennapi létezése igazabb?

Az ellentmondás úgy oldható fel, hogy az ideális létezés, amennyiben a művész öntudatlan tudománya azt teremti meg, akkor mint művészi alkotás *igaz* is, hiszen *őszinte*. Ekkor a tárgyat a művész potenciális létezőként fogja fel, és az alkotás során azt aktuális létezésbe hozza. Ezt sugallja számára a saját öntudatlan tudománya. Más kérdés, hogy ez a fajta belső igazság nem konstruál minden korban és mindenkinél koherens művészetet: vannak, akik csak *másképp* képesek látni a valóságot, konstrukció helyett dekonstrukciót alkotnak. Az ilyen művész a tárgyat nem potenciális létezőnek tekinti, amelynek *valódi* létét neki kell – lehet – megalkotni, vagy legalábbis feltárni, hanem aktuális, megvalósult (és megismerhetetlen) létezőnek, amelyről nem tud az ember "objektíve" igaz állításokat tenni.

Az, hogy a valóságos tárgy potenciális létező, vagy nem az, és csak reális, tehát *felszíni* létezésével azonos léte van, filozófiai probléma. A művész számára nem ennek eldöntése



a feladat, a művész valóságot teremt, művészi valóságot, amely attól függően lehet igaz vagy sem, hogy a művész mennyire őszinte, hogy mennyire sikerül saját *személyességén* átszűrni a – valahogyan látott vagy nem látott – tényleges valóságot.

S ha ez a kérdés filozófiainak minősül, és nem releváns a művész számára, akkor még mindig megmarad az a kérdés, hogy a potenciális létezés felmutatása, és az aktuális létezésbe hozás a *művészileg igazabb* eljárás, vagy az, hogy felmutatjuk a tárgy reális, hétköznapi, esetleges létezésében az "objektív" megismerhetetlenséget?

A potenciális vagy reális létezés nem a valóság objektív – vagy objektíve *megismerhető* – vonása; mint ahogyan az igazság sem a valóság tulajdonsága, csak az ember által a valóságnak tulajdonított érték. Ilyen értelemben minden művészileg (és befogadóilag) hitelesített – tehát őszinte – alkotás művészileg igaznak tekintendő. Az a tény, hogy az umorista művészek mást látnak, látják azt, amit mások nem, vagyis felfedezik az ideális konstrukciók alkotásának emberi szokását, szükségletét, rálátnak erre az emberi megismerési sajátosságra, ez nem jelenti azt, hogy az ő dekonstrukciójuk *abszolútabb emberi* igazságot lesz képes kifejezni; csak azt, hogy *más* – talán tudományos aspektusból nézve objektívebb – igazságot.

Az igazi különbség a hétköznapi és az umorista művészet között azonban nem annyira az igazság "objektivitásában" keresendő, hiszen a művészi igazság szempontjából szinte közömbös a tudományos igazság személytelen objektivitása, hanem a saját igazság *kifejezési módjában*. Az umorismónak ugyanis a maga más igazságát a normális művészettől *eltérő módon* is "szabad" kifejezni, éppen a részletek felmutatásával, vagyis módszerében is egy kicsit a tudományhoz hasonlatos módon:⁴¹¹ a tudomány is dekonstruálja az egyedi képzeteket, amikor megpróbálja őket absztrahálni, megfosztva őket szubjektív tartalmaiktól. Persze a párhuzam mégis sántít, éspedig éppen azért, mert az umorismo képzetei végül is egyáltalán nincsenek megfosztva szubjektivitásuktól, sőt: messzemenően szubjektívak. Az umorista ugyan, talán öntudatlanul, talán szándékosan, megpróbál kitörni a megismerési csapdából, vagy mert mélyebbre szeretne látni, vagy mert bizalmatlan saját szubjektivitásával szemben, azonban egyáltalán nem absztrakciókat alkot, csupán ellentéteket.

Az umorismo nem tudomány, hanem művészet; csak a szubjektív megismerő elme tesz egy kétségbeesett, érzelmileg nagyon is befolyásolt kísérletet arra, hogy saját korlátaiból kilépjen. De nem megy el odáig, mint a tudomány: művészet marad, vagyis a fantázia alkotása.

Az umorista tehát nem képes ideális konstrukció alkotásával értelmessé tenni a létezést a maga számára, de ez zavarja őt: ennek bizonyítéka a *sentimento del contrario*. Ő, saját legnagyobb kétségbeeésére, umorista, és ez az ő igazsága.

⁴¹¹ Ez az a mozzanat, ami az umorismót az avantgard művészi kutatásaihoz közelítheti.

III.2.1.3. Az umorismo mint művészi kommunikáció: a *sentimento del contrario*, a tárgy önmagával való kommunikációja, meg hasonlása

Említettük, hogy a művészi kommunikáció egyik fázisa az, amikor az író a saját anyagával, saját lelki tartalmaival és érzelmeivel kerül kapcsolatba. Ezt a kapcsolatot akadályozhatja külső tényező, pl. a retorikai normáknak való megfelelni akarás, és belső tényezők is. Ezek egyike, ha maga az érzelmek meg hasonlik, elveszti a hitelét az alkotó előtt, még mielőtt kifejezéssé, formává válhatna – ez az umorismo esete.

Ekkor beszéltünk hasadt intuícioról, melyet, mint a fentiekben láthattuk, inkább egy világnézeti, pszichológiai viszonyulás következményének lehet tekinteni, tehát *tartalmi* meghatározottságnak, semmint a művészet lényegét érintő "technikai", formai problémának: az umorismo művészete végül is egy érzelmek közöl, közvetít a befogadó felé. Tartalmi, nem formai kérdés, hogy nem az eredeti, spontán módon megszületett érzelmek közvetíti, amelyet a művész nem tudott elfogadni – mivel megkérdőjelezte, illetve megkettőzte a *saját* pszichés működése által megalkotott belső valóságot – hanem ennek a belső valóságnak az értelmi megkérdőjelezés folytán kialakuló *érzelmi* revízióját, az eredetire való ellenkező előjelű reagálást, vagyis a *sentimento del contrario*-t. Tehát az umorismo esetében nem a spontán, akadálytalanul kifejezett érzelmek, hanem annak a *zavarát*, mint *érzelmek* közvetíti a művész, azt, ami a spontán, eredeti érzelmek *helyett* születik, annak visszahatásaként.

Vagyis nem mondhatjuk, hogy ne lenne művészi kommunikáció az umorismo esetén, csak ez a kommunikáció különféle belső, tartalmi természetű akadályok által nehezített; ezek az akadályok pedig természetesen rávetülnek az egész folyamatra, és végső soron a kommunikáció "szabályainak" megfelelően megjelennek a befogadói rezonanciában is.

Az umorismo esetén az alkotás formálási folyamatát, mint kommunikatív folyamatot *megelőzi* tehát az a kommunikáció, amely a meg hasonlott belső valóság összetevői között zajlik, és amely, mint már említettük, egy tartalmi konzekvenciákhoz vezető "össze csapás". Ennek az össze csapásnak a következményeképpen létrejövő hasadt intuíciónak a neve a *sentimento del contrario*. A művészi alkotói folyamatban csak ezt követheti majd a tulajdonképpen művészi kommunikációnak az a fázisa, mely a művészi forma kialakulásához szükséges: a művész és hasadt intuíciónak, kettévált – egymással a *sentimento del contrario*, mint intuíció meghatározta tartalmi kommunikációban álló – anyagának a *művészi* kommunikációja, a *forma* elnyerésének az érdekében. Az umorismo esetén tehát egy bonyolultabb, és nem technikailag, hanem szemléletileg, tartalmilag gátolt kommunikáció tanúi lehetünk a művész és a saját tudattartalmai között.

Itt van tehát az ellentét érzése, a *sentimento del contrario*, amit a Don Quijotés példa⁴¹² alapján úgy lehet értelmeznünk, hogy egy, a tapasztalatok nyomán meghozott értelmi ítélet *ellenére*, *vele párhuzamosan*, létrejön a korábbi érzelm elvesztése nyomán egy fájdalom, és így egy, a racionálisan *elvárható* érzellemmel ellentétes érzelm jelenik meg, mely tehát nem is a ráció ítélete, nem is a megváltoztatni kényszerült viszonyulás fájdalmassága, hanem azok zavarbaejtő összeolvadása. Ez a *sentimento del contrario* az, ami az *umorismo* nevetését megkülönbözteti más nevetésektől. Elvész a nevetés, a komikum tiszta jellege (de ugyanígy a sírásé, a tragikumé is): szembekerül belátás és érzelm egy konkrét élettény megítélése kapcsán, azért, mert vele kapcsolatos tapasztalataink meg kellett, hogy változtassák a tény eredeti megítélését.

Nem arról van szó, hogy egy komikus helyzetet *követ* egy tragikus, vagy hogy a komédia egyszer csak tragédiába fordul, hanem arról, hogy ugyanazon helyzettel kapcsolatban megváltozik a látásmódunk, azonban ez a változás nem tud egyértelmű új viszonyulást eredményezni: nem tudunk *egyértelműen* látni, mert összeütközik bennünk egy korábbi érzelmi és egy racionális ítéletet követő érzelmi ítélet. Az összeütközés megakadályozza az elvárható érzelmi viszonyulást, és az elvárhatóval ellentétes érzést hoz létre. Ez a helyzet ugyanakkor tökéletesen belülről, mondhatni szubjektív, sőt, lírai: az ítélet is, és a nyomában megszülető *sentimento del contrario*, az elvárhatóval ellentétben lévő érzés is belső állapotot tükröző, valódi élmény.

Az umorisztikus alkotásmódot sokan nem költőinek, hanem, ezzel ellentétet akarván kifejezni, intellektuálisnak tartják. Valószínűleg azért, mert nehezen látható be, hogy a racionális ítélet részmozzanata is saját, adott esetben érzelmi tapasztalatokat követően kialakult hiteles belső lelki állapot, és azért is, mert Pirandello az *umorismo keletkezésének* leírásakor erőteljesen hangsúlyozta ezt a racionális mozzanatot. Ugyanakkor a tény, hogy az *umorismót* Pirandello magával a *sentimento del contrario* kifejezéssel írta le, jelzi, hogy itt végső soron egy érzelmi állapotról és annak kifejezéséről van szó. Ez az állapot az alkotóban az ítélet-érezem sorrendet tételezi fel, a befogadóban pedig az érezem-ítélet sorrendet. Az, hogy itt a zavarbaejtő érzelmi reakció sokkal erőteljesebben követeli ki a befogadótól az utólagos reflexiót, mint más esztétikai kategóriák esetén, szintén hozzájárulhatott ahhoz, hogy az *umorismo* esztétikai minőség-mivoltát megkérdőjelezhessék.

Pirandello az *umorismót* a Don Quijotés példa kapcsán végig az alkotó feltételezett belső állapota felől közelítette meg. A *sentimento del contrario* ez esetben az alkotóban megszülető érzés kellene, hogy legyen. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a hőst csak belülről, vele azonosulva, nem pedig irreálisának tudatában kell ábrázolnia, mert akkor nem umorisztikus, hanem irónikus, szatirikus, vagy a komikum egyéb fajtáihoz sorolható ábrázolás születik. Az ellentét érzése tehát nem fejeződhet ki a hőshöz való kívülálló, elidegenedett viszonyban: az író alak-alkotásának, az alak hiteles, reális

⁴¹² v.ö. Pirandello: "L'umorismo", op. cit. I. rész, V fejezet, p. 105-113.

megformálásának a hőssel való azonosulás a feltétele, az író tehát nem tarthat távolságot hőstől. De akkor hol van az ellentét érzése? Egyáltalán megközelíthető-e az író belső állapota felől? S az író belső állapota hogyan közelíthető meg? A szöveg mely pontján mutatható ki? Egyáltalán a szövegben benne van-e, vagy szükséges a szövegen kívüli viszonyítási pont felhasználása, mint pl. a komikus ábrázolás esetében?

Úgy gondolom, hogy az ellentét érzése megelőzi az alak megformálását, a már említett, a tapasztalatok nyomán megszülető ítélet keletkezésekor. Az alkotó számára megvilágosodik, hogy egy belső és egy külső világ összeütközésbe került, hőse számára azonban ez az összeütközés még nem lepleződött le. Az alkotó tehát hőse *előtt* van egy fázissal, és az ábrázolásban végig érvényesíti ezt az előnyt: úgy konstruálja meg a hőst körülvevő világot, hogy az olvasó számára nyilvánvalóvá válhasson, a hős nem abban a világban mozog, mint amiben hiszi. Ugyanakkor hőst saját világa törvényei szerint, belülállóan mozgatja, úgy bújik a bőrébe, mintha nem tudna saját írói felismeréséről, azaz alakjának realitást kölcsönöz. Ezt azért tudja megtenni, mert köze van érzelmileg hőséhez.

Úgy tűnik nekem, hogy ez az eljárás tulajdonképpen hasonló a drámaíró eljárásához, amennyiben a drámában is úgy kell hiteles alakokat formálni, hogy közben nem lehetünk azonosak az összes ábrázolt alakkal. Amiben különbözik, amiben mégis más az umorisztikus alak ábrázolása, mint a közönséges drámai hős megalkotása, talán az, hogy az író *már nem azonos* alakjával, racionálisan már meghaladta, és ezt a meghaladást kifejezésre is juttatja a hőst körülvevő világ szintén reális ábrázolásában, de érzelmileg *még nem tud elszakadni* tőle. Egészen pontosan nem tart *érzelmi* távolságot hőstől, csak tudatában van annak, és kifejezésre is juttatja, hogy másképp *kell megítélnie* hőse helyzetét, mint ahogy hőse képes rá. Élesebb, drámaibb tehát a kontraszt az író számára. Ennek oka talán az, hogy a kikényszerített felismeréshez más a viszonya, mint pl. a drámaírónak a saját maga konstruálta világhoz – világrendhez: az *umorista* világában nincs rend. (Az már egy másik kérdés, hogy a rendnek ez a hiánya az író magát jellemezheti-e, vagy csak a művében megjelenített világot jellemzi-e, és éppen ez az a kérdés, amit már Alberto Cantónival kapcsolatban is felvetettünk, és amire nézetünk szerint Pirandello nem ad egyértelmű választ.)

Az ellentét tehát a szövegben is megjelenően, *belül* van a művön: van egy reálisan ábrázolt külső világ, és van egy reálisan ábrázolt hős, aki a saját belső világában mozogva összeütközésbe kerül a külső világgal, de ezt az összeütközést másképp értékeli, mint a környezete, azaz a külső világ.

A *sentimento del contrario* egyébként nemcsak az író, de a hős felől is, illetve a befogadói reakció felől is értelmezhető.

Az umorisztikus hősben a külső valósággal való ütközés *hatása* az, ami az ellentét érzéseként fogható fel: saját belső logikája szerint ugyanis másképp kellene történnie a dolgoknak, másképp reagálni az embereknek, mint ahogyan teszik: az elvárttal ellentétes

reagálások keltik benne azt az érzést, ami a *sentimento del contrario*: umorisztikusan éli meg a világot ezáltal, vagyis nem maradhat meg saját világa egyértelműségében, mivel állandóan kizökkentik őt, de nem tudja megélni a másik világ egyértelműségét sem: így lesz, Pirandello szavaival élve, mintegy az *igen* és a *nem* között kifeszítve. Az umorisztikus hős állapota tehát az állandó frusztráltság.

A befogadói reakcióban tisztán követhető az ellentét érzésének a kialakulása. A befogadó elé ugyanis két egyformán hitelesen, reálisan ábrázolt, ám egymással nem, vagy nem megfelelően kommunikáló világ képe kerül. Ő mindkét világ igazságát láthatja, tulajdonképpen két világban kell/lehet mozognia, és éppen ez a lehetőség az, ami megakadályozza, hogy egyértelmű állásfoglalást alakítson ki. Az író ábrázolása nyomán együttérző lesz azzal a hőssel, akit valószínűleg mégsem követne a tetteiben, mivel azok a ráció ítélete szerint nyilvánvalóan nem követhetőek. Olyasvalakivel kell együttéreznie, akivel mégsem vállalhat közösséget: kissé tudathasadásos állapot. Az érzés, ami ezt a helyzetet kifejezi, a *sentimento del contrario*: zavar az ítéletben.

Összegezve a *sentimento del contrario* értelmezésének lehetőségeit, azt mondhatjuk, hogy ez az egyértelmű állásfoglalást lehetetlenné tevő, megakadályozó érzés, olyan, mintha az ellentmondás kisördöge működne átélőjében, akár az író, akár a hős, akár a befogadó oldaláról nézzük. Mindenesetre nem egy boldog érzés: az ezt átélők szenvednek, belső szétszakitottságot, *igen* és *nem* közötti kifeszítettséget élnek át. Az *umorismo* tehát az az esztétikai szituáció, amelyet a benne résztvevők ítélethozási képességének a zavara jellemez, amely zavar a többféleképpen való látás (a szempontváltás) képességének – vagy méginkább az arra való rákényszerítettségnek a következménye. Az *umorismo* világa ezért nem az a világ, amelyben a rend, a megkomponáltság, a harmónia uralkodik, hanem az a világ, amely a rend, a megkomponáltság és a harmónia világának szétszedésekor keletkezik, amikor már semmi sem az, ami volt, vagy aminek látszik. Egy bizonyossági vákuum, amikor elvesztettünk valamit, de még nem alkottunk helyette újat. Az *umorismo* esztétikai helyzetében a művészi kommunikáció legfőbb tartalma a *sentimento del contrario*.

III.2.1.4. Az umorismo mássága

III.2.1.4.1. A kifejezés feltárt paradoxona

Az *umorismo* eddigi jellemzése során nyilvánvalóvá lett, hogy az *umorismo* tartalma is szükséges ahhoz, hogy az umorismót mint jelenséget megérthessük. Az *umorismo* tartalma eszerint *más* – nem lényegében, csak tónusában – mint a normális művészeté; s ennek oka az umorista sajátos lelki beállítódása.

Azonban mivel a művészetet nem a tartalma, egyedül a formája minősíti, ez a tartalmi vonás nem befolyásolja az *umorismo*, mint művészet minőségét. A *kifejezés* sajátos

minőségét adhatja ez a speciális tartalom, de mint művészetet nem teheti magasabb rendűvé, értékesebbé, igazabbá – csak mássá – ha Pirandello művészetmeghatározásával egybehangzóan vizsgáljuk az umorismót.

Nem gondoljuk úgy, hogy a tartalmi kérdések feszegetése Pirandello részéről jogossá teszi azt a konklúziót, amit Vicentini fogalmaz meg. Az előző passzusban láttuk, a művészi igazság kérdését nem lehet az umorismo igazságára leszűkíteni, és ezért nem érthetünk egyet azzal, hogy Pirandello a normális művészetet nem, csak az umorismót tekintette volna autentikus művészetnek.

A normális művészet és az umorista művészet mássága tényleg fennáll, de nem pusztán tartalmi különbségek miatt, nem úgy, mint ahogy Vicentini következtetése szól. Az umorismo mássága nem az, hogy igazabb, mint a normális művészet.

Az umorismo mássága abban áll, hogy más a *módszere*, ahogyan világképét megalkotja. Ez a módszer pedig, az értelem és érzelem sajátos összefonódása által egy harmadik út bejárását jelenti, melyben lényeges, a normális művészetben játszott szerepétől eltérő szerep jut az önmagát érzékelő, önmagát tükröző értelemnek, a *reflexiónak*. Ami a művészet keletkezését meghatározó többi tényezőt illeti, azok fennállnak az umorismo esetén is: tehát az umorista mű is a fantázia alkotása, spontán születéssel, a forma önmegvalósító mozgása által jön létre, alkotás és nem kompozíció. Csak mindezen kívül még az önmagát érzékelő és tükröző lélek is jelen lesz, mind a működésben, mind a tartalomban: nemcsak a tükörkép, de a tükör maga is benne lesz a képben, meg is mutatva ezzel, hogy a kép az kép, *csak* kép és nem maga a valóság, sőt, még azt is, hogy mitől olyan ez a kép, amilyennek látom.

Ennélfogva az umorismo olyan művészet, amely leleplezi önmaga felépülését, vagyis magát a mimézist is; ez a tulajdonsága némileg a színházzal is rokonítja: a színház is, miközben folyamatosan az illúzió képzésére törekszik, mégis folyamatosan tudatában van és meg is jeleníti ezt az illúzióképző tevékenységet.

Az umorismo tehát a tárgyhoz való esztétikai viszonyulásban más, mint a normális művészet. Az a módosulás, amit az umorista hagy a természet művén, az saját viszonyának megduplázódása, mely a *sentimento del contrario* hasadt intuíciójában fejeződik ki.

A *sentimento del contrario* kapcsán fentebb már láttuk, hogy ez egy olyan sajátos érzelem, mely egy spontán érzelem és a felmerülését követő reflexió összeütközésekor keletkezik a szemlélőben vagy az átélőben. (Ez lehet az író, az olvasó, az ábrázolt alak, vagy mind egyszerre: Pirandello ezt a kérdést sohasem tisztázza pontosan.)

Rendes művészet (és lelki működés) esetében a reflexió nem idéz elő meghasonulást, hanem szolgálja az ember sajátos konstrukciós törekvéseit, melyet saját világa *egyensúlyának* fenntartása követel meg tőle.

Az umorista reflexiója azért más, mert önmagát is belehelyezi a képbe, nem képes a tárgy mögött maradni, láthatatlanul segítve testté válását. Az umorista reflexiója nem tud eggyé

válni a reflektálandó tárgy természetével (mely, érzem vagy eszme lévén, maga is illuzórikus konstrukció), elkülönül tőle, éppen mivel *rálát*, miközben átéli saját elkülönültségét.⁴¹³ Ennek a reflexiónak a tárggyal való kommunikációját nem a rezonancia, hanem a disszonancia jellemzi. Egy olyan lelki működésről van szó, mely tehát szakadékot teremt a tárgy *szemlélete* és a tárgy *megélése* között. Az ember érzelmi és reflektáló természete itt szembefordul egymással, és e látásmód, az umorismo látásmódja hangsúlyossá teszi a tárgy és a szemlélete (reflexiója) között egyébként is meglévő szakadékot, azt a mozzanatot, amely a kifejezésnek a tárgytól való távolságát hivatott megjeleníteni az ember számára.

Ha jól belegondolunk, minden *kifejezés*kor hasonló folyamat játszódik le: megragadjuk a tárgyat, és miközben nevet adunk neki, eltávolodunk tőle, és látjuk, hogy hogyan veszti el eredeti természetét a számunkra, miközben éppen azon igyekszünk, hogy rögzítsük ezt a természetet. Ez minden kifejezés paradoxona. Csak a normális műalkotás vagy a beszéd folyamata közben nem veszünk erről a tárgy és a szemlélete között tátongó szakadékról tudomást: biztonságosan mozgunk abban a fiktív – és "hazug" – térben, amit azért konstruáltunk a magunk számára, hogy a tárgyakat, a jelenségeket, magát a világot meg tudjuk ragadni, rögzíteni – talán megismerésük céljával – a magunk számára.

A kifejezés paradox mivolta, az esztétikai ábrázolásnak ez a pirandellói víziója megjelenik a *groteszk* esztétikai kategóriájának leírásában is. A groteszk transzcendentális bohózat, *tragikum és a saját paródiája*, mely benne foglaltatik a tragikumban, *hozzá tartozik, mint testhez az árnyéka*. Észre kell vennünk, hogy ez a meghatározás nagyon emlékeztet az umorismo meghatározására: ott is egy érzem és annak vele ellentétes töltésű *árnyéka* együttesen alkotta az esztétikai tény minőségét.

A test, mely árnyékot vetít: ez a groteszk és az umorisztikus ábrázolás, kifejezés sajátos pirandellói víziója: egy nézet és annak reflektív kontrollja, mely elkerülhetetlen, lévén mentális folyamat. A tragikus, melyet árnyként követ a komikus felhang, a groteszk esetén, illetve általánosabban, a bármilyen viszonyulással ábrázolt matéria, kiegyenlítve az ellenkező irányba húzó reflexió által kiváltott *sentimento del contrarió*val, az umorisztikus ábrázolás esetén: meghasonult ábrázolásmódok, melyekben közös vonás a

⁴¹³ Itt most eltekintünk attól, hogy az érzem maga is egy fajta reflexió, mely az ember valamely cselekvését, történését illetve annak értékét jeleníti meg az ember számára; eltekintünk tehát attól, hogy mikor reflexióról beszélünk, tulajdonképpen másodlagos reflexiót kellene mondanunk: a reflexió reflexióját.

Megjegyezzük továbbá, hogy a tükör, mint a reflexió képi kifejezése, nem véletlenül játssza a főszerepet minden olyan megjelenítésben, ahol az emberi elme e képességére való ráismerés, rácsodálkozás a tárgy. Ekkor fel kell tűnnie annak is, hogy mikor egy érzem reflexiójáról van szó, a tükrözése szükségképpen megmerevíti, tehát megfosztja eredeti mozgalmasságától az érzemet: nem tudjuk egyszerre szemlélni is és élni is az életet, ahogy Pirandello is oly sok helyen mondja. A szemlélés és a történés, a rögzítés és az élet változása antagonisztikus ellentmondások. Maga a kifejezés paradox törekvés tehát. Ezért a normális műalkotás is tulajdonképpen a lehetetlenre vállalkozik, amikor érzelmeket, vagy az életet akarja megjeleníteni.

kontrasztosság, mely két ellentétes érzelem között feszül, s amely az alapérzelmet követő, kísérő *reflektív kontroll* közbelépése következtében alakul ki.

Az alkalmazott hasonlat, az árnyékot vetítő test azonban arról árulkodik, hogy Pirandello számára ez a kontrasztosság, ez a feszültség szükségszerű, úgy tartozik az ábrázolás testéhez, mint a saját árnyéka: mintegy saját realitását – mint *ábrázolás* – csakis eme árnyékkal együtt éri el. A *L'umorismo* utolsó mondata ez: "Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemil* di Chamisso informi."⁴¹⁴ Peter Schlemil elveszíti az árnyékát, s vele létezésének realitásélményét is: az árnyéka nélkül *nem teljes* ember.

Mindez azt sejteti, hogy Pirandello számára maga az esztétikai tény is hasonlóképpen "viselkedik": az árnyéka nélkül nem reális, nem teljes – hiszen az *ábrázolás* önmagában véve irrealitás, fikció – s ezt *meg is mutatni*, mint ahogy azt a groteszk, vagy az umorisztikus alkotás teszi, a tulajdonképpeni legigazabb, "legrealistább" cselekedet az alkotó részéről. Ebben és nem másban állhat az umorista művészet Pirandello szerint nagyobb igazsága: felmutatni *magának az ábrázolásnak* a paradox természetét.

És egyúttal ez lehet az *umorismo* ilyenfajta megközelítésének az izgalmassága a mai ember számára: felismerhetjük benne az ember és a dolgok tudathasadásos viszonyának paradigmáját, az emberi kifejezés, a megnevezés, egyszóval a nyelv paradox természetét és ennek a gondolkodásra illetve az életre való hatását, befolyását.

III.2.1.4.2. Umorismo és avantgarde⁴¹⁵

Az ábrázolás paradox természetének, egyáltalán, az ember-világ viszony emberi megismerésben jelentkező paradox természetének a felmutatása az umorismo esztétikumma szublimálódott kifejezésében egy olyan vonás, amely megvilágíthatja az umorismo és az avantgarde egymáshoz való viszonyát is.

Az ember és a dolgok, a világ megváltozott viszonya illetve ennek a megváltozott viszonnak az ábrázolása áll az avantgarde törekvések homlokterében. Ilyen értelemben az avantgarde csak a művészet történetében megfigyelhető ciklikusság törvényei szerint áll elő azzal az igénnyel, hogy kifejezze az embernek a dolgokhoz való éppen megváltozott viszonyát. Kassák Lajos idézi Herwart Walden, az 1910-ben alapított *Der Sturm* című folyóirat atyjának, az expresszionizmus teoretikusának gondolatait:

Ezért az expresszionizmus megértésének érdekében vissza kell mennünk ellentétéhez, az impresszionizmushoz. Walden szerint mindig ez a két irány váltakozott a művészettörténetben, és az impresszionista korokat mindig expresszionista korok követték. Az impresszionista, Walden szerint, a külvilág benyomásait alakítja, látványt, élményt, történetet ad vissza, és a természet utánzásához vezet. Az expresszionista ezzel szemben a természettől és esetlegességeitől függetlenül, belső

⁴¹⁴ Hogy mennyit ér egy árnyék, azt az umorista jól tudja: nézzük csak meg Chamisso *Peter Schlemiljét*. (saját ford.)

⁴¹⁵ Pirandello és az avantgarde szellemiségének kapcsolatáról részletesebben ld. jelen dolgozat III.5. 2.1. fejezetét.

vízióit fejezi ki. Az expresszionizmus tehát, írja, semmiképpen sem szándékolt felfedezés és nem modern. Mindig is volt, az ősidőkben is. Az impresszionizmus, fűzi tovább következtetéseit, a hanyatló kultúrák művészete.⁴¹⁶

Az ember tehát időről időre megkísérli, hogy a dolgok felszínétől eltávolodhasson, és mélyebben megismerhesse a dolgokat, a világot. Ekkor a dolgok, a világ *lényegéig* szeretne jutni, és időről időre ez a törekvése a művészetről való gondolkodását, és következésképpen művészetének módszereit, formáit is át kell, hogy alakítsa.

Az umorismo-jelenség is egy ilyen átalakulás előtti pillanatban – nem véletlenül – kerül Pirandello látóterébe, és alkalmasnak (elég rugalmasnak) bizonyul arra, hogy kifejezhessen a soronlévő korszakváltással felmerülő fontos problémákat, szellemi és világérzésbeli közérzetet. Hiszen nyilvánvaló a századelő szellemi klímájában, hogy a pozitivista világszemlélet és az annak alapján álló művészetek, a naturalizmus, az impresszionizmus hanyatlásnak indulnak, hogy átadják a helyüket – ismét – a dolgok lényegéhez igyekvő megismerési és kifejezési stratégiáknak.

Az umorismo azonban nem egy ezek közül az új stratégiák közül. Az umorismo az átmenet nehéz pillanatának a művészi kifejeződése, és mint Pirandello hangsúlyozza, nemcsak a jelenkor megismerésbeli szakadékanak szélén álló, rémült és zavarodott ember lelkiállapotának hű tükre; hiszen, mint mondja, mindig is volt, létezett az umorismo, és mindig is a változásban lévő korokban jelent meg; noha nem társadalmi, vagy általános művészi, csakis egyéni tudatformaként. Ha az umorismót az átmeneti korszakok beköszöntével eljövő ismeretelméleti válság esztétikai formában történő kifejeződésének tekintjük, akkor Pirandello megállapítása, mely szerint az umorismo ritka és kivételes művészeti jelenség, amely minden korban jellemezhet, igaz, kis számú embert, világossá válik: nyilván nem mindenki, és nem is széles rétegek azok, akik érzékenyen, barométer módjára képesek felfogni azt a pillanatot, amikor a megismerés mélyebb perspektívái, az "igazság" felé törekvő ember megtorpan, kételyek közt hanyódik, esetleg kétségbeesik, vállalkozásának lehetetlen vagy kétes kimenetele miatti szorongásában. Ez a művészi barométer-szerep ugyanis éles kritikai szellemet és ugyanakkor művészi érzékenységet és kifejezőkészséget egyaránt igényel: ez elég ritka képesség-konstelláció.

Az umorismo művészete a *kritikus jelenséget* magát jeleníti meg, azt a jelenséget, amit az önmagára tekintő lélek önreflexiójának mondtunk, azt a jelenséget, ami az ismeretelméleti sokk bekövetkezését követő, új perspektívákkal terhes művészi, tudományos és esztétikai válságot jellemzi. Az umorismo az esztétikai probléma egyik – szubjektív – *okának* a megfogalmazása, ennek egy sajátos, mert esztétikai kategóriában való megjelenése.

Az umorismóban tehát éppen az a probléma fejeződik ki érzékletes módon, ami aztán, továbbgyűrűzve esztétikai problémaként is megjelenik, és amire az avantgarde különböző művészei keresik, és ajánlják fel a maguk művészi megoldásait.⁴¹⁷

⁴¹⁶ v.ö. Kassák Lajos. *Az izmusok története*. Magvető Kiadó, Budapest. 1972. p. 83-84.

Tekinthetnénk persze az umorismót Pirandello rejtett avantgardizmusának, de egyáltalán nem annyira az esztétikai probléma *megoldására tett javaslat* értelmében, mint inkább magának az esztétikai *problémának az érzékletes megjelenítése* értelmében. Az umorismo nem *akar* – mint az avantgarde iskolái – megoldásként, válaszként feltűnni a művészet, az esztétika Pirandello által is érzékelt problémájára; nem állítja magáról, hogy ő a megtalált, igazi művészet; nem egy poétikai vagy mozgalmi *programot* kínál. Bár Pirandello nem egy helyen az umorismo abnormális voltát hangsúlyozza, ugyanakkor szinte umorisztikusan meghasonlik, mikor ezt a művészi magatartást igyekszik definiálni; mivelhogy az umorismónak tényleg vannak olyan vonásai, melyek megakadályozzák azt, hogy ez a művészet a klasszikus értelemben vett művészet lehessen, és éppen Pirandello saját művészetfelfogása alapján. Végül is állítani csupán annyit állít erről a művészetről, hogy *más* (mindössze ennyit ismer el az umorismo "avatgardizmusából"), az igazi művészettől *néhány kérdésben különböző*, de azért mindenképpen művészet.

Ha az avantgard felől közelítünk azonban, nekünk mégsem lehet elsiklani afelett a "lényegtelen" különbség felett, ami az umorismo művészi *módszerét* jellemzi. Szóltunk az umorismo és a valóság kapcsán arról a "kivételezésről", amely az umorista művészt illeti meg, amikor saját valóságát alkotja meg. Eszerint az umorista azokkal a részletekkel is dolgozhat, amelyeket a rendes művész a művészet aranyának szűrésekor, saját művészi igazságának megfogalmazásakor eldob, mint feleslegeseket, mint amik akadályozzák a harmónikus és ideális konstrukciók megalkotását. Az umorista beengedi a műalkotás világába az élet kiszámíthatatlanságát, a lélek szakadékait, a hétköznapi részletek jelentik számára az aranybányát. Neki a meztelen élet érdekes. Művészete az egyediben is képes nagy dolgok visszatükrözésére, vagyis nyilván a normális művészet sűrítése és idealizálása (tipizálása) nélkül. Az igazi különbség a rendes művészet és az umorismo között éppen a saját igazság *kifejezési módjában* van: az ideális konstrukcióba nem illő, sajátos részletek felmutatásával az umorismo módszerében egy kicsit a tudományhoz hasonlatos módon jár el: a tudományos igazság megfogalmazásakor is minden apró, esetleg "oda nem illő" részlet jelentős; a természettudomány nem a valóságot igazítja a (saját, szubjektív) törvényhez, hanem a törvényt a valósághoz. A természettudomány ugyanakkor a maga törvényeinek a megfogalmazásához "dekonstruálja" (analizálja) az egyedi képzeteket, amikor megpróbálja őket absztrahálni, megfosztva őket szubjektív tartalmaiktól; az umorista azonban sohasem megy el idáig: az umorismo képzetei végül is egyáltalán nincsenek megfosztva szubjektivitásuktól, sőt: messzemenően szubjektívak. Az umorista, mint mondtuk, talán öntudatlanul, talán szándékosan, megpróbál kitörni a megismerési csapdából, vagy mert mélyebbre szeretne látni, vagy mert bizalmatlan saját szubjektivitásával szemben, azonban végül egyáltalán nem absztrakciókat alkot, csupán

⁴¹⁷ v.ö. Mario de Micheli, *Az avantgardizmus*, 3. kiadás, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978. p. 8-52. Mario de Micheli nem tünteti fel az avantgard okai között a szubjektív, lelki működésbeli okokat, sem az ismeretelméleti válságot; ő csupán a társadalmi állapotok változására vezeti vissza az avantgard irányzatok megjelenésének okát.

ellentéteket. Nem fog természettudományos igazságokat tudni közölni az életről, de olyan koherens művészi víziókat sem, mint a hétköznapi művészet.

Az umorista művész Pirandello szerint a lehetetlent tudja megvalósítani: az egyedi jelenség mint tükör nagy dolgokat képes kifejezni. (Vagyis nem csupán magát az egyedi jelenséget.) Ezt én úgy értelmezem, hogy az umorista a tisztítatlan, egyedi valóságot és a legigazabbat, vagyis a lényegét egyazon tárgyi ábrázolásban képes megjeleníteni. Ebben vélek némi hasonlóságot felfedezni a kubizmus és a futurizmus törekvéseihez, melyek a tárgy érzékeléskor keletkezett *benyomását* és a tárgy lényegi *ismeretét*, illetve a mozgásban való létezést és a lényegi létezést egyszerre akarják megjeleníteni a műben.

Ami ez utóbbit illeti, ez az umorismo kategóriájában annyiban jelenik meg, amennyiben egy jelenséget két, egymással ellentétes viszonyulás során is megragad az umorista, tehát *több oldalról láttatja*, a *sentimento del contrario* aktusában. Ez azonban, mint fentebb is mondtuk, nem a tárgy mozgását jeleníti meg, hanem az alkotóban jelentkező, mozgásban lévő *viszonyulást*.

A umoristát a módszerében az avantgard bizonyos törekvéseire emlékeztető formai megoldásokba a megismerési csapdahelyzet kényszeríti: a rálátás az emberi megismerés természetére; ez az, ami a reflexió sajátos dekomponáló működését is előidézi.

A dolgok *lényegéig* való eljutás, az "igazság" megismerésének az igénye az új, "expresszionista" tendencia kifejeződése; ennek a törekvésnek a szembesülése a lehetetlenséggel, és az egyedibe, a sajátosba való menekülés, kapaszkodás tekinthető az "impresszionista" tendencia kifejeződésének is. Az umorismo e két tendencia ütközetének is felfogható, esztétikai értelemben; így is magyarázható az igény és a megvalósulás feszültsége, az egyediben a tipikus kikerülésével kifejezni akart általános problematikus volta.

Ez a jelleg az, ami miatt az umorismót az avantgarddal (is) felmerülő esztétikai probléma megjelenítésének, esztétikai kifejeződésének tekintettük.

Mindez persze az umorismóval kapcsolatosan sosem nyert explicit megfogalmazást Pirandellónál.

Végül is úgy tűnik, az umorismo azon *keresés* a gyűjtőnévének is tekinthető, melyet Pirandello azokkal a kérdésekkel kapcsolatban végzett, amik a századelő esztétikai kihívásának tekinthetők; sőt, nemcsak esztétikai problémák megoldásának keresése vetül az umorismóra, hanem tágabb értelemben filozófiai problémáké, mindazoké a kérdéseké, amelyek a századelő szellemi közérzetét befolyásolták. Az umorismóban mindezeknek a visszfénye megjelenik.

Hangsúlyozzuk azonban, hogy az umorismo esztétikája csak a *keresés* mozzanatában rokonítható az avantgarde-dal; a megoldási javaslat nem avantgarde; hacsak annyiban nem, hogy esztétikai definiálásának során a tartalmi meghatározók hosszas részletezése emlékeztet az avantgarde poétikák és kiáltványok tartalmi kérdéseket előtérbe helyező

szemléletére. De ne felejtsük el, Pirandello umorismóval kapcsolatos írásai évekkel az avantgarde teoretikus megfogalmazásai előtt születtek.

Az umorismo mint teória nem avantgarde, mert nem megoldást mutat fel, hanem magát a keresést, magukat a kérdéseket jeleníti meg, amelyek filozófiailag, esztétikailag foglalkoztatták a korszak gondolkodóit, művészeit; az a praxis pedig, amit az umorismo teóriája "előirányoz", (természetesen egyáltalán nem a program értelmében, hanem a művészeti jelenség megragadásának kísérletében), szintén nem hasonlítható az avantgarde művészi praxisához: egyáltalán nem az elszakadást hangsúlyozza a művészet tradicionálisan lényeginek tartott jellemzőitől, hanem inkább a hasonlóságot; a fennálló különbözőséget nem lényegi kérdésnek beállítva. Márcsak azért is különbözik az umorismo az avantgarde művészetétől, mivel ez utóbbinál gyakran nyíltan feladják a "hagyományos" művészethez való minden kapcsolatot, és végül is odáig is elmennek, hogy magát a világhoz való *esztétikai viszonyt* számolják fel, és azt valamiféle érzékileg ábrázolt tudományos viszonyulással helyettesítik. Az umorismo idáig sohasem jut el.

III.2.1.4.3. Umorismo és morál

Mint azt az előző részben láttuk, az umorismo lényegét meghatározó viszonyulásnak társadalmi, etikai jelentése az volt, hogy az umorista a *fennállóval szemben* bizalmatlan: éppen a meglévő egyensúlyt érzi gyanúsak, és ezért kényszerítve érzi magát az ellenpont, a kontraszt megjelenítésére is, a fennálló dekomponálása útján, ezzel egy másfajta egyensúlyt létrehozva.

Megállapítottuk, hogy ez az etikai relativizmus tulajdonképpen annyiban mélyen etikus, hogy az embert rádöbbsenti a mindenkori etikai, társadalmi értékek viszonylagosságára, illuzórikus mivoltára, azaz végletesen emberi és semmiféleképpen sem abszolút értékére. Bár az umorista tudja, hogy az embernek saját túlélése érdekében szüksége van arra, hogy eszmékkel és illúziókkal népesítse be a végtelen űrt, azonban nem engedi, hogy ez az emberi szükséglet pusztán szükséglet mivolta miatt abszolutizálódjon értékében, és pl. morális bálvánnyá váljon. Ez az illúziótlanság morálja, a legnagyobb emberi bátorság morálja: már-már ember- tehát morál feletti morál.

Az umorismo művészete, éppen annyiban, amennyiben eltér a normális művészettől, mely sűrit, idealizál és értelmez, éppen annyiban morálisabb is annál: mivel nem egyszerűen és bevallottan szubjektíven értelmez, hanem az *igazságot* kutatja, és ezáltal nem a művészi igazság értelmében, hanem valamiféle *abszolút igazság* értelmében. Mármint az igazság ilyen, mondhatni tudományos megismerésének az igénye egyúttal morális igény is. Éppen az alkotó belülről, érzelmileg motivált, tehát *nem racionális* "önkritikus" attitűdje az, ami az umorismót etikus művészetté teszi: nem *egy konkrét* morál, hanem az igazság, az illúziótlanság moráljának az értelmében.

Ha mégjobban szemügyre vesszük az umorismo érzelmkritikáját, rátalálhatunk az umorismo és a morál kapcsolatának egy másik értelmezési lehetőségére is. Akár úgy nézzük az umoristát, mint félig művészt, akár, mint félig kritikust, a kritikának, az érzelmkritikájának csak abból a szempontból van értelme, ha így a megismerésünk lesz árnyaltabb, több eszközzel elvégzett.

Az umorismo mint kritikus magatartás jól megvilágítja, mi lehet az intellektus szerepe ebben az esztétikai élményben: az, hogy megakadályozza az érzelmi azonosulást, hogy tükröt tartson az érzelmenek, és szembesítse az érzelm ítéletét az értelem ítéletével. Mindennek az értelme, célja az igazság, a valóság jobb, alaposabb, a szubjektíven túlmutató megismerése.

Mintha az umorismo kategóriájának meghatározása folyamatában Pirandello vívódna, hogy a világ megismerésének melyik módja mellett törjön lándzsát; mintha megkérdőjelezné a művészi megismerés létjogosultságát az intellektuálissal szemben, miközben azért érzi, hogy a tudományos megismerés sem pusztán intellektuális, és a művészi sem csupán érzelmi. Valamiféle egyensúlyt keres.

Akárhogyan is minősítjük az umorismo művészetét, fontos vonása, hogy mint az érzelmkritikája, mindenképpen tartalmaz egy etikai mozzanatot is.

Azért érezzük az érzelmkritikát etikainak, mert a szubjektív megismerésen túlmegy, sőt, korrigálni is óhajt: éppen ezt a korrigálási szándékot érezzük etikai indíttatásúnak. A korrigálás pedig az érzelm tudatosításával valósul meg – azaz, az érzelmi élménytől való eltávolodással, az érzelmkritikával. Valóban van valami tanáros ebben a módban, mint Németh László megjegyezte.⁴¹⁸

A századelő jelenében úgy tűnhet, nem lehet azonosulni semmilyen érzéssel, mert nincs az ember számára olyan eligazító és érvényes erkölcsi, közösségi alapvetés, melynek talaján az érzésbe vetődni biztonságos, emberi tevékenység lehetne, mint pl. az antik görögöknél. Ha az érzelm nem lehet valamilyen – mondjuk ki, erkölcsi – alapon minősített, akkor nem tudjuk tisztán megélni, akkor folyton gondolkoznunk kell azon, vajon milyen is az az érzés, és ítéletünket állandóan fel kell függeszteni, több oldalról meg kell vizsgálni, minden egyes esetben; nincsenek kész receptek, mint az erkölcsileg, világnézetileg stabil korokban. Az ember ugyanis civilizált lény lett – azaz vállalta, hogy spontán érzelmeit megfegyvermezi a közösség javára. Amikor a közösség java nem kifejezett, egyértelmű, akkor az emberben össze kell, hogy ütközzön az érzelmek legális és illegális kiélésének lehetősége, és fokozottabb értelmi erőfeszítést kíván a helyes cselekvés és érzés megtalálása.

Pirandello ebben a fokozott intellektuális tevékenységben érdekelt, és egyáltalán nem meglepő, hogy éppen az érzelmek szabad, őszinte megélésének emberi lehetősége érdekében. Ezért fakad ki a filozófusok ellen, akik elvették az embertől az érzelmeivel

⁴¹⁸ v.ö. Németh László, *Ortega és Pirandello, "Új írók 6"/*, Debrecen, Nagy Károly és társai, (1933), pp. 64.

való azonosulás lehetőségét, folyton változtatva a világról, és benne az emberről alkotott képet. Pedig nem a természeti világ, csak a róla való gondolkodásunk változott, és ezzel mi magunk. Mi vagyunk szellemileg a felelősek tehát a saját világunk megteremtéséért, egy olyan világért, melyben jól érezzük magunkat, minthogy az is a mi felelősségünk, ha ez nem így történik.

A művészet az ember nagy lehetősége, hogy a számára megfelelő világ képét megteremtse, és a maga számára valósággá tegye. Az ember, mint önmagáról és világáról gondolkodó lény szerepe és felelőssége tulajdon életének a megalkotásában: ez is a századelő azon (felújított) gondolatai közé tartozik, amelyet azóta is próbálunk megemészteni.

Nem csoda, hogy a századelő emberi és erkölcsi, esztétikai szétesettségének időszakában Pirandello is, mint mások, pl. Kosztolányi, vagy Ortega, a régi, teljes emberi ideált megtestesíteni képes művészetet hiányolják – no nem régi, hanem valamiféle megújult formában. A modern kor művészete középpontjában az *én* áll – ez nem adhat nagy művészetet. Ez legfeljebb eszközöket fejleszthet, kínlódhat ki egy eljövendő nagy művészet számára. Az sem csoda, hogy a különféle utakon csalódott ember valamiféle egészséges kompromisszumot keres a tudomány és a művészet megismerési módja között – lehet, hogy éppen ez lehetne az új forma, ami ismét képes a teljes embert és világát megteremteni a művészetben, a részeire esett helyett; lehet, hogy a kontrollált érzelem és a kontrollált tudat együtt, azaz az umorismo vezet el a modern ember teljességének ábrázolásához, amiben a modern ember felismeri önmagát, és egyúttal átérzi modern mivoltának fájdalmasságát, mert hiányos voltát, éppen az eredeti módon megélt érzelmek hiánya miatt. A *hiány* kifejezésével, annak fájó megéreztetésével ugyanis ismét látókörbe kerülhet az *egész* is: hiszen csak az egész ismeretében érezzük át a hiányt, és a hiány fájdalmassága vezethet arra, hogy ismét az egészet akarjuk. Az umorismo tehát egyfajta gyógy mód.

Az umorismo ebben az olvasatban az *egész* kifejezésének mint hiány kifejezésének a 20. szd-i módja, és nemcsak 20. szd-i: minden olyan régi korban, ahol erkölcsi paradigmaváltás következett be, megjelent az umorismo, jelezvén az ember fájdalmát az *egész* elvesztése miatt, és óhaját az egészre.

Az umorismo az átmeneti korok művészete, az a fajta, amely éreztetni tudja az emberi lényeg megnyilvánítása szempontjából fontos stabil korok iránti igényt, és ami ezáltal az ideál folytonosságát képes képviselni. Olyan művészet, amelynek művészi víziója mögött ott áll a stabil korok nagy művészetének képe, mint váz, viszonyítási alap. Az umorismo ezért is nem egyszerűen esztétikai minőség: az umorismo világnézet.

Mindazok, akik a századelőn érzik az erkölcsi paradigmaváltási korszakot, minden művész és gondolkodó, megadják a választ a maguk módján: az avantgard, a konzervativizmus, az esztétizmus, de – mint ahogy Pirandello megírta az *Arte e coscienza d'oggi*ban – gyakran nem vállalva a problémával való szembenézést. Vannak,

akik elefántcsonttoronyba menekülve, vannak, akik szélhámoskodva próbálják a felelősségét elkerülni, hogy korukkal és annak problémáival szembesüljenek, hogy eredeti módon, azaz, felelősen gondolkodók és alkotók legyenek. Az eredetiség esztétikai követelménye ilyen módon lesz etikai, nem csupán művészi dimenziójú kérdés. Az umorismo mindenképpen elkötelezett művészet: a világ és benne az ember megismerése mellett elkötelezett, sőt, a harmónikus ember ideálja mellett elkötelezett, amikor átmeneti, ideált vesztett korokban fájdalommassá teszi az ideál nélküli állapotot, ezzel a fájdalmas hiányérzet-keltéssel képviselve ideálját. Olyan művészet, mely nem adja meg magát az érzékek csábításának, és olyan tudomány, amely érzéki: végül mégsem feledkezik meg az emberi tudás valódi mibenlétéről, amely az emberi, azaz az esztétikai-etikai ítéletbe helyezi az ember legfőbb megismerő-alkotó képességét.

III.2.2. Az umorismo a véletlen filozófiája, a megismerés darabokra tört tükre

Az umorismo már a Cantoniról szóló tanulmányban sem csak mint művészi megismerési mód, hanem mint kritikai, művészetmegismerési mód is megjelenik. Már ekkor nyilvánvaló, hogy nem pusztán alkotói módszerről van szó, hanem többről: az umorismo kritikai módszer.

Ehhez a *L'umorismo* után hozzátehetjük, hogy megismerési módról, sőt, szinte világnézetről is szó van.

Az umorista eljárása, mint fentebb láthattuk, különbözik minden más művészet eljárásától. A művészet általában elvonatkoztat és sűrit, idealizál, és végső soron interpretációjában az élet ésszerűnek és koherensnek látszik. Az, hogy az umorista művész nem így tesz, az éppen az ő sajátos megismerési módjából, filozófiájából következik, ez pedig az umoristák eltérő pszichés beállítódásából. Bár az umorista művész is az élet rögzítésére és értelmezésére törekszik, mint minden művész, de sajátos beállítódása folytán máshogyan kénytelen megérteni az életet: ő *mindent* meg akar érteni. Legfőképpen az érthetetlen, az inkoherens érdekli, és nem akarja ezeket, mint "fölösleges" mozzanatokot egyszerűen csak félresöpörni a koherens konstrukciók útjából. Ezért van az, hogy miközben a "valódi" okokat kutatja, vállalja az inkoherenciát és a dekonstrukciót, nem bújik el a kontraszt elől, nem rejtegeti meztelenségét, bizonytalanságát. Következésképpen az umorista mű gyakran szeszélyes, szétesett. Mindez a sajátosan működő reflexió műve.

Az umorista a végtelenül kicsiből, a *véletlenből* származtatja a világ folyását: szétszedő reflexiójának a konklúziója, hogy semmi sem az, aminek látszik, s talán az, ami nem látszik, a végtelenül kicsi, a véletlen az, ami a világot szabályozza. Vagyis az umorista alkotás folyamatában a szétszedő reflexió munkájának eredményeképpen figyelmünk, mely a világ értelmét, értelmességét kívánja felfedezni, vagy megalkotni, végül törvényszerűen a végtelenül kicsi részen, a véletlenül állapodik meg, mint rendezőelven.

Pirandello szerint az umorista felismeri az emberi elme illúzióteremtő szükségletét, a világ ürességét, a tudat lehetőségeit a megismerésben, az élet megragadhatatlanságát. Az ember illúzióinak egyike a saját személyisége is, mely többretegű pszichéjének csak elenyészően kicsi, kontrollált része; azonban az embernek még ezt a kis részt sincs hatalmában uralni. Saját lelkünk többi rétegét pl. nem is tudjuk megismerni, mert ez maga az élet. Alighogy megpróbáljuk megragadni, formába kényszeríteni, már nem az, ami volt, s ami a lényege: folyamatos, állandó mozgás.

Az umorismo esetén tehát a szintetikus háttértudás, a költői tudomány, mely a mű megszületésének bölcsőjénél áll, nem tendál ideális konstrukciókba, nem tud egy koherens víziót formálni az életről, és éppen azért, mert ismereteket tartalmaz az emberi megismerés természetéről is; egyfajta meta-tudást. Így legelőször is a saját tudománya az, aminek a realitásában nem bízhat meg az umorista. Ily módon az umorista mű mögött álló tudás, tapasztalat az umorista szerint éppen inkább a nem tudás, és a tapasztalatok illuzórikus volta. Az umorista reflexiójának megváltozott működése is ezt tükrözi, és talán épp ezért szükségszerű: a meta-tudás olyannyira lényeges része, olyan meghatározó *élménye* az umorista költői tudományának, élettudományának, hogy állandóan érvényesítenie kell magát, s ennek útja éppen a reflexió folytonos önmagára eszmélésének, öntükrözésének a megjelenése a műben is.

Az umorismo megismerésének legfőbb jellegzetessége a hasadtság, a tudásról való tudás, a meta-tudás okozta tudatlanság-érzés összeütközése egyrészt az emberileg lehetséges tudással, másrészt az ember kielégíthetetlen tudásszomjával. Következménye a hasadt intuíció, mely rémülten torpan meg már a megismerés pillanatában, mintha nem tudná, merre is induljon tovább.

Az umorismo megismerésének, intuíciójának további kibontakozási folyamata a meta-megismerés irányította kifejezőképződés, ami egyrészt egy kvázi-tudomány, amennyiben szétszedő láza, folytonos dekonstrukciója egyfajta – bár egyáltalán nem tudományos, logikai, csak pseudo-tudományos – analízist eredményez, és másrészt félig művészet, amennyiben a rákövetkező szintézis nem tudományos szintézis, hanem művészi vízió: végülis az analízis, a dekonstrukció eredménye egy fantázia alkotta szintetikus kép megjelenésében materializálódik: az umorismo végül is művészetté, nem tudománnyá válik.

A reflexió szerepe tulajdonképpen ebben a folyamatban az, hogy önmagát állítja, önmagát is megjeleníti: nemcsak a képet a tükörben, hanem a tükröt magát is, a képben, ráirányítva ezzel a figyelmet a reflektáló ész jelenlétére, munkájára az emberi megismerésben. Ennyiben "tudomány" az umorismo: bevon – a művészet eszközeivel – a művészi vizsgálódás körébe egy olyan tárgyat, mely a tudomány tárgya is, és amely az emberi megismerés és benne a művészi megismerés megismerésének a szempontjából kulcsfontosságú: az emberi reflexiót.

És éppen ennyiben képes az umorismo a korban megjelenő művészi és tudományos tartalmak esztétikai transzponálására: hiszen a reflektáló elme újrafelfedezése még "friss" tudományos felfedezés, melynek pl. újabb filozófiai konzekvenciáit még csak ezután, a modern 20. sz.-i filozófiákban kezdik levonni.

Az történik a századvégen, hogy felfedeződik a tudat, mint közbeiktatott tükör, amit nem lehet kikerülni, felfedeződik a nyelv, mint a tudattartalmak kifejezésének az eszköze, amit nem lehet kikerülni, és felfedeződik, hogy nem a tudat az ember, és a tudat nem a megismerés egyedüli garanciája és záloga. És ez az a kor, amelyben megjelenik a pszichoanalízis, mint a tudományos és művészi megismerés fókuszába került tárgy, *az emberi lélek megismerésének szaktudománya*⁴¹⁹, ami tulajdonképpen maga is határterületet alkot a hagyományosan tudományos-fogalmi-objektív (és analitikus-szintetikus) és a művészi-intuitív-szubjektív (és globális) megismerés között, ezzel a modernkori megismerés metaforájává válva.⁴²⁰ A legfőbb összekötő kapocs, más hasonlóságok mellett, a kétféle megismerési mód között éppen egy módszer lesz: a befelé figyelés, az önvizsgálat ugyanis úgy a fogalmi, mint a művészi eljárás egyik *módszerévé* válik. Ha ugyanis a lélek valósága a megismerés tárgya és alanya is egyben, ez a módszerek megváltoztatását követeli nemcsak a tudóstól – a logika "alkonya" – hanem a művésztől is: a tudósnál az *igazság* kategóriájának újraértelmezése lesz a soronkövetkező feladat, a művésznél az *őszinteségé*.

A művészetben az avantgard az, ami a leghatározottabban kívánja az igazság és az őszinteség kategóriáinak újrvizsgálatát, és amely le kívánja leplezni, vagy mondjuk inkább úgy, fel kívánja fedezni a reflexiót, mint a művészetben *közvetlenül* megjeleníthetőt, a művészet számára.

⁴¹⁹ Azé az emberi léleké, amely a költészetnek vagy a zenének öröktől fogva tárgya. Tehát amíg a költészet vagy a zene az emberi lélek megismerésének *művészi* formája, addig a pszichoanalízis az emberi lélek megismerésének *tudományos* formája.

⁴²⁰ Ezen a ponton csak egyetlen érdekes idézetre hívnám fel a figyelmet Ernest Jones nyomán. Jones Freudról szóló könyvében (E. Jones, *Sigmund Freud élete és munkássága*, 2. kiad., Budapest, Európa Kiadó, 1983. pp. 682, ford. Félix Pál; p. 221) idézi Freud egyik korai laikus méltatójának, egy bécsi irodalomtörténész professzornak, költőnek és színikritikusnak a *Tanulmányok a históriáról* c. Breuer-Freud kötetet méltató sorait: "Halványan úgy sejtjük, hogy egy napon majd esetleg lehetővé válik az emberi személyiség legbensőbb titkainak megközelítése. ... Maga az *elmélet* valójában nem más, mint *az a fajta pszichológia, amellyel a költők élnek*." (Neue Freie Presse, Bécs, 1895. dec.2. Kiemelés tőlem.) Ebben a megállapításban megerősítést látom annak a Pirandello tanulmányozása közben kialakult határozott benyomásomnak, hogy a pszichoanalízis felismerései az emberi lélek működéséről és egy művész, Pirandello felismerései az emberi lélek művészeti kommunikációban történő működéséről számos ponton egybeesnek; valamint hogy a pszichoanalízis emberi lélekre irányuló megismerő módszerei és a művészet Pirandello által leírt megismerési mechanizmusa nagyon hasonló pszichés folyamatok, s az e folyamatok eredményeképpen kialakuló hatás is nagyon sok hasonlóságot mutat. Egyszerűen fogalmazva úgy látom, hogy az orvos Freud az általa kidolgozott lélekelemző módszer használatakor nagyon hasonlóan jár el a művészhez, és a művész Pirandello a művészet általa leírt működését nagyon hasonlóan ábrázolja a pszichoanalízissel. Művész és tudós egy jelenség két megközelítését adják, szinte egymás területére tévednek - számos ellenkezést és szakmai bírálatot indukálva ezáltal - és egyúttal csodásan illusztrálva azt a Pirandello által is megfogalmazott gondolatot, hogy a művészetben működik egy tudomány, és a tudományban pedig egy művészet. Ennek a gondolatnak a kifejtése azonban meghaladja a jelen dolgozat kereteit.

Ehhez hozzátehető, mint megfontolandó, hogy lehetséges, hogy az umorismóban – és a pszichoanalízisben is – kétféle alapvetően különböző megismerési attitűd próbál egyesülni, vagy méginkább, hogy megjelenik nyugati közegben egy keleti típusú megismerési mód: belülről és tudatosítás egyszerre.

Az umorismóban azonosított dezillúzió és dekonstrukció tipikusan 20. szd-i jelenség: a 20. szd. minden új szellemi megnyilvánulását ezek a jellemzők hatják át, az avantgardizmustól a pszichoanalízisen keresztül a jelenig, a posztmodernig.

Ez lehet egy lehetséges válasz egyúttal dolgozatunk kiinduló kérdésére is: mi az Pirandello gondolkodásában, amely még ennyi évvel halála és divatja után is újabb és újabb kutatásokra ösztönöz? Egy olyan esztétikai kategória megalkotása, amely tulajdonképpen a 20. szd. legtipikusabb filozófiai felismeréseit és szellemi újdonságait képes *esztétikumként* megjeleníteni, még önmagának, mint esztétikumnak a megkérdőjelezését is magában foglalva. Ráadásul ez a megjelenítés nemcsak tartalmában tipikus, hanem működésében, létmódjában is kifejező: éppen az önmagát tükröző és ezt fel is ismerő lélek működését írja le, mint csakis az umorismóra jellemző speciális művészi megismerési-alkotási módot.

III.3. Az esztétikáról

A művészi kommunikációról, mint interszubjektivitásról mondottak fényében érthetővé válik, miért gondolta Pirandello, hogy az esztétikának egy pszichológiailag megalapozott megismerő tudománynak kellene lennie. 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 "filozófiai" is csak a pszichológiai ismeretében közelíthető meg.

Láttuk, hogy 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. Nem a tartalom, hanem a forma alapján kell, hogy ítéljen; az esztétikai ítélet szempontjából egyedül a forma a releváns. (Persze ha a formát úgy tekintjük, mint közvetítő csatornát a művészi kommunikációban, akkor ez a kérdés is önmagát oldja meg: hiszen bármilyen ítélet a formáról egyúttal a formálásra való ítélet lesz, szükségképpen.) 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 során bontakozik ki, és a kommunikáció létrejötte hitelesítheti a becsületes és őszinte ízlésítéletet.

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.

Az egyedi művészi alkotás csak a művészéhez hasonlatos őszinteséggel fogható fel és érthető meg jól, a művészi kommunikáció folyamatában. Ha aztán e művészi létmódban való megértés után, e szubjektív (interszubjektív) ítélet kialakulása után még többet akarunk tudni a művészetről, nem csak az egyedi alkotásról, hanem a művészet mint jelenség általánosítható vonásairól, és nem a kritikai-művészi létmód szerint, hanem tudományosan, akkor sem a filozófiához, pláne nem a Retorikához, hanem a pszichológiához kell fordulnunk: hiszen az foglalkozik annak az emberi léleknek a természetével, törvényszerűségeinek a kutatásával, amely a művészi alkotásban is megnyilvánul, mégpedig a maga törvényszerűségei szerint.

Az *Un critico fantastico*-ban fogalmazza meg először, hogy a retorikával szemben milyen kritika – művészetudomány – kívánatos, párhuzamosan a műalkotás retorikáitól eltérő definíciókísérletével. Már ott feltűnt ennek a kritikának erősen pszichológiai jellege, meghatározottsága; ma úgy mondanánk, 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.

Már e tanulmány idején észrevehattük, hogy Pirandello szerint a műalkotást nem lehet pusztán a lezárt, kész forma *külsődleges* megítélésének a módszerével megközelíteni: hogy tehát bármilyen mérce alkalmazását megelőzően 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 interszubjektivitás, ekkor egyfajta relatív objektivitás lehetőségeként felfogva: tehát 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 introspekciót 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 empátikusan közelít tárgyához, és kritikus, mikor azt értelme fényében vizsgálja: tehát a jó kritikus, a helyes úton járó művészettudós nem más: *umorista*. Félig művész. Hogy nem járunk túl messze az igazságtól, bizonyítja maga Pirandello, aki az *Un critico fantastico* második részben így ír Cantoni két művével kapcsolatosan: *Scaricalasino* egy drámakritikai könyv, míg *Pietro e Paola* egy elbeszélőművészet-kritikai könyv. Megjelennek bennük a komikus és az elbeszélő Múzsák, ám nem szimbólumokról, hanem élő alakokról van szó. Szinte minden oldalon hol az elbeszélő műfajokat, hol a drámát vitatja, ám az irodalmi vita sehol sem sorvasztja el a fantázia alkotását. Cantoni *nem töri össze a virágot, hogy kivegye az illatát*, hanem érintetlenül hagyva, finoman öszegyűjti a párját, vagyis *lényegi és jelentéssel bíró eszmeiségét*. *Olyan kritikus, aki a művészet folyamatait használja, tudatosan, hogy megértesse magát*.

A művészetről tehát művészi és kritikai módon kell itélni, *egyszerre*, azaz: érzellel és értelemmel. Ebből az umorisztikus pozícióból lehetségesnek tűnik tehát, 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 tényleges 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 művészen – 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.

Ezen a ponton visszatérhetünk az I. részben már idézett Weiss János Adorno-könyvéhez. Weiss úgy látja, Adorno szerint

A művészetfilozófia feladatát a "túl speciális" és a "túl általános" ítéletek közötti *középut* kijelölése alkotja. E *középut* megtalálásával lehetne *valóban* megszólaltatni a kitüntetett művészi tapasztalatot. ... E lehetőség azonban – ebből származik a polarizáció – korántsem adott evidens módon. A művészet filozófiájának ugyanis – szembeszökő módon – ellentétes dolgokat kell szintetizálnia: a művészet a realitás, a filozófia pedig az idealitás mozzanatát képviseli.⁴²¹ Adorno a hegei művészetfilozófiai koncepció kudarcából – amely végeredményben szintén a tárgy érvényre juttatása mellett akarta az esztétikai konkrétum *alapstruktúráját* megragadni – azt a következtetést vonja le, hogy "a konkrétum (a műalkotás) csak akkor írható le, ha kiküszöböljük az abszolútum fogalmát. Ekkor azonban – úgy tűnik – a művészetfilozófia általános alapjai kérdőjeleződnek meg; hiszen mind Schellingnél, mind pedig Hegelnél a művészet elemzését az abszolútum jelenléte tette lehetővé. Adornónak így egy olyan esztétikai konstrukciót kell megalapoznia, amely az abszolútum feltételezése nélkül is képes a tárgy (a művészet) megszólaltatására. *Az abszolútum hiánya szerinte még nem jelenti azt, hogy a művészetben ne munkálna valamilyen szellem. E szellem rekonstrukciója* (bárhogyan is határozzuk meg közelebbről) *az esztétikum konstrukciója.*⁴²²

Tehát a művészetben működő szellem rekonstrukciója az esztétikum konstrukciója. Adorno ezt a szellemet a filozófia síkján akarta rekonstruálni.

A művészet ilyen megközelítése az adornói életmű tanúsága szerint nem oldódott meg:

Az egyediség filozófiai tematizálása megköveteli a tapasztalati *konkrétság* és a fogalmi *általánosság közvetítésének a kidolgozását*. ... E közvetítés azonban – ehhez a

⁴²¹ v.ö. Weiss, op. cit. p. 11-12. Itt közbevetendő, hogy a létezésről való gondolkodás maga, tehát a filozófia, ugyanebben a helyzetben van: a létezés is (ontológia) realitás, a megismerés is (gnoszológia) realitás, valami, amiről az embernek tapasztalata van, és melyet talán ki akar szélesíteni, és ezért folyomodik a filozófiai vizsgálódás módszeréhez: az egyedi - kitüntetett - tapasztalatról igyekszik általános érvényű megállapításokat tenni: ez lenne a filozófia, a fentiek szerinti "idealitás".

Az idealitás szintjén való beszéd a nyelv segítségével történik, a nyelvnek a fogalomalkotó természetét kihasználva. A problémák is itt adódnak: a nyelv tulajdonképpen nem fogalmi, hanem metaforikus természetével kapcsolatban, aminek folytán a tárgy megragadása épp oly kevésbé egzakt (azaz: ideális, fogalmi, "filozófiai"), mint a művészetben: csak hogy míg a művészetben természetes, hogy a nyelve metaforikus természetű, ugyanez a filozófiában bizonyos (ön)ellentmondáshoz vezet.

A filozófia ágazatainál a kitüntetetten és nyilvánvalóan a cselekvés szféráival összefüggő ágazatok, az etika és az esztétika afféle mostohagyerekek: úgy választják le őket a filozófia "ideális" testéről, mint valamit, ami nem tisztán filozófiai, mivel szerepet kap benne a gyakorlati cselekvéssel kapcsolatos tapasztalatok feldolgozása. Pedig végül is a megismerés is gyakorlati cselekvés. Illetve, kérdés lehet, hogy van-e, létezik-e olyan megismerés, ami elválasztható a gyakorlati szférától, illetve van-e az ilyen tisztán spekulatív megismerésnek megismerési értéke? Mert mit ismer akkor meg? Ha önmagát, azaz azt, hogy mennyire lehet valami tisztán spekulatív - pl. logikai - igazság, akkor nemigen használható fel a létezésről való állítások megtételéhez: ha viszont a létezést, mint realitást igyekszik megismerni, akkor nem lehet tisztán spekulatív.

A középut megtalálása tehát nem csak az esztétika - a művészetfilozófia - problémája, hanem a filozófiáé is, általában.

⁴²² v.ö. Weiss, id. mű. p. 11-14. Kiemelés tőlem.

konklúzióhoz vezet az adornói életmű – nem konstruálható meg. A közvetítés lehetetlensége: az esztétikai konstrukció hanyatláspillanata.⁴²³

Az esztétika már csak azért sem lehet tisztán *spekulatív* beszéd, mert az *érzéki* megismerés doktrínája – különös tekintettel a művészi megismerésre. A filozófia pedig a *fogalmi* megragadására alkalmas – hogyan is reflektálhatna a konkrét tapasztalatra?

A pszichológia azonban a *tapasztalati* alapjainak, törvényeinek, a tapasztalati általánosításának a leírására alkalmas tudomány; és a művészet tapasztalat. Végeredményben visszajutunk a megismerés, mint *tapasztalat* (pl. mint a művészi megismerés) megismerésének az ismeretelméleti problémájához.⁴²⁴

Pirandello szerint az esztétika, mint az érzéki megismerés tudománya (és mint művészettudomány, vagyis az élet tudománya) a pszichológia segítségével tárhatná fel a művészetben működő általánosíthatót, vagy fogalmazhatjuk úgy is, hogy a művészetben működő szellem természetét. A művészetben működő szellem eszerint a művészetben működő tudomány, a költői logika lenne, ami nem más, mint a művész felhalmozott valóságismerete, szubjektív tapasztalati tudása. Ezen a szinten a konkrétság és az általánosság közötti közvetítés problémája már nemcsak az esztétikai diskurzus lehetőségének elvi kérdése, hanem általában az emberi megismerés problémája, legalábbis mindazon a területen, amelyhez köze van a nyelvnek. Egy pszichológiailag megalapozott megismerő tudomány, más kiindulópontból, talán megoldhatná a konkrétság és az általánosság közötti közvetítés problémáját is, és a művészetről való esztétikai diskurzus problémáját is, különösen akkor, hogyha a művészetet, mint interszubjektív kommunikációt tenné vizsgálat tárgyává, és bevonná a kommunikatív létmódot leginkább meghatározó nyelvi problémát is kutatási körébe. A művészetben működő költői tudomány mibenléte, illetve kommunikálásának kérdése is leginkább nyelvi és pszichológiai alapon lenne megközelíthető és feltárható; azonban mindennek kifejtése meghaladja e dolgozat kereteit.

Ha a lehetséges dimenzióiból a valóságéba lépünk vissza, Pirandello esztétikával kapcsolatos követelését mindenképpen előremutatónak kell tekintenünk, különösen ha Adornónak egy másik, nem végigjárt útján megfogalmazott gondolataival vetjük egybe:

Az esztétikai elméletnek ily módon két pólust kell számba vennie, és egymással közvetítenie: az esztétikai *tapasztalatot* és a *megértés* fogalmi vázát. Adorno szeretné elkerülni mindkét kézenfekvő véletlet: a művészet értelmezésére alkalmazható filozófia kidolgozását éppúgy, mint az egyes művekben tökéletesen alámerülő –

⁴²³ v.ö. Weiss. id. mű, p. 149. Kiemelés tőlem.

⁴²⁴ Végző soron minden megismerés tapasztalati alapokon nyugszik, a filozófiai is. Nyilván ezért is lehet olyan sarkalatos kérdés Adorno számára a művészi tapasztalat megismerésére alkalmas esztétikai tudomány elvi alapjainak az újbóli lerakása: ugyanis a művészi megismerés valamiképpen az emberi megismerés metaforájának is tekinthető. A művészi megismerés a tapasztalatot metaforizálja, s e metafora olyan sokrétű, hogy nem definiálható, csak "érezhető", vagy legfeljebb pszichológiai közvetítéssel leírható. A tudományos megismerés a tapasztalatot megragadni próbáló metaforát fogalmi metaforává alakítja. A két megismerő metafora között azonos, hogy mindkettő a nyelvet használja föl a metafora megalkotására, csak nem *ugyanazt* a nyelvet: ugyanis a fogalmi metafora az, amely definiálható filozófiai vagy logikailag.

nominalisztikus – elemzési stratégiát. E végletek tudatosításának elmaradása képezi – Adorno szerint – az esztétikában tapasztalható általános káosz alapját: a filozófiai rendszer – a műalkotások értelmezésekor – csak önmagát képes megismételni, míg a nominalisztikus stratégia egy problematizálatlan ismeretelméleti pozíciót előfeltételez. Adorno ezekkel az elemzési eljárásokkal ellentétben a kiépítendő esztétikai elmélet legfontosabb feladatának *a művészet belső tendenciáinak tudatosítását* tekinti.⁴²⁵ A mű megértése – Adorno ezt többször hangsúlyozza – *az alkotás folyamatának reprodukálását* követeli. ... *A mű és az alkotó viszonyának* az elemzése az igazságtartalom kifejtése köré szerveződik. Az alkotó és a mű (relatív) függetlensége az igazságtartalom öntörvényűségét implicálja. Az alkotók – bármilyen jelentősek is – általában nincsenek tisztában a megkomponált mű igazságtartalmával, sőt, gyakran az értelmezési kísérleteket is visszautasítják. Ez a jelenség mindenekelőtt arra utal, hogy a műalkotás szellemét alkotó igazságtartalom nem értelmezhető a megformálás kontextusában. ... A művészi megformálás azonban – Adorno szerint – mindig is a megformálhatatlan kimondására törekszik. *A megformálásnak ezt a kimondhatatlan centrumát* Adorno a műalkotás igazságtartalmaként értelmezi. ... E mozzanat *rekonstruálásának* feladata a műalkotások filozófiai elemzésének középpontja. ... A művészet filozófiai elemzésének tárgyát – ebben a kontextusban – *a megformálás dimenzióján kívül eső szellem* körvonalazása alkotja.⁴²⁶

Ez a megfogalmazás gyakorlatilag egybeesik a Pirandellóéval, csak néhány évtizeddel később született: a kritikusnak fel kell tárni *a művészetben működő öntudatlan tudományt*, mert csak így értheti meg a művet, annak igazságát. Ez pedig egyrészt az alkotás folyamatának a rekonstruálását jelenti, másrészt – a rezonancia jelenségén keresztül – a megformálás dimenzióján kívül eső szellem megértését is, vagyis annak az objektivitásnak a megértését, amit a szubjektív *forma* közvetített a befogadó felé, de amely forma maga is e szellem irányítása alatt állva nyerte el saját szuverén létezését – amely tehát rajta kívül állóan is létezik, mint a művész öntudatlan tudománya. Ez az a pont tehát, amelyen a két gondolat érintkezik, és egyúttal az a pont is, ahol eltér: mivel Pirandello szerint ez a szellem nem a filozófia, hanem a pszichológia segítségével lenne körvonalazható. Láttuk a filozófia csődjét e szerepkörben, pl. Adorno teóriájának a sikertelenségében is; nem láttuk azonban még, hogy a másik, a Pirandello által javasolt út meddig vezethetne.

Talán Pirandello sejtette meg helyesen az Adorno által is megtalálni kívánt középutat: olyan általánosítható mozzanatot talál ugyanis, ami azonban mégsem *idealitás*, mégpedig a művészet lelki keletkezésének feltételeit vizsgálva. Ezzel azonban az esztétikai diskurzust elmozdítja a filozófia síkjáról, és a praktikum síkjára, vagy méginkább a természeti törvények síkjára helyezi át. Mégsem utasítható el a művészet mibenlétéről való ilyen beszéd, hiszen ha a művészet maga is természeti jelenség módjára létezik, a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján, akkor a törvényeit vizsgáló tudomány is jogosan lehet praktikus tudomány. Így módon ha a keletkezés, a létmód általános igazságát megfogalmazzuk, az is továbbvisz a művészet univerzumban

⁴²⁵ idem, p. 182. Kiemelés tőlem.

⁴²⁶ idem, p. 192. Kiemelés tőlem.

betöltött szerepe meghatározásához. Mert ha ez a szellem nem egy filozófiai értelemben vett abszolútum, mint ahogy Adorno is állítja, miért ne lehetne a kitüntetett esztétikai tapasztalat mélyén létező, az emberi tapasztalat minőségét, mibenlétét meghatározó pszichológiailag leírható működési mód, törvény?

A művészetben munkáló szellem miért ne lehetne a Pirandello által leírt működő tudomány, a *költői tudomány*, amit Pirandello szerint az esztétának először intuitíve, majd az ész számára is megragadhatóan – azaz racionálisan, tehát tudományosan kifejtve – fel kell tárnia? A költői tudomány, mivel a művész *tapasztalati* tudománya, *ösztönös* élettudománya, nem feltétlenül a filozófiai kategóriák, az abszolútumok síkján meghatározandó, sokkal inkább a konkrét költői és konkrét befogadói tapasztalat közös pszichológiai alapjainak felkutatásával határozható meg és írható le. Vagyis a művészettel kapcsolatban nemcsak *spekulatív* általános igazságok létezhetnek, hanem *gyakorlatiak* is – épp ez az, amire Pirandello ráirányítja a figyelmünket.

Az általa felvillantott perspektíva szerint a művészi tapasztalat általánosítható vonatkozásainak a megjelölésében átveszi a filozófiától a szót egy szaktudomány – mondjuk úgy, kiegészíti – a pszichológia.

III.4. Művészet és tudomány

A művészet és tudomány, mint az ember kétféle megismerő tevékenysége a múlt század végétől áll úgy a figyelem előterében, mint amelyeknek vagy a különbségét, vagy a hasonlóságát igyekeznek megmutatni. Gyakran úgy is felvetik a kérdést, melyik szolgál érvényesebb, hitelesebb tudással az ember számára. Sokan vélik úgy, hogy a művészet válságba került a tudomány világában.⁴²⁷

A tudomány és a művészet kapcsolatának a század elején három modellje volt lehetséges Ulrich Schulz-Buschhaus szerint:⁴²⁸ az egyik Crocéé, amely korában a legelterjedtebb volt. Croce világosan két megismerési formáról beszélt, és ennek eredménye az elszigetelődés lett a művészet és a tudomány között, ahol a művészet egyedüli kompetenciája az intuícióval azonos kifejezés. A másik modell Zoláé, a kísérleti regényről szóló híres tanulmányában kifejtve. Zolánál a szétszedés pátozát követi az összerakás; az emberi anyaggal való mítikus mérnököszködés. Zola úgy hisz a tudományban, mint annakelőtte Istenben hittek.

A ma szemszögéből Buschhaus szerint a legelfogadhatóbb modell Pirandello umorismója; nem zárja ki a tudományt a művészetből, mint Croce, de nem is fogja fel a tudományt új vallásként, mint Zola. A tudomány Pirandello számára eszköz, a kritika eszköze, nem valláspótlék: arra való, hogy a tudat tévedéseit, csalásait felfedje,

⁴²⁷v.ö. Arthur C. Danto, *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet? ("Kisértések")*, Budapest, Atlantisz, 1997.

⁴²⁸v.ö. Ulrich Schulz-Buschhaus, " 'L'umorismo': l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo", in: Aa. Vv. *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo 1982. p. 77-85.

ugyanakkor ezek szükségességét is megértse. Az umorisztikus analízis a végtelenségig folytatódhat; olyan, mint egy labirintus, vagy mint egy spirál. Flaubertnél ez egy groteszk és *comique triste* poétikát eredményez, mert egyidejűleg láttatja az igazság illuzórikus voltát és az illúzió igazságát. Az umorismo és a flauberti labirintikus racionalizmus között a megismerés pszichológiai mozzanata az, ami a hasonlóságot eredményezi.

A mából visszatekintve a századforduló reálisan valóban inkább a különböző megismerési módok összemosódásának a kora; elég az avantgard művészi törekvéseire, Cantoni fantasztikus kritikájára, Pirandello umorismójára, vagy a pszichoanalízisre gondolni. Mindennek a magyarázata a lélek befelé fordulásában kereshető: az önmagára eszmélő lélek önvizsgálata a művészetben is és a tudományban is megtalálja a maga kifejezési formáit, azonban mivel nem csupán tárgya, de egyúttal alanya is saját maga vizsgálatának, rajta át a korábban világosan elkülönített megismerési formák egymásba folynak. Ugyanez a jelenség provokálja a század filozófiai és nyelvészeti kutatásainak is egy részét, jelentős eredményekhez vezetve. Az is nyilvánvaló, hogy a pszichológia tudományának a rohamos ütemű fejlődése nélkül nem lehetett volna meghatározni az emberi megismerés alapjainál álló lelki működéseket, ezáltal lehetővé téve a különbségek mellett a hasonlóság felismerését is a két megismerési mód között.

Pirandello felismerése a művészetben is és a tudományban is működő intuícioról, és ezáltal e megismerési módok közös természetéről igazán jelentős: kifejeződik benne, hogy az emberi megismerés lényegileg egytermészetű. És hogy mennyire megelőzte ez a felismerés a saját korát, bizonyítja ezt pl. Polányi Mihály tudományfilozófiai munkássága, amelynek kiinduló hipotézise 70 évvel Pirandello után ugyanez a felismerés.⁴²⁹

A *megismerés* – tehát nem ennek kifejezettsége – mozzanatánál ugyanis mindkét esetben, a művészetben is és a tudományban is, *szintézis* áll előttünk, az *intuáció* képében, ami tulajdonképpen egyforma.

Az intuáció a művészetben és a tudományban egyaránt működik, és mindkét esetben ez az intuáció indukálja az adott területnek megfelelő megismerési folyamatot. A művészet és a tudomány mint kifejezéshez vezető folyamat különbségét ettől fogva nem lényegi, csupán módszerbeli különbségként lehet meghatározni; más kérdés, hogy az eredmények tekintetében azért van eltérés: a művészet interszubjektív igazságot képes létrehozni a maga módszereivel, míg a tudomány relatíve objektív igazságot.

A művészi intuációban jelen van a művész látens élettudománya, csak ez nincs analizálva logikailag (és nem is lesz), és ezért globális, egész, egy leendő forma víziója.

A tudósnál pedig ugyanígy: a globális vízió az első lépés, amiben nyilván szükségképpen jelen lesz a tudós látens élettudománya. A tudományos intuáció a művészivel azonos természetű; csak a sorsa más, mint a művészi intuációé: nem egy globális kifejeződést, egy egyedi, művészi *formát* kap, hanem szándéka szerint, és az objektív tudás elérésének reményében először absztrakció útján megfosztja képzeit a szubjektív pszichés

⁴²⁹ v.ö. jelen dolgozat III. 5.3. fejezet

matériától, majd a "logika ördögi gépezetével" analizálja, hogy jobban megismerje természetét. Eredménye a kezdeti intuíciónak a logikai analízis általi megerősítése vagy cáfolata, illetve tudományos szintézis létrejötte.

Csak az intuíció általi "megismerést" követő lépések változnak tehát: a tudományban logikai *analízis* következik, a művészetben e megismerés *kifejezése*, a fantázia alkotásának útján. A tudós nem elégszik meg a belátás, az intuíció mozzanatának eredményeképpen kapott globális tudással, hanem e tudást a logika, a tudatos gondolkodás eszközeivel is ellenőrizni, mintegy hitelesíteni akarja; e célból fosztja meg a képzeteket szubjektív tartalmuktól. A tudós hisz az objektív tudás lehetőségében, és ennek elérésére törekszik; úgy véli, hogy objektív tudást a szubjektív tényezőktől való megfosztottság, vagyis absztrakció és logika útján lehet szerezni.

Míg a művészetben az intuíció – mint az egészben, globálisan megragadott valóság – kifejezése történik, azaz ennek az egészben már megragadottnak "csak" a kifejtése (művészi "eszközökkel" történő analizálása és szintetizálása a művészi forma felvételének során), addig a tudományban a kiinduló intuíció kifejtése és bizonyítása is megtörténik. Amit a tudomány kifejt és bizonyít, az az intuícióval elindított megismerési folyamat eredményének *igazsága*. Ezt az igazságot a tudomány a maga módszereivel fejt ki és bizonyítja, de az intuíció eszközével ragadja meg. Természetesen intuíció és bizonyított igazság nem feltétlenül azonosak. A tudomány legfőbb módszerei, a megfigyelés, a szabályozott következtetés, a kísérlet ugyanis módosíthatják az eredeti intuíció igazságértékét. Ezért is nevezik kissé félreértésekre okot adóan a tudomány igazságait objektív igazságnak: a szubjektumban való felfogástól elválasztva is meg kell állniuk.

Amit a művészet a saját eszközeivel és módszerével kifejt, az a saját megismerési igazságának intuíciója. E megismerési igazság "bizonyítása" azonban csak a mindenkori befogadó közreműködésével realizálódhat, és a bizonyítási folyamat ezért önmagában sohasem lezárt, teljes, hanem tulajdonképpen végtelen. A művészet igazsága interszubjektív igazság, és minél többszörösen az, annál inkább képviselhet egyfajta objektivitást, jöllehet másképp, mint a tudomány.

A tudományban a megismerés a kifejtett bizonyítási eljárásnak köszönhetően lezárt és véges a létrejötte pillanatában, és független az őt értelmező befogadó tudatától. Azonban bizonyos értelemben itt is beszélhetünk a végtelenbe kitolódó tudományos megismerésről: minden elmélet, minden tudományos bizonyítás iránt támasztott újkori követelmény, hogy kifejtése olyan legyen, hogy nyitva álljon a cáfolásra; tehát a tudományos megismerés implikálja saját maga meghaladását, és kifejtésének módja biztosítja ehhez a feltételeket is.

Az intuíció sorsának függvényében a tudományban *új ismereteket* kapunk a világról; ekkor a tudósnál a nyomozás és az adatok felhalmozása az intuíció *után* következik, mint a hipotézis bizonyításának útja. A tudományban az intuíció egy kibontakozó induktív

folyamat első lépése; az elején még nem tudom, hová jutok, az intuícióm csupán hipotézis.

A művészetben a világról és magunkról már meglévő ismereteink kapnak *új formát* (újra és újra való hitelesítést); a művész az adatokat az intuíció létrejötte *előtt* gyűjti be a világról. A művészetben a hipotézisnek az intuitív formát lehet tekinteni, míg a bizonyításnak a megvalósult formát, a sikeres formafelvételt. A művészetben az intuíció egy deduktív folyamat első lépése: az elején adott tétel bizonyításaképpen kell levezetni a művészi formát, mint megvalósulást, mely azonban nem cáfolhat rá a tételre. Ezt követi a ráismerés általi hitelesítés, ami a művészi hatásban, a katarzisban ölt testet.

Részben az intuíció mindkét területen való működésének felismerése okozza a modern korban azt a benyomást, hogy a művészi és a tudományos megismerés bizonyos tekintetben egymás területére hatol; másrészt okozhatják a művészet azon formai eljárásai, pl. az avantgard művészetéi, melyek a tudományos módszerek "utánzásával" közelítik meg tárgyukat, eképpen egyfajta érzékletes eszközökkel megvalósított tudományt hozva létre.

Jóllehet fentebb az állt az umorismóról, hogy benne kifejeződik a művészet és a tudomány összemosódásának század eleji jelensége, óvatossá kell lennünk ezzel a megállapítással.

Az umorismo olyan, mintha a kétféle megismerés határainak az összeolvadását azzal testesítené meg, hogy ott a művészi folyamat során is zavarbaejtő szerepet tölt be a reflexió. Ez az összeolvadás azonban érzékcsalódás, mégpedig a reflexió sajátos közreműködése miatt. Mert az umorismo reflexiója, mint láttuk, nem az a reflexió, amely a tudományos megismerésben tölt be szerepet, ugyanis az umorismóban működő reflexió nem a logika rokona, míg a tudományban az analízáló ész munkálkodik. Az umorismo reflexiója csak az *ellenkező ész*, vagyis a kétkedés *érzelméből* születő ész munkája.

A reflexió, a rálátás értelmében a normális művészetben is jelen kell, hogy legyen, máskülönben nem születhetne forma. Ez a reflexió a rögzítés és a tükrözés feladatát tölti be a normális műben; emellé a szerepe mellé jön az umorista műben az ellenkezés reflexiója; s a tudományos műben pedig – akár mindezek mellé – a logikai reflexió.

Az umorismo természetének a félreértése tehát abból fakad, hogy a reflexió fogalma, illetve többfélesége nincs kellően tisztázva, pláne nincs azidőtájt definiálva. Pirandello pl. elkeseredetten védi intuíciója sugalmazását arról, hogy az umorismo, bár a reflexió nem az addig ismert és leírt módon, hanem sajátosan működik benne, mégis művészet.

Pirandellónál egyébként a *reflexió* alábbi fajtái különböztethetők meg: tükörfunkció; költői logika; a lélekműködés projekciója, mely önálló árnyék életét éli; az életrekelt árnyék; akaratlagos gondolkodás.

Kis erőfeszítéssel akár a nála elkülöníthető különböző realitásfajtáknak való megfelelést is felfedezhetjük ezekben a kategóriákban: a tükörfunkció pl. a hétköznapi képzethez és az

interpretatív-konstruktív művészi megismerésmódokhoz köthető: egy illuzórikus objektivitást kínál. Talán a költői logika ugyanez, csak másik neve van.

A lelki aktivitás projekciója a lélek illetve a tudat *önreflexiója*, 20. sz.-i tudományos találmány, mely a lelki működés (akár mint a pillanatnyilag végső valóság, igazság) megismerésére irányuló működésmód. Az umorismo és a pszichológia megismerésmódjához kötődik, és egy relatív és interszubjektív valóságot-igazságot kínál. És végül a gondolati, a tudatos megismerő aktivitás, a gondolkodás, amely a tudományos megismeréshez köthető, és az embertől függetlenített, valóban objektívnek tűnő realitásfajta eredményezi.

Az umorismo tehát csak annyiban képes megtestesíteni a művészet és tudomány egymásbaolvadást, hogy intuíciója a lélekműködés projekciója miatt egymagában megtestesíti a tárgyhoz való érzelmi és eltávolodott viszonyulást, az azonosulást és az elkülönülést, ezáltal megvalósítva az esztétikai és a tudományos *viszonyulás* egyetlen aktusban való egyesülését: a tárgy megélésének és szemléletének *egyazon intuícióban* való kifejeződését. Nem arról van tehát szó, hogy egy tudatos, gondolati aktivitás történik az umorismo művészi lezajlásának folyamatában, hanem arról, hogy a lelki aktivitás projekciója hirtelen eltávolítja a művészt a saját intuíciójában megjelenő képtől, és arra kényszeríti, hogy vizsgálja meg azt az "értelem fényében" is; azonban az értelem fénye itt nem tudatos gondolatot jelent, csak egy olyan ravasz tükröt, mely a megismerés, az intuíció elé önmagát állítja hirtelen, de benne a kép nem megszemléli magát, hanem összeütközik vele, és azontúl összetörve folytatja útját. Ez a reflexió nem reflex, hanem lázadó árnyék, mely szembefordul; az árnyék, a tükör mind arra való, hogy eltávolítsa önmagától az intuíciót (vagy ahogy fentebb fogalmaztunk, önmagával való kommunikációra kényszerítse), amely így meghasonlott állapotba kerülve folytatja útját a művészi megvalósulás felé.

A művészet és tudomány, mint megismerési formák "vetélkedése" természetesen filozófiai állásponttól függően más és más hangsúlyt kaphat, mint ahogy a művészet és a tudomány aktuális eredményei és társadalmi jelenléte is befolyásolják e két terület egymáshoz való viszonyának meghatározását.

III.5. Kitekintés

Szeszélyes tallózás a kapcsolódás végtelen lehetőségei között

III.5.1. Az elődök: Kant és Goethe

Pirandello Kanttal és Goethével való rokonsága futó említés szintjén van jelen az olasz esztétikában, pl. a már idézett Vicentini és Maddaloni könyvében. Mi ennek a

rokonságnak a megerősítéséhez Zoltai Dénes gondolatainak segítségével járulunk hozzá,⁴³⁰ aki Kanttal kapcsolatban ezt írja:

Kant alapvető rendszertani koncepciója szerint már maga az "ítélőerő" is olyan képesség, amely közvetít elmélet és gyakorlat, egyediség és törvényszerűség között, még hozzá nemcsak abban az értelemben, hogy az ítélet a különöst alárendeli az általánosnak (...), hanem különleges, Kant által elsőként felvázolt "reflektáló" formájában is, amikor egyfajta intuitív megismerés segítségével a különösből az általánosba emelkedünk. Az utóbbi, a reflektáló ítélerő, tehát a különösből kiinduló kvázi-intuitív megismerés mármost központi fontosságúvá válik a művészi tevékenységben. Kant ebben a vonatkozásban méltán hivatkozik többek között a művészi zsenialitásra, az eredetiségre. A zseniális művész valóban nem megtanulható szabályokból indul ki, hanem egy különleges esztétikai eszméből, amelyet teljes összetettségében nem lehet tudományos-fogalmi módon megragadni. Ez azonban nem holmi kötetlen fantáziálást jelent: a zseni is törvény szerint alkot, bár ez nem mechanikus-ésszerű szabály, hanem az adott műben – és csakis ott – érvényesített esztétikai eszme. Kant szavával: »...a szépművészetet mint természetet kell szemlélnünk, noha tudatában vagyunk művészi voltának.«⁴³¹ Az esztétikailag alkotó szubjektivitás ebben a vonatkozásban is hidat ver természet és szabadság, ész és érzékiség közé. Az esztétikum sajátosságának megragadása itt nem merül ki az abszolút különállás rögzítésében, hanem éppen ellenkezőleg: a probléma valóban dialektikus megoldása felé tör.⁴³²

Zoltai Goethe esztétikáját interpretálva a következőket írja:

A természet alkotásai élők, de *önmagukban közömbösek*, a művészet termékei élettelenek, de *jelentéssel telik*. Ebből következik, hogy a jelentéses, mindenkor emberi élettartalmakat hordozó művészet nem akar és nem is tud tökéletes másolatot adni a természet jelenségeiről. Minden műben az ábrázolt jelenségek valaminő kiemelésével, a bennük rejlő törvényszerűségek felmutatásával, szépségük teljének megragadásával van dolgunk. A művész egy második – átértzett, átgondolt, humánussá asszimilált, emberi jelentésekkel gazdagított – természetet jelenít meg, így egyszerre ura és szolgája a természetnek, ahogyan maga a remekmű is egyszerre emberi és természeti alkotás. Következésképpen természet és művészet versenyében mindkettő győztes lehet; a művészetben csak az igazán jelentős, ami nem a természet egyszerű utánzásaként, nem is a természet érzékfeletti megsemmisítéseként áll előttünk, hanem igazi második – emberi – természetként. Látnivaló, hogy Goethe a természet naturalista másolásának és a természettől való idealista elrugaszkodásnak végletei ellen egyforma eréllyel harcolt.⁴³³

Csak annyit tennék hozzá, talán nem véletlenül harcolt mindkettő ellen, hiszen Goethe is elsősorban művész volt.

Zoltai Dénes így folytatja:

A természet egyszerű utánzása az objektivitás feltétlen tiszteletén alapul, s a tárgyak egy szűk csoportjának ábrázolásában művészi sikerrel járhat. Ám az a művész, aki témája és látásmódja miatt az ilyesfajta másolással nem elégedhet meg, hajlik arra, hogy önmagából, saját szubjektivitásából induljon ki, s egyfajta nyelvet alkosson,

⁴³⁰ Zoltai Dénes, *Az esztétika rövid története*, második kiadás. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978.

⁴³¹ v.ö. Kant, *Az ítélerő kritikája*, Budapest, 1966. p. 274. idézi Zoltai, op. cit., p. 94.

⁴³² v.ö. Zoltai id. mű, p. 94.

⁴³³ Zoltai, id. mű, p. 95-96.

amellyel közvetlenül kifejezheti magát. Ez a modor ... A legmagasabb művészi tevékenységre azonban csak a "stílus" tesz képessé: az a módszer, amelyben a művészi objektivitás és szubjektivitás a legharmonikusabban egyesül egymással; a stílus birtokában a művész az ábrázolandó tárgy pontos és mély tanulmányozásával eljut odáig, hogy folyamatukban, lényegi összefüggéseikben és mégis érzéki szemléletességgel tudja megragadni a jelenségeket. ... Goethénél valóban az esztétikai objektivitás legmélyebb szerkezete tárul elénk. Ez a szerkezet egyfelől az egyedi és az általános szemléletessé tett egységén, másfelől azon alapul, hogy az igazi – Kant szóhasználatával élve: eredeti – művészi szubjektivitás a különös jegyében tárja fel az objektív valóság mélyebb összefüggéseit. Eckermann-nal beszélgetve ezt Goethe igen világosan megfogalmazta: »Jól tudom, hogy nehéz dolog, de a különösnek felfogása és ábrázolása a tulajdonképpeni élete is a művészetnek. ... Amíg az általánosban tartjuk magunkat, ezt mindenki utánunk csinálhatja; de a különöst senki sem csinálja utánunk. Miért? mert a többiek nem éltek meg. Attól sem kell félni, hogy a különös nem talál visszhangra. Minden jellemnek, bármilyen sajátos is, és minden ábrázolandó tárgynak, a kötől föl egészen az emberig, van általánossága; mert mindegyik megismétlődik, s nincs olyan dolog a világon, amely csak egyszer léteznék.«⁴³⁴ Semmi kétség: a különös itt az egyedi és az általános közötti közvetítés művészileg termékeny pontja – az a dialektikus valóságszerkezet, amelyet, mint láttuk, csak a "stílussal" rendelkező művész tud teljes mélységében ... megjeleníteni.⁴³⁵

Ami a tartalom és a forma összefonódásának kérdését illeti, megint csak Zoltai Dénes gondolatmenetét követve most egyenesen Goethét idézzük:

Minden művészet, amely művelés és megfontolás, gyakorlat és elmélet révén kifejlődhetett, olyannak tűnik fel előttem, mint megannyi város, amelynek alapját és talaját, melyre felépítették, már nem tudjuk felismerni. Sziklákat robbantottak le, ezeket kövekké faragták és házakat építettek belőlük. Örvendtek, ha barlangokat leltek, s ezeket meg pincékké dolgozták át. Ahol nem volt szilárd az alap, ott kiásták és aláfalazták; az ősi sziklák mellett talán éppen feneketlen mély mocsaras helyre bukkantak, melybe cölöpöket kellett verni és azokra rácsot vetni. Ha mindez már készen állt és lakhatóvá vált, mit nevezhetünk ebből természetnek és mit művészetnek? Hol az alap és hol a pótlás? Hol az anyag és hol a forma?⁴³⁶

Egy további, rövid idézettel berekesztjük röpke családfánk felvázolását Pirandello esztétikai nézeteinek és a klasszikus német esztétikának a szellemi rokonságát demonstrálván, ezúttal Hegel gondolatait idézve Zoltai tolmácsolásában:

...a szépet, mint »az eszme érzéki látszását« a természet önmagában, magánvalósága szerint nem tartalmazza. Csak egyfajta formáló tevékenység nyomán áll elénk az esztétikum. Ebből a továbbiakban először is az következik, hogy az objektív dologi természet, az emberi tevékenységtől elválasztva, önmagában nem szép és nem rút: nincs esztétikai minősége. Másodszor: a pusztá természetutánzás sem hozhat létre igazi esztétikumot. A művészi tevékenység – itt szó szerint értendő – eszményre tör, s ezért a készen kapott természeti alakot, a valóságos élet tényeit és eseményeit csak bizonyos átalakítás, "megtisztítás" után teheti a műalkotás tárgyává. Miben áll

⁴³⁴ Lukács György, *A különösség mint esztétikai kategória*, Budapest, 1957. p. 117. , idézi Zoltai, id. mű, p.97.

⁴³⁵ v. ö. Zoltai, id. mű, p. 96-98.

⁴³⁶ Goethe egyik leveléből idézi Barna István, *Örök muzsika*, Budapest, Zeneműkiadó, 1959. p. 329. Hivatkozik rá Zoltai id. mű, p. 101.

mármost e megtisztítás? Egyfelől el kell tüntetni a közvetlenül adott valóság közvetlen esetlegességét, a zavaró véletleneket stb.; másfelől a művésznak világosan érzékelhető harmóniát kell teremtenie még a diszharmónikus ábrázolásban is.⁴³⁷

Mintha Pirandellót olvasná az ember!

III.5.2. A kortársak

III.5.2.1. Pirandello és az avantgarde

Ha többre jelen dolgozatunkban nincs is mód, érdemel legalább egy rövid bekezdést Pirandello és az avantgarde kapcsolata, természetesen csak a teória, nem a művészi gyakorlat síkján.

Kapcsolatról a szó szoros értelmében nincs szó, két okból. Egyrészt az avantgard irányzatai többnyire 1908 *után* foglalták írásba elveiket, programjaikat, és mint láthattuk, Pirandello nagyjából 1908-ig papírra vetette azokat a nézeteit, amelyek esztétikai teóriáját alkotják. Másrészt a naturalizmusra, verizmusra, realizmusra vonatkoztatva tudjuk, hogy Pirandello élesen elutasított minden izmust, és általában meglehetősen elítélt minden, az ő szavaival élve szemfényvesztő, szélhámos és felszínes művészi próbálkozást, mellyel a közönséget igyekeznek félrevezetni a magukat *újnak* kikiáltó művészek. Ez az elutasító viszonyulás a művészet klasszikus – a görög művészetfelfogás nyomán Kant, Goethe és bizonyos tekintetben Hegel nevével fémjelezhető – értelmezéséből fakad, jóllehet, mint láthattuk, annak Pirandello által interpretált, modernizált – a kortársi gondolkodásban is jelenlévő és elterjedt újplatonista és spiritualista, pszichológiai irányultságú eszméket is integráló – változatából.

Ugyanakkor tagadhatatlanul és nyilvánvalóan jelen van Pirandello gondolkodásában az a problematika, amely a kortárs esztétika problémája, s amelyet minden művész érzékel és igyekszik a maga módján megválaszolni. Létezik tehát kapcsolat Pirandello és az avantgarde teóriái között, de ez kizárólag a szellemi rokonságot foglalja magában; sem személyes kapcsolatokról, sem más, közvetlen kapcsolatról nem beszélhetünk.

Az első kérdés, ami önkéntelenül felvetődik, az umorismo esetleges avantgardizmusának a kérdése. Láttuk, hogy Pirandello ragaszkodott ahhoz, hogy az umorismót művészetként definiálja; annyi engedményt tesz, hogy ez a művészet más, mint az átlagos művészet, benne a kifejezés sajátos minősége jelenik meg.

Pirandello mindössze ennyit *vállal* az umorismo avantgardizmusából. Más kérdés, hogy mint ahogyan az umorismo és az igazság kapcsán láthattuk, valami az *igazi*, a *megtalált* érzéséből, lendületéből megjelenik az umorismóval kapcsolatos eszmefuttatásaiban, de azt is láthattuk, hogy végül is ezt az *érzést* Pirandello nem vállalta, nem vállalta, saját, forrongások között kialakuló művészetfelfogásának a következtében – hiszen annak a

⁴³⁷ Zoltai, id. mű, p. 106. (Hegel, *Esztétikai előadások*, I. kötet alapján.)

kimondása, hogy az umorismo *a művészet*, az *igazi* művészet, teljes mértékben ellenkezett volna saját esztétikai meggyőződésével. Vagyis Pirandello kereste az utat, tudatában volt az esztétikai problémának, mely a kortársakat, művészeket és gondolkodókat feszítette, de nem vállalt fel semmiféle avantgarde megoldást, legalábbis elméleti munkáiban nem; ő a számára is megfogalmazódott esztétikai problémának a megoldását végül is lényegében a goethei klasszikus művészeti ideállal egybehangzó módon fogalmazta meg – noha egy ideig talán meghasonlott, de legalábbis kétkedő, mindenesetre az igazságot lázasan kereső útját járta a művészet vizsgálatának. E klasszikus felfogással végül is egybecsengően meghatározott művészet elérésének, megvalósításának útját pedig a fent leírt módon gondolta el.

Meg kell jegyezni, hogy ezzel egyáltalán nem állt egyedül: az alább idézett Kosztolányi, vagy Fülep Lajos is hasonlóan gondolkodtak: ismerték, esetleg még értették is a kortárs törekvéseket, akár lelkesedtek is értük egy bizonyos mértékig, de a végső megoldást nem azokban látták, és nosztalgiával gondoltak mindannyian a művészet elérhetetlen magasságban álló örök műveire. Ezeknek az örök műveknek az alkotóit egyébként szintén egymással megegyező módon jelölték meg: Homérosz, Dante, Shakespeare.

Érdekes, de tulajdonképpen logikus módon maguk a problémák, amelyek megjelenítődnek az umorismo esztétikáinak tekinthető megfogalmazódásában, mégsem az umorismo meghatározásának, leírásának kapcsán kerülnek terítékre Pirandellónál, mint inkább a művészet kérdéseiről folyó egyéb, általános diskurzusokban.

Ha a Pirandello és az avantgard közti, a teória szintjén fennálló kapcsolatot kutatjuk, kiinduló pontunkat úgy fogalmaznám, hogy az esztétikai problémát hasonlóképpen fogják fel, a válaszok azonban különbözőek. Úgy vélem tehát, hogy az avantgarde különböző irányzatai is ugyanarra az esztétikai kihívásra igyekeznek a maguk válaszait megadni, amelyekre Pirandello. Különösen két avantgarde iskolát vizsgálnék Pirandello vonatkozásában, a kubizmust és a futurizmust; de érdekes hasonlóságok találhatók az expresszionista Der blaue Reiter (a kék lovas) csoport eszméivel is, valamint figyelemre érdemesek Pirandello esztétikai gondolatai szempontjából Cézanne művészetéről alkotott gondolatai is. Biztos vagyok benne, hogy bármelyik avantgard csoportosulás eszméi között találhatnánk olyanokat, amelyek mutatnak közös vonásokat Pirandello gondolataival; én azért választottam mégis éppen a fent megjelölteket az összehasonlításhoz, mivel ezeknek a csoportoknak az aktivitása nagyjából Pirandello teoretikus aktivitásának az időszakával párhuzamos, és rajtuk keresztül jól szemléltethetőek azok a szellemi-gondolkodói tendenciák, amelyek ezeket az idöket jellemzik.

A közösnek felfogott esztétikai kihívásnak a gondolati, szellemi jellemzőit próbáljuk meg összegezni az alábbiakban, persze csak nagy vonalakban, vagyis a közös és általános vonások szintjén.

Az első közös jellemzőnek mindenekelőtt a bergsonizmus tekinthető, majd az ezt követő Theodor Lipps-féle beleérzés-elmélet, mindkettő mint filozófiai-pszichológiai megalapozás, mely úgy Pirandellónál, mint az avantgarde egyes irányzatainál szerepet játszik.⁴³⁸ Bergson legfőbb tézisei Zoltai Dénes interpretációjában a következők⁴³⁹: Bergson bírálta a pozitivizmust, és elutasította a racionális megismerést. Szerinte a külvilág lényegének a megragadására irányuló értelem szükségképpen csődöt mond, a diszkurzív megismerés sohasem képes megközelíteni a létezés ősalapját. *Ez a világlényeg* ugyanis elvileg más természetű, mint a képzetek hálójába befogott jelenségvilág; egyfajta "élan vital", életlendület, "teremtő fejlődés", *a mozgásnak egy sajátos típusa*, amelyet a fizikai mozgásformáktól élesen elhatárolva Bergson tartamnak (durée) nevez. Ezt az anyagtalán tiszta tartamot szerinte csakis a hiteles megismerés szerve, az *intuición* – a tárgyat közvetlenül átélő, a tárgyba a szubjektumot is beleélő tudati aktus – ragadhatja meg. Bergson felvázolta a lényeg megragadásának azt a világképét, amely *túlmegy a felszínen*, de nem a valóság tudományos megismerésének, visszatükrözésének jegyében, hanem egy új stílusú filozófiai mítoszt teremtve.

Lipps szerint az alkotó és a befogadó *eredeti és spontán pszichológiai aktussal lelket önt a tárgyba*, és így egyfajta "együttérző szimbolizmussal" saját Énjének emocionális állapotát "olvassa ki" az objektív valóságból. Alapvető tétele szerint a szépség nem rendelkezik semmiféle objektivitással, az esztétikum lényegét *autonóm módon* a szemlélő külvilággal azonosulni tudó és akaró emocionális alaphangulata teremti meg.⁴⁴⁰

Az objektív valóság valamiféle átalakításának a szükségessége, az objektívnek *szubjektív túlhaladása* annak érdekében, hogy igazi művészetet kapjunk, tehát közös elképzelés. Közös, hogy az *intuición*ot tekintik az objektív valóság túlhaladása eszközének, "szervének"; különbözik azonban ennek az intuiciónnak a *tartalma*; némelyek a tiszta *eszmét* tartják az intuiciónnal megragadhatónak, mások a *lényeg*et, megint mások a lényegnek az ember szempontjából megragadható sajátos fajtáit, pl. az érzelmeket, a szerkezetet, a mozgást, stb. Közös annak a *keresése* tehát, hogy hogyan, *milyen alapon* haladjanak túl az objektív valóságon, vagyis milyen szubjektív tartalmakat állítsanak előtérbe, és végül közös annak a keresése, hogy *milyen módon* jelenítsék mindezt meg a művészi alkotásban. Abban a kérdésben azonban, hogy ez a lényeg, eszme, vagy sajátos tartalom objektív-e, vagy szubjektív, már egyéni eltérések figyelhetők meg; igazándiból

⁴³⁸ Pirandello és a bergsonizmus kapcsolatáról v.ö. Vicentini, id. mű, p. 125. Vicentini szerint a bergsonizmus közvetett módon hatott Pirandellóra, épp azon a Séaillesen keresztül, akin keresztül Schopenhauer is.

⁴³⁹ v.ö. Zoltai id. mű, p. 250-261.

⁴⁴⁰ Az első izmus, ami erre építi programját, a szimbolizmus, s ezt követi az impresszionizmus. Pirandellónak lesújtó véleménye volt a szimbolistákról, s ezt ki is fejtette az *Il neo-idealismo* c. cikkében; v.ö. Függelék, id. mű elemzésénél. Lipps-et is bírálta, a *Komik und Humor* kapcsán, a "L'umorismo"-ban, v.ö. op. cit. p. 42. és p. 107, ahol egész esztétikai teóriáját bírálja. Nincs szó tehát Pirandellónál az említett szerzők eszméinek maradéktalan átvételéről, de egyes elemek az említett gondolatrendszerből azért beépültek a saját szisztémájába.

ez a filozófiai dimenzió általában csak közvetve jelenik meg, inkább csak következtethetünk rá.

Lássunk néhány kiragadott példát, ízelítőül, hogyan fogalmazzák meg teoretikus írásaikban esztétikai törekvéseiket ezek az iskolák.⁴⁴¹

Cézanne 1906-ban halt meg, és 1907-ben volt a gyűjteményes kiállítása. A kubizmus némileg elődjének tekinthette Cézannet; és nézetei Pirandello egyes gondolataival is rokonságba hozhatók:

A táj testet ölt, visszatükröződik és gondolkodik bennem. ... Én ennek a tájnak a *szubjektív tudata* vagyok és a vásznam az *objektív tudata*. Képem és a táj, egyik is, másik is rajtam *kívüli*, de míg a második zűrzavaros, esetleges, összevisza, híjával van minden logikus életnek és bármiféle ésszerűségnek, addig az első az eszmék alakításának időtartama, meghatározottsága, része.⁴⁴²

A kép tehát önmagában létező, sajátos valóság, de nem tagadja meg kapcsolatait az eredetivel, egyenesen hitelesíti őket. A kép azonban csak akkor él, ha a művész összes hatóerői a valóságos világ hatóerőivel egységben hozták létre.

A mű, mint objektív létező létrehozása a szubjektivizálódott megismerésből, a művészi intuíciónak, a tényleges valóság és az alkotás egyaránt az alkotótól független, önálló létezése, a kaotikus, esetleges és az interpretált valóság mássága, ezek azok a pirandellói gondolatok, melyek eszünkbe juthatnak a fent idézett sorok kapcsán. A tárgy saját természetére, és az alkotás szabadságára, a művészet autonómiájára is gondolhatunk.

A kubizmus az impresszionizmus és a korai, naív pozitivizmus ellenében úgy látja és hiszi, hogy a festészetben nem csak a recehártyának, hanem az agynak is meg kell nyilatkoznia: nem a látható tények egyszerű és tiszta regisztrálását kell a festőnek elvégeznie, hanem a tényeket rendszereznie kell oly módon, hogy – válogatást végezve közöttük – a lényegeseket emelje ki.⁴⁴³

A tények rendszerezésekor a kubizmusra a kortárs geometriai és matematikai felismerések vannak hatással, valamint azok az új idealista és spiritualista irányú gondolkodók, akik a természettudományok területén kezdik el védeni a természeti törvények szubjektivistá értelmezését. A kubista szövegekből világosan kiolvasható, hogy törekvésük iránya az objektivitás szubjektív jellegű túlhaladása. Ez a szubjektivizmus azonban nem a szürrealizmus érzelmi vagy pszichológiai eredetű szubjektivitásához áll közel, hanem inkább értelmi természetű. Ez alatt azt kell érteni, hogy az objektivitást megfosztják tisztátalan elemeiktől. A kubistáknál ez a racionális absztraktvizmusig visz el, melynek fő képviselője Mondrian.⁴⁴⁴ Mondrian szerint a belső látás a legmagasabb

⁴⁴¹ Összefoglalásomban végig de Micheli idézett művére támaszkodom.

⁴⁴² v.ö. E. Bernard, *Souvenirs sur P. Cézanne*, Paris, R.G. Michel 1926; J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune 1926. Idézi: de Micheli, id. mű, 190.

⁴⁴³ v.ö. Mario de Micheli, id. mű, p. 182.

⁴⁴⁴ v.ö. idem, p. 183.

szint, amit az ember elérhet; Mondrian *ellentéteket ábrázol, amelyek közt dinamikus ellentmondás van.*

Bár a dinamikus ellentmondásban álló ellentétek ábrázolásáról eszünkbe juthat az umorismo, mindjárt láthatjuk azonban, hogy a kubista ellentéte egy racionálisan, tudatosan megfogalmazott ellentét, amely a tárgyban van, míg az umoristáé az érzés kettőssége, és a tárgyhoz való *viszonyulásban* jelentkező ellentét. Inkább a *tisztátalan elemektől való megtisztítás* közös mozzanatára hívnám fel a figyelmet: a mindennapi élet kaotikus esetlegességeitől a művészi sűrítés, idealizálás útján szabadul meg az alkotó, egy folyamatban, melyben a forma *intuícója* megszüli a konkrét formát. Ez a forma a tényleges valóságtól *különböző* művészi valóság, mint fentebb láthattuk; azonban más, mint a kubisták művészi valósága: a befogadóban képes felkelteni a *mintha* élményt, egyáltalán, képes érzelmi azonosulás-élményt kiváltani, szemben a kubizmus racionális absztrakciójával. A tisztátalan elemekkel teli, vagy Pirandello szavaival élve kaotikus tényleges valóságban ugyanis a kubista nem a pirandellói egészben látás értelemben vett intuícióval, hanem egy másfajta, értelmi intuícióval tesz rendet; mégpedig geometrikusan is *megjelenő* rendet, mivel a kubizmus alapkövetelménye, hogy a képnek legyen *középpontja*.

Az analitikus kubizmus irányzata (1909 végén kezdődik) szétbontja a tárgyat, mindenféle szétदारabolja, vagyis analizálja, s úgy jeleníti meg a vászon felületén, hogy domborúságát a lehető legkisebbre csökkenti. A szintetikus kubizmus (1910 végétől) a perspektívától teljesen megszabadított tárgyból építi a képet; nem elemzi a tárgyat, nem szórja szét, nem is másolja, hanem *lényege* szerint foglalja össze. A kubisták célja a tárgy minden arculatának, minden mozzanatának, s a lényegre törő intuícióval megragadott tünetek és jelzések megszakiatlan változatosságának rögzítése a vásznon.

Vagyis a kubisták is azt akarják, amit Pirandello (pl. amikor az umorismo szellemi kalandjával, illetve saját kísérletével az egyesben megjeleníthető általánosat, és annak igazibb igazságát próbálgatja), és ami lehetetlen: minden részlet rögzítését, magának a változatos életnek a rögzítését, miközben a lényegét is meg akarják ragadni. Ez az umorismóra emlékeztet abból a szempontból is, hogy a jelenséget, a dolgot az umorista reflexiója darabokra szedi, hogy aztán újra összerakja. De eszünkbe juthatnak az umorismótól függetlenül Pirandello azon vívódásai is, melyekben az Élet folytonosan mozgó változatosságának és a rögzített forma állandóságának szembenállásával foglalkozott; eszerint az Élet megjelenítése egyrészt lehetetlen, másrészt mégis lehetségessé válhat, a művészet (és ezáltal nem az umorismo) csodája által. Ezt a csodát a kubisták is, és a futuristák is új és új technikákban vélik megtalálni. Pirandello nem hisz a technikákban, mivel azok külsődleges formához vezetnek, és a formának belülről kell megszületnie; szerinte az egyetlen technika a szenvedély szabad mozgása, amit viszont a tárgy saját természete, a költői logika diktál.

Azonban a közös probléma létezik: az Élet változatosságának és ugyanakkor lényegének az együttes megragadása – ennek lehetősége, vagy lehetetlensége a művészet addigi eszközeivel, látásmódjával, vagy újabb technikákkal.

A mozgásban levés kifejezési lehetősége foglalkoztatja a futuristákat. A futurizmus képzőművészeti poétikáját Umberto Boccioni gyűjteményes kötetében találhatjuk meg legrészletesebben kifejtve.⁴⁴⁵ Ez a poétika már összefüggően jelentkezett 1910-ben, a futurista festők kiáltványában, és a futurista festészet technikai kiáltványában is.

De Micheli szerint nem véletlen, hogy a bergsoni *intuición* jobban hatott a futuristákra, mint Croce lírai intuiciónja; dehát, mint láttuk, Croce intuición-fogalmát Pirandello is hevesen vitatta. Az viszont kétségtelen, hogy a valamilyen értelemben felfogott intuición mindenképpen központi kategóriája volt a korabeli művészetelméleteknek.

Boccioni bergsonizmusa túlmegy az egyszerű analógián. Bergsontól egy sor alapvető tételt vesz át, közte az időtartam tételét, a valóságnak mint átalakulásnak vagy kifejtetnek a tételét, és a már említett intuiciónt, mint a mozgás összetettségében létező realitás felfogásának egyetlen módját. Boccioni számára a *valóság* teljességében, a maga egységes sokféleségében, szüntelen mozgásában, vagyis a *maga életszerűségében való felfogása* és *ábrázolása* volt a probléma. Nem csupán statikus vagy kontemplatív, absztrakt vagy értelmi megismerés volt a tét, hanem a tárggyal intuitíve történő azonosulás és életének belülről való megismerése, olyan megismerés, amelyre az *alakulásának egészét átélő módszer révén tehetünk szert*. Boccioni szerint: "A mi számunkra a kép maga a tárgyban *belülről* és nem kívülről, átalakulásaiban felfogott élet." A tárgy ábrázolásáról pedig: "A tárgyat *belülről* fogva fel, azaz *megélve* adjuk meg kiterjedését, erejét, megnyilatkozását s ezek teremtik majd meg ugyanabban az időben kapcsolatát is a környezettel."⁴⁴⁶ Boccioninál az ihlet az a ténykedés, melynek során a művész a *tárgyba merül* és annak jellegzetes *mozgását átéli*.

A tárgyat, a személyt a saját mozgása, a szenvedély szabad mozgása szerint megalkotó író, aki énjét felfüggesztve pszichéjét odakölcsönzi alakjának, hogy az rajta keresztül saját, spontán és autonóm létezését elnyerje, ez Pirandello gondolata.

Boccioni a benyomás és a forma közti kapcsolatot majdnem mint a megjelenés és az ismeret közti viszonyt látta:

A benyomás tehát az időtartamban, lefolyásának egyetlen formáján keresztül fog élni. A *benyomás* ezek szerint *nem* a megközelítően sikerült *reprodukálás* által foglyul ejtett tárgy kivégzése ..., hanem *maga a tárgy, érzékelésének* (megjelenés) és *szerkezetének* (ismeret) *összetettségében*.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Umberto Boccioni, *Pittura, scultura futurista.*, Milano, Poesia, 1914. A futurista szövegeket ebből idézi de Micheli, id. mű, p. 231-244.

⁴⁴⁶ v.ö. de Micheli, id. mű, p. 233-234.

⁴⁴⁷ v.ö. idem, p. 235.

Vagyis ismét egyszerre akarja a művész az érzékeléskor keletkezett *benyomását* és a tárgy lényegi *ismeretét* megjeleníteni a műben, mint már láttuk a kubistáknál is. Ez az, amire azt mondtam feljebb, hogy a lehetetlent akarják: a jelenséget és a lényegét egyazon tárgyi ábrázolásban megjeleníteni.

Tulajdonképpen az umorismo esetén Pirandello is ennek az igénynek a megjelenítettségét szerette volna az umorismo – általa mindig is létezőnek nyilvánított jelenségébe – beleláttni: az umorismo a tisztítatlan, egyedi valóságot, sőt, a különlegeset mutatta be, mégis meg tudta jeleníteni – Pirandello szerint – az általánosat, a legigazabbat, vagyis a lényegét is. Mindez persze az umorismóval kapcsolatosan sosem nyert explicit megfogalmazást Pirandellónál, ezért is fogalmaztunk úgy, hogy az umorismo Pirandello rejtett avantgardizmusa.

Ami a mozgásban való létezés és a lényegi létezés egyetlen ábrázolási aktusban való megjelenítési lehetőségét illeti, ez az umorismo kategóriájában legfeljebb annyiban jelenik meg, amennyiben egy jelenséget két, egymással ellentétes viszonyulás során is megragad az umorista, tehát *több oldalról láttatja*, a *sentimento del contrario* aktusában. Ez azonban, mint fentebb is mondtuk, nem a tárgyban bennerejlő mozgás, hanem az alkotóban jelentkező, mozgásban lévő *viszonyulás*.

Az Élet változásban levését végül is nem az umorismo kategóriája hivatott megjeleníteni; erre már fentebb is utaltunk, mikor az Élet és a rögzített forma ellentmondása kapcsán utaltunk Pirandello hasonló, alapvetőnek tekintető problémájára. Ez az a probléma, amit Pirandello szerint a művészet csodája mégis megold: de nem *külsődleges* formák, vagy az *alkotó* ábrázolásba való *tudatos* beavatkozásának, hanem a művészet misztériumának az útján. Ennek a misztériumnak a leírása volt Pirandello legfőbb esztétikai törekvése; az előző fejezetben igyekeztünk összefoglalni, milyen eredménnyel.

A valóság belülről való felfogásának eszméje tehát nem csak a kubistáknál hanem a futuristáknál is jelen van, sőt, mint majd láthatjuk, az expresszionistáknál is.

"A kék lovas" csoport 1911-től 1914-ig működött, egy expresszionista csoportosulás volt. Bemutató sorait Kandinsky írta. Ebből a csoportból Franz Marcot, és különösen Paul Kleet emelném ki. Marc ezt írja:

Minden dolognak megvan a maga burka és a maga, megjelenése és lényege, álarca és valósága. Ha csak a dolgok burkát ismerjük meg, a lényeg helyett, ha a dolgok álarca oly módon vakít meg, hogy lehetetlen megtalálnunk az igazságot – hogyan akarunk akkor a dolgok belső megérthetőségéig eljutni? ... Mit várunk az »absztrakt művészettől«? Hogy a világ milyenségén felizgatott lelkünk helyett megpróbálja *magát a világot* megszólaltatni...Ezer éve tudjuk, hogy annál némábbak lesznek a dolgok, minél inkább odatartjuk eléjük a felületi megjelenésüket visszaadó optikai tükröt. A külső soha nem érdekes; vessétek ki, vessétek ki teljesen a lelketekből –

képzeljétek el, hogy sem ti, sem a világképetek nem léteznek — és a világ megmarad *igazi formájában* és mi, művészek, *ráérzünk* erre a formára⁴⁴⁸

Pirandello is az élő, élénk álló dolgot akarta megjeleníteni: magát a dolgot, nem az író róla való elképzeléseit. Ő sem gondolta úgy, hogy a dolog felszínének a megragadása képes magát a dolgot élénk állítani; tehát nem tagadta egyfajta szelekció szükségességét, azonban ez nem a művész által *akaratlagosan* elvégzett szelekció-interpretáció, hanem olyan, melyet a dolog a saját természete irányít, a művész közvetítése által, és amelynek végeredményeképpen maga a dolog élőként és autonómként jelenik meg. Persze azt is észre kell vennünk, hogy ez az *igazi* forma, ami nem a külső forma, az Pirandello felfogásában nem *megmarad*, hanem *megteremtődik*, a művész által ugyan, de a saját akaratából.

Klee szerint a művész egyfajta médium; feladata beiktatni magát a természet teremtményei közé, oly módon, hogy *a természet rajta keresztül új jelenségeket, új valóságokat, új világokat tudjon teremteni*. A következő hasonlattal világította meg a természet és a művész kapcsolatát:

Engedjétek meg, hogy egy képet használjak, a fa képét. A művész az egész összetett világ iránt *érdeklődik*, és valamilyen módon *tájékozódik* benne, s ha hihetünk neki, egészen jól. Ha így van, *meg tudja találni* a jelenségek és tapasztalatok *rendjét*. Ezt a többszörös és sokágú rendet, a természet és az élet ilyen *megismerését* szeretném a fa gyökérzetéhez hasonlítani. A gyökerekből jut el a művészhöz az a nedv, mely átítatja őt és látását. Ily módon ő a törzs szerepét tölti be. Az éltető nedv áramlásának ereje átalakítja, megindítja s az alkotásban látomása szerint igazgatja. Ahogy a fák levelei a térben és az időben mindenfelé szétnyúlnak, ugyanúgy történik a műben is. *Senki sem várhatja el, hogy a fa ágazatát gyökerei formájára alakítsa ki*. Könnyű megérteni, hogy nem létezhet egyenlő kapcsolat az alsó és a felső részek között: azok a különféle funkciók, melyek a két eltérő területen nyilvánulnak meg, erőnek erejével különféle formákat kell, hogy teremtsenek. Éppen ezért igazságtalanul szokták vitatni a művészhöz azt a jogát, hogy eltávolodjék a modelltől és mégis teremtsen. Különleges buzgalommal még hozzá szokták tenni azt is, hogy a művész tehetetlen és hogy tudatosan hamisít. A valóságban, mivel a törzs szerepét tölti be, nem tehet mást, mint hogy összegyűjti mindazt, ami a *mélyiségből* érkezik és továbbítja azt feljebb. Ezért nem is szolgál, nem is parancsol, egyszerűen közvetít.⁴⁴⁹

A fa képével megvilágított alkotói folyamat szinte teljesen megegyezik Pirandello elképzelésével; az *érdeklődés* megfeleltethető Pirandellónál a nyitottságnak és előítéletmentességnek, vagyis az *őszinteségnek*, mellyel a művész a világ dolgai felé fordul, a *tájékozódás* pedig a szükségszerű emberi dimenzióra hozás, a szubjektumon átvezetett tényleges valóság átalakulása. A gyökérzet a láthatatlan tudomány, melyből a költői logika, mint technika, a szenvedély szabad mozgása, vagyis a saját törvényei szerint működve, a művész szellemét, lelkét (a fa törzsét) felhasználva önmagának

⁴⁴⁸ v.ö. Franz Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, I.II. Berlin, Paul Cassirer. 1920. Idézi de Micheli, id. mű, p. 90.

⁴⁴⁹v.ö. Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Bern-Buempliz. Benteli, 1945. Az ezt tartalmazó előadás egyébként 1924-ben, egy konferencián hangzott el. Idézi: de Micheli, id. mű, p. 95.

érzékletes formáját (a fa lombját) létrehozza, a művész saját ambícióit, akaratát háttérbe szorítva. Pirandello is mondja, hogy a művész nem *ura* a saját maga alkotta világnak, csak *szereplője*.

Klee azt is mondja, hogy a világ, úgy, ahogyan a jelenlegi állapotában megmutatkozik, nem az egyedül létező világ; és azt is, hogy a művészet a teremtés allegorikus képe.⁴⁵⁰ A naturalista módon felfogott világot csak a költői tevékenység képes átszűrni, megtisztítani, értékessé tenni, megmenteni jelenlegi állapotából, anélkül, hogy megsemmisítené.

Pirandello felfogásában ez a megtisztulás a művészi alkotófolyamatban a valóság átalakulása során, a sűrítés, idealizálás és formaalkotás során következik be. A tényleges valóság és a művészi valóság viszonyáról van szó; a művészi valóság a művész saját alkotása, melynek kiindulópontja a tényleges valóságból a szubjektivitásban létrejött belső valóság; mindkettő interpretáció, mely értelmessé, majd az ember számára felfoghatóvá teszi a világot, miközben megtisztítja hétköznapi esetlegességeitől.

Csak Pirandellónál mindez nem művészi, poétikai program, hanem a valóság művészi átalakításának leírása, melyet a művészetet megismerni, megérteni akarása szült, s melyhez azért hozzájárulhatott saját művészi tapasztalatának az analízise is.

A hasonlóságok mellett persze lényeges különbségek is vannak. Ilyen például a *rend*, *lényeg*, vagy *eszmei létezés* kérdése. Pirandello nem hitt abban, hogy a rend vagy a lényeg a tárgyban magában benne van, legalábbis nem az objektív, és bárki számára egyformán való létezés értelmében. Vagyis nem egyszerűen csak kibontakoztat a művész, hanem alkot is, de sajátos törvények meghatározta, behatárolta működések szerint, melyek az alkotás "szabadságát" a művész számára korlátozzák, mivel *szabadnak* csak a saját törvényei szerint megszülető művet tekinthetjük a Pirandello-által leírt alkotási folyamatban. A nem benne lévő saját természettel kapcsolatban alkalmaztuk a potencia-aktus formulát, melynek segítségével lehetővé vált, hogy egyszerre elfogadjuk a tárgy saját természetének létezését, melynek a lehető legnagyobb mértékben meg kell jelennie a műben és ugyanakkor a művészi alkotás autonómiájának és szubjektivitásának a létezését is. Az eddig idézett poétikák és művészi programok ezt a kérdést nem így látták; vagy a lényegnek egy *ideális*, de stabil létezését tételezték fel, melyre *ráérez* a művész, vagy úgy akarták megmutatni, hogy a tárgyat analizálják, összes részletével együtt, majd azok valamiféle lényegi *konstrukcióját belelátva újraalkotják* a lényegi tárgyat, vagy mozgását a térbe vetítve jelenítik meg sokoldalú, időben is változó létezését.

Talán egyedül Klee az, aki mintha megengedné a tényleges valóságtól való eltávolodást, a teremtés értelmében, hiszen mint mondja, nem várható el, hogy a fa gyökérzete és lombkoronája *azonos formát* öltön, és aki ugyanakkor megtartja az egylényegűséget, vagyis a gyökérzetből való tápláltságot, a gyökérzet alakító hatalma szerint való

⁴⁵⁰ v.ö. P.Klee, *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiss, 1920. Idézi: De Micheli, id. mű, p. 99.

teremtődést. Ha még azt is hozzátenné, hogy a törzsnek tudata van, mellyel meg kell küzdenie az ábrázolás aktusában, akkor azt mondhatnánk, hogy akár Pirandello is alkothatta volna ezt a szemléletes fa-hasonlatot.

III.5.2.2. Fülep és Kosztolányi

Nagyon érdekes és tanulságos lenne Pirandello nézeteit a korabeli magyar művészek és művészetről gondolkodók nézeteivel egybevetni.

Mi itt terjedelmi korlátok miatt az alábbi két lehetőséget kínáljuk fel, a jóval gazdagabb lehetőségek illusztrálására, valóban csak ízelítőként, a pusztá megemlítés szintjén: Fülep Lajos⁴⁵¹ és Kosztolányi Dezső⁴⁵² néhány gondolatát.

Kezdjük Fülep Lajossal.

Az első idézet *A művészet útvesztője* c. írásából, 1904-ből való:

Tehát az idegenek után átvettük az *akadémikus* művészetet, amit *megtanulni* lehet. ... Időközben, miután az akadémia hosszú diadalok közt megvénült, rájöttünk arra, hogy ez a művészet *lehetetlen* valami, s a rövid fejlődés vége felé új hang szólalt meg: nincs magyar művészetünk! Ha nincs, teremteni kell. Mi más történt hát erre, mint hogy az *állam is, a közönség is* a nálunk egyedül elismert művészetet, az akadémiát táplálta, támogatta újból.⁴⁵³

Az *akadémikus* ugyanannak a művészeti konzervativizmusnak a megjelölése, mint amit a pirandellói Retorika képvisel: olyan művészeti ideál, amit tanulással, utánzással kell elsajátítani és követni; és amit Fülep, Pirandellóhoz hasonlóan, elutasít. A másik, amit mindketten elutasítanak, az az idegenek utánzása, a magyar – illetve az olasz – eredeti teremtése helyett. Ugyanabban az évtizedben íródnak ezek a sorok a két gondolkodónál.

Ugyanebben a cikkben később ez áll:

Szó sincs róla, a való művészet jelenléte még nem hatott át minden réteget egyformán, mert sokan élőknek hiszik a holtat, (az akadémikus művészetet) mások halottnak azt, ami élő és erős. (az új művészetet) Nem is sok művészegyeniség képviseli azt az irányt, mely korunknak megfelel, s nagy része van ebben a közönség közönyének s a rossz anyagi viszonyoknak is: nem egy keres külföldön boldogulást. ... Ferenczy Károlyban nincs egy vonásnyi *idegen* hatás, amit *másoktól tanult*, az csak annyi, amennyit mindenki megtanul. Nincs talán senki ma, aki oly *tiszta* lenne, mint ő. Tiszta szemű és eszű ember, aki érzi a maga erejét, s azt fölébe helyezi minden idegen hatásnak. Egyénisége olyan *eredeti*, hogy mindenben, amit csinál, *elevenen* érzik, hogy az övé. Csak ő az, amit ad, s a *természeten keresztül* adja. Más témája nincs, csak a természet és ő maga, melynek ő is csak része, megnyilatkozása. ... a benne dolgozó erő *ösztönszerűleg* érzi minden pillanatban a természet nagy erejét. E folytonos

⁴⁵¹ Az idézeteket az alábbi kötetből vesszük: Fülep Lajos. *Egybegyűjtött írások*, I. Budapest, Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.

⁴⁵² A Kosztolányi-idézeteket az alábbi műből vesszük: Kosztolányi Dezső. *Nyelv és lélek*, Budapest. Szépirodalmi Könyvkiadó. Fórum Könyvkiadó. 1990. Második, bővített kiadás.

⁴⁵³ Fülep, id. mű, p. 76. Kiemelés tőlem.

közösségnek ad kifejezést, tehát a szó szoros értelmében vett festő és csakis festő, akinek poézise is magából a természetből fakad, s ezért *őszinte és egyszerű*.⁴⁵⁴

Pirandellónak is az *őszinte* és az *egyszerű* a legtöbbet visszatérő dicsérő jelzője, amikor eredeti művészetet akar minősíteni; s azt is láthattuk, hogy ez az őszinteség közeli rokona az ösztönösségnek.

Fülep az esztétikának a normatív szerepe ellen is tiltakozik, csakúgy, mint Pirandello: "Előre sohasem lehet tudni, hogy milyen lehet és milyen lesz a faji művészet; az esztétikát *előre* föl nem állíthatjuk."⁴⁵⁵

Művészek és koruk című, 1905-ből való írásában ez olvasható:

S az újkori művész nemcsak lelki táplálékot nyújt korának, amikor alkot, hanem támadja is azt; a festő ostromolja minden ecsetvonásával, a szobrász vésőjével, a költő minden verssorával s az újkori színész minden gesztusával, még azzal is, hogy hátat fordít a publikumának. Csakhogy úgy szokott lenni, hogy éppen ezeknek a művészeknek nincsen ahhoz való természetük, tehetségük és erejük, hogy *kierőszakolják a közönség tetszését*, s hogy elfogadhatóvá tegyék magukat; ezt rendesen azok teszik, akiknek erős szükségük van a múlt pillanat sikerére, s művészetüknél nagyobb erőnek érzik magukban a siker kiküzdéséhez szükséges *ambíciót*.

Az igazi nagyságokat még sohasem értették meg első pillanatra; de valahányszor egy *új irányból* látunk valamit, tudnunk kell, hogy az előhírnöke egy hamarosan bekövetkezendő általános új hitvallásnak. És első embereknek dicsőségük és tragédiájuk ez a *megelőzés*, hogy ők *nem utánoznak* senkit, *önállóak*, annyira, amilyennek csak évtizedekkel utánuk volna szabad lenni.⁴⁵⁶

Pirandello többek között az általa umoristának tartott és nagyrabecsült Alberto Cantoni méltatása kapcsán ír szinte azonos sorokat; de a más módon való látás közönséget érő kezdeti sokkjáról és későbbi tudomásulvételéről is Fülephez hasonló gondolatokat fejt ki pl. a *Teatro nuovo e teatro vecchio* c. írásában.

Egyszerűség, ez a címe a Suzanne Desprès nevű francia színésznő méltatása kapcsán írt Fülep-írásnak, 1906-ból.

A Sarah Bernhardt, Coquelin, Mounet-Sully *szépen működő* szép orgánuma egyszerűben *üres* gépezetté vedlik, amint ez az asszony a közelükben megszólal; megszámlálhatatlan gesztusaik, melyekkel minden *szót megillusztrálnak*, szélmalomkerekplésnek tűnnek föl, ha mellettük karját fölemeli ez az asszony. Amazokból dől a stílus, tátogat az üresség, ömlik a hang, körülöttük recsegnek a kurtinák; ez *szemem láttára éli át egyik érzést a másik után, fejlődik kialakul, lelkem érzi lelke vergődését, ha nevet, vele nevetek, ha sir, megremeg a szívem. Honnan ez a mélységes hatás?* ... Mi ez a művészet? Milyen ez a művészet? Röviden felelni csak erre a második kérdésre lehet: egyszerű. ... Olyan *egyszerű* és *igaz* a művészete, mint az *élet*.⁴⁵⁷

A Pirandello-kritikák visszatérő pozitív minősítése az *egyszerű*; még fontosabb azonban a szemünk láttára átélő és hatást kiváltó színész leírása, ahol éppen az érzések

⁴⁵⁴ idem, p. 78-79. Kiemelés tőlem.

⁴⁵⁵ ibidem. Kiemelés tőlem.

⁴⁵⁶ idem, p. 94. Kiemelés tőlem.

⁴⁵⁷ idem, p. 201. Kiemelés tőlem.

kommunikációja történik; és ez az, ami hatást kelt, ez lelkesíti a kritikust, aki nem teátralitást – értsd hazugságot – vár az új művészettől, hanem *igazságot*... és éppen az érzelmek igazságát, amit a *mélyseges hatás* bekövetkezte igazol.

Fülep figyelme az irodalom jelenségeire is kiterjedt. (Néhány kiadatlan írása szépírói próbálkozásait tanúsítja.) Ezt írja *Apróságok az írásról* (1906) című munkájában:

Igen kicsi azoknak a száma nálunk, akik az írott művekben a *művészetet* is élvezni tudják. (Értsd: nemcsak a képiséget vagy a zeneiséget, ami a modern költészet sajátja.) A piktúrára, a zenére, a színházra már csak nevelődik valahogy a publikumunk, de még arra alig kapható, hogy egy írott sorban, ha az olyan, valami különösebbet, szavaknál egyebet föl tudjon fedezni. Azonban...hogyan miért van még mindig Herczeg Ferencnek és Szomaházy Istvánnak nagy publikuma, annak oka nem pusztán a közönségben rejlik; vajon hány olyan *írónk* van, aki *művész*? ... A nagy tehetségek hazájában, ahol a stílus egyértelmű Tóth Bélával, ritka jelenség a *művészettel megszült mondat*. A mi régi irodalmunk nyelvemlékekből áll ...⁴⁵⁸

Pirandello is fontosnak tartja, hogy a költészet a saját eszközeivel, a nyelvvel alkosson művészetet, s hogy annak a nyelvnek a művel együtt kell megszületnie.

A *Hangok a jövőből* (1906) érdekes dokumentuma annak a kornak, amelyben a művészet és a tudomány határvonalai egyre elmosódottabbak, s amely jelenségre Pirandello is érzékenyen reagált. A határok megingását ugyanakkor a két tábor versengése kíséri, vajon melyikjük képes jobban, többet megérteni és megértetni az életből.

Komoly tudósok, súlyos agyemberek, akik száműztek bennünket, a művészetek és a művészetekben élő lelkek gyöngé szavú prédikátorait a számba vehető emberek sorából, mostanában olyan hangokat hallatnak, melyek talán akaruk ellen siklanak ki a torkukból. Kérdezősködnék a Holnaptól. Az egzakt agyvelők sűrű táborában bomladozás észlelhető, s a nagy nehezen rendbe szedett sorokból áruuló látnokok szakadnak ki, akik a szigorúan tudományos köntös megőrzésével egy eljövendő idealizmus korszakáról tesznek hitvallást. De ne gúnyolódjunk felettük. Megindítva az *örök mozgás* diadalmaskodó szellemétől közelednek ők – felénk, az *állandó törvények* keresői az *örökké változó* hirdetőihez, s tarsolyukban értékes kincseket takar a szürke daróc. ... Rossz idő jár most az *igazságokra*. Az utolsó menedéket, az *igazságok* Noé bárkáját, a matematikát kikezdte, ha nem is a tenger vize, de éppen maguknak a bent ülőknek néhány evezőse és kormányosa. Kételyek állanak szembe azokkal az abszolútnak hirdetett matematikai igazságokkal, melyekre ha eddig sikerült vezetni valamilyen tudományos formulát, hát minden rendben volt. ... Mit nekünk idealizmus és materializmus akkor, mit igazságok és megoldás, ha látni fogjuk elkeseredetten vívni ezeket az embereket azokért az ideákért, amelyek nekünk kedvesek. Mi szeretni fogjuk őket, mint ahogy még művész nem szeretett tudóst... mert ami az ő világukban lehetetlen, az nálunk lehetséges: mi egyszerre tudunk szeretni két író, festőt, szobrászt, színészt, akik nem tudnának egy földél alatt mradni egymással. ... Mi is kóvályog hát sejtelemként a levegőben? ... a jelek egy új idealizmus korszakának elkövetkezésére mutatnak ... Annyi azonban bizonyos, hogy nagy erők fognak összeműködni a kiizzadásukra, hatalmasan fegyverzett emberi intellektusok a modern készütség minden súlyát fogják latba vetni ... A jelekből

⁴⁵⁸ idem, p. 275. Kiemelés tőlem.

ítélve ez a megmozdulás olyan egyetemes karakterű lesz, amilyenre talán csak az ősi világfelfogások kialakulásában van példa; alighanem ezúttal fog először érdemlegesen szóhoz jutni *Ázsia* is, melynek *nagy filozófiai rendszereit* csak a modern tudomány tudta teljes öntudattal és kritikával megközelíteni és – felhasználni. ... Az új világfelfogás kialakulásában sem az eredmény érdekel bennünket, hanem az *út*, amelyen el fogunk jutni hozzá az *individualizmus és szubjektivizmus* érvényesülésének révén. Mert annyi bizonyos, hogy ennek a két tényezőnek, mely akarva, nem akarva, mindig a mi részünkön volt, napról napra jelentékenyebb a szerepe minden téren. Íme, már a legvédettebb műhelybe, a matematikába is betették a lábukat.⁴⁵⁹

Látnoki szavak! A következő fejezetben kitérünk rá röviden, milyen módon rokonítható Pirandello gondolkodásával az "ázsiai elem".

Végül álljon itt néhány jelentőségteljes részlet Fülepnek az ebből a periódusból legnagyobb lélekzetű tanulmányából, a nagy 1908-ból való *Új művészi stílus*-ból:

A föladat, mely rájuk nehezedik, (a mai művészekre) a legnagyobb, mivel mélység tátong az ingó és *változó egyén* s az *alkotás* állandó s az *örökkévalóságot akaró természete* között. Az igazi alkotókban – ma – mindig megvan ez a szakadék, mert elsősorban egyéniségek és különállók, mégis szükségük van az állandóra, a pozitívre, a mindenkor érvényesre. Nagy alkotók nélkül nem voltak és nem lesznek. Az erőfeszítés a két véglet összeegyeztetésére a legnagyobb, legemberfölöttibb, legtragikusabb. ... Ha nincs *egy művészet, egy* egységes művészet, hanem minden egyéniség a maga módja szerint fogja föl és teremti a művészetet, akkor, éppen mivel mindig a különbözősége van a hangsúly, minden általános érvényű törvénynek meg kell szűnnie, s legfőbbrel relatív törvényekről lehet szó, az *egyén belső törvényeiről*, melyek mindig csak egy-egy valakire érvényesek, sohase másra. A művészet teljes szubjektivizmusa természetszerűleg magával hozta a *kritika*, a művészet nézésének *teljes szubjektivizmusát*, a kritikában is már csak az egyén, mint művészi jelenség érdekel, s az nekünk a nagyobb kritikus, aki mint egyéniség nagyobb, a part-abb. Eljutván az igazsághoz, hogy minden egyéniség magában teljesen különálló, körülzárt valami, föl kellett adni az *egyéniségek egymásba hatolásának, egymást megértésének* reményét, aminek helyébe jött a minden művészi jelenségnek a *magunk módja* szerint való értelmezése. Minden alkotó a maga módja szerint fogja föl a művészetet, mint minden szemlélő, anélkül hogy utóbbiak kevés kivétellel többet akarnának, mint éppen a maguk módja szerint való szemlélést, művészetnézésük egyéni voltát. A következtetés, az idejutás teljesen logikus és konzekvens, mikor a művészet minden törvénye föl van adva. Más megoldás nem lehetett. Nemcsak annyi művészetünk van ma, ahány művészünk, hanem annyi kritikánk is, ahány kritikusunk. A művészet, mint olyan, nincs többé, egyéniségek vannak. De milyen következtetést lehetne levonni abból, hogy az egyéniségek csak magukban foghatók föl és értékelhetik magukat, mivel egy másik egyéniség is csak önmagában ismerheti törvényeit, amelyek csak önmagára érvényesek? ... Kevesen nyúlnak komolyan a problémához, mely az *egyén* á part és *relatív* volta s az *alkotás* általános érvényt akaró, az *állandóságra, örökkévalóságra aspiráló természete* közt tátong. A legnagyobb alkotók energiájának jelentékeny része ment el arra, hogy a diszharmóniában megállják a helyük, hogy a két végletet a maguk személyében összeegyeztessék és egyensúlyba hozzák.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ idem, p. 304-305. Kiemelés tőlem.

⁴⁶⁰ idem, p. 368-370. Kiemelés tőlem.

Pirandello legalapvetőbb esztétikai problémája lényegében ugyane kérdés közelében fogalmazható meg: hogyan egyeztethető össze a *szubjektív* és a tárgy *saját* természete a hiteles művészi kifejezésben, hogyan a mű rögzített és örök mivolta az alkotó és az élet relatív – állandóan változásban lévő – természetével, hogyan lehet igazabb az umorismo egyedi igazsága, mint az idealizáló művészet művészi igazsága, a befogadásban létrejön, létrejöhet-e egyáltalán megértés, rezonancia, ha az igazi művek saját törvényeik szerint születnek, és valójában mindig magányosan állnak? Lehet-e a kritikának objektív kritériuma?

Csak Pirandello válaszai nem a teljes relativizmus irányába haladnak, hanem inkább az ellenkező irányba: a közös *emberi tartalom* felfedezésének és a nagy művészetben való szükségszerű megjelenésének az irányába. Ahogy láhattuk, éppen a tárgy saját természetének köszönhetően, mely az egyén saját ambícióinak, akaratának megjelenését szinte kizárja a művészi alkotófolyamatból, hogy helyette valami olyan – még mindig egyéninek és szubjektívnek – adjon helyet, ami már kontaktusba kerülhet a másik emberrel is, éppen az érzelmek közvetítése révén. Ahogy korábban azt mondtuk, a tényleges valóság objektivitása a szubjektivitás köntösében lehet csak felfogható az ember számára, most úgy fogalmazhatnánk, hogy a művészi valóság szubjektivitása csak az objektív bennefoglalásával lehet közölhető, a másik szubjektum számára felfogható, igaz. Jóllehet az umorismo egy sajátos kísérlet az *egyéni* és az *igazság* összeegyeztetésére, a végső szó Pirandellónál mégis a színház művészetéé.

De közös a két gondolkodónak a nagy művészet időtlenségéről, örök voltáról vallott felfogása is; most Fülep szavait idézve ez így fogalmazható meg:

A mi ezer és ezer művészetünkkel szemben, a mi zaklatott, a legnagyobbat el nem érő, hajszolt, nyugtalan, erőszakos, nehezen megélő, torzókából összehányt művészeteinkkel szemben ott van a hátunk mögött a nagy nyugalmával, hatalmas, mozdulatlan, örök szépségével Egyiptom, a görögség, a gótika, a renaissance. A végtelen időbe néznek bele alkotásaik, mellettük népek születnek és múlnak el, művészetek támadnak és halnak meg, átalakul a világ, egész más emberek élnek a földön, más szemmel, más lélekkel valók, és ők maradnak, és szólnak mindenkire. Ha egyszer szeretetük kiveszne az emberiség lelkéből, az bizonyára nem azt jelentené, hogy divatjukat múlták, hanem hogy az emberekben meghalt a művészet.⁴⁶¹

Végül mindketten hasonló véleményt formálnak az esztétikáról is:

A tudálékos esztétikáknak vége. Amit akarunk, a művészetek *belső lénye*. Törvényeket nem beléjük olvasni, hanem *megtalálni a művészetek belső organizmusát, amellyel életképesek*.⁴⁶²

A *tudálékos* Fülepnél is nyilván a filozófiai, illetve az absztrakt esztétikai teóriát jelenti, mely normákat támaszt, és szabályok betartását kéri számon a művészen; míg a művészet belső organizmusát megtalálni talán éppen a pszichológia tudományával felvértezett esztéta fogja, ami hajlandó és képes a mű saját törvényeinek, a költői logikának a

⁴⁶¹ idem, p. 378.

⁴⁶² idem, p. 390. Kiemelés tőlem.

belülről való felfogására, s felfedezi, hogy a kiváltott rezonancia, a hatás átélése az, ami életet adhat a műnek.

Kosztolányi *Párbeszéd a művészetről*⁴⁶³ című, 1906-os írása, pszeudo-szókratikus dialógusa a tanár és az író beszélgetése az érzelmekről, pontosabban azokról az érzelmekről, amelyeket az író nem él meg, csak megír; az író keveset érez, számára minden csak "írástárgy". A tanár hitetlenkedve hallgatja e "cinikus" beszédet a belehazudott érzelmekről, mivel azt gondolta, az írók mindig láztól, ihlettől égnék és tele vannak érzelmekkel. A vitában lassan megvilágosodnak az álláspontok, és kezdik kölcsönösen megérteni egymást; különösen akkor, amikor az író elmagyarázza:

Az író lángolhat, de nem akkor, mikor ír, s nem azért ír, mert érez, hanem mert nyugodt és *jól lát*. Az a hit, hogy ő folytonosan érez, tisztán azért, mert az érzelmek atmoszférájában mozog, éppoly téves, mint azt hinni, hogy a betegekkel vesződő orvos a legbetegebb. Az orvos célja a gyógyítás, az íróé az írás.

Az író azt is elismeri a tanár kérdésére, hogy sok edződésen és *forró* lelki vívódáson kell keresztül mennie, míg a *hideg* bölcsesség magaslataira jut. Majd így folytatja:

Mert mindössze csak arról van szó, hogy az *élet s a művészet nagyon távol fekvő dolgok*. ... Az igazi művészi ihlet nem felhevülés, hanem lehülés, a tárgy fölé helyezkedés, a tőle való hideg eltávolodás. ... (az írók) nem tudnak szabad szemmel nézni, nem képesek *visszatükrözni* az élet hű képét, mint a tükrök. Lelkük nem a színes üveggel elfödött szemhez, hanem egy camera obscurához hasonló, mely a *művészet gyűjtőlencséjén* bebocsátott *életsugarakat megrögzíti, eszményíti*, s mindig *készen áll* arra, hogy a külső benyomásokat felfogja.⁴⁶⁴

Az Élet és a Művészet távolsága, Pirandellónál a művészi rögzítésnek az Élet változó misztériumával szembenálló (részben ellentétes, részben mégis hasonló) folyamata, ugyanakkor a művészi elfogulatlanság, a nyitottság követelménye, mely az őszinte ábrázolás feltétele: ez a századelő sok művésznél és gondolkodójánál megjelenő, közös problematika; olyan problematika, mely, mint láttuk, a különféle avantgarde próbálkozások hátterében is ott áll.

Kosztolányi egy másik, szintén 1906-ból származó írásában, az *Új célok felé* címűben így ír:

A modern író kodakkal dolgozik. Az utcán, interieurökben, a börzén, a lóversenytéren gyorsfényképet csinál az életről, *költői általánosságokig ritkán emelkedik*. Regényeink és drámáink is az élet ijesztően kicsiny részletét írják le. ... A mai írók eddigelé csak azt a stílust gyúrták, kovácsolták és acélozták, melyek lelkünk mélységeihez férközhettek. Keresték a poézis zárt kapuit kinyitó aranykulcsot.

⁴⁶³ Kosztolányi, id. mű, p. 305-309.

⁴⁶⁴ ibidem. Kiemelések tőlem. Ezen a ponton hosszasan idézhetnénk Csehovtól is. pl. a *Sirály* Íróját, Trigorint, s hasonló gondolatokat találnánk. De Csehovnál megtalálnánk a századelő esztétikai problémáira való megoldás keresésének modern - avantgarde - útját is, éppen a *Sirály*-ban Trepljov, az új irodalom hangját próbálgató másik író tragikus alakjában. Ugyanannak az Új hangnak a keresését, jelenlétét, melyre Fülep írásai is utalnak. Az avantgarde és Pirandello kapcsolatáról fentebb ejtettünk néhány szót.

Kutatták a titkos hangokat, melyekkel a költészet sohasem váltotzó tárgyait, Homérosz s Dante világát érthetővé tegyék a mi számunkra... Ámde nem azért, mert távolodtak az élettől, hanem mivel még nem közeledtek eléggé hozzá. ... A ma művészete tehát halad a maga útján. Visszatérés nincs, de igenis *a művészet igazi célja felé* kell törekednie, s *új hangokon* kell kifejeznie a régiek nagy igazságát. A küzdők új tejjel és mézzel folyó kánaánokat fedeznek majd fel. A jelszavak nemesek és igazak. ... Egyelőre azonban ama veszély fenyeget, hogy az igazi művészetet magáért a művészetért áldozzuk fel.⁴⁶⁵

Pirandellónál is megtalálható a vívódás az igazi költészet elérhetetlennek tűnő horizontja és a jelen útkeresése közben megtalált új igazságok között, ami jól demonstrált az umorismo és a "normális" művészet eltéréseiben, s abban az igyekezetben, amivel Pirandello a normális művészet lényeginek minősített meghatározóit igyekszik kimutatni az umorismo modern művészi válaszában.

Későbből, 1933-ból való a *Művészet és öncsalás* című Kosztolányi írás. Ebben a tetszés, az esztétikai ítéletalkotás illetve a kritika kérdését boncolgatja, és végül is ugyanarra jut, mint Pirandello is jutott: arra, hogy a szépség (az esztétikai tény) a befogadó aktív, belső közreműködésével születik meg, és ekkor az történik, hogy sikerül rátalálnia az alkotót mozgató költői logikára, melyet a mű formája közvetített. Kosztolányi ezt így fogalmazza:⁴⁶⁶

Nincs olyan »hatalmas« és »lenyűgöző« vers, mely az olvasót föltétlenül le tudná venni a lábáról. Végre hiába van előttünk a Csendes -óceán vagy a Himalája, csak el kell fordulnunk, már nem léteznek számunkra. A csodát az olvasónak is akarnia kell. Ebben egyenrangú *társ szerzője* a költőnek. Úgy kell ezt akarnia, mint a delejes álmod annak, amit a delejező képzel. Legalábbis le kell ülnie, legalábbis azt kell akarnia, hogy *ne akarjon* csak azt, amit a *másik akar* akar, a szépség: önsugalmazás, egy megfelelő, erre alkalmas ürügy alapján.

Éppen ezért merőben értéktelen minden bírálat, mely *kivülről*, fölényesen-hetykén vesz szemügyre egy művészi alkotást, s előzőleg nem igyekezett ezzel az *önsugalmazással a közelébe férközni*. Az ilyen bírálat nem egy munkát tagad. *Magát a művészetet, annak alapelvét tagadja*. Az igazi bírálat csak *meghatott* lehet, csak elfogult a művészet javára, csak áhítatos, de ennek keretén belül természetesen éles és kegyetlen is, csak azt keresheti, hogy egy költeményben mennyiben van meg vagy nincs meg az, amit a költője szándékolt, és mennyiben sikerült vagy nem sikerült neki előmozdítania az olvasó *»tudatos öncsalását«*, mely *voltaképp végrehajtja az alkotó végakarátát, megvalósítja sugallatát, testté váltja az ígét*.

Végül a szintén 1933-ból való Kosztolányi írásból, a *Humor és írás*-ból vegyünk szemügyre néhány részletet. Ő is ugyanonnan kezdi a humor meghatározását, mint Pirandello az umorismoét: a latin *humortól*. Ő is végigveszi a gúny, az élc, az ironia eseteit, amelyeket megkülönböztet a humortól. Majd ezt írja:

A humor fő jellemvonása az állandóság. Állandó *lelkiállapot* ez, kedélyhullámozás, életszemlélet, mely szomorúan-vidáman – »könnyek közt mosolyogva« – elfogadja az életet úgy, amint van, s megérti gyarlóságaival együtt, tudomásul veszi, békésen,

⁴⁶⁵ idem, p. 310-313. Kiemelések tőlem.

⁴⁶⁶ idem, p. 346. Kiemelések tőlem.

anélkül, hogy furcsaságait kihegyezné. Együtt érzi a nagyot és a kicsinyt. Nem mér, mint a gúny, csak összehasonlít, egybevet, ezáltal tünteti föl *a dolgok örök viszonylagosságát*. A nagyot olykor kicsinek látja, a kicsit nagynak. ... Ha Jean-Paul azt írta, hogy a fönségesnek ellentéte a nevetséges, a humor a nevetséges fönsége. Bölcsességére egy alig látható, eltűnődő mosoly a válaszunk.

Ebben a nagy és tág értelemben minden jó írás, minden élő stílus humoros. ... Lehet, hogy a szöveg gyászos tárgyról szól, s a legmagasabb szenvedély légkörében mozog. Mégis, ahogy a mondatok kapcsolódnak, ahogy a szavak egymáshoz tapadnak, érezzük a humornak, ennek az áldott "nedvességnek" jelenlétét, mely nélkül nincs emberiesség és életszerűség. ...

Ez a *kettősség, mely egységgé válik, a humor*. Tévedés azt hinni, hogy a valóságossággal ezt el lehet érni. Vannak vaskos – realista és verista – írók, akik folyton a sarat, a szeplőket és a csip-csup apróságokat emlegetik, és mégsem humorosak, hanem nedvtelenek és nagyképűek, mert az élet kisszerűsége mellett nem látják az élet nagyszerűségét is. ... A szárnyaló szenvedélynek szüksége van erre a kényszerleszállásra, hogy új lendületet kapjon. Csak a rossz író humortalan. A rossz írás száraz-aszott, a *kedély mozgékonyasága* nélkül. Humortalannak lenni annyi, mint emberietlennek lenni. Hiszen maga az ember is rendkívül furcsa lény, *s maga az élet is kicsiny és nagy egyszerre, vagyis humoros*.⁴⁶⁷

Kísérteties, mennyire úgy érzi az ember egy-egy mondatnál, mintha a pirandellói *umorismo* magyar megfogalmazását olvasná. Csak a tüzetesebb vizsgálat mutatja meg, hogy mégsem ugyanarról a jelenségről van szó, még ha a Kosztolányi értelmezte *humor* és a Pirandellói *umorismo* nagyon sok tekintetben azonos jelenségnek mondható. Az, hogy lelkiállapot, életszemlélet, az, hogy az egybevetéssel a dolgok örök viszonylagosságát jeleníti meg, hogy a nagyot kicsinek, a kicsit nagynak látja, sőt, akár egyetlen dolgot egyszerre lát kicsinek és nagynak, kettősség, amely eggyé válik – mindez azonosság.

Azonban Kosztolányi azt is állítja az ő humoráról, hogy az derűs méltóság, hogy a humor íze édes, hogy a humor bölcsesség – ami feltétlenül távolságtartást is kell, hogy jelentsen – mindez mégis arra utal, hogy Kosztolányi és Pirandello mégsem ugyanarról a lelkiállapotról beszélnek; mert Pirandello *umorismóját* nem a távolságtartás, hanem éppen annak hiánya, a belső szétszakítottság, nem a derűs méltóság, hanem a *sentimento del contrario* jellemzi; állapota inkább fájdalmas, mint édes, hatása inkább nyugtalanító, mintsem hogy az élet olyan nedve lenne, "melyben fölolvad a világ, emberivé válik, hogy kedélyünkbe fogadhassuk". Az *umorismo* meghasonlás, a humor megbékélés: antagonizmus, vagy, talán, egyazon érme két oldala... attól függően, milyen lelki alkatú ember szemléli. Egy újabb, utolsó érv amellet, hogy az *umorismót* csak pszichológiailag lehet teljes biztonsággal, kielégítően meghatározni.

⁴⁶⁷ idem, p. 438-441. Kiemelések tőlem.

III.5.2.3. Ortega

Végül álljon itt, a kortárs szellemi rokonok között Ortega Y Gasset érdekes értekezése, *Az "emberi" kiesése a művészetből*.⁴⁶⁸ Ahogyan az iróniáról, mint a modern művészet nélkülözhetetlen tartozékáról beszél, abban van valami, amitől eszünkbe jut az umorismo.

Az a művészet, amely az "emberi" terhét hordotta, olyan komolyan vette magát, mint az életet. Igen komoly, szinte vallásosan ünnepélyes volt. ... Milyen különös tény ezzel szemben, hogy az új művészet *szakadatlan kacagás állapotában* van. A komikum finomabb vagy durvább lehet, a tiszta bohóckodástól az ironikus szemhunyorításig terjedhet skálája, de teljesen sohasem hiányzik. *Az új művészet* ezen az egy húron, *ebben az egyetlen hangnemben szól mindig*. Nem mintha tartalma volna komikus – ezzel az "emberi" stílus egyik változatához térne vissza – hanem *a művészet*, bármilyen tartalmú is, mintegy *állandóan mosolyog önmagán*. A fikciót mint fikciót keresi – s ezt találtuk az előbbieken a művészet szándékának – olyan elhatározás, melyet csak derűs állapotban lehet feltenni. ... De a modern művész csak arra szólít fel bennünket, hogy szemléljük az új művészetet, mely csak tréfa, lényegében önmaga kigúnyolása. ... A múlt század elején a német romantikusok egy csoportja ... az iróniát tette meg a legmagasabb művészi kategóriának, és pedig ugyanazon okból, mint a modern művészet. A művészetnek nincs létalapja, ha arra korlátozódik, hogy a valóságot másolja és értelmetlenül megkettőzze. A művészetnek az a feladata, hogy egy irreális horizontot kerüljön meg. Ehhez pedig nincs más eszköz, mint a valóságot tagadni és fölé emelkedni.⁴⁶⁹

Ortega helyzetelemzésében, amelyben szükségképpen megjelenik a komoly (értsd, romantikus és realista) művészet komolyan vehetlensége, és a nyomában járó ironikus kifejezés, amely a modern művészet sajátja, tulajdonképpen azt a konklúziót lehet felismerni, amit Pirandello is levon: a (retorika által kanonizált) formák idézőjelbe tevését, mint szükséges állapotot, a megfelelő, igaz forma megtalálásának hiányában. Ortega szerint a modern művész a szakadatlan kacagás állapotában van, önmagát neveti ki. Mi más ez, mint a művészet sajátos tehetetlensége, amit főntebb neveztünk esztétikai problémának is: vagyis a művészi ábrázolás problematikussá válása, a reflexió ill. az emberi önreflexió túlzott előtérbe kerülésének következtében. Ami az emberi közlés válságát illeti a modern művészetet vizsgálva, ezt mindketten érzékelik.

Pirandello az *umorista* művészt látja, aki nem tud spontán módon érezni, idézőjelbe teszi, vizsgálhatja a saját érzéseit, és szükségesnek tartja, hogy ezt az érzésválságát ki is fejezze. Pirandello az eme érzésválságot megjelenítő esztétikai kategóriát az umorismoval azonosítja. Ortega az *avantgard* művészt látja, aki nem találja sem az érzéseit, sem a megfelelő formát, és ezért kísérletezik, ezáltal a saját formáját is idézőjelbe teszi, és

⁴⁶⁸ José Ortega y Gasset. *Az "emberi" kiesése a művészetből*, Budapest. ABC Könyvkiadó Részvénytársaság. 1944. pp. 57. Ford. Puskás Lajos. Reprint kiadás: Budapest. Hatágu Síp Alapítvány. 1993.

⁴⁶⁹id. mű. p. 48-51. Kiemelések tőlem.

ironizál, elsősorban saját művészetén. Ezt a művészetet Ortega olyan művészetként azonosítja, amelyből kiesett az emberi tényező. A kétféle diagnózis egyazon válsághelyzet két megjelenési formájára vonatkozik: az *emberit*, azaz az érzelmeinket nem tudjuk sem megfelelően megélni, (umorismo) sem megfelelően kifejezni, sőt, nincs is mit kifejezni (avantgard).

Tulajdonképpen az avantgard válságművészete éppen ehhez a pregnáns felismeréshez segítette hozzá Ortegát, hogy az *emberi* nélküli művészi forma az játék, ha az emberi hiányzik a művészetből, akkor a komolysága hiányzik, egyúttal a közönsége is hiányzik. Talán csak a váza marad fenn, tehát a törekvés folytonossága arra, hogy formáljunk. Ha a tartalom időlegesen el is veszhet, eközben is fenn kell tartani a formálást, mint képességet, mint kreativitást, játékot, amíg talán megtaláljuk ismét az emberinek azt a megjelenését, ami közölhető, és igaz. Ez az avantgard meghasonlott filozófiája, szeretete a művészet iránt, és szorongása a közölhetetlenségtől.

Pirandello az *emberi* művészetben való jelenlétének szükségességét illetően végülis ugyanoda jut, mint Ortega, bár nem az avantgard útját követve. Az umorista művészetéből azonban nem az emberi, hanem annak *teljes* megélése hiányzik. Ám ennek a teljességnek a fájdalmas hiánya legalább ki tud fejeződni az umorismo kategóriájában, és ezért az umorismo maga nem embertelen, és főleg nem komolytalan, ellenkezőleg: komolyan veszi mind a hiányzó emberit, mind azt a felelősséget, amit ennek a közlése jelent: az umorismo nem avantgard forma.

Valószínűleg az Ortega leírta fiatal művészek azért fordultak el a régi művészettől, mert megéreztek ugyanazt, amit az umorista művész is megérez: hogy a régi módon, a régi formában lehetetlen az emberit közölni. Pirandello az emberi hiányát először is a kiüresedett formákban művelt régi művészetnek, majd a divatmajmoló korabeli művészeteknek rója fel, amikor az imitáció különböző megjelenéseit kárhóztatja: ugyanis esztétikai szempontból éppen a nem adekvát forma az, ami akadályozza az *emberi* megjelenését a művészetben.

De a modern művész, mivel a közlésről, a művészetéről mint eredendően emberi cselekvésről, kultúráról nem akar lemondani, ezért hát formajátékká alakítja, hogy átmentse, átvigye – a jövőbe. A fikciót mint fikciót keresi, mondja Ortega. Nyilván azért, mert a fikció az az út, ami a művészet lényege felé terelhet vissza, olyan időszakok után, amikor talán túlságosan is feledésbe merült a művészet fiktív jellege. E feledésbe merülés okát Ortega a tömegek művészettel való kapcsolatba kerülésének tulajdonítja, és annak, hogy a tömegek nem képesek a valódi művészetet felfogni: hajlamosak a művészetet a valóság tükrözéseként látni, és amennyiben nem ismerik fel benne a maguk reális valóságát, nem fogyasztják. Ortega szerint ez lenne a művészet modern kori válságának legfőbb oka. A romantika és a realizmus túlságosan kiszolgálta az embereknek a valóság egyszerű visszatükrözése iránti igényét, és immár nem hajlandók a művészetben magát a művészetet, a fikciót látni. Ortega a szűken vett esztétikainál tágabb kategóriákat használ,

amikor a romantikus illetve a realista művészet csődjéről beszél. Lehet, hogy e kategóriák általánosító tartalma is akadályozza a felismerését, hogy tulajdonképpen mi is a baja a fiatal művészeknek a régi művészettel.

Pirandello úgy látja a kérdést, hogy a régi formákban azért nem lehet őszintének lenni, mert a formát mindig belülről kell kikínlódni és hitelesíteni a művésznak, és így eredendően csak új formák lehetnek. Ismerjük az izmusokról alkotott véleményét is. Ortega diagnózisa inkább társadalmi – filozófiai, Pirandello megközelítése inkább esztétikai – pszichológiai.

Az umorismoban tehát az fejeződik ki, hogy a modern művész *érezni* nem tud már fenntartások nélkül, mert érzései spontaneitása akadályozódik meg – hogy mitől, ez vita tárgya lehet. Az umorismo diagnózisa szerint a gondolat betüremkedésétől, más szóval talán az értelem túlzott kontrolljától. A huszadik század válságát nézve úgy is lehetne fogalmazni az umorismo megjelenésének az okát, mint az önmagunk bizalomteli közlésétől való félelmet: nincs mihez viszonyítani az érzést, amit kifejeznénk, így nem is lehet az érzésnek teljes és tiszta tartalma: önmagunkban, másokban és a világban is elvesztek a viszonyítási alapok.

A világban való bizalom hiánya Isten elvesztésével hozható összefüggésbe, az önmagunkba vetett bizalom megingása pedig saját elbizonytalanodásunk érzetével ebben az új, Isten és egyéb támasz nélküli helyzetben. Rá kell döbbsen, hogy világunk nem biztos hely, sőt, nem is ismerjük, dacára a tudomány haladásának. Önmagunkat sem ismerjük. Az ember elidegenedik magától és világától, nem is érzékeli egyiket sem, nincs velük kontaktusban: ez a bizalom elvesztésének az oka. Mármint ebben a helyzetben nemcsak a régi formák nem alkalmazhatók, hanem a régi érzések sem, minthogy azokat nem érezzük, pontosabban nem egészen tudjuk, merjük őket érezni, folyton megtorpanunk egy-egy kialakuló érzelmünk előtt, és gyorsan szemügyre kell vennünk, mivel gyanakszunk.

Ez az érzések előtt megtorpanó gyanakvás tökéletesen fejeződik ki az umorismo kategóriájában, és ugyanez a gyanakvás és bizalmatlanság készíti a fiatal, avantgard művészeket is az ironikus mosolyra önnön kifejezésük felett: csak az biztos, hogy semmi sem biztos. A lélek megghasadását, önkritikus állapotát az Ortega által említett ironia kettős beszédmódja szintén híven közvetítheti.

Pirandello egyébként másképpen viszonyul a modern ember válsághoz, mint az avantgard művészei: először is igyekszik megérteni, mi is a válság jellege, majd azt, miben áll a művészet válsága, végül pedig azt, mi maga a művészet, mi benne az, ami öröktől fogva érvényes, és nem hagyja magát eltéríteni, formák illúziójába menekülni, játszadozni: az ő művészete sohasem mond le az emberi közléséről, hanem igyekszik neki az adekvát formát megtalálni. Ami a fikciót illeti, Pirandello tökéletesen tisztában van a fikció helyével, szerepével a művészetben. Mivel azonban Pirandello művészete nem témája dolgozatunknak, itt csak gondolkodásának azon aspektusait emelhetjük ki,

amelyek egybecsengenek Ortega diagnózisával, a korabeli művészet állapotáról. (Az egy következő kérdés, hogy mit értettek a régi művészetek az emberin és mi érthető alatta Pirandello szerint, valamint az is, hogy ennek az emberinek lehetséges-e egyáltalán a közlése, illetve, ha közlünk is valamit, az pontosan mi.)

III.5.3. Az utókor: Polányi Mihály⁴⁷⁰

Az utókorral való lehetséges kapcsolatok még végtelenebbek, mint az elődökkel és a kortársakkal, és nyilvánvalóan a köztük való tallózás még önkényesebb és szubjektívabb: a bevezetőben megfogalmazottakat ismételve csakis saját problémaérzékenységet követhetünk, s még azokat sem, a jelen dolgozat terjedelmi korlátai miatt.

Rámutathatnánk a kortárs esztétika kérdéseire, melyekben gyakran halljuk visszhangzani Pirandello kérdéseit, rámutathatnánk a kortárs esztétika válaszára, melyekben gyakran Pirandellót látjuk megjeleníteni, vagy az ő útjait folytatódni.

Most mégis egy olyan területről vennék példákat, mely távolabb esik az esztétikától, s mégis, valahogyan közel: a tudományfilozófia területéről. Ennek a lehetősége egyúttal azt is jelzi a számomra, hogy egy korszak gondolkodásának a problémái a legkülönbözőbb ágazatokban differenciálódva és elkülönülve mégis valamiképpen közös nevezőre hozhatók, hogy háttérükben megtalálható az a gondolati vörös fonál, ami miatt néha az az ember érzése, hogy minden – ugyanarról szól.

Talán furcsa, hogy egy esztétikáról szóló dolgozatot egy természettudós, tudományfilozófus szavaival fejezzem be az ember.

Erre tulajdonképpen mégis maga Pirandello jogosít fel: az a meglátása, hogy a művészi és a tudományos intuíciónak azonos; hogy a művészetben egy láthatatlan tudomány, a tudományban pedig egy láthatatlan művészet munkálkodik.

Úgy tűnik a számomra, mintha csak Polányi ennek a mondatnak eredt volna a nyomába, amikor a megismerés természetét kezdte kutatni – ő nem a művész, hanem a tudós oldaláról. Pirandello szerint az esztétika tudománya is a megismerés – és vele az Élet – tudománya kell, hogy legyen, mivel a művészi tevékenységet kutatja, írja le. A tudományfilozófus pedig a tudományos megismerést írja le. Művészeti és tudományos megismerés és az őket megismerő tudományok tehát nem állnak olyan távol egymástól, különösen ha Pirandello fenti gondolatának jegyében közelítjük meg a kérdést. Hogy az esztétikai megismerés és a tudományos megismerés tényleg milyen közel állnak

⁴⁷⁰ Polányi Mihály (1891-1976) természettudós, orvos, fizikai és kémiai kutatásokkal foglalkozott. Tagja volt a Galilei Kör tudományos bizottságának, cikkeit a Huszadik Században és a Szabadgondolatban publikálta. Németországba emigrált, majd 1933-ban Angliában telepedett le. Ekkoriban kezdett közgazdaságtani, szociológiai és politikai kérdésekkel foglalkozni. Majd a tudomány, az emberi tudás, gondolkodás, a tudományos kutatás, a felfedezés mibenléte, felelőssége, ezek társadalmi összefüggése kezdte érdekelni. Filozófiai fő műve a *Személyes tudás*, magyarul csak a közelmúltban jelent meg.

egymáshoz, azt pedig éppen Polányi műve tanúsítja. Polányi mintha a megismerés egylényegűségének filozófiai konzekvenciáit vonná le.

Mi itt azt a három gondolkört próbálnánk illusztrálni, amelyekben "folytatódni" látjuk a pirandellói gondolatot: a személyes tudással, a hallgatólagos tudással és a tudományos intuíción mibenlétével foglalkozót. Természetesen csakis ízelítőnek szánva ezt is, hiszen a komoly összehasonlítás teljességgel meghaladná e dolgozat kereteit.⁴⁷¹

A *Személyes tudás* Bevezetésében írja Polányi:

Azzal kezdem, hogy elutasítom a tudományos elfogulatlanság ideálját. ... Egy alternatív tudásideált akarok megalapozni, egészen általánosan. ... szükségét éreztem egy új terminus, a *személyes tudás* létrehozásának, amit könyvem címeként használok. Úgy tűnhet, hogy a terminust alkotó két szó ellentmond egymásnak, hiszen a valódi tudás állítólag személytelen, univerzális és objektív. Ám ha módosítjuk a megismerés fogalmát, ez a látszólagos ellentmondás feloldódik.

Az első támpontok ehhez a fogalmi reformhoz az alaklélektan eredményei voltak számomra. A tudósok elmenekültek a Gestalt filozófiai következményei elől; én megalkuvás nélkül szembe akarok nézni velük. A megismerést a megismert dolgok aktív megértésének tekintem, tevékenységnek, amely jártasságot kíván. ...

Ilyen a megismerő *személyes részvétele* minden megértési aktusban. De ez nem teszi megértésünket szubjektívvé. Valaminek a megértése nem önkényes aktus, nem is passzív tapasztalat, hanem univerzális érvényességre igényt tartó, felelősségteljes cselekvés. Az ilyen megismerés valóban *objektív*, abban az értelemben, hogy kapcsolatot teremt egy rejtett valósággal, és ez a kapcsolat meghatározatlan mennyiségű még ismeretlen (és az adott pillanatban talán elképzelhetetlen) igaz következtetés anticipálásának előfeltételeként határozható meg. Ésszerűnek látszik, hogy a személyesnek és az objektívnek ezt az összeolvadását személyes tudásként írjuk le.⁴⁷²

A személyes tudás a tudományban mindazonáltal nem konstruált, hanem felfedezett, és mint ilyen igényt tart arra, hogy az alapjául szolgáló támpontokon túlmenő kontaktust teremtsen a valósággal. Szenvedélyesen és megértésünkön jóval túlmenő mértékben elkötelez bennünket a valóság egy látomása mellett. Ettől a felelősségtől nem szabadíthatjuk meg magunkat az igazolhatóság – vagy cáfolhatóság, vagy az ellenőrizhetőség, vagy ami tetszik – objektív kritériumának felállításával. Mert úgy élünk benne, mint a bőrünkben. ... A racionalitás felfedezésének neveztem ezt a természetben, s ezzel azt akartam mondani, hogy az a rend, amelyet a felfedező, állítása szerint, a természetben lát, meghaladja megértését, úgyhogy diadala pontosan egy sor még rejtett következmény előérzetében áll, amelyeket az ő felfedezése fog később más szemek elé tárni.⁴⁷³

Érdekes eredményre vezet, ha e szövegrészen belül a tudomány szó helyébe mindenütt a művészet szót tesszük. Tulajdonképpen a pirandellói művészetfelfogással nagyon

⁴⁷¹ Idézeteinket főleg a következő kötetből vesszük: Polányi Mihály, *Tudomány és ember. Három tanulmány*, h.n., Argumentum Kiadó. Polányi Mihály Szabadelvű Filozófiai Társaság, 1997. Ford. Bánki Dezső, Beck András.

Polányi főműve (*Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*, ("Mesteriskola"). Budapest. Atlantisz, 1994, 2 voll.) részletesebben és organikusán kifejtve tartalmazza azt a rendszert, amit a fenti három tanulmányban, előadások formájában ismerhetünk meg.

⁴⁷² v.ö. Polányi, *Személyes tudás* vol. I. p. 11-12.

⁴⁷³ v.ö. idem, p. 119-120.

egybecsengő gondolatokat nyerünk. A személyes tudás a műalkotás; az alapjául szolgáló támpontokon – a tényleges valóságon – túlmenő *kontaktus* a valósággal az pedig a költő személyes részvétele, őszintesége tárgyával való viszonyában. Ez azt jelenti, hogy a tárgy, amellyel kapcsolatba lép, számára nem csupán passzív (külső) tapasztalat, hanem olyan, a költő háttértudásába, járulékos tudatosságába került tárgy, amellyel ha őszinte kapcsolatot létesít, akkor egy rejtett valósággal, saját öntudatlan tudományával lép kapcsolatba. Ez a kapcsolat pedig meghatározhatatlan számú igaz következtetés anticipálását teszi lehetővé számára – vagyis értelmezésünk szerint a művészi valóság kialakításának folyamatában bekövetkező helyes és igaz lépéseket. Sőt, ezek a művészi valóság kialakításáért tett formaalkotó lépések a későbbi befogadás folyamatában is beigazolhatják saját helyes és igaz mivoltukat, amennyiben rajtuk, mint formán keresztül a művész személyes tudása ismét személyes tudássá, ezúttal a befogadó személyes tudásává válhat.

Amit mi a költő öntudatlan tudományának neveztünk, az Polányinál a járulékos tudás, illetve járulékos tudatosság (máshol a hallgatólágos komponens) fogalmának feleltethető meg; ez az a tudás, amely részt vesz a megismerés cselekvésében, de amelyre e cselekvés során nem reflektálunk. Megértésünkör kiterjesztjük magunkat (reflektáló énünket) azon részletek járulékos tudatosságába, amelyek egy egészet alkotnak.

Polányi azt is állítja, hogy a valóságról tett explicit állítások csak e hallgatólágos együtttható révén vonatkozhatnak a valóságra. A mi értelmezésünkben ez az a háttértudás, ami szükségképpen felvette a szubjektum tartalmait, annak törvényei szerint rendeződött különféle struktúrákba, tehát az a többnyire tudattalan belső valóság, amely csupán az alkotás aktusában lépi át a tudattalan küszöbét, és rendeződik a felszínen is formába, az alkotóján kívül álló valósággá. Ezt a művészi intuición előtti álló hétköznapi képzetek egy sajátosan szerveződött csoportjaként írtuk le. Polányi ezt írja a hallgatólágos együtttható kapcsán:

Abban az esetben, ha az explicit szabályokat csupán egy hallgatólágos együtttható érvényesíti, az egzaktság eszményéről le kell mondanunk. De milyen megismerési képesség léphetne a helyére? Az, amit az észlelés során gyakorolunk. A tudós képességét, mellyel a természet maradandó formáiból a valóság jeleit olvassa ki, voltaképpen csak az különbözteti meg a mindennapi észleléstől, hogy a megjelenő formákat olyan módokon is integrálni tudja, amelyekkel az átlagember észlelése nem tud mit kezdeni. *A tudományos megismerés a valóság-aspektusok Gestaltjainak észlelésében áll.* Ezt itt »intuiciónak« neveztem, későbbi írásaimban pedig a tudományos elmélet hallgatólágos együttthatójaként írtam le, melynek révén tapasztalatainkat a valóságra vonatkoztathatjuk. Ez a hallgatólágos együtttható tehát a hozzá kapcsolódó meghatározatlan tapasztalati jelenségeket prognosztizálja. Minden természetértelmezés, legyen az tudományos, nem-tudományos, vagy a tudománnyal ellentétes, a dolgok átfogó rendjének valamilyen intuitív koncepcióján alapszik. ... A dolgok átfogó szemlélete minden esetben rendkívül szilárd rendszert alkot, és csupán olyan alapokra hivatkozva bírálható hatásosan, vagy támasztható alá racionálisan,

melyek túlmutatnak az emberi tapasztalaton. A tudományos tanítások és kutatások előfeltételét a tudósoknak a dolgok átfogó rendjéhez kapcsolódó hitrendszere adja.⁴⁷⁴

Prózaian fogalmazva egy paradoxonról van szó: minden emberi tudás *személyes*; de e tudás igazolása csak a személyesen túlmutatóval lenne lehetséges; a másik, a gyakorlatban működő megoldás a hitelesítésre egy, pl. a közmegegyezés kialakította *hit*. (Ez valami olyasmi, amit a művészi alkotás létmódjánál, illetve értékének a megítélésénél interszubjektív objektivitásnak kereszteltünk el.)

Ha megint helyettesítjük a szövegben a tudóst a művésszel, ismét érzékelhetjük a rokonságot: a művésznek képessége, hogy a tényleges valóságból az igazi valóság jeleit olvassa ki, hogy ezt egy művészi intuíción megfogalmazza, ami csak abban különbözik a hétköznapi intuíciónál, hogy a megjelenő formákat olyan módon is integrálni tudja, amivel az átlagember nem tud mit kezdeni. A valóságaspektusok Gestaltja nem más, mint a forma intuíciója, mely a háttértudásból, vagyis a járulékos tudatosság zónájából emelkedett ki, és amelyet az alkotás során a művész enged kibontakozni. Intuíción, vagy hallgatólagos együttthatón: valami, amibe belekerül a dolgok átfogó szemlélete, mégpedig a személyesen való átvezetés által.

Hogy jobban megvilágítsam a hallgatólagos tudatosság fogalmának a művészetre is érvényesíthető mivoltát, idéznék Kotsis Ádám tanulmányából⁴⁷⁵:

Már Platón beszél egy dialógusában a megismerésünket jellemző egyik alapvető paradoxonról, amely minden problémamegoldó tevékenység velejárója. Ha teljesen ismeretlen számomra a megoldás, honnan tudom, hogy mit keresek és hogyan ismerem fel, ha egyszer rátaláltam? Ha a megoldás ismerős, nem beszélünk problémáról. Akkor hogyan történik az új ismeretek megszerzése? ... A tudós tehát választ. ... De mi irányítja a választását?

A választ erre a kérdésre Polányi a fokális (explicit) illetve a járulékos (hallgatólagos) tudatosság megkülönböztetésével adja meg. A tudós nem vakon keres, hanem valamilyen sejtés, intuíción irányítja a cél felé. Fokálisan nem, de hallgatólagosan ismeri, elővételezi a megoldást, ezért ismeri fel, amikor megtalálta. A hallgatólagos összetevő működését Polányi először – az alaklélektan kísérleteire támaszkodva – az észlelésben mutatta ki (számára minden megismerőtevékenység – a tudomány is – egyfajta észlelés, az alak, az integráció megtalálása ott, ahol korábban nem volt, nem láttuk). ... A tudós egy sor dolognak van járulékos tudatában, elméleteknek, tudományos rendszereknek, amelyek mellett elkötelezte magát, eddigi tapasztalatoknak stb. Ezek alakítják az intuíción, azt, hogy mit vár, mire figyel fokálisan. Már maga a probléma felvetése...is ilyen mechanizmusok által irányított: » Valaminek a fogalma, amiért küzdünk. Intellektuális vágy, hogy átjussunk a szakadékon, amelynek a másik oldalán van az ismeretlen, amit teljesen meghatároz róla alkotott fogalmunk, habár őt magát még sohasem láttuk. A megoldás keresése abban áll, hogy ez a cél lebeg a szemünk előtt keresés közben.«⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ v.ö. Polányi. *Tudomány és ember*, op. cit. p. 10-11.

⁴⁷⁵ Kotsis Ádám. "A személyes tudás logikája. Polányi Mihály ismeretelmélete és a pszichoterápia". in: *Pszichoterápia*, 1995. dcc. p. 429-436.

⁴⁷⁶ v.ö. idem, p. 430-431. Polányit a *Személyes tudás* 204. oldaláról idézi.

A művészi intuíció nyilván ugyanilyen módon működik; csak ott nem valaminek a *fogalma* az, amiért intellektuálisan küzdünk, hanem a *művészi formája*, a kifejezése, a megformáltsága; a szakadék, amelyen át kell jutnunk, az maga az alkotási folyamat, melyen a forma mozgó intuíciója hajt át minket, saját megvalósulásának energiája, akarata; a megoldás keresése az a forma keresése (a forma spontán alakfelvétele, megszületése, melynek során a forma *intuíciója* irányít, az lebeg a szemünk előtt, és az dönt arról is, hogy a forma jó-e: hiszen akkor lehet jó, ha elérte a célt, vagyis olyan, mint amit az intuíció elének vetített); az is igaz, hogy ez *keresés*, mert ugyan meghatározott képünk van róla, de még sohasem láttuk, tehát meg kell keresnünk, nem fog magától, automatikusan kialakulni. (Ismét látható, hogy nem önkényes a potencia-aktus fogalmával operálni, ahol a potencia a dologról alkotott képünk, fogalmunk, az aktus pedig az az ismeretlen, amit még sohasem láttunk, és amit keresünk.)

Az ismeretlen az nem más, mint a leendő műalkotásunk, amit teljesen meghatároz a róla való intuíciónk, formájának mozgó képzete, habár őt magát, tárgyi-érzéketes megvalósultságában még sohasem láttuk.

Hosszan idézhetnénk Polányit, Kotsist is, de talán ennek a kis ízelítőnek is meglehet az a szerepe, hogy rávilágítson, a Pirandello teóriájában körvonalazódó *megismerés* — a művészi megismerés és az azt követő alkotófolyamat megismerése — olyasmit tudott mondani az *emberi* megismerésről, ami még ma is érvényesnek tűnik. (Polányival úgy is mondhatnánk, hogy úgy sikerült integrálnia kora tudományos, filozófiai, művészeti tapasztalatát, mint járulákos tudatosságot és saját, tudatos gondolkodói tevékenységét, hogy a személyes tudás, amit megalkotott, olyan integráció megtalálása, ami korábban nem volt.)

Kotsis szerint Polányi a tudós, és általában a megismerő ember egy teljesen új képét rajzolja meg.

Mi ezt azzal egészítjük ki, hogy ennek a teljesen új módon megismerő embernek az *intuíciója* ott van Pirandello fent idézett mondatában, művészetről szóló írásaiban is, ott van egész kereső tevékenységében, mellyel a művészi és a tudományos megismerés lehetőségeit, módját igyekezett megérteni; és hogy ezek szerint a művészi intuíciónak az általa leírt működésmódja, illetve mindaz, amit a művészet mibenlétéről mond, érdekes módon tudományfilozófiai aspektusból 50 évvel később szinte természetesnek, mindenesetre hihetőnek tűnik.

FÜGGELÉKEK

MUTATÓ AZ 1. SZ. FÜGGELÉKHEZ

Petrarca a Colonia	273
La menzogna del sentimento nell'arte	273
Prosa moderna	274
Per la solita quistione della lingua	275
Percy Bysshe Shelley	275
Arte e coscienza d'oggi	276
Come si parla in Italia	277
Come si scrive oggi in Italia	277
Goethe ed Eckermann	278
Un preteso poeta umorista del secolo XIII.	278
Eccessi	279
Il momento	280
Il neo-idealismo	281
Romanto, racconto, novella	281
Sincerità e arte	282
Un'osservazione	284
Sincerità	284
L'azione parlata	285
Leopardiana. Leopardi cieco	286
Scienza e critica estetica	287
Le "Elegie romane" del Goethe	289
Un critico fantastico	290
Per uno studio sul verso di Dante	292
Poscritta	293
Illustratori, attori e traduttori	295
Arte e scienza	300
Per le ragioni estetiche della parola	305
Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa	306
I sonetti di Cecco Angiolieri	308
L'umorismo	309
Il fatto estetico	326
Teatro e letteratura	328
La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante	329
Immagine del grottesco	329
Ironia	329
Giovanni Verga. Discorso di Catania	330
La poesia di Dante	333
Teatro nuovo e teatro vecchio	334
Se il film parlante abolirà il teatro	336
Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d'Italia	337
Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico	338

SZÖVEGELEMZÉS AZ ESZTÉTIKAI SZEMPONTOK PREFERENCIÁJÁVAL

(Hosszmetszeti analízis)

I. Az érlelődés időszaka

Petrarca a Colonia¹

A firenzei Vita Nuova a korszak olasz kultúrájának reprezentatív folyóirata, melyben igen kedvező fogadtatást kapott Pirandello *Mal giocondo* c. verseskötete, mint ami egy új élet- és művészetfelfogás felé törekszik, és olyan umorismo jellemzi, melyre Itáliában kevés példa van.² Talán ennek is köszönhető, hogy itt jelenhet meg a Petrarca-kritikával kapcsolatos irodalomkritikai cikke.

Figyelemre érdemes az a pszichológiai érzékenység, amelyet éppen Petrarca lelkének belső változatossága és ellentmondásos karaktere iránt mutat, és amely érzékenység hiányát felrója a Petrarca-kritikának. Petrarca művének a megértéséhez szerintem nem elég csupán a *Canzonieret* tanulmányozni, az egész életmű és a költő emberi karakterének a megértése is szükséges, hogy nagyságát fel lehessen mérni. Pirandello - ehhez akarván hozzájárulni - Petrarca egyik levelét idézi, mely kölni utazása során keletkezett, s bár nem a legékezősőbb latinsággal, de annál előbb latin nyelven íródott. E levél őrzi Petrarca egyik legszebb lírai megnyilvánulását, Pirandello szerint.

Lira és élettelség, mely a magánlevél természetes nyelvezetén képes megnyilvánulni: két jellemző tehát, mely Pirandello ítéletében már eme első irodalmi prózában karöltve jár.

Érdekes a középkori "nemes és eredeti", latin nyelvű irodalom iránti kutatói érdeklődés hiányának felemlítése, valamint a tudományos szövegkritika és kiadás itáliai hiányosságainak felpanaszolása. A fiatal filológus nyelvi és pszichológiai érzékenysége és érdeklődése nyilvánul meg tehát e cikkben.

La menzogna del sentimento nell'arte³

Számára nagy vonzerőt jelentő kutatási témának tekinti, hogy az emberi érzések, érzelmek milyen mértékben találták meg igazi kifejeződésüket a művészetben, a régi és új irodalmak legnevezetesebb alkotásaiban. Fontosnak találja egy ezzel foglalkozó munkát, azonban olyan történeti, esztétikai, tudományos felkészültséget és különlegesen jó érzéket, valamint tudatosságot igénylő feladatnak tartja, mely még a leghozzáértőbbeket is elbátortalanítaná. Majd Angelo Poliziano Orfeojától elindulva a görög és a római irodalom, majd a provanszál irodalom tájaira kalandozik az író, ama olvasói reagálásának nyomába eredve, melyet Polizianot olvasva így fogalmazott: "mi parve così contro natura e inverisimile un amante, il quale, all'annuncio della morte della sua bella, ti volta le spalle senza aprir bocca, e per dolersi del suo crudo destino aspetta di trovarsi in una ripa sola, e che quivi giunto accorda la lira e comincia: Ora piangiamo perchè ora non ci conviene più l'usato canto..."⁴ A felmerülő kérdésre, hogy mennyire indokolt a színpad, a jelenet komponálásának szabályait figyelembe venni, egyértelmű a válasza: inkább a megkomponáltságot kell megsérteni, mint az emberi érzelmet.

Korai és nagyon határozott véleménnyilvánítás ez a hiteles érzelmek ábrázolásának elsőbbsége mellett, akár a forma, a kompozíció kárára is. Később ez a gondolat a retorika elleni támadás formáját ölti majd, minthogy a retorika megfojtja az életteli, eredeti művészetet, mikor a külső forma előírásaival az érzelmek hiteles ábrázolását akadályozza, és még később pedig ugyanez a meggyőződés egy problémához vezet, a cél és a megvalósulás közti szakadék, azaz a művészi kifejezés problémájához, mely drámaírói munkásságában nyer sajátos megfogalmazást.

Fontos az a gondolata is, melyet a provanszál irodalomban való kalandozása közben jár körül: eszerint a művészet minősége a társadalom morális állapotának tükrö: "Nessuna letteratura forse è più difficile che quella di Provenza a essere intesa da chi ne ignorasse la vita sociale - vita falsa e spesso leggiera, la quale non poteva darci che un'arte spesso falsa e leggiera."⁵

Igen lényeges észrevenni a művészetrel kapcsolatban megfogalmazott fenti két gondolat - a művészet elkötelezettsége a hiteles érzelmek hiteles ábrázolása mellett és a művészet minőségének összefüggése a

¹ in: *Vita Nuova*, Firenze, anno I, n.47, 8 dicembre 1889; jelenleg a *Saggi*-ban olvasható, pp. 865-868. *Saggi* megjelöléssel a *Tutte le opere di Luigi Pirandello* VI. kötetére hivatkozom: *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.

² Id.: G.S. Gargano: "Per un nuovo poeta", in: *Vita nuova*, N.40, 20 ottobre 1889.

³ in: *Vita Nuova*, Firenze, anno II, n. 26 e n. 27, 29 giugno e 6 luglio 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 868-878.

⁴ id. mű, in *Saggi*, p. 869.

⁵ id. mű, in *Saggi*, p. 875.

társadalom morális állapotával - szintézisbe hozásának kísérletét: ekként értékelhetjük ugyanis, hogy a címben említett érzelmi hazugságot a kötelességgel való oppozícióban értelmezi, egyszerre pszichológiai és etikai megközelítést alkalmazva. Eszerint a kötelesség - legyen az vallási, erkölcsi, vagy polgári jogi, saját helyzetünkől fakadó vagy a civilizáció által ránk rótt - egyúttal mindig érzelmi hazugságot is jelent, mivel csak a természetes és spontán érzelmek legyőzése árán, és egyidejűleg a kötelesség ösztönössé, majd öntudattá formálásával szerezhettünk neki érvényt. A kötelesség a természet felett áll, korrigálja, legyőzi azt. Nyilvánvalónak tűnik a következtetés, hogy a kötelesség ellentéte az az igazi, valódi érzelm, amely viszont spontán megnyilvánulás, spontán alatt a tudati kontroll hiányát értve.

Mármost mi köze a művészetnek a spontán érzelmekhez és a kötelességekhez, melyek ráadásul egymással ellentétes erőket képviselnek? Nem kevesebb, mint az, hogy nagy művészet akkor születet, ha egy nép olyan belső harmóniát él meg, melyben biztosított a természetes, spontán érzelmek és a kötelesség megfelelő egyensúlya, azaz mindkettőnek megvan a maga helye és létjogosultsága az ember társadalmi létezésében. Ez a harmónia pedig a megfelelő ember- és világkép eredményeképpen alakulhat ki. Az ilyen világnézet megértő az érzelmi spontaneitás túlzásaival, mivel azt emberi dolognak tartja, ugyanakkor képes megfelelő ítéleteket is hozni, nyilván egy bizonyos társadalmi egyensúly fenntartása érdekében, az érzelmi túlzásokkal szemben.⁶ Ilyen világnézettel rendelkeztek az antik görögök, s ezért tudott az ebben fogant és ezt kifejező görög tragédia olyan nagyszerű művészetté válni.

Ha azonban az emberi létezés harmóniáját biztosító elemek (emberi adottságok és képességek) valamelyike, pl. a kötelesség túlteng, akkor nem születik eredeti művészet, ez a római irodalom esete (a szatírák és a népi komédiák kivéve): ekkor a mű gondolkodás és tanulmányozás, nem pedig az érzelmek nyomán születik. Így jelenik meg a csírája annak a később artikuláltabbban is kifejtett gondolatnak, hogy a nagy művészet egyik nélkülözhetetlen feltétele, hogy a spontán érzelmek nyomán szülessék meg. Az érzelmek túltengése, tehát a kötelességérzet hiánya pedig a jelenkor jellemzője. Itt csak részben mondatik ki az ítélet, miszerint a jelenkor művészete éppen ezért szintén tökéletlen kell, hogy legyen, bár az eddigiekből ez világosan és logikusan kikövetkeztethető: "Noi sentiamo troppo, soffriamo troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati."⁷ Később ez a gondolat a híres mondatban ölt testet: "*La vita o si vive, o si scrive*", az életet vagy éli az ember, vagy megírja.

Első ízben kapcsolódik össze a művészet minősége és a morál Pirandellónál. Először fogalmazza meg, hogy mikor a drámát éljük, akkor nem tudjuk megírni. És leszögezi azt is, hogy a nem spontán érzelemből született alkotás csupán imitáció, nem művészet. E látszólag egymásnak ellentmondó megállapítások abban az összefüggésben oldhatók fel, mely szerint a művészi alkotás feltétele egy olyan emberi állapot, melyben harmónikusan megfér az akarat morális képessége, mely tudatos létezésztételez fel, és az érzelmi spontaneitás: csakis ezek együttes jelenléte biztosítja a művészet megszületését. Az együtt létezés *hogyanja* azonban majd csak a későbbiek során vetődik fel, csak később próbálja ezt a most elsősorban világnézeti leírt állapotot esztétikai (elsősorban művészi alkotói) állapotként meghatározni.

Prosa moderna⁸

A beszélt nyelvhez közelítő prózai nyelv mint művészi ideál a Vita Nuova lapjain többször is kifejezést nyer. Ehhez az ideálhoz csatlakozik Pirandello cikke is. Pirandello felrója a publikum külföldi, főleg

⁶ Érdemes ennek kapcsán az antik 'hübrisz' erkölcsi kategóriájára emlékeznünk, melyet Ancsel Éva *Az ember mértéke vagy mérték-hiánya* c. könyve (Budapest, Kossuth, 1992) mai etikai státusunk fényében vizsgál. Ebben többek között ezt mondja: "A mérték-hiány következményeit olyan történetileg változó moduszokban látom, mint például az újkorban jelentkező történelmi hübrisz, vagy az ész hübrisze, amelyekből az ember csak a kudarcok "jóvólatából" térhet magához - térhet vissza véges önmagához. ...Vannak korok és kultúrák, amelyekben az általuk emelt és elfogadott határok egybeesni látszanak az emberlét lényegi korlátaival, ezért úgy tűnik, hogy nélkülöznek minden kontingenciát, s egyben el is fedik magát a problémát. ...A hübrisz fogalmában - annak eredeti görög értelmében - az istenek és az emberek közötti határ megszegésének vétké fejeződött ki. (p. 9-10.) Bár a görög tragédiákban a határszegést nem a hősök szuverén hübrisze, önteltsége diktálja...A fátum viszi őket tilalomszegésbe, ami pedig kérdéssé teszi a büntetés föltétlen jogosultságát, és egyben alapja lesz a bűnössel szembeni irgalomnak. *Emberi irgalomnak*, vagy a moirák irgalmának, mert az istenek kérlelhetetlenek. (p. 11.)...A mérték görög eszménye, mint a megbéklés a végességgel, egy időben születik a tragikummal. A határok és a mérték tisztelése azonban betarthatatlannak bizonyul még itt is, ahol pedig az emberek tudják, hogy hol a határ. (p. 12.) Ha a határ az istenek és a halandók között megrendül, elmozdul, akkor olyan hiány jön létre, amelynek nem kell tudatában lenni ahhoz, hogy az embereken úrrá legyen a tanácstalanság és a bizonytalanság. (p. 13.)" etc.

⁷ id. mű, in *Saggi*, p. 870.

⁸ in: *Vita Nuova*, Firenze, 5 ottobre 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 878-881.

francia és német regények iránti érdeklődését, melynek háttérében szerinte az olasz próza kevésbé élő, a spontaneitást nélkülöző formája áll.

A spontaneitás az egyetlen, ami lelket lehelhet a művészi alkotásba - ez válik a pirandelloi művészetfelfogás egyik sarkalatos pontjává.

A tradíció súlya és ártalmassága különösen a nyelvezet megválasztásában érhető tetten: az irodalmárok csak a könyvek nyelvét ismerik. A nem irodalmárok viszont csak a dialektusukat, amiből egyenesen következik, hogy az irodalom elveszíti a publikummal való kommunikáció lehetőségét. Ráadásul a szerzők könyvből tanult nyelvezete az írói individuum megnyilvánítását is megakadályozza, és egyidejűleg megfosztja a tanult nyelvezetet eredeti és spontán koherenciájától, miközben bizonytalan, lebegő értelmekkel ruházza fel. Mindez pedig gátja az alkotó szellemnek, az élő művészi kifejezésnek. A beszélt nyelvhez közelítő prózai nyelvre való törekvés egyébként a verista iskola sugalmazására illetve eredményeire rimel.

Ismét a nyelvnek és a lélek életének, mint művészi tárgynak a művészi alkotásban megnyilvánuló összefüggése a témája a cikknek.

Per la solita quistione della lingua⁹

Az olasz nyelvtörténet tanulmányozása fontos, főleg a dialektusokon keresztül, mint energiaforrás és az Új Itália számára való komoly lelki nevelés forrása. A nyelvészeti-filológiai kutatás ideológiai szempontból való fontosságának felfogása, illetve a német filológia módszereinek és a német humán kultúrának a tisztelete tekintetében is közös platformon áll G.I. Ascolival, a L'Archivio Glottologico Italiano híres alapító filológusával. Hasonlóan vélekednek továbbá a retorikáról, mint a tradíció rákfénjéről, a bilingvizmusról, a beszélt és az írott nyelv kettősségéről, amely súlyos akadály az ország szerves, természetes kommunikatív egysége előtt, és a klasszikus, ám folyamatosan megújított és felfrissített tradíciókon alapuló köznyelv szükségességéről.

Tehát ismét a nyelv kérdése a terítéken, ezúttal mint egy közösség önmagával való kommunikációjának az alapja.

Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti.¹⁰

Nyelvészeti-filológiai munka. Girgenti (ma Agrigento) dialektusáról. Ha tekintetbe vesszük, hogy Pirandello esztétikai gondolkodásának kezdeteinél is nyelvi - nyelvészeti jellegű gondolatok állnak, nem lényegtelen, hogy első komoly tudományos munkája éppen szülővárosa dialektusáról írt német nyelvű disszertációja.

Percy Bysshe Shelley¹¹

A költő születésének centenáriuma alkalmából írt cikk alapvetően megemlékező jellegű, felidézve a fiatalon elhunyt költő életének nevezetesebb epizódjait és halálát, elsorolva legfontosabb műveit, megemlítve itáliai fogadtatásának régebbi és újabb állomásait. Ami az angol költő értékelését illeti, két gondolat emelhető ki Pirandello megemlékezéséből: Shelley természetimádata és ateizmusa, ami az előbbi vonásával összefüggésben talán inkább panteizmusnak volna nevezhető, és ami az ember szabadságért (a politikai és vallási zsarnokság ellen) vívott forradalmi harcának isteni ihletettséggel megjelenést kölcsönöz lírájában. A Természet metelen szépségének megéneklése tehát mintegy forradalmi tett az ember felszabadulásért vívott küzdelmében, mégpedig oly módon válik azzá, hogy "La sua voce poetica è così eterica, così puramente ebra del mondo, che parola e pensiero si toccano appena."¹²

Kiemelhető, hogy a szó, a kifejezés iránti figyelme, mely az eddigi cikkeit is jellemezte, itt is megjelenik, ráadásul a *parola e pensiero* összefüggésében. Ezen kívül a csodálat és tisztelet a Természet - mint a spontán erők kifejeződése, mint az ember spontán érzelmeinek is alkotója és forrása - iránt szintén jellemző Pirandellóra, aki eme érzelmenek most úgy tud hangot adni, hogy egy másik költő hasonló beállítottságára hangolódik rá nagy empátiával.

⁹ in: *Vita Nuova*, Firenze, 9 novembre 1890; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 881-887.

¹⁰ Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses, 1891. (Doktori disszertáció.)

¹¹ in: *La Tavola Rotonda*, Napoli, anno II, n.33, 14 agosto 1892, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 928-932.

¹² idem, in: *Saggi*, p. 930.

Arte e coscienza d'oggi¹³

Kora szellemi helyzetének az elemzése a cikk, bizonyságául, hogy kora filozófiai és tudományos doktrínáinak széles területét átlátja, és át is kívánja tekinteni azokat egy olyan élethelyzetben, amikor eldöntött és vállalt hivatása lesz a művészet.

A cikk gondolati fonala, az egymásra következő gondolatok logikája önmagában véve is fontos közlési értékkel bír, már ami Pirandello művészetéről való gondolkodásának genezisé, természetét illeti.

Mintha a következő kérdések mozgatnák az egymásra következő felvetések-válaszok sorát: választ kaphatunk-e, és honnan, az ember életének az értelmére? Segít-e a tudomány az életben való tájékozódásban, a cselekvésben? Mennyire kompetens a tudomány a művészet értékéről való ítélkezésben? Lehet-e szerepe a művészetnek az életben való tájékozódásban?

Erőteljesen etikai az a probléma, ami a modern ember előtt (is) áll, és amit meg kellene oldania. Úgy tűnik, ebben a tudomány, a filozófia és az ezek szerint konstruált intencionális művészet nem tud neki igazán segíteni. Az élet élésétől való félelem, a tanulmányozás a cselekvés helyett, az erkölcsi tunyaság jellemzi a modern tudatot, amely olyan, mint egy haldokló beteg. Egy olyan, itt csak körvonalaiban felsejlő művészet azonban képes lehetne az évszázadok könyvét ismét létrehozni, amely művészet az érzelmek, érzések művészete, a viharok - a változó világ viharai - felé kinyitott lélek tanúságtétele. Nem kimondva, csak sejtetve, hogy az élet dolgairól igazságot csak az élet felé nyitott művész képes megfogalmazni.

A gyávaság és erkölcsi üresség, az elbizonytalanodás a túlzott filozofálás következménye - hiszen a világ státusa nem, csak az arról való gondolkodásunk változott a történelem folyamán. Ez a gondolkodás illetve a nyomában járó cselekvés felelős az ember elgyávulásáért, tehetetlenségéért, azért, hogy az ember nem képes élvezni még saját tevékenységének, tudományának, az emberi civilizáció haladásának a gyümölcsét sem, hogy letépi a virágot, amit a természet neki nyit, s aztán tövissel koronázza meg magát. A hiba tehát az emberi gondolkodásban van.¹⁴

Az irónikus-kritikus hangvételű első rész summázata: nem élni akarunk, a Természet ölén, hanem tudni, mert az ember olyan lény, melyben olthatatlanul jelen van a tudásszomj. Azonban ez a szomjúság örökre kielégíthetetlen, és ez elkесíti az embert: és mivel még legújabb természettudományos ismeretszerzési technikáink is sorra csődöt mondanak, vagy elégtelen, vitatható eredménnyel járnak a világ és az ember megismerése terén, korjelenséggé, divattá válik, hogy zavarodottan visszatáncolunk a nem tudás, a "*huio pesto*", az Isten által kormányozott (tehát az ember számára megismerhetetlen) világba. Másrészt bizonyos tudományok euforikusan azokra a területekre is beteszik a lábukat, ahol semmi keresnivalójuk nincs: a művészet valóságábrázolását akarják rideg pszichiátriai kórképekké lefordítani, de művészetről való beszédük nem elégséges és nem adekvát, éppen mert a miért-re nem tudnak válaszolni, a művészet megértésének során sem, nemcsak a világ, és benne az ember helyének, szerepének a megértése során. Végülis az ember nem veszi észre és nem értékeli önmagát emberi mivoltában, sem saját világát (ma úgy mondanánk, nem tud kapcsolatba lépni önmagával és a világgal), és közben tehetetlen tudásszomjában sajátos vaksággal tönkréteszi önmagát és földi világát.

A második rész a költői szenvedélyességet és az irónia mérgét elegyítő stílusban a filozófia lehetőségeit és eredményeit veszi görcsö alá, azt a világot, amelyet a világról való gondolkodás konstruált időről időre az ember köré, és felmutatja az e világokban mozgó emberek cselekvésének, világgal való kapcsolatának különbözőségét. A világban uralkodó rosszkedv okai a filozófusok. Hogy hogyan jött létre a világ, hogy miben áll az igazság, mindez végül is abból a szempontból érdekes, hogy miképpen cselekedjen az ember. A filozófusok még az etika területére is kiterjesztik azokat a különböző elvekre alapozott megismerő rendszereket, amelyek azonban nem képesek fogalmat, pontos ismeretet, legfeljebb változó és változatos érzéseket megfogalmazni az életről. Az érzelem azonban nem a tudomány, hanem a költészet tereuma...S az ember, mivel önmagát azzal ámitja, hogy: "*Omnes homines, qui sese student...*", nem érzi méltónak, hogy a bölcs állatseregletet utánozza, amely számára az egyetlen létező igazság a fű, mely neki nő.

¹³ in: *La Nazione letteraria*, Firenze, anno I, n.6, settembre, 1893, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 891-906.

¹⁴ Érdekes megjegyezni, hogy a *letépett virág* mint a nyugati gondolkodás és civilizáció természetének jellemzésére alkalmas kép jelenik meg D.T. Suzuki (1869-1960) japán bölcselőnél, mikor egy előadásában a keleti és a nyugati típusú gondolkodás összehasonlítására egy Basó-haikut (japán szerző 17 soros verse) és egy Tennyson verset állít párhuzamba. A japán költő megbámulja a virágot, az angol letépi, s úgy elmélkedik fölötte. A keleti észjárás szintetikus természetű, ehhez igazodva magatartása is passzív. A nyugati civilizáció emberének észjárása analitikus, magatartása is ehhez igazodik: aktívan avatkozik bele a természetbe, a világ minden jelenségébe. Ma már közhely a nyugati agresszív viselkedés a természettel és a világ egészével, s a vele ellentétes keleti tolerancia és harmóniakeresés a természet és a világ viszonylatában. Vö. E. Fromm - D.T. Suzuki: *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis*, Budapest, Helikon Kiadó, 1989, p. 11-23.

A harmadik részben a jelenben élő generációk léthelyzetét és lelki-szellemi közérzetét vizsgálja csapongó gondolatfűzéssel, leszögezve, hogy az agyakban és a szellemekben elképesztő káosz uralkodik, melyet vonakodnak felismerni - s akár a tudománynak való hátatfordítással és Istenhez való megtéréssel reagálnak, mint az idősebbek, akár határozottságot színlelve leplezik el mélységes bizonytalanságukat, erkölcsi tehetetlenségüket és gyávaságukat, mint a fiatalabbak, nem merik megkérdezni, a sok lehetséges úton merre menjenek, és nem merik végigjárni sem az útjaikat, melyeket talán nem is ők, hanem a divat, a mások választottak számukra. Talán soha nem volt az életünk erkölcsi és esztétikai értelemben ennyire szétesett, mondja Pirandello, és szellemi rossz közérzetünkben hiába várjuk az új ígét. Az új íge immár az örültség nemzetközi vásárán kerestetik, s ezen a vásáron árulják a művészeti izmusok is a maguk világmegváltását, amely gyakran divat és népbutítás csupán.

Itt átsiklik a művészetre, mások művészetfelfogására, azokéra, akik művészetükkel csak a kor üres élettelenységét, hiábavalóságát fejezik ki. Mintha ismét hiányozna a szó kimondása: a művészet vigaszt adhatna; a ki nem mondott szót pedig gyors továbblépés követi, bizonyos vigaszkeresők elzárkózását, életidegenségét bírálja, tulajdonképpen morális szempontból: nem megengedhető a magányos jólét. Az élettől menekülők légvárakba, tündérkastélyaikba húzódnak vissza, hogy ne hallják a cselekvésre szólító kürtöket.

Tehát a művészet és morál kapcsolata mint a művészet társadalmi szerepének, erkölcsi funkcióinak a körültagogatása jelenik meg e gondolatgazdag tanulmányban, sok ki nem mondott következtetéssel és ítélettel.

Come si parla in Italia¹⁵

Újabb cikk a nyelvről, hosszú átvételekkel a korábbi nyelvvel kapcsolatos cikkeiből. A Pirandellora oly jellemző szövegviszátérések itt is bizonyos motívumok és gondolatok folyamatos jelenlétét tükrözik, a változtatások pedig e gondolatok fejlődését.¹⁶ Ezek a gondolatok a művészi alkotás és nyelvének összefüggése, azaz a művészi kifejezés körül forognak.

Egy készülő művel, a beszélt olasz nyelv szótárával kapcsolatban Pirandello újra felveti, nehézséget jelent annak meghatározása, hol is beszélük azt a bizonyos olasz nyelvet. Inkább azt lehet megállapítani, kik beszélnek: az irodalmárok, a művelt emberek, és ez a nyelv leginkább az írott nyelv reminiscenciája. A nyelv mindenekelőtt él, és állandóan változik, és ebben az egyéni alkotásnak, az újra elővételnek, az átvételnek, az elutasításnak, a reformnak, az elterjedésnek, a használatnak egyformán szerepe van. Pirandello szerint az olasz nyelvre különösképpen jellemző, hogy az irodalmi hagyomány akadályozza a nyelv szabad fejlődését. Az irodalmárok és nem irodalmárok kommunikációjában ezért olyan problémák keletkeznek, amelyek végső soron az irodalmárok alkotó készségét bénítják meg. A forma iránti túlzott figyelem, valamint a nem elegendő kultúra megfojtja a művet, az alkotó és éltető lélegzetet, és élet alkotása helyett a kidolgozás kínos műveletére kárkoztatja a művészt. Az, hogy a szó nélkülözi a lelket, az életet, a mozgást, annak köszönhető, hogy mindenki a maga módján értelmezi a nyelvet, nem a spontán és természetes érzelme sugalmazására, hanem tanulmányai alapján. Ebből az fakad, hogy a szó jelentése "rugalmas", hogy tehát nincs pontosan meghatározható kifejező értéke, "manca la *tecnicità della parola*"¹⁷, hogy lehetetlen saját, személyes stílust kialakítani, s mindezért az irodalom nyelvének a megfelelő módszer és szükséges következtetések nélküli tanulmányozása a felelős. A művészetnek nem ünneplő ruhára, azaz irodalmi nyelvre van szüksége. Hogy mire, az a következő cikkben derül ki.

Come si scrive oggi in Italia¹⁸

Az egyik motívum az imitáció, mint az olasz irodalom korszakonként újra és újra megjelenő betegsége, mely a jelenben látszik tetőzni, nagy károkat okozva az irodalom nyelvének is. Joggal feltételezhető, hogy D'Annunzio és köre a célpontja e kritikának, elindítva Pirandello D'Annunzio-ellenességét, mely majd a Vergáról írott tanulmányokban éri el legteljesebb és legtudatosabb megfogalmazását. A zavaros és emésztetlen látomásokkal szemben az egyszerűen és természetesen kifejezett eszme áll, az antik és modern szerzők utánzásával (nem ismeretével!), az antikizálókkal és frankománokkal szemben pedig a spontán és természetes gondolat. Tehát a szerző gondolata a nyelv, a stílus és ezen keresztül a művészet spontaneitásának, őszinteségének szükségességéről újabb, bár nem utolsó, polémikusan megfogalmazott kifejtést kap.

Mindkét cikk Pirandello fokozott figyelmét bizonyítja a művészi kifejezés problémáit illetően.

¹⁵ in: *La Critica*, Roma, 12 agosto 1895; jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 887-891.

¹⁶ v.ö. Andersson, Gösta: *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, p. 70-71.

¹⁷ *Saggi*, p. 890.

¹⁸ in: *La Critica*, Roma, 15 settembre 1895.



Goethe ed Eckermann¹⁹

A cikk bevezetés a fordítás-sorozathoz, melyet Pirandello Goethe Eckermannal folytatott beszélgetéseiből válogatott és húsz részletben tett közzé ugyanezen lap hasábjain.

Goethe utolsó éveinek nagyszerű és komplex intellektuális életét Eckermann rögzíti aprólékos gonddal, a Mester bölcsességének és tapasztalatának kincsházát alkotva meg. Pirandello azzal a szándékkal adja közre a fordításokat, hogy a mai kor is mérithessen belőle, oly módon, ahogyan egy nagy író művéből lehet: egyrészt felfedve előttünk tulajdon lelkünk misztériumát, másrészt a külvilág csodái iránt érzékennyé téve bennünket, és végső soron a bennünk lakozó egység, harmónia és teljesség, és a természet és a művészet millió megjelenési formája felfedezéséhez segítsen bennünket, napról napra növekvő mértékben.

Ami Pirandellot érdekli, az Goethe, a művész, és Goethe, aki a művészet dolgairól beszél. Amit keres, az egy út saját magunk és világunk megismerése felé, az a mód, ahogyan azt egy költő képes megtenni és közvetíteni mások számára. Tehát a művészet mint a világ megismerése, és a művészet, mint a világ megismerése során felfedezettek adekvát, művészi közlése érdekli. A művészet mint megismerés és a művészet mint közlés: ezek Pirandello egyre szélesedő esztétikai gondolkodásának alapvető területei.

Un preteso poeta umorista del secolo XIII²⁰

Pirandello másképp értelmezi az umorismot, mint D'Ancona, aki több más költővel együtt Cecco Angiolierit is *poeta umorista*-nak tartja. A közhiedelemben az umorista író az, aki nevetet: így keresztelik el a komikusát, a burleszket, a szatirikusát, a groteszket, a triviálisát, a karikatúrát, az epigrammát umorismonak. D'Ancona furcsa módon elfogadja ezt a közminősítést, és meg sem kísérel, hogy megközelítse az umorismot, amit ugyanakkor meghatározhatatlannak ítél. Ráadásul mindez nem akadályozza meg abban, hogy Cecco Angiolierit és másokat umoristának minősítsen. Az *umorismo* definiálásának nehézsége azonban nem indok arra, hogy csupán érzetünk alapján minősítsünk egy költőt *umoristának*, míg egy másikat nem. Egy költői műfajt, mely az antik olasz költészetben élt, és mind a mai napig fennmaradt a nép körében, vajon helyes-e egy olyan szóval - az *umorismoval* - jellemeznünk, ami, ha nem is új, mégis olyan jelentést vett föl a mai használatban, amellyel nem írható le megfelelően ez az antik műfaj?²¹ - veti fel Pirandello. A továbbiakban az *umorismo* néhány meghatározását vizsgálja, saját megfogalmazást is megkísérel, és ezek tükrében elemzi a középkori költő művészetét.

Nencioni szerint az umorismo a lélek természettől eredő hajlama arra, hogy az élet ellentmondásait és abszurditásait megbocsátó elnézéssel szemlélje. Ha el is fogadná Pirandello ezt a definíciót, Cecco Angiolierit, s a többieket eszerint sem fogadhatná el umoristának. De nem is fogadja el, bizonytalannak és egyúttal leszűkítőnek tartja a meghatározást: az, hogy például Hamlet, Rabelais, Byron, Heine eredendő hajlamuk miatt tekintenének megbocsátóan az élet abszurditásaira, kétségesnek tűnik számára. Bonghi szerint az umorismo olyan fanyar beállítódás, mely felfedez és kifejezi a komoly nevetségességet és a nevetséges komolyságot az emberi dolgokban. Tömörsege ellenére Pirandello éleselméjűnek tekinti ezt a meghatározást.

Száma az a lényeges, hogy kidomborodjék, az umorismonak bármilyen *hatása* lehet - tehát komikus, patetikus, tragikus, szatirikus és egyéb - nem ebben áll a lényege: az umorismo nem formai (értsd: bizonyos formai kritériumok alapján megalkotható és hatásában megnyilvánuló valami), hanem tartalmi kérdés. Az umorista nem a nevetést keltő szót vagy mondatot keresi, mivel nem nevetetni akar.

Pirandello jelenlegi megfogalmazása szerint az umorismo a szentimentalizmus egy formája, sőt, maga a szentimentalizmus: az umorista egyik szemé sír, a másik nevet; sőt, saját könnyein nevet, saját meghíusult álmait, a lehetőségekhez képest aránytalanul bizonyuló vágyait; az umorismo gyakran egy túlzásra válaszoló másik túlzás. Az umorismo sohasem egészséges és sima művészi megnyilvánulás: az umorista költő, mivel két túlzás között áll félúton, nem képes átlátni, megragadni az életet a maga teljességében.

Ha egy umorista költőt a környezetében akarunk megérteni, észre kell vennünk, hogy mindig átmeneti kort zár le, az életben vagy az irodalomban, illetve olyan szenvedélyes időkben virágozik, amikor emberi ideálok, morális archetipusok szorulnak ki, illetve változnak.

Angiolierit illetően nem tekinti az umorismora való hivatkozással szánnivalónak pl. a költő olyan "szenvédéseit", melyeket amiatt érez, hogy apja még nem volt képes a másvilágra távozni, és ezért folyton szekálja őt, ahelyett, hogy ráhagyná a pénzét, költse csak, amire akarja, főleg kocsmázásra és nőkre. Azért, mert szubjektív és individuális, még nem umorismo valami, jöllehet a szubjektivitás és az individuális jelleg nélkülözhetetlen az umorismo esetén is. Szükséges lenne azonban az is, hogy eme szubjektív különösség megjelenítsen valami általánosot, olyan kis tükör legyen, melyben nagy dolgok

¹⁹ in: *Rassegna settimanale universale*, 2 febbraio, 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 932-934.

²⁰ in: *La vita italiana*, 15 febbraio 1896, jelenleg a *Saggi*-ban; még in *Saggi* 1939, pp. 271-288.

²¹ v.ö. *Saggi* 1939, p.272.

látszanak. Pirandello szerint ez nem áll Ceccora, szerencsére. Az igazi umorista nem a Cecco-féle közönséges és triviális nyomorúságok miatt sír és nevet, ideáljai magasabbak, melankóliája más okok által meghatározott.

Fejtegetéseiben Pirandello oda jut, hogy Cecco Angiolieri és társai költészetét, mint a valódi népi költészetet, a természetesség és a spontaneitás jellemzi; már csak ezért sem lehetséges, hogy ezek a költők umoristák legyenek. Ha a lélek *valóban* sír, akkor nem igaz, hogy ugyanakkor a száj nevetni tud: ha ez így lenne, akkor említett népi költőink nem lennének többé természetesen és spontánok, hanem valódi umoristák: akkor fel kellene, hogy fedezzünk bennük egy eszmét (*concetto*), egy szándékot (*intenzione*) is: olyan eszmét, olyan szándékot, amilyen természetesen nincs nekik.²² (Éppen, mivel természetesen és spontánok tudnak lenni.)

Az *umorismo* megközelítésének ebben a stádiumában fel kell figyelni arra, hogy az *umorismo* nem egy spontán és természetes, tehát nem *egészséges* művészi állapot; továbbá, hogy spontán és természetes (tehát *egészséges*) nem lehet az a művészet, amelynél *concetto* vagy *intenzione* áll akár a háttérben is.

Érdekes az is, hogy itt még határozottan elutasítja, hogy az *umorismo* egy veleszületett hajlam lenne: kialakulását személyes és társadalmi válságperiódusokhoz köti, melyben az umorista valamiféle irányultsággal vesz részt, *concetto*-ja, *intenzione*-ja van. A későbbiekben pontosítani kényszerül majd az irányultság fogalmát: az umorismonak nem feltétele *adott* világnézet vagy ideálok megléte: a *concetto*-ból *riflessione* lesz, ami már nem tartalmi, hanem eljárásbeli, vagy még inkább működésbeli jellegzetesség.

Ezen a ponton még eléggé hangsúlyos vonása az umorismonak egy morálisan magasrendű attitűd megléte, illetve annak megingása, amennyiben magas ideálok meghiusulása, elvesztése áll az umorista melankóliájának, szentimentalizmusának háttérben.

A továbbiakban nem véletlenül tevődik majd a hangsúly annak bizonygatására, hogy az *umorismo*, habár nem normális, és más, mint a spontán és természetes művészet, azért művészet. Talán éppen annak az igénye, hogy az *umorismo* is beleférhessen a művészet kategóriájába, tágítja ki a művészet megközelítését és meghatározását olyan dimenziók bevonásával, mint a pszichológia, és vezet el a művészi létmód megértésének új lehetőségei felé.

Eccessi²³

Az antik szerzők helyes tanulmányozásának és kultuszának jeleit fedezi fel, és ez örömmel tölti el. A rétorok működése nyomán az antik olasz tradíció ugyanis úgy vált nyelvi normává és minden irodalmi forma archetípusának páncélszekrényévé, hogy az imitációt részesítette előnyben, megbéklyózva a fantáziát és az érzelmeket. Ezek létjogát a romantika adta vissza először, azonban az imitációt az sem tudta megszüntetni, legfeljebb szélesítette az utánzandók horizontját. A kitégült horizont pedig azt eredményezte, hogy lassanként megszöktek a rétorok iskoláiból a diákok, és száműzték régi mestereiket. Mindez pedig oda vezetett, hogy az írás mint mesterség, és vele az írni tudás becsülete megszűnt: túlzásra túlzás lett a válasz. Az iskola egyébiránt nem a művészt, hanem a közönséget kell, hogy nevelje, ez legmagasabb hivatása: az érzékeny és értő publikum a művész igazi iránytűje. Az írás barbár marad, ha nincs mögötte kultúra: életteli művészetet pedig, és az időknek ellenálló művészi formát csak a "*salda e sincera compattezza della lingua*", a nyelv jól megalapozott és tiszta, nemes tömörsége eredményezhet. És mi vezet a túlzásokhoz? A kritériumok hiánya vagy nem megfelelő volta, a tegnapok deviánsai és a ma prédikátorai, akiknél hiányzik a komoly felkészültség, az elődök ismerete. De a túlzások oka lehet a szélhámosság is, amely kihasználja a közönség műveletlenségét, hogy légbőlkapott, gyanús tudással kápráztassa el, új felfedezésnek adva el régi dolgokat. A művészet megújítása egyébként is fából vaskarika, ha elérésének útja a visszafelé haladás: megújítás és öregítés nem jelentheti ugyanazt, az utánzandónak kikiáltott régi művészet pedig igenis új volt - a maga korában.

Ez az írás a művészet és a művészetet használók számára érvényes mértékek, az értékeléshez és eligazodáshoz szükséges kritériumok keresése: az irodalmi közvélemény művészethez való egészséges viszonyának körülményeit kutatja, eközben újra mértékként állítva a megfelelő nyelvhasználatot, mint az igazi művészet fontos ismérvét. Ilyen értelemben az írás tehát esztétikai - kritikai horizontú.

²² Mint majd később látni fogjuk, valóban nem arról van szó az *umorismo* esetén, hogy egyszerre képes átélni valaki két egymással ellentétes érzelmi állapotot, hanem éppen arról, hogy egyiket sem képes átélni a maga valójában: az elsőt azért nem, mert megakadályozza a *riflessione* - ami ez esetben, ebben a megfogalmazásban a *concetto*, az *intenzione* lenne - a másodikat pedig azért nem, mert az már eleve magában hordozza az első, meghiusult érzelmet is: ez a *sentimento del contrario*. Ez okozza a két állapot közötti kifeszítettség állapotát, ami természetesen nem jellemezheti az őszintén egyszerre síró és nevető állapotát, vagy pontosabban az egyszerre vidám és szomorú állapotát, már csak azért sem, mert ilyen állapot lehetetlen.

²³ in: *La Critica*, Roma, 17 febbraio, 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 906-911.

Il momento²⁴

Kritikusként hiába van igazunk, úgy tűnhetik, kár ragaszkodni hozzá egy adott pillanatban, ha az adott pillanat olyan, hogy senki sem hallgat ránk. Mégis, nehéz, szomorú szerep belenyugodni, hogy magunkba zárkozunk a magunk tudatával, a magunk igazával, reménykedve, hogy majd az idők igazolnak bennünket. Másrészt minden mű az idők szava valamilyen módon, s az alkalmazkodás bölcs dolog: engedni kell, hogy a tudatot az idők formálják. Hadd döntsön a ma nagyjairól a ma, a holnapról azonban majd az idő dönt.

Egy másik írás, mely az esztétikai kritika lehetőségeit vizsgálja, a hozzáértők és a szélesebb közönség eltérő ítéleteinek kapcsán. A rezignált, néha keserű hangvétel mögött nyugtalanság, kérdések és válaszkísérletek rejtőznek. A hozzáértő, tehát becsületes és őszinte kritika hiábavaló: nem felel meg a többség elvárásainak, s az ideálképet kergető kritikus gyászosan magára marad: a pillanat nem kedvez az igazmondásnak. Itt tehát feltételezhetünk egy ideált, valamit, amit a kritikus mércéként alkalmaz, és ami objektív, azaz: igaz. Mivel mindenki a maga köreiben forog, ezáltal változatos önámítást megvalósítva, a kritikus sem mások, csakis saját maga ellen hadakozik. Ez a hadakozás önmagával később megvilágosodó értelemmel bír: az igaz kimondásának a feltétele, tehát a kritika feltétele az őszinteség, s annak eléréséért valóban önmagunkkal kell megharcolni legelsősorban. Az vezet önámításhoz, hogy a kritikus a saját kritériumait általánosíthatónak véli, azt gondolja, ő alkothatja meg a pillanatot, pedig éppen fordított a helyzet: a pillanat alkotja meg az embert: *"E il nostro inganno è questo, che crediamo di poter crearci il momento, senza riflettere che non è dell'uomo il crearlo; ma che viceversa il momento crea l'uomo, dando a lui il gusto, le aspirazioni, le varie forze, e facendolo agire consentaneamente, per vie piane."*²⁵

Kulcskérdés, hogyan értelmezzük a *momento* jelentését. *Momento* alatt lehet érteni az irodalmi, társadalmi helyzet, közízlés állapotát, talán a befogadás állapotát, illetve a befogadaskor született ítéletet és annak indoklását is, egyszóval mint a többség ízlése által meghatározott esztétikai viszonyulás körülményeit (egyszerűen divatot); ekkor a közvélekedés ad a műnek testet, létezését és egyúttal minőséget. Ha azonban fordított a helyzet, akkor - másképpen értelmezve a *momentot* - ez a művet, a mű világát is jelentheti, és ekkor a mű az, ami a befogadót a maga képére formálja, ő alkot meg minket, már persze, ha képesek vagyunk együtt rezegni vele, mert ha nincs összhang, akkor valahonnan - belőlünk vagy a műből - hiányzik az őszinteség.

Az ízlésítéletek ellen egyébként sem lehet felszólalni, az pusztába kiáltott szó. Pillanatnyilag ez a megállapítás inkább elkeseríti.

A következőkben a *coscienza* (öntudat, a szívből, lelkiismeret alapján való ítéletalkotás alapja) fogalmát igyekszik megragadni, talán azért, mert az ítélethozatalban az öntudatnak szán prominens szerepet. Eszerint a *coscienza* nem abszolút, benne kapcsolatra lépnek a gondolkodó én és a többi létező, akiről/amikről gondolkodom, következésképpen tehát hatnak egymásra. E kapcsolat híján a létezés üres, értelmetlen, sőt, elkeserítő. Csak egy lépés választ el a következő kérdéstől, hogy hogyan jöhet létre a kapcsolat a magam és a többi létező tudata között, és máris a művészi kifejezés problematikájánál tartunk.

Fontos felfigyelni arra, hogy a becsületeség és az őszinteség az a két kritérium, ami a hozzáértő kritikát jellemzi, hogy tehát ezek esztétikai kritériumokká lépnek elő. A becsületeség és az őszinteség mint kritikai kritériumok azonban meglehetősen szubjektívnak tűnnek. Miután korábban elvetette a retorika által kínált objektívabb, tisztán formai fogódzókat, tehát nem maradt más a kritika számára, mint a szubjektív, vagy inkább relatív mérce, a becsületesen meghozott ízlésítélet. A többség és a hozzáértő kisebbség ízlésítélete közül azonban majd csak az idő fogja a megfelelőt igazolni, csak az idő múlása vígasztalhatja a meg nem értett kritikust vagy művészt. Ez azonban csekély vigasz a jelenben élőknek, alkotóknak és kritikus kisebbségnek egyaránt.

A hányódás az objektív kritérium iránti igény és a retorika jelenben alkalmazható mércéi ellen való lázadás között azonban utat nyit a reménybeli jövőbe, annak felfedezése felé, hogy a szubjektív ítélet objektívizálódásának nem az idő múlása az egyetlen lehetősége.

Az intellektuális feszültséget az okozza, hogy miközben objektív mércét keres, fel kell ismernie, hogy az ítélet, éppen, mivel az öntudat alkotja meg, szubjektív. Azonban nem egyszerűen szubjektív, hanem valamiképpen interszubjektív. Az öntudat meghatározásakor ugyanis megállapítja: az nem létezik önmagábanvalóan, mivel az ember maga sem létezik elszigetelten másoktól: a tudat természeténél fogva nyitott, és benne lényegi kapcsolat van az én között, aki gondolkodik, és azok között a létezők között, akiről gondolkodik, akiket elgondol. Ha nem juthat el a tudatomba az, amit mások éreznek, gondolnak, az éppúgy nem elégít ki, mintha a saját érzéscim, gondolataim nem juthatnak el, nem tükröződhetnek a mások tudatában. Ismét a kapcsolat, másképp szólva a közvetítés, a kifejezés

²⁴ in: *La Critica*, Roma, 18 marzo 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 911-913.

²⁵ id.mű, in *Saggi*, p. 912.

kérdésköréhez jutottunk: a tudatok egymás közti kölcsönös kommunikációjának lehetősége a tudat létezés módja, valami, ami ahhoz szükséges, hogy ne legyünk egyedül, hogy jól érezzük magunkat. A szubjektív objektívizálódásának tehát egy másik - nem az idő múlásával bekövetkező - fontos lehetőségét villantja fel: a szubjektív tudattartalmak *kommunikációja*, e kommunikáció megvalósulása, megvalósíthatósága útján. Az esztétikai gondolkodás folyamatában e felismerés igen lényeges pillanatnak tekinthető, ahonnan további utak nyílnak majd éppen e kommunikáció megvalósításának formája, módja, részletei felé, mint olyan meghatározók felé, amelyek lényegi, minőségi jelentőségűek, és éppen ezért tudnak egyúttal esztétikai mérceként szolgálni.

II neo-idealismo²⁶

Az irodalmi közállapotok csípős hangvételű diagnózisa képezi a cikk első részét, így egy helyen találjuk Pirandello számos hadakozását, polémiját, az imitáció, a közönség lenézése, a kritikátlan kozmopolitizmus, a gondozatlan nyelvhasználat és általában az izmusok ellen. Mindez annak kapcsán kerül terítékre, hogy a neoidealizmus kétirányú polémiját, az irodalmi naturalizmus és a filozófiai materializmus ellenit kívánja szemügyre venni. Egyiket sem veszi védelmébe, csupán azt vizsgálja, hová vezet az elutasításuk, illetve mit kínál helyettük a neoidealizmus. A túlzó álláspontok, tehát a retorikák és az új barbárok közötti vitában a neoidealizmus valójában a retorikát képviseli, a Pirandello által kívánatosnak tartott ésszerű és mértékterítő hagyományápolással, megfelelő stúdiumokkal szemben.²⁷ Ráadásul úgy képviseli, mintha az ő papjai lennének az antik olasz irodalmi hagyomány egyedüli ismerői, sőt, felfedezői. Így fordul sajátos taktikává a neoidealizmus és a hozzá társított irodalmi irányzat, a szimbolizmus, mint magukat az elvetendőnek, barbárnak tartott naturalizmusra és materializmusra reagáló új irányzatok: valójában nem egyéb történik, mint a régi retorikának új jelszóval való ellátása, és a szükséges és kívánatos fejlődés kikerülése.

Szükséges lenne a fejlődés a nyelvhasználatban, és egyáltalán az iskolában: ma az iskola még egy valamirevaló kritikust sem képes adni, csupán hivatkozókát. Pirandellot dühítik az új szisztéma költőinek eljárásai, és kellően ki is gúnyolja őket: mint máshol is, bírálata az önálló, elmélyült gondolkodás és alkotás, a szellemi kreativitás hiányát, és az azt pótolni igyekvő felszínes, formai eljárásokat kifogásolja.

Romanzo, racconto, novella²⁸

Ismét felbukkan, számos átvétel formájában, a korábbi írásaiban már többször tárgyalt téma, az irodalmi tradíció káros hatása a nyelv fejlődésére.²⁹ Saját feladatának is tekinti megkísérelni egy egységesebb nyelvet létrehozni, és ezáltal gátat vetni a formák, a szavak és kifejezések jelentéscsúszó ellen. E törekvés jegyében az elbeszélő próza három műfajának pontosabb meghatározását kísérli meg a cikkben. A megnevezések elkülönítése az egyes műfajok esztétikai különbségeinek segítségével történik. A kiindulópontban álló probléma tehát látszólag egy nyelvhasználati pontatlanság, valójában azonban műfajelméleti, tehát esztétikai kérdésről van szó.

Az elbeszélés eszerint olyan prózai mű, regény vagy elbeszélés, ahol a történet mesélője az író maga vagy egy első személyű elbeszélő, s a hangsúly az ő interpretációján, azaz elbeszélésén van: az események az ő leíró jellegű elbeszélésén keresztül elevenednek meg, nem a bemutatott cselekmény által. A novella viszont a klasszikus tragédiára emlékeztet, amennyiben mindkettőben sűrítve jelennek meg azok az események, melyek természetes állapotukban szétszórtak, vagy időben távolabb esőek. Az események, azoknak is a kimenetele, vége az érdekes számukra. Következésképpen a novella a maga témáját szintetikus módon, legmeghatározóbb mozzanataiban tárgyalja, míg a regény analitikusan, minden részletében, fejlődésében. A regény a valóság legeldugottabb mozzanataira is figyelemmel van, igyekszik az események eredetét kikutatni, az érzelmek és szenvedélyek különböző fokozatait ábrázolni, az embert a dolgokkal való összes viszonylatában bemutatni.

Esztétikai horizontok érintése nyelvi-fogalmi problémákból kiindulva, a tisztánlátás, a pontosság, a dolgok helyretevésének meghatározó belső igényével: ez Pirandello eddigi irodalmi prózájának egyik lényeges jellemzője, ami által talán kiérdemelheti az elméleti megközelítés elnevezést is, az utókorból visszatekintve legalábbis. Hogy mi az, ami kirajzolódik e me elméleti megközelítés során, azt a továbbiakban körvonalazzuk majd.

²⁶ in: *La Domenica Italiana*, Roma, anno I, n. 4, 27 dicembre 1896, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 913-921.

²⁷ Ezt a második részben írja le, jó részében átvételek formájában, v.ö. "Eccessi", op. cit.

²⁸ in: *Le Grazie*, Catania, 16 febbraio, 1897.

²⁹ v. ö. "Prosa moderna" (1890), "Come si parla in Italia" (1895), op. cit.

Sincerità e arte³⁰

A Marzocco hasábjain folyik egy irodalmi párbeszéd, a művészet és a nemzetiség, az individualizmus és az őszinteség kapcsolatáról. "Nazionalità e arte" címmel Tommaso Gnoli publikál egy cikket, "Individualismo e arte" címmel pedig Ugo Ojetti. Erre válaszul születik Pirandello cikke, a "Sincerità e arte", s ezt követi majd Ojetti reagálása két számmal később. Ojetti, Gnoli, Pirandello, Ugo Fleres, Giuseppe Mantica és mások, köztük zenészek, képzőművészek egy - Gaspare Giudice szerint³¹ - ízlésében és etikai nézetei alapján verista-neoverista beállítottságú - szellemi csoportosulás tagjai voltak a századvég Rómájában. Ez az a baráti kör, amely 1897 decemberében Giuseppe Mantica, Ugo Fleres és Pirandello igazgatása és szellemi vezetése alatt létrehozta az *Ariel* c. hetilapot, mely 1898 június 5-ig működött.³² Érdekes felidézni Gnoli visszaemlékezését a szellemi körrel kapcsolatban: "il cemento che teneva stretto il cenacolo era l'antipatia pel dannunzianesimo imperversante... La nuova scuola in erba auspicava in letteratura l'avvento del *sincerismo*. Ricordo che Pirandello si riscaldava per questa parola da lui coniata, e diceva, fra il serio e il faceto, che bisognava bandire una crociata in nome di questa nuova insegna..."³³

Valójában Pirandello egyáltalán nem akart egy új izmust létrehozni, hiszen éppen eleget bosszankodott az efféle címkézések és öncímkézések ellen; valószínűleg maga a szó is eme bosszankodás elmesés és ironikus megnyilvánulása. Inkább arról van szó, hogy egy olyan eszmey igény és közösség mozgatja e csoportosulást, melyben a *sincerità* magatartása kulcsszerepet játszik. Az *Ariel* képviselni fogja majd ezt a magatartást, változatosan és sokszínűen, és ebben az őszinteség, azaz a valódi emberi érzések szilárd alapként való felfogása mellett a már említett D'Annunzio-divat iránti ellenszenv, valamint a francia importból származó irodalmi irányzatok elutasítása is ott áll.

Mindenesetre a *sincerità* Pirandello szóhasználatában többet jelent, mint egy egyszerű emberi magatartást: művészi magatartást, sőt, mint feltételezem, művészi állapotot, alkotáslélektani mozzanatot jelöl. Emiatt is fontos ez a cikk, melynek címében először használja a *sincerità* kifejezést. A gondolat azonban már csírájában korábban is felbukkant, az *Il momento*-ban például az őszinteség a kritikus tulajdonsága. A *La menzogna del sentimento nell'arte*-ban közvetve, és a gondolat egy korábbi fázisában, mint a *menzogna* ellentétéként jelentkező *spontaneità*, és mint érzelem szerepel még, a *Come si scrive oggi in Italia*-ban pedig az imitációval szemben álló spontán és természetes művészi gondolat formájában. Ekkorra már a *spontaneità* mint a *sincerità* fogalmának egy változata, ennek egyik jelentésárnyalatát képviselő változata fogható fel, természetesen, mivel gondolatról van szó, nem az eredeti pirandelloi kontextusban meghatározott, tehát a kontrollálatlan emberi érzés jelzőjének értelmében érve.

A cikk ismét az olasz irodalom tájaira vezet bennünket, és ismét felmerülnek a már korábban is vizsgált kérdések, a külföldi és a régi olasz irodalom tanulmányozásának fontosságáról, utánzásuknak mértékéről és hatásairól, az irodalom és a társadalmi élet kapcsolatáról a romantika idején, a jelenkori irodalom és nyelv nem vidám állapotáról.

Az utánzás most a spontán és természetes gondolatok hiányát jelenti, azon kívül, hogy abból fakad, hogy az utánzók az egyszerűen és természetesen kifejezett eszmét közönségesnek tartják, és ezért saját zavaros és emésztetlen látomásaikat szükségesnek érzik antik módra felcicomázni. Figyelemre méltó az az egyensúlytartási igyekezte, mellyel most is igyekszik elkerülni minden túlzó álláspontot, és ebben a kérdések sokoldalú, pontos és elfogulatlan vizsgálata segíti őt.

Ojettivel való vitája onnan indul, hogy Ojetti szerint a művészetet nem lehet nemzetinek akarni, mert a művészet individuális, sőt, maga a világ sem egyéb, mint az én világról alkotott elképzelésem. Pirandello ez utóbbit mint szolipszizmust elutasítja: azt, hogy a létezők csupán valóság nélküli látszatok legyenek az egyén érzékelésén kívül, csak az angolok által szolipszizmusnak nevezett idealizmus partizánjai, Berkeley filozófiájának követői vélik. Ami a nemzeti jellegű irodalmat illeti, Pirandello szerint elég volna az olasz nemzeti művészet létezéséhez, ha a művészek, mint egyének, individumok, olaszok lennének, akarnának olaszok lenni, és mint ilyenek alkotnák meg individuális művészetüket.

Ami pedig a művészet világábrázolását illeti, ezzel kapcsolatban itt először fogalmazódik meg a később újra és újra visszatérő gondolat, mely szerint a művész a saját ábrázolásának (művének) a létrehozása érdekében önmagában realizálja, újra alkotja az egyébként magában valóan, rajta kívül (is) létező világot. Ez az önmagában való realizálás oly módon történik, mintha a művész a világról egy olyan (új) tudatot hozna létre magában, melyben a világ úgy tud tovább létezni, élni, mintha saját magábanvaló különállásában létezne, mégis belül van, a művész tudatában, aki ezért úgy tudja ezt a belül lévő világot látni, sőt, érezni, mint ahogyan a rajta kívüli világ, a rajta kívül élők látnák és éreznék önmagukat. Ez a

³⁰ in: *Marzocco*, 7 marzo 1897.

³¹ Gaspare Giudice: *Pirandello*, Torino, Utet, 1963, p. 145.

³² A folyóirat történetét ld. Alfredo Barbina: *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni Editore, 1984.

³³ Tommaso Gnoli: "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e C.", in: *Leonardo*, Firenze, marzo 1935.

belső, valóságos és élő világ (belső ábrázolás) válik aztán a kívülre kerülő ábrázolás, a mű alapjává. (Ezt köznapi nyelven úgy szokták mondani, hogy a művész beleéli, belcérzi magát szereplője életébe, annak világába.)³⁴

Nem állítja tehát Pirandello, hogy a világ csak akkor és csak úgy létezik, amikor és amilyennek ő ábrázolja, azt azonban állítja, hogy létezik egy világ a művész tudatában. Ennek a belső, a tudatban megalkotott világábrázolásnak³⁵ a művész törekvése szerint a külső világgal azonos, a lehető legazonosabb módon kell megjelennie. E belső világnak van egy másik, a továbbiakban egyre hangsúlyosabbá váló tulajdonsága is, és ez is megjelenik már itt: ennek a világnak az önállósága, öntörvényű, a művész saját akaratától, szándékaitól független élete, ami mint egy sajátos, mint egy külön tudat van jelen a művész tudatában. Ez a jelenlét persze nem elszigetelt, nem olyan, mintha ezek a "külön" tudatok - a művészé és a benne élő műc -nem tudnának egymásról, mint a skizofrénia esetében: ellenkezőleg: ezek egymással kommunikálnak, és a megszülető mű, az alakok függenek ettől a kommunikációtól.³⁶

Hogy hogyan lehet a művész belső világa a külsővel a lehető legazonosabb? Impliciten az tehát a kérdés egyik fele, hogy a világ hogyan ismerhető meg és képezhető le a tudat számára úgy, hogy a lehető legobjektívebb képet kapjuk róla. Az itt adott válasz szerint a tapasztalat segítségével, az előítéletek felfüggesztésével. És ekkor lesz a művészet őszinte. Az őszinteség itt, ezen a ponton tehát még a művész világról alkotott belső képe és a világ közti megfelelő kapcsolatnak a minősége. Olyan magatartás eredményezheti, mely figyelembe veszi a tapasztalást, és felfüggeszti az előítéleteket, mondhatnánk úgyis, objektivitásra törekvő. Eredménye az objektív, a valósan létező világgal a lehető legazonosabbat adó leképezése a külső világnak. Ez az objektivitás azonban nem az *objektivitás* megnevezést viseli Pirandello szóhasználatában, és nyilván nem véletlenül, hanem az *őszinteség* megnevezését. Ez olyan tényező, amit a későbbi elemzések során egyáltalán nem hagyhatunk majd figyelmen kívül.

Ennek az objektív leképezésnek a kérdése, hogyanja természetesen tovább foglalkoztatja Pirandellót, mint majd láthatjuk, amikor a tudomány és a művészet, vagy a szubjektivitás és objektivitás művészettel való viszonyait vizsgálja, például a *Scienza e critica estetica*-ban, vagy a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*-ban, az *Illustratori*...-ban vagy az *Arte e scienza*-ban.

Hangsúlyozni kell, hogy a cikk szándéka szerint egyáltalán nem filozófiai dimenziójú; ez magyarázza az okfejtés filozófiai-esztétikai szempontból való rendkívüli tömörségét is. Az adott kérdéssel kapcsolatban azonban egyszerűen nem kerülhet ki, hogy a szerző filozófiai álláspontja is érintve legyen, mivel egy olyan, művészettel kapcsolatos kérdés van terítéken, melyet végül csak esztétikai dimenzióba helyezve lehet kellően megvilágítani. A filozófiailag nem "szakszerű" megfogalmazás azonban nem jelenti azt, hogy nem fejthető ki e tömör, ám igen nagy pontosságú kontextusból filozófiailag vagy esztétikailag releváns gondolat.³⁷

³⁴ Tulajdképpen a realista művészet alapvetéséről van szó: - v.ö. Szerdahelyi István: *Irodalomelméleti enciklopédia*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1995, p. 138-139: "A tükrözés, visszatükrözés szót ugyanis a realiztikus stílusnormákat előíró sztálinista művészetpolitika olyannyira rossz csengésűvé tette, hogy esztétikai főművében - az ókori görög szerzők *mimézis* kifejezésével felcserélve - még Lukács György is tanácsosnak látta szégyenlős kikerülését. /.../ Szűkebb, átvitt értelemben a visszatükrözés a lelki (pszichikai) visszatükrözést jelenti, azt az állati és emberi képességet, hogy az élőlények az érzékszerveiket érő hatások nyomán fellépő folyamatok (jelek, jelsorozatok) feldolgozásával (dekódolásával) létrehozzák önmagukban az érzékelt dolgok izomorf modelljeit, másait, s ezek segítségével tájékozódni tudnak környezetükben, megismerik a valóságot.

E megismerő tevékenység eredményeit az ember tárgyi formában (szóban, írásban, képeken stb.) is rögzíti, s - ismét más értelemben - e rögzítések is tükrözik a valóságot, de itt a tükrözés már két ok miatt is igen áttételes, a tükrözött dolog és annak "tükörképe" igen sok esetben már csak egy-két tekintetben felel meg egymásnak. Egyrészt ugyanis e rögzítésekben már nem maguk a valóság jelenségei, hanem a róluk alkotott emberi elképzelések tükröződnek, másrészt pedig az izomorfia is csak a jelrendszer igen nagy mértékű átértelmezése nyomán tűnik ki: az alaprajz vagy a képlet már végképp nem úgy tükrözi a házat vagy a vegyületet, ahogyan a borotválkozó tükör az arcunkat." Bővebben id. mű, p. 138-161.

³⁵ A *rappresentazione* több irányban lehetséges értelmezése itt még egyáltalán nem explicit. A kontextus csak a belső, tudati ábrázolás értelmet erősíti meg. Azonban a későbbiekben majd látható lesz, hogy ez a *rappresentazione* jelentheti a művet, mint ábrázolást is, és ez egy további probléma alapja lesz: ekkor a *rappresentazione*-nak, mint művészi ábrázolásnak, magának a műnek kellene a lehető legazonosabb módon újraalkotnia, formává, kifejezéssé tennie a belsőben, a tudatban megalkotott világot.

³⁶ Ennek a jelenségnek irodalmi ábrázolása később megtörténik, akár a "Colloquio coi personaggi"-ra, akár a *Sei personaggi in cerca d'autore*-ra gondolunk.

³⁷ v.ö. id. mű: "Per me il mondo non è solo un'idealità, non è cioè limitato all'idea ch'io posso farmene: fuori di me, il mondo esiste per sé e con me; e nella mia rappresentazione io debbo propormi di realizzarlo quanto più mi sarà possibile, facendomene quasi una coscienza, in cui esso viva, in me, come in sé stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente. E allora più nulla di simbolico e di

Un'osservazione³⁸

A rövidke írás számunkra azért említendő, mivel benne Pirandellónak a pontosságra, az egyensúly megtartására, a dolgok megfelelő elhelyezésére, a fogalmi tisztaságra való törekvése figyelhető meg. D'Annunzio egy regényét, a *Le Vergini delle Rocce*-t említi, mint példát azzal kapcsolatban, hogy a próza felvehet-e versritmusokat, s ha ez történik, az a próza vagy a vers fejlődését jelenti-e. Álláspontja szerint ha a prózai anyag versritmusokat vesz fel, az barokkossá teszi, azaz monotonná. Helyes a próza ritmusának megújítására törekedni, anélkül azonban, hogy a formákat, verset és prózát összekevernénk.

Sincerità³⁹

Ez az írás tekinthető úgy is, mint az *Ariel* röviden és ironikusan megismételt programnyilatkozata. Pirandello olvasatában. Fentebb szó esett már az *Ariel* és a *sincerità* kapcsolatáról. Ha eddig feltételeztük volna, hogy Grolinak igaza volt, amikor a *sincerismo*-t Pirandello leendő programnyilatkozatának vélte, most maga Pirandello győz meg ennek ellenkezőjéről: "Ah, se ci penso, che domani qualcuno, per mettermi a posto, vorrà dirmi: - 'Va' là, tu sei un *sincerista*!' - ecco, mi viene di posar la penna e di non scrivere mai più un rigo, vita natural durante.". Teljes mértékben elhatárolja magát minden izmustól. Megállapítja, hogy bár sokkal előnyösebb lenne *sincerista*-nak lenni, mint *sincero*-nak, mert aki ma őszinte akar lenni, arra különböző gyanúk árnyéka vetül, és mert különben is elég nehéz megmondani, mit is jelent a *sincerità*, mégis Goethe megszívlelendő bölcsességét idézi, a modellkövetők elégtelen művészetéről, történetesen a preraffaelitákról. Vagyis ha az ember teljes, nagy művészetet akar, nem alkalmazhat formulákat, nem utánozhat modelleket, nem lehetnek előítéletei, és, mint Pirandello pontokba szedi, nem lehet majom, akinck sem saját mondandója, sem saját kifejezési módja nincs, nem lehet olyan sem, akinck van mondandója, de a formát másoktól, a divattól veszi, s végül olyan sem, akik régi dolgokat, vagy mások gondolatait öltözteti új formákba. Azaz jó művészet csak saját mondandóval és saját formában lehetséges. Talán éppen ezt jelenti a *sincerità*: saját mód és saját gondolat.

Mintha most a *sincerità* fogalma újabb jelentésárnyalattal gazdagodott volna Pirandello szóhasználatában: az *eredeti* jelentését is magába olvasztva. Ha jól meggondoljuk, ebben nincs semmi meglepő: már korábban, az imitáció elítélésakor egyik fő érve éppen az volt, hogy az imitáció gátolja az alkotás spontaneitását, őszinteségét, azaz a mű élettelivé válását; következésképp az imitáció ellentéte, az eredetiség az önálló gondolat és őszinte érzelm jelentését fogja magába ötvözni, rokonságba hozván ezáltal az őszinteség és eredetiség fogalmait.

A *sincerità*, más részről, nem zárja ki, hogy egy eredeti alkotásnak köze legyen az igazhoz, anélkül hogy verista lenne, köze legyen a természethez, anélkül, hogy naturalista lenne, köze legyen a valósághoz, anélkül, hogy realista lenne. Sőt, aki magát őszintének vallja, és nincsenek előítéletei, azt is tudja, hogy a naturalista természet nem a természet, hanem egyfajta természet, a verista igazsága nem az igazság, hanem egy igazság, és a realista valósága nem a valóság, hanem egyfajta valóság, s mindezeket a valóságokat, igazságokat el is fogadja, egy feltétellel: hogy ne legyenek csúnyák. Ez a tolerancia ugyanakkor nem jellemző azokra, akik valamely izmus követőinek vallják magukat, és ezáltal az igazság letéteményeseik, sőt, ők azt sem értik, hogyan lehet valaki toleráns. Az őszinte művész csak a formulákat nem fogadja el, az előre megállapított iskolás szabályokat.

Az olyan absztrakt kifejezések, mint *natura, reale, vero, ideale* olyanok, mint a rugalmas edények, amelyekbe mindenki a saját érzelmét, a saját gondolatát töltheti. Egy a lényeges: hogy ez a gondolat, vagy érzés őszinte legyen: őszinte a lényegében, vagy őszinte a kifejezésben. Ezeknek az edényeknek az idő a fazekasa, aki szűkíti, vagy tágítja az edények formáját, ezzel jelölve meg élettartamukat. Néha

apparente per me: tutto sarà reale e vivente. E non farò pensare, sentire, parlare, gestire tutti gli uomini a un modo, cioè a modo mio, come fanno gli scrittori che, tu (Ojetti), secondo me, hai il torto di prediligere; ma a ciascuno m'ingegnerò di dar la sua voce e a ogni cosa il suo aspetto e il suo colore: la sua vita insomma non la mia maniera, lo stile attemprando al soggetto, guardando senza gli occhiali del pregiudizio, domando l'ingegno con l'esperienza. E allora soltanto mi parrà di esser sincero. Senza la sincerità dell'artista, tu dici, l'arte non è. Parole d'oro! Ma ti confesso che non riesco a intendere che cosa sia per te questa sincerità, quando discendendo all'atto dalla sfera dell'astratto ti veggo scegliere come modello d'arte una certa voluta visione delle cose, procacciata con artificio, nella quale non sopravvive più né anche quella tale idea subiettiva, a cui tu restringi la realtà artistica del mondo esterno. E non ti pare che, tra ideale e reale, obiettivo e subiettivo, finiremo come quel bel matto dipinto da Franco Sacchetti, il quale non sapeva più se sognava o era desto?"

³⁸ in: *Marzocco*, 29 agosto 1897, jelenleg a *Saggi*-ban, ezzel a címmel: "Osservazione sull'evoluzione del verso", pp. 921-923.

³⁹ in: *Ariel*, 24 aprile 1898, p.1. ; még in Barbina, Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"), Roma, Bulzoni, 1984. (facsimile)

azonban delíriumos rohamában a régi edényeivel elégedetlen öreg fazekas lázasan elkezd új formájú edényekkel próbálkozni, nagy összevisszaságban toldozva-foldozva az agyagot. Mivel ezekután senki nem ért semmit, az érzések és a gondolatok ahelyett, hogy az edényben lennének, mellé kerülnek, mint kiömlött folyadék, s az edények üresen maradnak. Ilyen melléömlött folyadék képzetét kelti benne az a szóáradat, mely a modern prózában és költészetben található: absztrakt-elvont kifejezések és az azokat körülvevő határozók, mellékevek és mondatficamok, amelyeknek bele kellene férniük a közös megegyezésen alapuló nyelvezetbe, az edénybe, de mivel hiányzik ez a közös megegyezés, kívül maradnak.

A gondolatok, érzések kifejezései tehát egy közös megegyezés, vonatkoztatási alap, egy közös nyelvezet híján mintegy talajtalanok maradnak, pontatlanok, "infocati".

L'azione parlata⁴⁰

Ismét műfajokkal, pontosabban műnemekkel foglalkozik, témája ezúttal az elbeszélő műfajok és a dráma alapvető különbségei. A legszükségesebb különbség Pirandello szerint a drámai alakok életre kelése, saját jogukon. Az elbeszélő műfajokban a szerző nézőpontjának érvényesülése, hangvételének, stílusának meghatározó volta jellemző: alakjainak élete az ő általa látott módon interpretálódik. A drámának ezt el kell elkerülnie: az alakoknak saját életüket kell élniük a drámai cselekményben, nem azt az életet, amit a szerző eszméje, interpretációja kölcsönöz nekik.

Az élő alakok fontossága persze más kontextusban még sokszor téma lesz, mint ahogy a szónak ebben az életrekelésben betöltött szerepe is. A szónak a drámában szóbeli cselekvéssé kell válni, közvetlen kifejezéssé, amit nem lehet kitalálni, ami születik. Akkor tud-e drámai beszéd-cselekvés megszületni, ha a szerző olyan mértékig azonosul teremtményével, hogy úgy érzi azt, ahogy ő érzi önmagát, úgy akarja azt, ahogy az akarja önmagát.

Nem a külső formája lényeges tehát a drámai dialógusnak. Nem helyeselhet az olasz drámaírók eljárása sem, akik egy tényből, egy helyzetből indulnak ki, melyből véleményük szerint ki lehet alakítani egy drámát, mint következőként, majd külső elemeket is hozzáadva, felosztják az anyagot szerepekre - ráadásul gyakran arra a színészre szabottan, aki játszani fogja.

Pirandello szerint éppen fordítva kellene eljárni: a művészet élet, és nem érvelés. Nem lehet elvont eszméből kiindulni, és aztán azt valahogyan szimbolikusan megjeleníteni, vagy tanulmányok és gondolkodás segítségével levezetni: ez a művészet halála. Nem a dráma csinálja az embereket, hanem ezek a drámát. Ezért fontos mindenk előtt a személy, aki élő, szabad, cselekvő. Velük, bennük születik meg a dráma eszméje, az első rügy, melyben azonban a sors és a forma már megvannak.

A drámai stílusról szólván kitér a *stilus* szó jelentésére, és megállapítja, hogy a drámával kapcsolatban nem lehet stílusról a hagyományos értelemben beszélni, csak úgy, ha a szó jelentését módosítjuk. Dráma esetén a szerző stílusa a mese szellemében, felépítésében, és kivitelezésében nyilvánulhat meg, minthogy a szereplőknek, ha jól vannak megírva, saját nyelvük és stílusuk kell, hogy legyen. Egy jól megírt drámának úgy kell hatnia, mintha többen írták volna, mintha az egyes szereplők írták volna cselekvésükkel, és nem a szerző.

Úgy látja, hogy ez a követelmény pl. D'Annunzio darabjaiban egyáltalán nem valósul meg. D'Annunzio színháza csinált, és nem a drámai szereplők által megszülető: írott és nem élő dolog. D'Annunzio nem tud lemondani saját stílusáról, kifejezési módjáról: szereplőinek nincs saját egyénisége, amely független lenne az övétől. A színházi profikkal ellentétben ő nem a színházi mesterségben való gyakorlatlanságot, a szakmai ismeretek hiányát rója fel D'Annunzio darabjainak, hanem azt a módot, ahogyan meg vannak írva.

A színház a színházi profik szerint nem művészet, hanem majdhogynem mesterség, és a dráma sem irodalmi alkotás. A konverzatív, franciás stílus, a szalonokban vagy az utcán felcsipegetett beszédfoszlányokból építkező nyelvezet azonban mégsem vezet oda, hogy a szereplőknek meglegyen a saját stílusuk: mindenki egyformán beszél. Nem egyformán szépen, mint D'Annunzionál, hanem egyformán csúnyán, következképpen rosszul.

Es ez így is lesz mindaddig, amíg a drámaírók nem veszik komolyan, hogy minden tettnek, és minden tettbe zárt eszmének szüksége van a szabad emberi individualításra ahhoz, hogy a történet és a benne szereplők szemünk előtt éljenek, lélegzőnek, éppen megtörténőnek tűnjenek fel. Ehhez karakterekre van szükség. Mármint a karakter annál inkább határozott és magasrendű lesz, minél kevésbé van alávetve a művész szándékainak, módszerének, vagy az elképzelt esemény kibontásához szükségszerű lépéseknek, minél kevésbé passzív eszköze egy esemény megvalósításának, és minél inkább képes saját cselekedeteiben saját konkrét, speciális létezését megmutatni. Egy karakter különböző összetevőinek ezekután be kell tudniuk olvadni egy adott témába, egy helyzetbe, olyan lényegi arculatban találva meg kifejeződésüket, mely az egész drámára érvényes, és amely a drámában meghatározott cselekedetekhez vezet.

⁴⁰ in: *Marzocco*, 7 maggio 1899, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 1015-1018.

Ami e színházzal, drámával foglalkozó írásában az eddigiekkel gondolatilag közönsnek tekinthető, az a nyelvnek a kifejezésben betöltött szerepére való figyelem, és maga a kifejezés, a megszólalás szerepe a művészi alkotásban.

Új gondolat Pirandellónál az élő alak, a karakter szükségessége a drámai cselekményben. Eddig a művész belső világának, vagy még ennél is általánosabban, a művészetnek magának kellett élönnie, szabadnak, tehát öntörvényűnek lennie egy adott koordinátarendszerben. Ez a koordinátarendszer eddig a tapasztalás által felfogott külső világ volt. A drámai karakter is szabad és öntörvényű, de ő is csak egy koordinátarendszerben valósíthatja meg szabadságát, és ezt a rendszert a dráma témája, a kialakítandó/kialakuló helyzetek, és a dráma stílusa határozzák meg. Ebben a karakterben, annak cselekedeteiben úgy kell mindig a teljes lénynek megnyilvánulnia, hogy ugyanakkor az adott helyzetben való reagálása, létezése hiteles legyen: megfeleljen tehát az adott konkrét helyzet kívánalmainak, és ugyanakkor fejezze ki a személy totalitását is. Az ehhez szükséges kifejezés megtalálása a művész legnehezebb feladata.⁴¹

Leopardiana. Leopardi cieco⁴²

Pirandellót ismét egy aktualitás készteti arra, hogy tollat ragadjon: a felháborodás és elképedés, amit amiatt érez, hogy bizonyos antropológusok megengedik maguknak, hogy Leopardi költészetét elemelve kijelentsék, hogy a költő rövidlátó volt, látási problémái pedig tükröződnek költészetében, különösen a tájleírásaiban, melyek éppen ezért olyanok, amilyenek. Pirandello szerint Leopardi természetábrázolása az általa igen alaposan tanulmányozott antik művészet tanulságainak tudatos felhasználását bizonyítja, és e megállapításának alátámasztására magát Leopardit idézi. Ahogy máskor is, az aktualitás alkalmat ad arra, hogy a saját, művészetről formálódó gondolatainak teret és az alkalomhoz kötődően kifejtést adjon.

Leopardi művét, a *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*-t Goethe *Beszélgetések Eckermannal*-jához hasonlítja, megjegyezve, mint Goethe itáliai fordítója, ismerője és tisztelője, hogy míg Goethe gondolatai Eckermann közvetítésével jutnak el hozzánk, Leopardi gondolatait a szerző élénk és közvetlen megfogalmazásában élvezhetjük. Mint Goethenél, Leopardinál is azokra a gondolatokra óhajtja felhívni az olvasó figyelmét, amelyek nem veszítették el aktualitásukat, és értékes megfontolásokat tartalmaznak a mára érvényes módon is.

Ezek közül egy a természet-, illetve tájleírás művészileg helyes módjával kapcsolatos gondolat, amit Leopardi az antik és a modern szentimentális és romantikus költészet összehasonlításának útján fejt ki, és amely gondolatot Pirandello is idézi a cikkében. Nem nehéz felfedezni az idézett passzusokban Pirandello preferenciáit, melyeket már máshol is megfogalmazott: eszerint a klasszikus és a modern költészet természetábrázolásának legfőbb különbsége abban van, *ahogyan* ezek az érzelmeket óhajtják felkelteni a természet tárgyainak ábrázolása útján. Leopardi kiemeli, hogy míg az antik költészet a természetet a maga spontaneitásában, "egy az egyben", mesterkélettség nélkül, hozzáfűzés és magyarázkodások nélkül, a saját bennerejlő erejénél fogva használja a patetikus érzések felkeltésére, addig a modern, szentimentális és romantikus költő nem veszi észre, hogy a természet helyett maga beszél, és elemelve, pszichologizálva megfosztja a költészetet az illúziótól, a képzelet szárnyalásától, hogy elveszejtí a természet saját beszédét; ebben a magatartásában a modern lelkiület megöregedése, a szent egyszerűség elvesztése fejeződik ki.

A természetesség, a valóság "egy az egyben" való megjelenítése", úgy, ahogy az érzi önmagát, úgy, ahogy az akarja önmagát", mely valóság ezen a módon képes mintegy magáért beszélve a művészet által keresett érzelmeket előidézni, nem külső elemeket hozzátéve, nem akarattal, azaz mesterkélt módon, hanem a tárgy ábrázolásának helyes módjából fakadóan, ezek Pirandello elképzeléseivel is egybeeső gondolatok. A természet utánzásának isteni módja távolról sem a részletek szolgái, szorgalmas és mindenre kiterjedően terjengős rögzítésében áll, mint ahogy azt Ovidius teszi, sokkal inkább olyan, mint

⁴¹ Tulajdonképpen a *típus* egy megfogalmazását kapjuk ebben a leírásban: a konkrét, specifikus és élő egyediben felvillantott totalitást. A totalitás itt úgy értelmezhető, mint az adott személy teljes létezése, mely létezésnek jöhet csak bizonyos - tipikusnak nevezhető - aspektusai tárnak fel a dráma adott helyzetében, meseszövevényében, mégis képviselik a teljes, egységében létező személyt. Figyelemre érdemes ez a fajta totalitás-igény különösen amiatt, mert éppen az epikus műfajokkal való összehasonlítás kapcsán merül fel, és azt jelenti, hogy Pirandello szerint a dráma sem mondhat le az extenzív totalitásról a személyt illetően, csak úgy kell eljárnia, hogy ez a képzeletbeli extenzivitás mintegy a háttérből tartsa és hitelesítse az előtérben kifejeződő intenzív totalitást. Érdekes megjegyezni, hogy Sztanyiszlavszkij, a nagy színészetelméleti, a színészi alakítás élő és hiteles megvalósítása érdekében gyakorlatilag ugyanezt az eljárást - annak fordított sorrendjében - javasolja követni a színész számára: el kell képzelnie a konkrét alak köré annak a lehető legextenzívebb terét, és ennek a képzeletében élő háttérnek a segítségével kell a konkrét alakot megformálnia.

⁴² in: *Roma letteraria*, VIII, n.3, 10 febbraio 1900, pp.45-54.

ahogy azt Dante teszi. A természet utánzása az írott műben olyan kell, hogy legyen, amilyen a szó természetének megfelelő, amikor a költő nem akarja a szóval a festő eszközeit helyettesíteni. Pirandello összegzése szerint olyan tehát, hogy "la forza e l'evidenza della descrizione non consistevano nel rappresentar minutamente, diligentemente l'oggetto, come farebbe un pittore; ma nel trovar l'espressione (frase o parola) che di quell'oggetto svegli in noi subito l'immagine."

Szorgalmas és természetes áll ellentétben egymással Leopardinál; Pirandellónál az ezekkel párhuzamba állítható kifejezések a retorika elvárásai által kikényszerített természetlen *utánzás* és a *spontaneitás/összintesség*. A másik, gyakran előkerülő gondolat pedig a kifejezés *módja* által életrekellett *kép*, amely élő, spontán, szabad, és a tárgy saját természetét engedi érvényre jutni.

Scienza e critica estetica⁴³

Ez az a cikk, amelyet Gösta Andersson, Pirandello fiatalkori poétikájának kutatója és a tárgyban nagy hatású és elismert pirandellista fedezett fel a nyilvánosság számára, és mindjárt ki is mutatta benne, újjalag, Séailles és Binet hatását.⁴⁴ A cikknek az az érdekessége Andersson számára, hogy benne Pirandello először tesz említést arról, hogy ismeri Séailles és Binet művét. Andersson említett munkája nagy port vert fel a Pirandello-kutatásban. És bár ennél a szövegnél bizonyítani tudja a közvetlen és közvetett átvételket, bizonytalan, hogy a korábbi szövegekkel kapcsolatosan ha nem is közvetlen, de közvetett átvételről beszélhetünk-e. Mivel Pirandello és a szellemi formálódására hatással lévő személyek és irányzatok kapcsolata már igen részletes kifejtést kapott az idézett műveken kívül Claudio Vicentininél is, itt nem kívánjuk e kérdéseket tárgyalni. A hangsúlyt inkább arra fektetnénk, hogy az itt megjelenő gondolatok mennyire szervesen illeszkednek Pirandello eddig megismert eszméi közé, illetve mi az, ami véleményünk szerint újdonságot jelent a gondolkodásában.

Hogy mindjárt az utóbbival kezdjük, újdonságnak tekinthető, hogy Pirandello nyílt megfogalmazásban tárgyal esztétikáinak nevezett kérdéseket, hogy tehát saját gondolkodásának esztétikai jellegét "elismeri". Ehhez talán éppen az adja a lökést, hogy az általa megismert Séailles esztétikája nem a hagyományos metafizikai esztétika, hanem egyfajta pszichológiai esztétika. Ezzel a háttérrel bátrabban esztétikáinak nevezheti saját, hasonló tárgyú gondolatait is. Ugyanakkor meg kell említeni, hogy ilyen tárgyú gondolatokat, a hagyományos esztétikai - retorikai gondolkodás elégtelenségét, azaz a művészethez való másfajta közelítés szükségességét pedzegető nézeteket már korábban is találhattunk nála. Ilyenként említhető mindama művészethez való közelítése, melyben a művészet feladatának az érzelmek hiteles ábrázolását tekintve az érzelm kifejezésének módjairól, spontaneitásról, összintességről, vagy a művészi eredetiség-összintesség retorika általi akadályoztatásáról beszél. Ilyen az a gondolatmenete, melyet a Cecco Angiolieri humorista költőnek tekintő kritikával folytat, felröva, hogy nem lehet csak úgy, az umorismo definíciójának hiányában, umoristának minősíteni valakit, pusztán érzetünkre hagyatkozva. Az tehát, hogy a művészetről megalapozott módon kellene a kritikának véleményt nyilvánítani, megjelenik már korábban is. Azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kritika - ezen általában irodalomkritika értendő - megalapozásnak nem a legmegfelelőbb eszközei sem a korabeli irodalomtudomány, a retorika, sem a metafizikai esztétika. Egyrészt megjelenik tehát a művészi alkotásmódnak nem retorikai, hanem *más* szempontból való megközelítése, és értékelése is (amikor a jó kritika össze és becsületes), másrészt annak igénye, hogy ez a megközelítés ne a szubjektív érzeteinkre hagyatkozó legyen.

Az, hogy a kritika megalapozásában éppen a tudomány segíthet, szintén új gondolat. Eddig a tudománynak csak az inkompetenciáját emlegette a művészet kérdéseivel kapcsolatban, mikor pl. Lombroso elméleteit tárgyalta, vagy a Leopardi vakágáról érkező antropológust bírálta.

Most azonban, nyilván, mert olyan tudományra talált, mely saját érzései szerint is azokkal a kérdésekkel és oly módon foglalkozik a művészetet illetően, ahogyan maga is elfogadhatónak tartja, illetékes segítőnek nyilvánítja a tudományt a művészetről való gondolkodásban. Ez az illetékes tudomány a pszichológia. A pszichológia segítségével ugyanis nem pusztán az ízlés ítéletére támaszkodhatunk a művészet értékéről beszélve, amely pontatlan, szubjektív, hanem mélyebben megértve a művészt, az alkotás folyamatát, és a művészi alkotás hatásának mechanizmusát, az intellektust is bevonhatjuk - és nem a korábbi, a retorika általi módon - az ítéletalkotás folyamatába. Fontos megjegyezni, hogy

⁴³ in: *Marzocco*, 1 luglio 1900.; még in: Andersson, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966. in Appendice, pp. 225-229.

⁴⁴ A két mű, amelynek gyakran szó szerinti és idézőjel nélküli hivatkozását Pirandello különböző szövegeiben Andersson és Franz Rauhut fedezték fel, a következő: Alfred Binet: *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, és Gabriel Séailles: *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883. A művek, melyek többek között a két francia hatását tárgyalják: Franz Rauhut: "Wissenschaftliche Quellen von Gedanken Luigi Pirandellos", in: *Romanische Forschungen*, 53. Band, Erlangen, 1939. és Rauhut: *Der junge Pirandello*, München, Beck, 1964, valamint Gösta Andersson: *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.

egyáltalán nincs szó az ízlés ítéletének az elvetéséről, csak annak intellektuálisan is kiegészített megerősítéséről.⁴⁵

Pirandellót leginkább Binet felfedezése, a lélek "szétesettsége" tartja fogva, ami azt jelenti, hogy a lélek megkülönböztethető részekből és azok sajátos kapcsolataiból épül fel. Az ének szerint nincsenek állandó és stabil határai, illetve egy időben akár két énk is lehet, valamint a tudatunk a régebbi énk lenyomatát is őrzi, mely a jelenlegi tudatunkban már nincs benne, de bizonyos helyzetekben váratlanul előtörhet. Mármint ez a művész esetében akár még több ént is jelenthet, melyek egy időben léteznek a tudatában, a saját énjén kívül, azt az alkotás pillanataiban háttérbe szorítva, s ezek az ének is saját tudattal és önálló élettel rendelkeznek. Másrésztől bizonyos, a tudatos memóriában már nem létező dolgok az alkotás lázában szintén megjelenhetnek a művész tudta és akarata nélkül is.⁴⁶

Így lehetséges, hogy a művész a saját létéből alakjainak a reális létezését tudja megalkotni, s minél gazdagabb és mobilisabb a saját létezése, annál különbözőbb alakokat tud alkotni. Ebben az alkotásban az akaratnak és a tudatnak azonban, bár van szerepe, de a művészi alkotás minősége szempontjából nem mindegy, hogy az alkotó folyamat mely pontján. Az akarat és a gondolkodás nem tud művészetet alkotni. Csak az inspirációban, egy spontán, ma úgy mondanánk, tudattalan tevékenység segítségével törnek elő és hívják elő egymást is a képek, és csoportosulnak, rendeződnek aztán egészé. Az akaratnak és a gondolkodásnak a művészi alkotás megfogalmazásában és kivitelezésében lehet szerepe: az akarat rögzíti az eszmét a tudatban, a gondolkodás pedig tükröt tart e rögzített eszme elé. (A gondolkodásnak ez a szerepe Pirandello saját gondolata, melyet később többször, és egyre árnyaltabban fog megközelíteni.) Mindeközben az akarat közvetlen közreműködése és a tudat ellenőrzése nélkül számtalan dolog megy végbe, és éppen ez jelenti a művészet misztériumát. A fantázia alkotásának misztériuma pedig magának az életnek a misztériuma. Ezért van az, hogy mivel a művészet alapvetően szintetizáló és idealizáló, azaz elvonatkoztató, a megértése nemcsak a művészet, hanem az élet megértését is eredményezi.

Amikor a pszichológia illetékességéről van szó a művészi alkotás és annak hatása megértésének folyamatában, eszünkbe kell idézni az *Il momento*-ban felszóló utakat is. Az *Il momento* kapcsán szöveztünk arról, hogy a becsületesség és az őszinteség a kritikus részéről nem eléghetné ki az objektív kritérium iránti kritikus-esztétikai igényt, és hogy az ilyen szubjektív kritériumok alapján hozott ítéleteket, hasonlóan az ízlésiítéletekhez, jobbra csak az idő igazolhatja, és csak utólag. Érintettük az interszubjektivitás kérdését is, mint lehetséges kibúvót, mint a jelenben szubjektív ítélet objektívizálódásának módját. Márpedig ha a pszichológia, mint tudomány alátámasztja azt a lehetőséget, hogy a szubjektíve megélt, pontosabban a szubjektumban megalkotott tartalom, akár alkotói, akár befogadói-kritikus oldalról nézzük, objektív/interszubjektív igazságot is kifejezhet éppen a psziché működése folytán⁴⁷, akkor nem kell tovább keresni a művészet megítélésének objektív kritériumát:

⁴⁵ v.ö. "Scienza e critica estetica", op. cit. p. 226.: "Tuttavia, se da un canto son deplorabili quegli eccessi e queste deficienze d'estimativa, dall'altro è innegabile che la scienza potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica, la quale, da noi, è spesso o arida e nuda cronaca letteraria, o retorica superficiale, pedantesca e cervellotica, e anche l'estetica che è quasi sempre, purtroppo, metafisica applicata all'arte."

⁴⁶ Nem nehéz felismerni, hogy a memóriában már nem létező, de váratlan helyzetekben előjövő tartalmakat a mai terminológia szerint a tudattalan terminusával lehet/kell behelyettesíteni. Éppen a pszichológia Freuddal bekövetkező, és éppen azidőtájt zajló fejlődése lesz az, ami majd a különböző ének és tudattartalmak kérdését egy átfogó elméletben rendezi el. Ezt az elméletet azonban a Pirandello-filológia jelenlegi állása szerint Pirandello bizonyosan nem ismerte. Megjegyzendő továbbá, hogy a jelenkori pszichoanalitikus kutatásban számos olyan tendencia is megfigyelhető, melyek, jóllehet az analízist fejlesztik tovább, de éppen az irodalom/művészet megértésének segítségével (persze az analízis eszközeivel), és amely utakat itt Séailles nyomán Pirandello az esztétikai kritika számára indikált, a század kezdetén. A pszichoanalitikus kutatás fejlődésének egyik vonulata tehát egybeesik az esztétikai kritika Pirandello által kívánt fejlődési útjával.

⁴⁷ A psziché működésének a művészet alkotásakor megvalósuló részét a tárgyalt cikkben Pirandello hosszasan és idézőjel nélküli idézetek felhasználásával mutatja be, melyeket saját gondolataival tesz teljessé illetve egészít ki. A megfogalmazódó gondolat lényege abban foglalható össze, hogy a művész szándéka, akarata, sőt tudta nélkül az alkotás során működésbe lépnek olyan tényezők, melyek lehetővé teszik számára, hogy mintegy a lélek szétesése, elkülönült részekre bomlása folytán a saját egójától különbözőeket formáljon meg és tegyen élővé. Ez az elkülönülés a formába öntésnek lesz lényeges mozzanat, míg az elkülöníthetőség alapjaként a művész sajátos megismerése áll, egy olyan megismerés, amely - akár öntudatlanul - felhalmozza azokat az ismereteket, azt a tudományt az életről, mely művészetének az alapja. Merthogy minden művészi alkotásba zárva egyfajta tudomány található. És jóllehet a művészet szabad és független minden szabálytól, megvan a saját logikája, nem egy kívülről ráerőltetett, hanem a lélek törvényei által meghatározott szabály formájában. A kifejeződő tudás pedig egy ösztönös tudás, mely később akár tételes, törvényekben megfogalmazott tudássá is konvertálható a megszületett mű alapján, és leginkább a tudomány, mégpedig a pszichológia, a pszichológiai esztétika segítségével fogalmazható meg. A művészi alkotás megelőzi és egyúttal tartalmazza a belőle kibontható

megállhatunk az interszubjektivitásnál (és ezt most nem az alkotóban működő interszubjektivitás, azaz a művész lelkében élő lelkek kommunikációja értelmében értve, hanem az alkotó és a befogadó/befogadók lelkei közti kommunikáció értelmében értve, melynek során a befogadók a saját lelkeikként, és így valóban létezőként ismerhetik fel a művész által kifejezettet). Ezért olyan revelatív Pirandello számára az említett két munka, hogy még az idézőjeleket is elfelejti kitenni.

Tehát Séailles és Binét tudományossága arra jó Pirandellónak, hogy megerősítse azt a *korábbi* gondolatát a művész alkotói folyamatával kapcsolatban, mely szerint *lehetséges* a művész számára saját, hétköznapi és tudatos egóját háttérbe szorítva élettellivé, belülről hitelesítetté és élővé tenni a sajátjától egészen eltérő karaktereket is: tehát a külső valóságot visszaadhatja oly módon, ahogyan az érzi önmagát, ahogyan az akarja önmagát: hitelesen, a lehetőségek szerint a legobjektívebben. Erről korábban a *L'azione parlata*-ban már volt szó, és érintette a *Leopardiana*-ban is, a *coscienza*, mint az intellektuális ítélkezés színtere az *Il momento*-ban fordul elő, a *Sincerità e arte*-ban pedig részletesen foglalkozik a művészet világbábrázolásával.

Már ott megfogalmazza hogy a belső, a tudatban megalkotott világbábrázolásnak a művész törekvése szerint a *külső világgal* azonos, a lehető legazonosabb módon kell megjelennie. Azt is, hogy e belső világnak fontos tulajdonsága az önállósága, öntörvényű, a művész saját akaratától, szándékaitól független élete, ami mint egy sajátos, *mint egy külön tudat van jelen* a művész tudatában. Ez a jelenlét persze nem elszigetelt, nem olyan, mintha ezek a "külön" tudatok - a művészé és a benne élő műé - nem tudnának egymásról, mint a skizofrénia esetében; ellenkezőleg: ezek egymással kommunikálnak, és a megszülető mű, az alakok függenek ettől a kommunikációtól. Ha a mű világa a külső világgal a lehető legazonosabb, a mi szóhasználatunkkal objektív, Pirandellóéval őszinte, az olyan magatartás eredménye, mely figyelembe veszi a tapasztalást - ez a tapasztalás lenne a művész ösztönös tudása a világról - , és felfüggeszti az előítéleteket, azaz a nem önálló, nem eredeti, tehát nem őszinte, és nem saját tapasztalásból szerzett ismereteket.

Ennek az objektív leképezésnek a kérdése, hogyanja, mint mondtuk, folyamatosan tovább foglalkoztatja Pirandellót.

Összefoglalva tehát: a tudomány - ami nyilvánvalóan a pszichológia tudományát jelenti - segíthet a kritikának, azáltal, hogy nemcsak az érzelmeken, hanem az intellektuson keresztül is megértve a művészt, az alkotás folyamatát, és a művészi alkotás hatásának mechanizmusát, valamint feltárva a művészetben lévő tudományt, behatol a művészet misztériumába, és ezáltal talán az élet misztériumába is. A kritika, illetve a pszichológia által megítélt esztétika tehát nagyon fontos szerepet kap: megérteni nemcsak a művészetet, hanem magát az életet. Ebben a szerepében tulajdonképpen akár azt is mondhatjuk, hogy a filozófiát helyettesíti. Az alkotó művész ösztönös, intuitív módon fejezi ki az élet benne elrejtett, benne élő és mozgó tudományát, amit aztán a pszichológia segítségével megtámogatott kritika/esztétika intellektuálisan is feltár és kifejti.

Néhány fogalom és folyamat (pl. a lélek/én alkotó elemei, az egymás mellett létező tudatok, illetve az akarat és a gondolat működése a művészi alkotómunka során), éppen, mivel átvétel, itt nem nyer bővebb magyarázatot és kifejtést, és ez némi bizonytalanságot eredményez, különösen mai pszichológiai tudásunk fényében. A későbbiekben azonban majd látható lesz, hogy ezeken a pontokon igyekszik koherensebbé formálni gondolatmenetét, és ugyanakkor, éppen ezért, eredetibbé is válik.

Le "Elegie romane" del Goethe⁴⁸

Goethe itáliai utazása alkalmával keletkeztek a Római elégiák. Pirandello fordításában az itáliai olvasóközönség is megismerhette őket. Ezúttal Pirandello egy, a Villa Borghesében felállított Goethe-szobor kapcsán emlékezik meg az elégiákról, melyekben Itália szépsége úgy tudott költészetté szublimálódni, hogy a tájat, a köveket átszellemítette Goethe Faustina iránti szerelme; a szerelem, az érzelm az, ami élő kontaktust képes teremteni a megénekelt kultúra és a költő között.

A személyes, érzelmi átéltség szükségessége a valódi költészet megszületéséhez: ez az a visszatérő gondolat, mely itt is kifejezést nyer.

tudományt. Séaillesnél ezt a műbe rejtett, ösztönös tudományt a lélek törvényei szabályozzák. Ez a művészi lélek által kialakított ösztönös tudás pedig azért nevezhető objektívnak/interszubjektívnak, mert nem csupán a művész éne szerinti tartalmakat képes közvetíteni, hanem -a művész lelkének elemekből összetevődő mivolta miatt - más ének önálló, nem a művész éne által akart, szabályozott tartalmait is.

⁴⁸ in: *Capitan Fracassa*, 31 gennaio 1902, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 935-941.

Un critico fantastico⁴⁹

A két szöveg nem teljesen azonos. Az 1905-ös szöveghez képest a tanulmány IV. részében figyelhető meg változtatás, és az 1908-as változat végére 2 rövid, értékelő bekezdés is került. Ezeket az eltéréseket az elemzés során jelezni fogom.

A közel harminc oldalas életmű-tanulmány szokás szerint aktualitás apropóján születik, azonban több más okból is figyelemre méltó. A szomorú aproposo Cantoni 1904-ben bekövetkezett halála, egyúttal azonban Cantoni addig kiadatlan regényének, a *L'Illustrissimo*-nak a megjelentetése is indokolja, melyet Pirandello sürgetett és gondozott.

E tanulmány az *umorismo* újabb megközelítése szempontjából feltétlenül jelentős állomás, minthogy 3 évvel a nagyszabású *L'umorismo* c. tanulmány előtt keletkezett. Ezen kívül a már eddig is gyakran tárgyalt imitáció, eredetiség, invenció, retorika, az olasz irodalom helyzete, a művészi alkotás mibenléte, saját törvényei, a gondolat és az érzelmek funkciója a művészi alkotásban, a valóság és a teremtés, az irodalomkritika feladatai, a tartalom és a forma kérdéseinek újbóli, szervezettebb vizsgálatára is sor kerül, sőt, új gondolatok, nézőpontok is felmerülnek, amelyek a régebbiekét is némileg más, de mindenképpen élesebb megvilágításba helyezik. Ilyen pl. az, hogy az *umorismo* lehet az érzelmeinek magát feltétel nélkül átadni nem tudó, és erről a jelenségről gondolkodó ember, hős szomorú állapota, azon kívül, hogy írói állapot, mely érzelmkritikát jelent, és így olyan művet alkot, melyben ez az érzelmkritika az alkotás folyamatában érvényre jutott. Az *umorismo* továbbá lehetővé teszi, hogy pl. irodalomkritikai értekezést művészi módon alkossunk meg. Több különböző dologról van szó tehát, azonban ezek itt szinte eggyé válnak, tekintve, hogy az aproposo, Cantoni személye és alkotása mindegyik esetet képviselte. Cantoni művészetével egyébként nem először foglalkozik, már 1893-ban, majd 1897-ben is szentelt neki egy-egy kritikát.⁵⁰

A tanulmány 4 fejezetre bomlik. Az első rész tekinthető úgy, mint bevezetés egy olyan művész alkotásához, akinél magas szinten található meg az a két jellemző, mely a kortárs irodalomból hiányzik: kritika és karakter. Összefoglalja korábbi nézeteit a kortárs irodalom állapotával kapcsolatban, és néhány dolgot pregnansabban, határozottabban és összefüggésciben képes megragadni. Így nyilvánvalóvá válik a retorika szerinti, tehát előírások, külső szabályok szerint való "alkotás" és az imitáció azonossága, és ennek rokonsága a fejből, tehát kizárólag ésszel, kigondolással történő alkotással. Mindez az egész fejezeten átvonuló, szemléletes képből, és a tréfiától a gúnyos hangvételig terjedő skálán nyer kifejezést: mások szemüvegével látni a dolgokat. Ez a fajta eljárás a saját szemmel való nézéssel, a saját, eredeti látásmóddal áll szemben, azzal az alkotásmóddal, amely a természet művének tekinthető, minthogy a műben a művész a saját létezését folytatja. Innen kiindulva igyekszik megközelíteni, mi jellemzi az igazi művészi alkotást, és bár a hangsúlyok inkább arra esnek, hogy mi nem jellemzi azt, mégis körvonalazódnak a pozitív állítások is: a saját látásmód, saját gondolkodásmód, saját személyiség és lélek az, ami jellemzi; ezekkel a mű a fantázia műve, egyúttal a természet műve, szerves és élő alkotás lesz.

A Retorika művészetfelfogása tehát hibás, és ez a hibás művészetfelfogás rengeteg kárt okozott a neolatin irodalmaknak. (A kevés kivétel közt itt Dantet és Goldonit említi.) A Retorika tehát nem alkalmas a kritika szerepét betölteni: márpedig a művészet fejlődéséhez elengedhetetlenül fontos a jó kritika. Hogy milyen legyen ez, az Pirandello gondolkodásának jelenlegi fázisában úgy foglalható össze, hogy a kritikusnak be kell tudni hatolnia a művész belső világába, hogy képes legyen felfedezni ott a születő mű kezdeményét, és figyelemmel kísérni a fejlődését, melyet a különböző külső és belső körülmények alakítanak: a művész temperamentuma, neveltetése, kultúrája, természete. A kritika nem lehet elvont beszéd, minthogy a művészetről nem lehet elvontan beszélni: a művészet lényege éppen sajátos mivolta. Egy műalkotás nem közelíthető meg kívülről felállított törvények felől. Minden műalkotás a saját törvényei szerint létezik, és éppen ez az, amit a kritikusnak fel kell ismernie.

A második fejezet Cantoni-val foglalkozik: azzal a Cantoni-val, akiben a kritika nagy része nem tudta felismerni a sajátos egyéniséget, pedig ilyenből igazán kevés van. Nem mondja ki, de sejteti, hogy talán éppen azért, mert Cantoni távol tartotta magát a kortárs irodalom vásáráról, a klikkektől, nem fizetett korteseket intim és tiszta művészetének reklámozására, nem akart eredetiségének egy új izmust gyártani. A meleg hangú méltatás kitér emberi érdemeire, természetére, kedvenc foglalatosságára, bele-bele kapva egy-egy művébe. Minket itt főleg azok a vonatkozások érdekelnek, amelyek fényt derítenek Pirandello művészetfelfogására.

Mindenek előtt az *umorismo*, mint kritika megjelenése érdekes. Azt írja, Alberto Cantoni egy fantasztikus (értsd: fantáziával alkotó) kritikus, tehát: *umorista*. Ezt természetesen meg kell

⁴⁹ in: *Nuova Antologia*, 16 marzo 1905, col titolo: "Alberto Cantoni"; col titolo attuale in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi* 1939, p. 399-424.

⁵⁰ Luigi Pirandello: "L'altalena delle antipatie", in: *Folchetto*, 9 ottobre 1893. és Giulian Dorpelli (álnév): "Novelle", in: *Rassegna settimanale universale*, Fra libri vecchi e nuovi", 8. maggio 1897.

magyaráznia, és így az *umorismo* újabb, érdekes megközelítéseit kapjuk, miközben persze átfutja a korábban már elemzett és vitatott, mások által megfogalmazott magyarázatokat is. Röviden azt bírálja, hogy nem az *umorismo* lényegét tudják megragadni, csupán a változó, és ezért meghatározás képzésére nem alkalmas felszínét. Felszínes meghatározáshoz vezet, ha az *umorismo*t az általa kiváltott hatás alapján - mely a komikustól a drámaiig, a szatirikustól a burleszkig terjed - igyekszünk megragadni. A gyökerét kell feltárni, nem kívülről, hanem belülről kell közelíteni - tulajdonképpen ismét az empátiás megközelítés módszerénél vagyunk.

Be kell hatolni tehát az *umorista* művész belső világába, még abban a fázisban, mikor az nem adott képi megfogalmazást eszméjének. (Megjegyzendő, hogy a pszichológiai törvényszerűségek megközelítésének, felismerésének elfogadott módszere az introspekció.) Ezen a ponton Pirandello nagyjából megismétli a Séailles-i esztétika ihletése nyomán kialakított képét a művészi alkotás normális menetéről, melyben felfigyelhettünk arra a saját képére, amit itt megismétel: a tudat nem alkotó hatalom, de olyan belső tükör, amelyben a gondolat önmagát látja tükröződni, sőt, itt tovább is megy: a tudat maga az önmagát látó, az önnön spontán cselekvéséhez asszisztáló gondolat. Mármint normális művészi alkotó folyamat esetében ez az önmagát tükröző gondolat, a tudat, háttérbe vonul, láthatatlan, legalábbis a művészi alkotás fogamzásának pillanatában; szinte egy érzelem formáját ölti. (Ma ezt tudattalannak neveznénk.) Majd az alkotás során kritikusként lép fel, nem hideg, analízisgató bíró módjára, inkább ihletszerű hirtelenséggel, a kapott benyomások alapján.

Nem így azonban az *umoristánál*. Nála ugyanis a gondolkodás, a reflexió szintén alkotó hatalommá válik, ami úgy lehetséges, hogy a mű megfogamzásának pillanatában következik be a megkettőződés: egy rész az érzelemé, egy rész a reflexióé, ami, mint belső tükör funkcionál, csak hogy nem a normális művész alkotásánál leírt módon: ez a tükör jeges víz, melyben az érzelem mécsese nemcsak megsemmisíti magát, hanem bele is ugrik; s a találkozás sistergése a nevetés, melyet kívált, gőze az umorisztikus mű gyakran kissé ködös fantáziája. Egyszóval: a meleg érzelem és a hideg reflexió kontrasztjából születik meg az *umorisztikus műalkotás*.

A reflexió, mint egy kisördög, darabokra szedi az érzelmet, mert kíváncsi a természetére. Így aztán minden igazi umorista: kritikus. Önmaga, saját érzelmei kritikus, különleges kritikus.

Az a kritikus tehát, aki művészi eljárásokat alkalmaz, *umorista*. Ilyen alkotó volt Cantoni: nem egyszerűen művész, nem egyszerűen kritikus, hanem mindkettő egyszerre: *umorista*.

Ő tudta, hogy az eredetiség nem az eszmében, hanem abban az érzésben van, amit róla kialakítunk. A tónus adja az újdonságot, nem a téma. Ez a megállapítás minden művészre igaz, de különösen igaz az umoristára.

Ez az állapot azonban egyáltalán nem vidám: egy olyan ember állapota, aki sohasem képes elengedni magát egy érzelemben, anélkül, hogy ne venne észre belül valamit, ami megzavarja, kizökkenti, grimaszt vág rá. Mintha egyszerre lenne a hegedű és a bőgő, mintha sosem tudna igent vagy nemet mondani, csak a kettő között kifesztve lenni egész életében. Olyan állapot ez, mint a síró emberé, aki, ha önmaga sírását igyekszik egy tükörben szemügyre venni, végül csak egy megmerevedett síró grimaszt fog látni, ami számára komikus hatású lesz. Szomorú állapot az *umoristáé*: soha többé nem tud sem szívből nevetni, sem szívből sírni: megkettőződött állapotban van. Az ártatlan, egyszerű érzés lehetősége elveszett a számára - ez korábbi keserű élettapasztalatának tudható be -, másrésztől be kell látnia, hogy az emberek szomorúsága az élet általuk tapasztalt szomorúsága okán van, melyet nem mindenki képes elviselni; hogy az életnek nincs emberi ésszel felfogható világos és meghatározott célja, és ezért szükséges, az ürességben való csámborgást elkerülendő, minden embernek a maga számára megalkotni egy saját, képzelt, illuzórikus célt, mindegy, mit, a lényeg az, hogy valaminek értelmet és fontosságot adjon, még ha hiábavalónak tűnik is. Megelégedettséget egyébként sem remélhet, minthogy az ember képtelen tudásszomját és kívánságait egyszer s mindenkorra kielégíteni, és azt sem mondhatjuk, sajnos, hogy az emberi boldogság a haladásban van.

Idáig tart az *umorista* lelkében való bűvárkodás, és bizony elég nehéz elhessegetni azt a képzetet, hogy itt tulajdon életfilozófiáját olvashatjuk. Ő persze kizökönt bennünket e gondolatunkból, mondván, hogy a változatos és eredeti *umorista* irodalom összes gondolatát, melyet a keserű élettapasztalatok és a lélek szükségszerűen pesszimista beállítottsága sugallhat, nem tudja itt még futtában sem felidézni nekünk; így az *umorista* irodalom még akár kedvesen engedékeny tónusú is lehet, ahogy Nencioni mondja.

A harmadik részben Cantoni műveit tekinti át, elsősorban az *umorismo* jelenlétére koncentrálva. A Pirandello által citált hosszú idézetek mind olyan részletek, melyekben Cantoni az umorismot igyekszik illusztrálni, vagy magyarázni: Cantoni ezen művei tehát ilyen értelemben kritikai művek, persze, művészi formában.

Az *Altalena delle antipatie*-ben a hős maga egy umorista, aki tudatában van saját hasadt, szerencsétlen természetének, képes azt kifejezni, és szenved emiatt. Egy olyan hős, aki ezen tulajdonsága miatt nem képes az emberekkel normális érzelmi kapcsolatba kerülni: embergyűlölő. A *Demonio dello stile* umorista hőse egy író, aki megállapítja magáról, hogy az alkotás pillanatában két részre képes bomlani, egyik részével érezve, a másikkal pedig ezt az érző lényét figyelve és vizsgálva. A *Più persone e un cavallo* umorista hőse egy czerdes, aki szívbaját igyekszik az érzelmkontroll módszerével

gyógyítani, de emiatt teljesen érthetetlen, fárasztó és komikus lesz embertársai számára. A *Humour classico e Humour moderno* a kétféle humor különbségét cselelti, ahol a modern humor tulajdonképpen az umorismo.

Pirandello a tanulmány negyedik részét főleg azoknak a műveknek szenteli - Cantoni nagy és fő műveinek - amelyek nem irodalmi-esztétikai (kritikai) tárgyak. Kivétel a *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* c. regény, amely teljes értékű regény, miközben irodalmi-filozófiai megfontolásra érdemes tanulsággal zárul: a hős egyszerű tanítócska, akinek muszáj megírnia egy regényt, de nincs hozzá semmi tehetsége, témája sem akad, végül egy lélekgyógyászati klinikán találja meg a témát.

A következő mű a *L'Illustrissimo*, melynél méltatja a nagy tárgyismeretet, a híven, egyediségükben és egyenként megrajzolt alakokat, a mese ötletességét. Az első változat szűkszavú, mivel nem akarja az olvasót megfosztani az olvasmányélménytől előzetes magyarázatokkal, míg az 1908-as második változat kissé hosszabban időz ennél a regénynél. Bemutatja a cselekményt, és méltatja a Manzoniéhoz hasonlított művészetét: "È difficile trovare in altri libri descritto con maggiore efficacia, senza esagerazioni in nero o in rosco, il carattere dei campagnuoli. Giovannona, la rustica virago, è una figura di tal rilievo, che se vogliamo trovarle compagni, dobbiamo cercarli nei *Promessi Sposi*. La stessa arte sana, sobria, occulta e fine, tutta armata di segreta ironia."⁵¹

Végül a Cantoni főművének tartott *Un Re umorista* méltatása következik, melyet a modern olasz irodalom egyik legeredetibb, legkifejezőbb alkotásának tart. Úgy tűnik, ezáltal nem a hős az, aki magát umoristaként érzékeli: a hős csak saját élete abszurditásától szenved, és olyan viselkedésre kényszerül, amely a kívülállók számára érthetetlen, de amely végül is saját önmagával való azonosulásának célját szolgálja. Mint ilyen, hamar megtestesíti azt a típust, akit majd éppen Pirandello regényei és darabjai fognak számtalan változatban megrajzolni: a társadalmi szerepével konfliktusba kerülő ember típusát, más szóval a szerep és az ember összeütközését, és ennek az összeütközésnek a hazug társadalom számára való közölhetetlenségét, és érthetlenségét. Az sajnos nem derül ki, hogy Cantoni szerint, és Pirandello szerint, miért kerül a regény címébe az *umorista* jelző: ez Cantoni ítélete, a világ ítélete, vagy a hős önmagáról alkotott képe. A második változat két értékelő bekezdése sem ad erre magyarázatot, és tulajdonképpen azt kell gondoljuk, Cantoni műve nem *umorista* a szó eddigi értelmében: azaz, nem meg hasonlított lélekkel íródott mű. A jelenség, amiről szó van, az tekinthető umorisztikusnak, azonban sem a hős viselkedése, sem az író szemlélete erről az ábrázolt világról nem umorisztikus. Inkább a szó nemes értelmében vett realista alkotás egy meg hasonlított korról.

Pirandello megállapítja, hogy kétféle író létezik, az egyik a saját kora gyermeke, és sikeres, míg a másik az árnyékban dolgozik, és megvetett, az első úgy ír, ahogy az idők akarják, a másik fellázad az idő, és az ízlés zsarnoksága ellen, a kort formáló erkölcs ellen, és legyőzi azt művével. Cantoni ez utóbbi csoportba tartozik: nem elfutó divatok rabja, műve saját, emberekről és életéről alkotott egyedi koncepciójának gyümölcse.

Az eredetiség, mint a művészet alapértéke, tehát most testet is kapott, Cantoni személyében. Az önálló látásmód értékelést, maradándóságot biztosít a művésznek. Vissza kell emlékeznünk, hogy D'Annunzio kapcsán már szó volt erről, és majd a Vergáról később írott nagy tanulmányokban, meg a D'Annunziót érintő kritikáiban ismét viszonylíthatjuk ezeket a gondolatokat.

Per uno studio sul verso di Dante⁵²

Ebben a tanulmányban és a következő válaszcikkben, a *Poscritta*-ban is Federico Garlanda Dante verseléséről írott munkáját elemzi. Garlanda a Római Egyetem rendes tanára, aki meghívta Pirandellót munkája felolvasására, majd írásban is elküldte neki művét. Pirandello ennyi figyelemesség, valamint régebbi együttműködésük emlékének hatására komoly tanulmányt szentel Garlanda munkájának.

Rendkívül alapos verstani, metrikai és nyelvtörténeti műveltségről tanúskodik az elemzés, mindazonáltal ez a műveltség Pirandello számára csak eszköz, az érvelése fő vonulatában: nem tudja elfogadni Garlanda legfőbb tézisé, miszerint Dante kereste az alliterációkat művében, azaz szándékos munka eredményeképpen alliterálnak, sőt, rímelnék verssorai. Pirandello szerint az igazi költő sohasem keresi a rímet - ezt esetleg tehették a latin költők, mert ők valóban nagyrészt gyártották verseiket - és mégis, sem az alliteráció, sem a rím nem tekinthető véletlennek.

Garlanda a maga tézisé, Dante egy - Pirandello szerint félreértett - szavára alapozza, ez pedig a *musaico*. Dante a *Convivio*-ban beszél a költészet más nyelvre való lefordíthatatlanságáról: "E però sappia ciascuno che nulla cosa, per legame musaico armonizzata, si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia"⁵³ Mármint Garlanda a *musaicot* mozaiknak értelmezi, és így logikusnak tűnik, hogy mint a mozaiknak, a versnek is minden elemét megfontolva,

⁵¹ id. mű, in *Saggi* 1939, p. 421.

⁵² in: *Nuova Antologia*, 1 novembre 1907, majd újra publikálva az *Arte e scienza*-ban 1908-ban; még in *Saggi* 1939, p. 339-356.

⁵³ idézi Pirandello, in: id. mű, p. 342.

kigondolva teszi a művész egymás mellé. Egy ilyen mozaikban aztán semmit sem lehet elvenni, vagy hozzátenni, anélkül, hogy az egész harmóniáját és lágyágát össze ne törnénk. Pirandello rámutat, hogy Danténál ez a *musaico* egyszerűen zenét, *musicale*-t jelent, azaz, múzsától származót. A "cosa, per legame musaico armonizzata" a vers, a költemény, *lavoro musaico, arte musaica*.⁵⁴

Pirandello a következőkben kifejti, hogy hogyan értelmezhető az, hogy a művész nem tudatosan alkalmaz a művészete hatásossá tételéhez elemeket, és mégsem tekinthető véletlenszerűnek a mű. A művészet és a tudomány sajátos kapcsolatára utalva itt a következőket mondja⁵⁵: "Si sa che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa però, ma per così dire istintiva, già che l'artista creando, osserva per forza tutte le leggi della vita. /.../ l'arte ... ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenua, mobile, complessa. L'arte, nelle sue opere, riassume insomma tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto dell'artista, leggi a cui essa obbedisce senza neppure averne il sospetto."⁵⁶ A művészet logikája, a művészetben megragadható tudomány azonban nem előre eltervezetten kerül a műbe, hanem annak formálódása közben, azzal párhuzamosan, az ösztönös háttértudás irányítása alatt. Hozzáteszi még, hogy a költői logika a szenvedély szabad mozgása, megindulása, elernyedése, hirtelen változása. Ez okozza egy-egy mondat hajlékonyságát, megindulását, megtorpanását. A lélek mozgulataira tehát felelnek a test mozgulatai, innen származtatható a vers mértéke is, mely ritmikusá teszi az érzelmet, és a modulációk, melyek megtörik a hétköznapi nyelv monoton folytonosságát.

A továbbiakban kitér a művészetről alkotott ítélet feladatára is, azaz hogy a kritikának nem elegendő a hatás alapján ítélni, hanem fel kell tárni a művészet hatásának az okát, működési mechanizmusát is, azaz a kritika tegye a művészet hatását az ész számára is megragadhatóvá. Ezt éppen a *logica poetica*, a költői logika megfigyélésével teheti meg, azoknak a törvényeknek és elveknek a megmutatásával, melyeknek a művész öntudatlanul engedelmessé válik.

Hosszasan sorolja később, verstani, metrikai és nyelvtörténeti érvekkel alátámasztva, hogy a versben a zenét nem külső, hanem belső, benne lévő elemekkel éri el a költő, és egyúttal vitatkozik is bizonyos verstani nézetekkel. Számunkra elegendő ennek lényegét abban összefoglalni, hogy a vers ritmusa a szó, a beszéd természetes ritmusán kell, hogy alapuljon, amit hangtani és nyelvtani törvényszerűségek irányítanak, és hogy minden másra alapozott verstani, metrikai szabály abszurd. Ezek a hangtani és nyelvtani törvényszerűségek természeti, változtathatatlan törvényszerűségeként működnek, egyfajta természetes logikával. Vizsgálja az antik, zenéhez kötött és a zenétől eltávolodó költészet különböző ritmikai és metrikai sajátosságait, a hangsúly és az időmérték jellemzőit, és ezek összefüggését a költő indulati, gondolati tartalmaival. Megállapítja, hogy nem legitim a zenétől eltávolodott verselésre azokat a metrikai szabályokat érvényesíteni, amelyek akkor voltak érvényben, amikor a költészet és a zene összefonódott: a mai verselés zeneisége magában a materiában, a szóban kell, hogy legyen, nem származhat külső elemből.

Ami Dante verselését illeti, Garlanda több észrevételét dicséri, fenntartásokkal szól azonban bizonyos túlzott általánosításairól: nem áll pl. az, hogy Dante *endecasillabo*-i egy egységes jambikus-trochaikus mintára vezethetők vissza, és példákat is hoz, részletes elemzéssel, más verselési megoldásokra.

Poscritta⁵⁷

Ha az előbbi tanulmányt *udvariasan becsületesnek* lehet minősíteni, ami alatt azt értem, hogy a téma iránt nagyobb elkötelezettséget mutat, mint a szerző iránt (jóllehet vele kapcsolatban is igyekszik a pozitívumokat megragadni, mentes a személyeskedésektől és a megszégyenítéstől, azaz a becsületesen túl a figyelmesség és a finomság is éretni közé tartozik), ez az utóirat *felháborodottan becsületes*. Sistereg a jogos dühtől, személyeskedő és megszégyenítő, de nem önrudommal nem Garlanda neki címzett durvaságait hánytorgatja fel - bár ez is oka, hogy még egyszer tollat ragad az ügyben -, csakis Garlandának a témával kapcsolatos melléfogásait és tudatlanságát bírálja, immár nem kesztyűs kézzel, és sokkal rövidebben, megértve, hogy az előző munkára is kár volt energiáit és figyelmét pazarolnia: Garlanda nem partner. Igazán élvezetes olvasmány, talán azért is, mert őszinte, mert sehol nem kell magát udvariassági okokból visszafognia, mint az előző tanulmányban, ami, talán

⁵⁴ v.ö. pl. a *musa* szócikkkel, ahol a *musa* többől származtatja a *musica*, *museo*, *mosaico* szavakat is, a *musaico*-t pedig megadja első sorban úgy, mint régi melléknévet, ami múzsával kapcsolatosat jelent, másodsorban mint a *mosaico* főnév antik változatát. Ami a *musica*-t illeti, ezt így magyarázza: a múzsák művészete, maga a művészet: "L'arte per eccellenza delle Muse". A *mosaico/musaico* főnévből képezett melléknév pedig a *musivo*, a *Dizionario italiano ragionato*, G.D'Anna Sintesi, Firenze, 1988. szerint.

⁵⁵ Az "Arte e scienza" c. tanulmányban is beszél a művészet és a tudomány sajátos kapcsolatáról: a Dante-cikk 1908-as, az *Arte e scienza* címmel megjelenő kötetben való újrapiublikálásakor ő maga is felhívja erre figyelmünket.

⁵⁶ id. mű, in *Saggi* 1939, p. 343.

⁵⁷ in: *La vita letteraria*, 1907, n. 42. Még in *Saggi* 1939, pp. 357-362.

éppen e visszafogottság és fokozott figyelmesség meg aprólékos szakszerűség miatt kissé fárasztó a mai. metrikában egyébként sem iskolázott olvasónak. (Ami csak azt jelenti, hogy az *őszinteség* nem válik hátrányára a tudományos dolgozatoknak sem: nagyobb lesz az érvek hatása, kifejező ereje...)

Az előző tanulmányban szereplő érvei közül itt is szükségesnek tartja megismételni, amit az írói-költői alkotómunkáról, mint nem *akart*, de nem is egészen *véletlenszerű* folyamatról mondott, összhangban a művészi alkotómunkáról vallott felfogásával. Eszerint "certi suoni possono veramente non venire a caso. ma per una intima legge musicale di cui il poeta nell'atto di comporre non si rende conto, perché a questa legge obbedisce inconsciamente".⁵⁸ Tehát sem az alliteráció, sem a rím nem véletlen, de nem is mesterkéltség, kigondolt, keresett, utólagos "mozaik"-munkával előállított valami.

Nem véletlen, hogy éppen ez az, amit Garlanda - és mennyi Garlanda van⁵⁹ - nem ért meg, hiszen ez a gondolat a korabeli, hagyományos, költészetről, alkotásról elterjedt, a retorikán iskolázott gondolkodás szerint valóságos rejtvénynek hat: hogyan lehet valami nem *akart*, és mégsem *véletlenszerű*? A művészetben működő *öntudatlan tudomány* jelenléte ugyanis kevesek előtt ismert, pláne elfogadott gondolat. Az sem véletlen, hogy éppen ez az, ami Pirandello számára olyan fontos, hogy ismét kitér rá: az alkotóművész méltóságának, sajátos, a retorika által nem leírható alkotói folyamatainak felismertetése számára - nemcsak mint művész, hanem mint kritikus számára is - kulcskérdés.

⁵⁸id. mű, in *Saggi 1939*, p. 360.: "Bizonyos hangok lehetnek valóban nem véletlenszerűek, hanem olyan belső zenei törvényszerűség által megjelenőek, mely törvénynek a költő az alkotás pillanatában nincs tudatában, ugyanis öntudatlanul engedelmeskedik neki." (saját ford.)

⁵⁹"E pur troppo i Garlanda sono legione!" Id. id. mű, in *Saggi 1939*, p. 361.: "És sajnos a Garlanda-félék egy egész hadsereget kitesznek!" (saját ford.)

2. A kibontakozás időszaka

Illustratori, attori e traduttori. ⁶⁰

Pirandello egyik kulcsfontosságú tanulmányához érkeztünk. Azoknak a folyamatoknak a szempontjából, amik az alkotóban zajlanak, a tanulmány az eddigiek összefoglaló tablójának tekinthető, és egyúttal átvezetés a befogadás - korábban a kritika vizsgálatán keresztül már részben érintett - területére is. Pirandello érdeklődésének kiszélesedéséről van szó tehát, esztétikai értelemben: az esztétikai jelenség mindkét oldala - alkotás és befogadás - kezd lassan a látóterébe kerülni, jóllehet a művészet meghatározásánál még az alkotói oldal felől való szemlélés dominál.

Mint máskor, most is van egy olyan aktualitás, ami az írás apropóját adja: a Franciaországban elterjedt fotóillusztráció divatja, melyet regényekhez és novellákhoz mellékelnek. Ezúttal azonban nyilvánvaló az esztétikai kérdésfelvetés és esztétikai válasz megadásának szándéka: erre a jelenségre éppen azért reagál, mert egy esztétikai okfejtést kíván folytatni.

A fő téma az igazi művészet mibenléte, most olyan oldalról megközelítve, hogy konvertálható-e egy adott formában megvalósuló művészi alkotás más formába, vagy sem: más szóval: mi történik a művészi alkotással, ha megpróbálják "lefordítani". A "fordítás" ezúttal jelenti a más művészet formanyelvére való fordítást, tehát az irodalmi alkotás képzőművészeti illusztrációját, az egy adott nyelven megszülető mű más nyelven való interpretációját, illetve az írott drámai műnek a színház nyelvére való lefordítását. A konklúzió azonos: a fordítás ferdítés, nem lehetséges a forma megváltoztatása a tartalom megváltozása nélkül.

Ugyanakkor azt is felismeri, hogy ez a ferdülési folyamat, tehát az eredeti alkotói szándék megmásulása törvényszerűen bekövetkezik nemcsak a fent említett "fordítási" esetekben, hanem minden befogadáskor. Hogy mégsem tekinti azonnal reménytelennek a művészi közlés átjutását, azt azzal magyarázhatjuk, hogy nézete szerint a ferdülés csak akkor következik be, ha a befogadó "utána gondol" elsődleges élményének, akár azért, mert a maga számára, akár azért, mert mások számára rögzíteni akarja. Ez tulajdonképpen a kritika mozzanata is: mikor az elsődleges élményt az ész ítéletével is kiegészítjük. Ismét a kritika, az esztétikai megítélés, illetve tágabb értelemben a művészet befogadásának, működésének a problémájánál vagyunk tehát.

A tanulmányban a művészi alkotás a következő szempontokból lesz vizsgálat tárgya: mint a természethez valamiképpen viszonyuló tárgy, mint materiális megvalósulás, mint tartalom és forma, mint érzéki és eszmei létező.

Fel lehetne tenni - elsősorban filozófiai síkon szokták eddig megtenni - tehát azt az alapvető kérdést is: mi az, aminek a fordítása, interpretálása a művészi alkotás a maga materiális megvalósultságában? Azaz: mi a művészet lényegi tárgya? Más szóval mi a vízió tárgya, egyáltalán mi a vízió? Pirandello nem erre keresi a választ, talán azért, mert evidensnek találja. Az a második kérdés, hogy a tárgy megragadásában a *matériának* milyen szerep, lehetőség jut: a különböző művészeti ágak különböző matériáinak mennyiben tájak illetve korlátozottak a lehetőségei a "tárgy" megragadásában. Az pedig egy további kérdés, hogy az egyes művészeti ágak matériájának a megragadásában milyen szerepe van az eszköznek, a *közegnek*, amelyet a művész használ, a szónak, a hangnak, a képnek, stb. Pirandello érdeklődési körében, bár érinti az első kérdést is, mégis inkább a két utóbbi kérdés áll, nem utolsó sorban éppen a Croceval folytatott vitája miatt, hiszen számára nagyon is lényeges a művészet konkrét megvalósultsága, mint a művészi alkotás leglényegesebb jellemzője.

Croceval szemben meg kell védenie a művészi alkotás, mint érzéletes megvalósulás felfogását. Croce ugyanis azt állítja, lényegtelen a művészetben a közeg, a hordozó, a mi kifejezésünkkel élve a tolmács szerepe: a műalkotás akkor kész, mikor az alkotója fejében megszületik a vízió. A többi mellékes. A vízió és a kifejező eszköz közötti kapcsolat merőben külsődleges. Ezért nincs értelme a különböző művészeti ágak megkülönböztetésének sem, és a formának sem. Pedig nyilvánvaló, hogy ha nincs, nem lenne közvetítő közeg, azaz, ha a művészetnek nem lenne érzékelhető hordozója, a puszta eszme sohasem jutna el lélektől lélekig, tehát a művészet nem *működhetne*, mint művészet. Ennek a ténynek a nagyvonalú elhanyagolásában áll Croce tévedése. Pirandellót azonban éppen a működés kérdése érdekli, és emiatt most, a tanulmányban először, de aztán még több más alkalommal is vitába száll Croce ezen felfogásával.

A tanulmány 4 részből áll.

Az első részben tulajdonképpen mindjárt a művészet tárgyának a kérdése vetődik fel, de a válasz inkább negatív és körülíró formában adatik. A művészet és a természet viszonyáról szólva, a francia "ügynevezett" realisták célkitűzését bírálja, miszerint a művészet célja a természet egyszerű utánzása. Ennek credmőnye egy egyszerű fotográfia kellene, hogy legyen, ám a franciák művészete maga is

⁶⁰ in: *Nuova Antologia*, 16. gennaio, 1908. Később ismét publikálva in: *Arte e scienza*. Roma. W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi* 1939. pp. 229-246.

tanúsítja, hogy nem sikerül magukat a teóriához tartani: *evidens* számára a művészet és a természet közötti különbség, ha pl. Flaubert, vagy Maupassant műveit tekinti. Kár, hogy nem adja ennek az evidenciának részletesebb megvilágítását. Ami számunkra is kivehető a leírtakból, az az ábrázolásban megjelenő, tehát nem elleplezhető *viszony* a dolgokhoz, Flaubert ironikus viszonya a középszerűnek ítélt és ösztönösen gyűlölt valósághoz, vagy Maupassant felvetése, mely szerint az ember valóságát a biztos ösztönök és a bizonytalan elme szembenállása határozná meg, az emberi lény valóságos alapja tehát az állatisága, és ebben áll a biztos alap, mely megvédi őt a képzelet és az intellektus tévedéseitől.

A különbség, mondja Pirandello, a művészet és a természet között éppen a *módosulás*, melyet a művészet hagy a természet művén, "La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura...". Arisztotelesz, Pascal, és sokan mások nem számoltak a dolgoknak a művész szellemében történő *visszaverődésével*, és úgy állították be, mintha pl. a festménynek nem lenne egyéb célja, mint az eredetire hasonlítani.

A következőkben a zenei illusztráció divatját veszi szemügyre. A libretto és a dráma különbségeit ecseteli a melodráma (opera) viszonylatában, ahol a szövegnek és a zenének egymásba ömölve és egyesülve egymással kellene a mű egészét megalkotnia: a libretto szövegének tehát olyan hiányt kellene ébresztenie az olvasóban, és olyan vágyat valami más iránt, amit csak a zene tudna kielégíteni. A libretto szövege tehát szinte olvashatatlan, csonka, nem *egész* alkotás kell, hogy legyen, szemben a drámával. Ha nem így van, az ahhoz vezet, hogy a zene fölösleges körítéssé válik, sőt, a dráma méltatlan bepiszkításává.

Ugyanúgy, mint egy verseskötet illusztrációi. A zene azért sért ebben az esetben, mert a sajátos, zenei, nem konkrét érzelmábrázolást a dráma precíz eszméi és megjelenítései közé keveri. A kép pedig azért sérti a verset, mert túlzottan meghatározza, szinte megmerevíti - ha éppen nem meghamisítja - a költő képeit.

Ez az esztétikai probléma nem újkeletű, mondja Pirandello, és Spencer, Lessing és Caylus nézeteit érintve Crocehoz érkezik.

Croce esztétikai ténynek a művészi víziót tekinti, és ennek kapcsolatát a fiziai ténnyel, a megvalósulással pusztán külsődleges dolognak. Ily módon a különböző művészi megvalósulások egymással való viszonyának esztétikai problémája számára nem létező.

Pirandello vitatja, hogy az esztétikai kommunikáció eszközei és a technika külsődleges kapcsolatban lennének a belső esztétikai ténnyel. Croce számára a művészi alkotás befejeződik a spirituális, értsd teoretikus tevékenységgel, Pirandello számára pedig éppen itt *kezdődik*: a technika ugyanis nem más, mint az, amikor a spirituális tevékenység (Pirandellónál értsd inspiráció⁶¹) fokozatosan olyan elmozdulásokban, átlhelyeződésekben szabadul fel, nyilvánul meg, melyek ezt a spirituális tevékenységet, inspirációt a láthatóság, az *érzéketességek nyelvére fordítják le*. A technika, a kivitelezés tehát a *forma* szabad, spontán és közvetlen mozgása, létrejövése.⁶²

A spirituális tevékenység, az inspiráció tehát egy folyamatos mozgás, mely önmagát *érzékelhető* valósággá fordítja le. Itt valóban hiányzik az idea, a művészi vízió, mint stabil pontként rögzíthető, de anyag nélküli, pusztán teoretikus létezés: a vízió (inspiráció) tehát csak akkor tekinthető létezőnek, amikor már anyaga is van, amikor önmozgása lefordította önmagát a mű valóságává. Az idea (vízió, inspiráció) ugyanis maga a forma, annak ideális, de nem statikus képe, spirituális tevékenység, mozgás, mely átfordítja magát materiális létezésbe. Inspiráció, mely a művész lelkében élve egy időben képzet, ideális létezés, és matéria, oly módon, hogy éppen a forma és matéria képze. Az inspiráció, vagy a lelki tevékenység így, ebben az értelemben idea és matéria egyszerre, hasonlóan ahhoz a *valósághoz*, mely maga a mű: egyszerre (megvalósult) materiális és spirituális létezés. Nem igaz tehát, hogy a forma külsődleges az ideához, a vízióhoz képest, ugyanis a forma mozgó intuíciója maga az idea, a művészi vízió.

Pirandello ebben a kérdésben tulajdonképpen ugyanannak a gondolatnak a mentén ütközik Croceval, ami korábban a retorika, illetve az imitáció különböző fajtái ellen mozgósította, hogy t.i. a művészi alkotás nem olyan, mint a mozaikkészítés, alkatrészek tudatos egybekomponálása, nem is egy eszme tükrőrfordítása valamely - közömbös, hogy milyen - hordozó nyelvre. Pirandello az alkotás lényegének a

⁶¹ A szövegben később szerepel az inspiráció kifejezés, bár csak a szöveggörnyezetből ítéltetően azonosítható értékben az *attività spirituale*-val. Később azonban majd látható lesz, hogy az *attività spirituale* tulajdonképpen az intuíció, kifejezés, amit Croce is használ, persze, más értelemben, mint ahogy Pirandello: az intuíció Crocenál ugyanolyan testetlen idea, mint az *attività teoretica*, s Pirandellónál ugyanúgy a materiális megvalósulás eszméjétől terher spirituális létezés, mint ahogy az inspiráció is.

⁶² v.ö. id. mű, in *Saggi* 1939, p. 231.: "Per me, la tecnica, insomma, è l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio d'apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Dallo spirito del pittore il quadro discende nelle dita di lui, le muove, e non cessa di agire se non quando esso si è riflesso su la tela."

megragadására törekszik, erről van egy eredeti intuíciója, amelyet egyre pontosabban képes kifejezni különböző írásaiban.

Érdemes szót ejteni még, utalásszerűen, arról is, hogy itt megjelenik a műalkotással kapcsolatban a *valóság (realtà)* kifejezés: a mű kivitelezésének fent leírt folyamata ugyanis egy olyan *valóság megalkotása*, ami látszat: látszat, mert kép, de valóság, mert érzékletes.⁶³ Mátériális és spirituális létezés - *egyszerre*.

Jelen pillanatban arra kell felfigyelnünk, hogy egyáltalán nincs szó a valósággal kapcsolatban semmiféle tükrözésről, ábrázolásról: egyértelműen a valóság *alkotásáról* van szó.

A következőkben Pirandello még visszatér a költészet és festészet közötti különbségre, amennyiben a festészet időbelileg és térben korlátozott a költészetéhez képest. Így jut az érzékelés, a *percezione* momentumához, és fogalmazza meg annak viszonyát a műalkotáshoz: a műalkotás nem észlelés, azonban az észlelés eredményei által szabályozott. Egy egyszeri, szintetikus észlelést nem lehet szétbontni, benyomások rendszerére (*sistema di sensazioni*) szétszedni: ha így tennénk, úgy járnánk el, mint a tudomány, és a személyt nem pszichológiailag, hanem logikailag ragadnánk meg. A festő észlelése egy pillanat ábrázolását teszi lehetővé a tér adott pontjához kötötten, a költő észlelése pedig időben egymás után következtükre irányul. Ez nem jelenti azt, hogy a költő nem írhat le, azt azonban igen, hogy úgy nem, mint a festő: a térben és időben rögzített, kimerevített pillanat észleletének festői részletességű leírása módján.

Hogy akkor hogyan? Nem lehet megmondani, mondja Pirandello, de forduljunk talán Dantéhoz, vagy Homéroszhoz, náluk elég példa található.

Mindenesetre a festészet költészetéhez viszonyított korlátozottsága okán világos, hogy miért nem lehet egy költeményt illusztrálni: mivel a festő éppen azt, ami a költeményben *mozgásban* van, az érzelmet, nem tudja visszaadni: a látható érzelm legfeljebb statikus érzet, benyomás, vagy ríktó kép lesz.

A második részben a lehetetlenség egy másik területére kalandozik: a hűséges interpretáció lehetetlenségére a színházban. Továbbviszi az illusztráció képét: mi más lenne a színpad a drámai művészetben, mint egy nagy, mozgó élőkép, s kik a komédiások, ha nem illusztrátorok? Sajnos, itt nélkülözhetetlenek, mondja Pirandello.

A drámai művészet azt a csodát viszi véghez, hogy olyan élő alakokat terem, akik a saját életüket élik, a regény vagy a novella leíró vagy narratív támasza nélkül. Mintha egyszersak kiugranának a könyv lapjai közül, és önálló életre kelnének. Kép, amely többször visszatér még, nyilván azért, mert olyasmit ragad meg, ami Pirandello számára lényeges. Hogy az eposz, a történelem vagy a novellák világa életre keljen, az szükséges, hogy a drámaíró megtalálja a cselekvő szót, azt, amelyik él, mozog, ami maga az esemény: a közvetlen kifejezést, a cselekedettel azonos természetűt, az egyetlent, amit abban a helyzetben az a szereplő mondhat, azt a szót, amit nem lehet kitalálni, mert születik, együtt az alakkal. Persze csak akkor, ha a szerzőnek sikerült olyan mértékig azonosulnia szereplőjével, hogy úgy érzi őt, ahogy az érzi magát, úgy akarja őt, ahogy az akarja önmagát. Ismert gondolatok és szavak, a *L'azione parlata*-ból.

De tovább is lép. Ez az a legalapvetőbb jelenség, mondja, ami minden műalkotás megvalósításában jelen van: egy kép, amely arra irányul, hogy megvalósítsa önmagát, hogy önálló, matériát kapott létezőként kipattanjon a művész szelleméből, és rajta kívül (is) valósággá legyen. A koncepcióból a megvalósításnak *élőként* kell előjönnie, s életét abból a mozgásból kell kapnia, ami benne rejtett, abból a koncepcióból, amely valósággá akart válni és élni. Megismétli, hogy olyan valóság alkotásáról van szó, amely egyszerre matériális és spirituális, mert érzékletes kép. Azt is hozzátesszi itt, hogy a koncepciónak, mely adott módon szerveződött képeket jelent, olyan adott módon szerveződött mozgáskomplexum kell, hogy megfeleljen, melyet ugyanazok a viszonyok mozgatnak, és olyan látható testet, megvalósulást képesek alkotni, melyek egyáltalán nem törnek meg a koncepció spirituálisan már kifejeződött harmóniáját. Röviden: a kivitelezésnek hordoznia kell ugyanazokat a vonásokat, mint a koncepciónak.

Itt tulajdonképpen, nem explicit módon ugyan, de éppen annak a legelső fordításnak, azaz a művészi kivitelezésnek, a művészet technikai nyelvezetének a kérdése vetődik fel, ami tulajdonképpen a koncepció lefordításának a folyamata a mű nyelvére, s amely fordítás sikertelensége eredményezi a rossz műveket. Az előbb nem is szerepelt a *koncepció* fogalma, helyette inspiráció, vagy a *crocci* terminussal idea szerepelt.

Ami új vonás az eddigi gondolatokhoz képest, az az, hogy a megvalósulás *él*, nem csupán érzékletes: vagyis érzékletessége olyan mértékű, hogy *önálló* létezését kölcsönöz neki; nem pusztán valóságosságot, hanem önállóságot is. Ez a hatalma pedig a megfelelően megtalált, azaz *megszületett* szónak van. a *l'azione parlata*-nak. Megérkeztünk - vagy inkább visszaérkeztünk - tehát a kifejezéshez, a szóhoz.

⁶³ v.ö. ibidem: "L'esecuzione insomma è la concezione stessa, viva in atto. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile."

aminek hatalmában áll, hogy valóságot teremtsen. Ha sikerül a "fordítás", azaz a koncepció alakja ki tudja mondani a szót, akkor megtörténik a csoda: az alak életre kelhet.

Érdekes azonban, hogy Pirandello most nem erről a legelső fordításról beszél itt, hanem a másodikról: arról, amikor a leírt drámai műből, azaz a szó hatalmával életre keltett alakokból, világból az élő emberi test és lélek által életre keltett alakok lesznek, a drámából színházi alkotás válik.

Számunkra ma, közel száz évvel Pirandello dramaturgiai zsenialitásának tanulságai után nyilvánvaló, hogy fizikailag lehetetlen, hogy ugyanaz az azonosulás, mintegy visszafelé, megtörténhessen, ami akkor, amikor a drámaíró fejéből kipattant az élő alak: a drámaíró azért azonosult alakjával, hogy az "testet ölthessen", azaz érzéketlen képpé, valósággá válhasson. Ám a színésznek megvan a maga reális, fizikai valósága, első akadályként az előtt, hogy az alak lehessen, aki a drámaíró koncepciójában élt, és a szavak hatalmából kapta materiális-spirituális valóságát. Neki először nem is testet, hanem lelket kell adnia a holt betűnek, majd ismét testet, a saját testén keresztül: és ez úgy megy, hogy a szó testébe zárt lelket kell felszabadítani, és olyan mozgással alakítani, hogy immár nem a szó, hanem az élő test és lélek hatalmából áll elénk egy valóság, aki persze nem azonos a színésszel - minthogy a drámaíró kreatúrája sem volt azonos a drámaíróval - de ez a színész alkotta valóság is, mint minden művészet, test és lélek, matéria és spiritualitás, "mintha". Spirituális, amennyiben *képe* valaminek (most annak a koncepciónak, pontosabban szólva interpretációnak a képe, amelyet a színész készített az írói szóban materializálódott alakról magának) és materiális, amennyiben ez az interpretáció, ez a materiális szó nyomán újraalkotott, spiritualizálódott kép testet kapott, egy színész saját testét, ahogy már utaltunk rá, a lehető legközvetlenebb nyelvet és eszközt, ami művészi kifejezésben lehetséges.

De a színész művészete a másik feltételnek sem felelhet meg, hogy benne is *úgy* éljen az alak, ahogyan az a drámaíróban élt: egyszerűen szólva azért, mert az alak nem az ő kreatúrája. Hozzá csak úgymond fordításban jut el, s neki rekonstruálnia kellene az eredetét...ez valóban lehetetlen. Még akkor is az lenne, ha pontosan "érti a szöveget": más ugyanis az a nyelvezet, amire neki fordítania kell.

Pirandello egyelőre így konstatálja a szomorú ténnyt: a színésznek, ha nem akarja, hogy a darab írott szavai úgy szóljanak a szájából, mint egy fonográfból, muszáj *újraalkotnia* az alakot, azaz, a saját módján meg kell alkotnia: a már kifejezett kép vissza kell, hogy térjen a színész szellemébe, hogy ő ott új alakot, formát, (fordítást), kifejezést találjon neki, amellyel a színpadra viheti. Az ő művészi kivitelezésének is élő alakot kell létrehoznia, mégpedig olyat, ami az ő saját koncepciójának a potenciája által jön mozgásba és találja meg azokat a mozdulatokat, amik az ő saját képéből sugalmazottak, és amikkel az alakok nemcsak önmagán *belül*, hanem vele és benne öltenek lelket és testet. Lehetséges, hogy mindeközben a költő alakja ne változzék? Lehetséges, hogy egyik lélektől a másikig az alak - a művészi közlés - ne változzék? Nem: lehet, hogy a *szavai* ugyanazok, de az *alak* maga nem: mert a színész újraalkotta magában, és a kifejezés - nem a szavak - a hang, a gesztus, a test az övé.

Ez tehát a fordító esete.

És, tegyük hozzá, általában az interpretáció, és általában a befogadás esete. Minden befogadáskor ez történik, csak nem derül ki olyan látványosan, mint a színész esetében. Pirandello idején ez a felismerés azonban meglehetősen sokkoló lehetett, és meglehetősen új is: ahogyan ő megértette a színész munkájának a lényegét, az sokáig egyedülálló volt. Sztanyiszlavszkijt lehet említeni, aki ezidőtájt hasonlóan zseniális felismeréseket tett a színész gyakorlati munkájáról, de ő színész és rendező, nem pedig író volt; a színész munkájáról szóló könyvét pedig jóval később, 1938-ban publikálta.⁶⁴ Sztanyiszlavszkij gyakorlati konzekvenciái tulajdonképpen Pirandello elméleti felismeréseit igazolják.

A harmadik rész összefoglalja, amit az illusztrátorról, a színésztől és a fordítóról egyaránt el lehet mondani: hogy egy már kész művészi alkotást kell egy másik nyelvre lefordítaniuk. Egyetértőleg idézi Crocet és Dantet, akik a költészet fordítását lehetetlennek találták, és Pascoli gondolataiból is idéz, vele azonban már nem ért egyet a fordítás lehetetlensége *okának* a megfogalmazásában. Pascoli idéz egy német filológust, aki szerint fordításkor a külső megváltozik, a belső azonos marad, vagy másképp, a lélek marad, a test változik. Úgy találja, nem helyes testről és lélekről beszélni a fordítás kapcsán, mert ha a test változik, a lélek is változik. Pirandello helyesli azt a gondolatot, miszerint a test megváltozása a lélek megváltozását eredményezi. Csak azzal nem ért egyet, hogy mi jelenti a testet és mi a lelket a műalkotásban. Sok esztéta belcesett már a hibába, hogy a formát mint külsődlegeset tekinti. De ha már el is választanánk a művészi tartalmat a formától, akkor is a test az a gondolat lenne, a lélek pedig a forma. Egy írói gondolat jól lefordítható egy másik nyelvre; ami nem adható vissza a másik nyelven, az éppen a lélek, a forma, ami tulajdonképpen a minden, a művészetben. Az nyilvánvaló, hogy ha a testet, tehát a gondolatot megváltoztatjuk, akkor megváltozik a lélek, a forma is. De megőrizve a testet, lehetséges-e neki új lelket adni, más kifejezést? Ezt kísérli meg a fordítás, és ez olyan, mintha egy holttestbe akarnánk lelket lehelni: lehetetlen.

Ez a rész ismét jó alkalom arra, hogy a művészet mibenlétéről értekezzen, különös tekintettel az emberek és viszonyaik ábrázolására.

⁶⁴ Sztanyiszlavszkij munkája magyarul 1950-ben jelent meg, *A színész munkája* összefoglaló címmel, 2 kötetben: *Az átélés iskolája. Az alakítás iskolája*. Budapest, Hungária, 1950.

Amit ki kell emelnünk, az az, hogy a valóság és az igazság kerülnek szinte ellentétes viszonyba, amikor azt állítja a művészetről, hogy a hétköznapi valósághoz képest kevésbé reális, viszont sokkal igazabb. Igazabb, mert elvon, egyszerűsít, sűrít, de nem abban az értelemben, hogy tipizál; a művész idealizál.

A valóság, a *realità* jelentése itt az, hogy hétköznapi, az élet valósága a maga esetlegességeivel, közönséges részleteivel, akadályával. A művészi valóság, a teremtet valóság, amiről korábban szó volt, az más, ezért nem is a valóságosság a legfőbb jellemzője, hanem az, hogy igaz. Valóságossága annyiban volt, mint láttuk, hogy érzékletes, tehát érzékelhetően megnyilvánult létező.

A negyedik részben az esztétikai kritika lehetőségei, problémái a téma. Éppen a fentiekkel összefüggésben az esztétikai érték megítélésének eszközeként felfogott "fordítási" próbák ellen tiltakozik: hogy pl. egy költemény értéke aszerint legyen megállapítható, hogy mennyiben fordítható le festett képpé, vagy egy írott dráma értéke aszerint, és csak aszerint, mennyiben állja meg a helyét a színpadon. Ezen a ponton, tehát az értékelés, a megítélés lehetőségének a vizsgálatánál kikerülhetetlenné válik a hétköznapi befogadás aktusának a körüljárása is. Megállapítja, hogy ha létrejön a mű lélektől lélekig való átjutása, a fent elemzett fordítás során létrejövő átalakulás, megváltozás kikerülhetetlen. Minden író ismeri a fájdalmas vagy furcsa meglepődést, mikor olvasója olyasmire gratulál neki, amit egyáltalán nem állt szándékában közölni, sőt, fogalma sem volt róla, hogy művében megtalálható.

És éppen ebben áll a kritika óriási nehézsége.

Mindenekelőtt azt kell felismerni, mondja Pirandello, hogy a világ rajtunk kívül is létezik, és különbözőképpen létezik, mint az az idea, amit mi alkottunk róla. Akkor látjuk tehát jól, nem egyoldalúan a világot, ha hagyjuk úgy létezni - önmagunkban - ahogy az nélkülünk is létezik, úgy érezni, úgy látni azt, ahogy ez a rajtunk kívüli világ érzi és látja önmagát. Ismerős ez a gondolatmenet: az alkotóművész tudatában egymás mellett létező külön tudatok lehetősége tulajdonképpen az alkotó "objektív" ábrázolása lehetőségének a bizonyítéka, illetve biztosítéka.

Nem pontosítja Pirandello, csak a kontextusból adódik, hogy ez az elvárás érvényesíthető úgy a kritikussal szemben, aki a művet, mint rajta kívül álló létezőt kellene, hogy magában újra, önmagával azonosan felépítse, mint az alkotóval szemben, aki a külső valóság tényeit kellene, hogy úgy hagyja önmagában létezni, ahogy azok nélküle is léteznének.

Pirandello ebben a passzusban visszatér a valóság ábrázolásának egy korábban megfogalmazott követelményéhez: ábrázolásunkban a lehető legközelebb kell kerülnünk ahhoz, hogy a rajtunk kívüli világot olyanak lássuk és érezzük, ahogyan az látja, érzi önmagát. Ez nagyon nehéz, mondja Pirandello, és mindössze ez a megállapítás jelzi, hogy tudatában lenne, hogy a tanulmány eddigi szakaszában éppenséggel nem a nehézségét, hanem a lehetetlenségét ecsetelte ennek az önmagunkban történő "valóság-realizálásnak", jelentse mármint ez a művész valóságábrázolását, a kritikus befogadását, vagy az illusztrátor, a fordító, a színész mű-befogadását.

Pirandello a fejezet további részében, a befogadás általános nehézségeinek konstatálása után, valamint a tárgy önmagunkban való és egyben saját természete szerinti realizálásának nehézségét felismerve más irányt vesz, mint fenti gondolatmenetünkben tettük: ismét a színész munkájára tér át. Tulajdonképpen azt boncolgatja, lehet-e a fordítás jobb, mint az eredeti. Nyilván akkor lehet, ha az eredeti "nem tudta" a tárgyat a saját természete szerint felismerni és kifejezni, azonban a fordító - a befogadó, a színész, a kritikus - ezt meg tudja tenni, mintegy helyette. A fentiek fényében arról lenne szó, hogy a befogadó saját tárgyképét nem találja azonosnak a kifejezett művel, és helyesbíti a művet. Ezt a helyesbítést a színész például minden további nélkül megetheti, hiszen maga is alkot, mint láttuk, a hétköznapi befogadótól eltérően, akinek nincs módjában az alkotó kifejezése iránti nemtetszését egy új tárgykép-megvalósítással, azaz ez esetben színészi alakítással transzponálni. A fordítók és a kritika befogadása tehát jelentős mértékben eltér a "csak" élményszinten befogadókétól: előbbieknél módjában áll meghamisítani, újraértelmezni saját szájuk szerint az eredeti - általuk esetleg "rossz"-nak ítélt művet, míg az utóbbi legfeljebb nemtetszését élheti át. Pirandello azt mondja, ilyen esetben a fordítás az eredeti és az eredeti a fordítás. Ragaszkodik tehát ahhoz, hogy a tárgy saját természete létezik, mégpedig olyan objektivitásként, amit fel lehet ismerni - vagy a művésznél, vagy ha neki nem sikerül, hát a "fordító"-nak.

A továbbiakban a művészen és a nézőben, a színészben létrejövő analóg érzelemről beszél: a színésznek ugyanazt az érzelmet kell átélnie, mint amit az alkotó, az alkotás során. Itt megjegyzi, hogy az alkotás során működő gondolat az író számára szinte mint érzelem működik, mert ítéletét nem analízis, hanem benyomás útján közli az íróval. Ugyanígy kell eljárnia a színésznek is. Hangsúlyossá teszi az átélést, nem az analitikus, hanem az impresszió általi, egészében való megítélés nélkülözhetetlenségét.

Itt a művészet hatásmechanizmusáról van szó: arról a csodáról, amit a műalkotás sajátos, fiktív létezése és e konkrét megvalósultságának minősége folytán hoz létre: az azonos érzelm befogadóban való kiváltásának a képessége. Ez a képesség a mű formájában, megvalósultságában tud hatássá válni, de létrejövésének a módja az, ami garantálhatja a megfelelő formát.

Pirandello szól arról is, hogyan történik az író koncepciójának, a mű csirájának a létrejötte: az író egyszer csak az élet egy, mások számára esetleges, jelentéktelen részletéről hirtelen benyomást, egy érzelmet szerez. Ugyanígy a színésznek is képessége van arra, hogy megérezze egy szerepben, vajon

életre tudja -e kelteni. Ez úgy értelmezhető a fenti elemzés fényében, hogy az, hogy a színész alkotása megvalósulhat-e a leírt szerep saját természete szerint, az attól függ, hogy a szereppel való találkozáskor tud-e vele azonosulni, nem hideg analízis, hanem érzelem, átélés formájában, ráismer-e arra, hogy ez az övé. (Persze, potenciálisan, hiszen az alakítás létrejöttéig még sok munkája van hátra.) Pirandello itt sajnálkozva állapítja meg, hogy a színházak világában meglehetősen nehéz ennek a konzensiális munkának a megvalósulása. Ennek az az oka, hogy a színész a műalkotásban nem a művészi igazság egy magasrendű kifejeződését látja, csak a saját, fiktív realitású színpadi cselekvésének az alapanyagát.

Itt meg kell állapítanunk, ahogy maga Pirandello is később, önkritikusan, megtette, hogy nem ismerte fel a színpadi fikció és az írói fikció alapvetően azonos természetét, sőt, azt sem, hogy túl azon, hogy a művészi fikció működése szempontjából a színpad, a színház a legjobban megfigyelhető példát adja, a létező legplasztikusabb fikciót képes létrehozni. Pirandello egyelőre csak azt a fikciót látja, ami a színpad papíregét jelenti, tehát azt, ami *különbözik* a valóságtól, nem azt, ami megegyezik vele, ami benne valós, sőt, igaz. Nem lehet csodálkozni ezen: hiszen épp ez a megtévesztő összekeverhetősége, már-már összeolvadása a valóságnak és a fikciónak a színházban okozza a színészi művészet óriási hatáslehetőségét is. (Érdekes módon sokkal később, amikor a hangosfilm megjelenik, kezdetben ugyanilyen elutasító lesz vele: kép mivoltát rója fel neki - ahogy most a színpadnak a papíregét - és azt, hogy mennyire diszsonánsnak hat a képi valóságban létező ember a saját igazi hangjával.)

Aztán kárhóztatja a színészre írott szerep gyakorlatát, amely megakadályozza az írói fantázia spontaneitásának és kreativitásának a működését, olyan módon alkot, hogy egy előzetes eszmét a színész meglévő személyébe öltöztet, megerőszkolva ily módon a helyes művészi alkotás folyamatát. Ezek rabszolga művek, magának a színésznek a rabszolgái, nem lehetnek művésziek, mert a művészet szabad. Nem a dráma alkotja a személyt, hanem a személy a drámát: benne születik meg a dráma. Ahhoz, hogy a drámai cselekvés élő és szemünk előtt zajló cselekvés legyen, karakterre van szükség, olyan szabad, emberi személyiségre, akiben az eszme (a dráma eszméje) mint érzelmi mozgató tud megnyilvánulni. Mármint a karakter annál magasabb rendű, minél inkább a saját természete szerint alkotta meg őt az író, azaz minél kevésbé kényszerítette rá a saját - vagy más - akaratát. Ez azt is jelenti, hogy az akcióknak nem passzív elszenvedője lesz, hanem minden cselekedetében megnyilvánítja saját egész lényét és ugyanakkor konkrét létezési formáját is. Ezt alighanem úgy kell érteni, hogy bár a színpadon, a drámában az alak életének, cselekvésének csak egy konkrét szegmensét ismerjük meg, ennek a szegmensnek az egész alakot kell képviselnie. Vagyis konkrét, darabbeli realitása mögött, amögött az esetleges, véletlenszerű realitás mögött ott kell hogy álljon az alak egész igazsága, a meglátott valóságosság mögött a nem látható - mert a darab konkrét cseményeiben nem megírt - valósága is.

Milyen szépen kifejezi a jól megírt drámai karakter a művészet paradigmáját: a konkrétban megragadható teljességet, ennek érzékelhető, tehát konkretizált kifejezését és e kifejezés visszautalását a teljességre!

Ilyenek Shakespeare karakterei, mondja Pirandello. És ezért van a színház illusztrátorainak nehéz dolga velük. Csak kevesek tudják e grandiózus figurákat saját magukkal megtölteni.

A színházzal kapcsolatban a következő konklúzióhoz jut: ha a színházban valóban eredetit akarunk, és nem egy már meglévő alkotásnak a fordítását, akkor ez a *commedia dell'arte*: embrionális séma, és a színész szabad alkotása. Az a tulajdonsága, hogy triviális, nem is lehet más, mivel improvizáció, és emiatt nem valósíthatja meg a művészi alkotás leglényegesebb tulajdonságát: a sűrítést, egyszerűsítést, az idealizálást.

Arte e scienza.⁶⁵

Ez az a tanulmány, amely Pirandello első elméleti jellegű kötetének címadója, és egyúttal az első kifejezetten esztétikai problémafelvetés, legalábbis a korabeli metafizikai esztétika horizontjai szerint. Nemcsak e címadó tanulmányban, hanem az egész kötetben folytatódik az előző tanulmányban megkezdett vita Croceval, és folytatódik a metafizikai esztétika hadállásainak bombázása a természettudományok - a pszichológia, a fiziológia - oldaláról megerősítve.

A tanulmány három részből áll. Az elsőben az esztétikai kritika tudományos megalapozásának lehetőségeit vizsgálja, a másodikban Croce tudomány- és művészetfelfogását, illetve intuicióelméletét bírálja, a harmadikban összefoglalja saját álláspontját tudomány és művészet kapcsolatáról.

Az első részben az Alfred Binet - féle csodálatos pszichofiziológiai kísérletekről szólván úgy gondolja, hogy a tudomány sokat segíthetne az esztétikának a művész és a művészeti alkotófolyamat mélyebb megértésében, olyan kérdések megértésében, amelyek a művészet lényegéhez tartoznak, azonban a metafizikai alapokon művelt esztétika kizárja vizsgálatukat. Másrészt sajnálkozik, hogy a tudomány bizonyos túlkapásai akadályozzák esztétika és tudomány egymásratalálását, és hosszan ecsetelgeti e túlkapásokat.

⁶⁵ in: *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 179-197.

A második részben Croce 1902-es esztétikáját tulajdonképpen alapjaiban támadja meg.

Önkényesnek találja először is az intuitív megismerés és a fogalmi megismerés Croce által különválasztott kategóriáit, mondván, hogy a tudat valóságos tevékenységeit nem lehetséges ilyen módon szétválasztani, ez csak absztrakció. A tudat tevékenységei ugyanis elszakíthatatlan kapcsolatban és folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással. Önkényes továbbá az is, hogy a művészetet az első "lépcsőre" helyezi, azaz a tudat tevékenységének csak egy részét veszi figyelembe, amikor a művészetet vizsgálja. Következésképpen az erre épülő esztétikai rendszer sem lehet más, mint elvont, csonka és kezdetleges.

Pirandello nem ért egyet azzal sem, hogy a művészet csupán teoretikus, ezen belül intuitív tudati tevékenység, tehát megismerés, és mint ilyen, szembeállítható a szellem praktikus tevékenységeivel, melyek megváltoztatják, alkotják a világot. Szerinte a művészet magában foglalja a dolgok megváltoztatását, az alkotást is, nem pusztán megismerés. Hogy mennyiben, milyen értelemben *alkotás*, azt ebben a tanulmányban abban igyekszik megragadni, hogy a művészet egyrészt szubjektív tudati reprezentáció, másrészt konkrét, materiális kifejezés is. (Amennyiben szubjektív, annyiban nem csupán megismeri, "tükrözi", hanem alkotja is a világot, és amennyiben kifejezésben materializálódik, annyiban is alkotás, ma úgy mondanánk, egy virtuális valóság létrehozása, az igazi, "külső" valóság mellett.)

Mint mondja, Croce kizárja a művészeti megismerésből az érzelmeket, az akaratot, egyáltalán a pszichikai materiát, számára a művészet forma, azaz tiszta intuición: elméleti, de nem tudatos tevékenység. Ezáltal éppen a művészet legjellemzőbb oldalát zárja ki a vizsgálatból, és így a művészet semmiben sem fog különbözni az *automatikus* tudati reprezentációktól. A Croce értelmezése szerinti művészeti megismerés csak egy absztrakt tárgy, egy tárgyiasult dolog megismeréséhez vezethet, melyet bármely természettudomány is fel tud mutatni. Míg a természettudományban az ok-okozat vastörvénye uralkodik, Croce esztétikájában az intuición-kifejezés egyenlet. Eszerint az esztétikai tevékenység (tehát a kifejezés) egyáltalán nem függetleníthető az intuicióntól.

Croce esztétikája a művészetben a fizikai világ törvényeihez hasonlóan merev és mechanikus szabályszerűségeket érvényesülését tételezi fel. Az esztétikai tény a fizikai tény tulajdonságaival bír: szükségzerű, merev, nincs célja és csak mennyiségi értéke van.

Itt azt kell észrevennünk, hogy Pirandello az esztétikai tény létrejöttének folyamatát, körülményeit, a formálás aktusát magát tartja lényegi vonásnak a művészet mibenléte szempontjából. Nem azt vitatja, hogy a művészet intuición-e, hanem azt, hogy meghatározható-e *pusztán* azzal, hogy intuición. Ebből a szempontból persze nem mellékes az sem, hogy hogyan definiáljuk magát az intuiciónt.

A következő vitapont éppen az intuición fogalmának értelmezése miatt alakul ki. Pontosabban akörül, hogy a művészet mibenléte szempontjából mit kell intuición alatt érteni, milyen lelki-tudati működést.

Tulajdonképpen arról van szó, hogy Pirandello szerint többféle tudati tevékenységet kellene megkülönböztetni a külső világ felfogásakor: pl. képzeletet, észlelést, benyomást, vagy nevezzük úgy: hétköznapi intuiciónt, mely akaratunktól függetlenül jön létre és létezik, és intuiciónt, vagyis művészi intuiciónt, melyben tudatosult, sőt, akaratú mozzanat is található, és inkább az inspiráció, esetleg az interpretáció fogalmával lenne leírható. Akárhogyan is nevezzük, a lényeg az, hogy a művészet szempontjából vizsgálva legalább kétféle tudati ábrázolás, "intuición" van, és a kétféle tudati ábrázolás között a különbség a *tudatosulás* és a *szándékosság* mozzanataiban van. Pirandello a tanulmány ezen részében nem tesz saját állításokat az intuiciónra vonatkozóan, csak Croce megállapításait boncolja, és annak ellentmondásait igyekszik kimutatni. Később is elég nehezen lehet megállapítani, ő mit ért pontosan az intuición fogalmán, miután a harmadik részben nem ezzel a fogalommal illetve kifejezéssel dolgozik, mikor a művészet sajátos természetét Crocétól eltérően igyekszik meghatározni. (Végső soron azonban be kell látnunk, hogy a vita egyik szereplője sem ad minden szempontból kielégítő definición az intuiciónról - ami persze egyáltalán nem csoda a tudomány akkori állását figyelembe véve. Növekszik a diszkrépancia, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy egyikőjük a hagyományosabb filozófiai terepen mozogva használja a fogalmat, a másik a modern lélektan eredményeit is figyelembe véve értelmezné.)

Az első vitapont az, hogy az intuición lehet-e absztrakt cselekvés.

Croce szerint az intuición a szellem cselekvése, az alkotó/formáló szellem aktusa. Nem egy konkrét, adott formát, minőséget, létmódot adó cselekvés (mert ekkor nem teoretikus, hanem praktikus szellemi tevékenységnek kellene lennie), hanem absztrakt cselekvés. Csak mennyiségi különbséget tesz általában az intuición és a művészi intuición között: művészet és nem művészet között az impressziók és intuiciónok szintjén meghatározhatatlan, csak tapasztalat útján megállapítható és mennyiségi különbség van.

Croce számára csak a valóságról alkotott benyomás tárgyiasításáról, kifejezéséről van szó, nem pedig a valóságról adott szubjektív interpretációról, mondja Pirandello, és saját álláspontjával összhangban Cesareora hivatkozik⁶⁶, aki Crocétól eltérően szintén különbséget tesz egyszerű és művészi megismerés, egyszerű és művészi intuición között. Az első esetben, a hétköznapi intuición esetében az észlelő meg van győződve róla, hogy a külső valóságról alkot egy képet, mely mindenki számára egyformának kell, hogy

⁶⁶ Cesario, G.A., "La critica estetica", in: *Critica militante*, Messina, Trimarchi, 1907. idézi Pirandello. id. mű, op. cit. p. 186.

tűnjék. A második esetben a művész tudja, hogy az általa kifejezett érzetek, képek nem a jelenségben léteztek, hanem saját képzelő tevékenységének a termékei, tudja, hogy nem az objektív valóságot, hanem annak szubjektív interpretációját adta.

Mármint az biztos, hogy mindkét forma, az impresszió és az intuíció is az absztrakció útján szerzett ismerettől (az analitikus fogalmi megismeréstől) eltérő típusú megismerés, csak az egyik esetben az észlelésben tudatosul saját megismerőtevékenysége, míg a másikban nem. Tehát az absztrakció útján elvonatkoztatott ismerettől eltérően az "intuíció" által szerzett ismeret ismertetőjegye az, hogy nem absztrakt, hanem szubjektíve konkrét.

Croce viszont éppen ezt a szubjektív és minőségképző tényezőt nem akarja megkülönböztetni az intuíció fogalmában.

Ha pl. a képzeteket szemügyre vesszük, mondja Pirandello, látnunk kell, hogy azok nem azonosak az ú.n. külső világgal: a tudat szubjektív alkotásai, és csak annyiban objektívak, amennyiben a külső valóság tárgyaira vonatkoznak. Bármely tárgy, amely a tudatba behatol, hasonlatossá válik a tudathoz. A tudat kettős természetű: szubjektív és objektív. A képzetek objektivitását pl. az érzelmek, impulzusok szubjektivitása befolyásolja, és ezáltal el kell, hogy vesszítsék azt a merevségüket, amellyel absztrakció általi elvonatkoztatásuk esetén rendelkeztek. Ugyanezért az intuíció sem lehet egyszerű megismerés, legfeljebb elvonatkoztatott értelemben: az absztrakt intuíciónak logikai értéke lehet, de valóságértéke nem.

Pirandello szerint ezen a ponton vége is van Croce esztétikájának, anélkül, hogy a művészet lényegét fel tudta volna tárni, éppen, mivel az esztétikai tényt nem a maga konkrétságában, hanem csak egy absztrakt intuíció-fogalommal közelíti meg. Azonban Croce, saját magához következtetlen módon, tovább megy a hétköznapi és művészi intuíció problémájának útján.

Croce szerint művészi és nem művészi intuíció között nem módszerbeli, csupán kiterjedésbeli különbség van, ugyanakkor azt is állítja, hogy művészi alkotáskor adott pillanatokban növekszik a lelki koncentráció.

Pirandello egyrészt ellentmondásosnak találja az *extenzív* - és nem *intenzív* - *koncentrációt*, mint a művészi intuíció megkülönböztető tulajdonságát, másrészt a művészi intuíció és a hétköznapi intuíció között nem mennyiségi, hanem tudatosulásbeli különbséget tételez fel.

A harmadik részben szó esik a művészi és nem művészi - ez esetben tudományos - megismerés különbözőségéről is. Ennek a minőségi eltérésnek a lényegét pedig éppen az intuíció nem absztrakt, hanem konkrét és ezért szubjektív természetében igyekszik megragadni. (Lehetséges, hogy Pirandello érvelése nem a legegyszerűsebb közelítés a művészi és nem művészi valóságfelfogás, intuíció, impresszió és tudományos megismerés különbségének megvilágításához, mivel az impresszió természetéről keveset állít, és művészet és tudomány különbségeit pedig csak a harmadik részben fejt ki, de meg kell jegyezni, hogy Pirandello nem maga választotta ezt a kifejtési formát, és némiképp Croce kategóriáinak kelepcejébe esik, miközben ellenfele álláspontját igyekszik valamiképpen megengedni.)

Pirandello úgy látja, hogy amikor Croce rátér a művészi és nem művészi intuíció megkülönböztethetőségének kérdéskörére, akkor elkerülendő elméletének buktatóit, háromszorosan sérti meg a logikát, először egy *petitio principii*-vel, másodsor egy szofizmával, végül egy ellentmondással, miközben az elvonatkoztatás szintjéről a valóság szintjére igyekszik kerülni.

Az intuíció meghatározásának szempontjából a fő baj az, hogy Croce nem akar különbséget tenni percepció és intuíció között. Pirandello szerint percepcióról akkor beszélünk, amikor a tárgyat a maga reális mivoltában észleljük, intuícióról akkor, ha tudatos tevékenységet végzünk a tárgy megragadásakor. Pontosabban fogalmazhatunk úgy, hogy az első esetben objektivitást tulajdonítunk az észlelés aktusának, a második esetben szubjektivitást az intuíció aktusának.

Croce nem akar különbséget tenni az intuíció és a képzeleti kép között sem. Az intuíció szempontjából nincs jelentősége reális és nem reális megkülönböztetésének, mondja Croce. Ezt az állítást tartja Pirandello *petitio principii*-nek: Crocenak bizonyítania kellene, hogy a tudat különböző tevékenységei között nincs különbség.

Ha az intuíciót nem akarjuk összemosni a pusztá benyomással, észleléssel, be kell látnunk, hogy tartalmaz tudatos lelki tevékenységet. Miközben ennek ellenkezőjét igyekszik bizonyítani, Croce szofizmat alkot: az először intuíciót átélő tudat példájával érvel. Ekkor a tudat csak a valóságról rendelkezhet észleléssel. Mármint a valóságtudat csakis valóság és nem valóság megkülönböztetésén alapulhat. Mivel azonban ez a különbség az első intuíció pillanatában nem létezhet, ezért az észlelésekről nem állíthatjuk sem azt, hogy reálisak, sem azt, hogy irreálisak: ezek tehát egyszerű intuíciók. Ahol minden reális, semmi sem reális, mondja Croce.

Pirandello szerint az intuíció tartalmaz tudatos mozzanatot, így az először intuíciót átélő tudat tudatos, és akkor, a fentiek szerint, nem tud *nem* tenni különbséget reális és képzeleti képek között. Következésképpen az intuíció nem lehet a valóság észlelésének és a lehetséges elképzelésének differenciálatlan egysége. Arról, hogy az intuícióként megjelölhető tudati funkció hogyan és miért tartalmaz tudatos mozzanatot, részletesebben beszél a tanulmány harmadik részében.

Később maga Croce is rákényszerül, hogy megkülönböztesse a történeti intuíción és a képzeleti intuíción, mely az előbbit hosszabbítja meg a lehetséges határai között. Az intuíciónok fajtáinak elkülönítésével viszont saját magának mond ellent. Azonban a kétféle intuíción között is csak tapasztalati úton megállapítható különbséget tételez fel, ez következik saját rendszeréből: nem adhatja fel absztrakt intuíciónelméletét, és ezért nem tud leszállni a konkrétumok, a tények, a művészet igazi birodalmába.

A következő vitapont az intuíción természetének vizsgálatakor az intuíción mechanikus volta.

A fogalom mint olyan nem létezik, mondja Pirandello: mindig ez vagy az a fogalom. A forma mint olyan sem létezik: mindig ez vagy az a forma. A fogalom vagy a forma állandósága csak elméletileg létezik. Ha az elvonatkoztatás szintjéről a konkrétumok szintjére lépünk, sem a forma, sem a fogalom nem állandó. Croce a formáló tudat tevékenységét is absztrakt módon látja: csak elméletileg és elvontan, nem egyes konkrét aktusokban. Ezért a formáló tudat tevékenysége nála szükségszerűen mechanikus aktus. Amikor el akarja kerülni a mechanikusságot, pl. megkülönböztetéseket próbál alkalmazni az intuíciónok fajtái között (történeti- képzeleti, hétköznapi-művészi), mint láttuk, ellentmondásba kerül önmagával.

Ez a látásmód tükröződik abban is, hogy az intuíciónat azonosnak tekinti a kifejezéssel. Az intuíción annyiban intuíción, amennyiben kifejezés: egyébként benyomás, mondja Croce. Ha nem tudjuk lerajzolni egészen pontosan pl. Szicília körvonalait, akkor nem is lehet róla igazi intuíción. (Itt nem veszi észre Croce, hogy pl. Szicília *pontos* körvonalainak lerajzolása nem művészi megragadás, intuíción, hanem tudományos megfigyelés, analízis eredménye lehet csak. Művészileg ugyanis "nem egészen pontosan", hanem, mondjuk, lényegében is meg lehetne ragadni Szicília körvonalait. Tehát kérdéses, hogy Szicília körvonalainak "egészen pontos" megragadása egyáltalán művészi feladat-e.) A festő látja azt, amit más csak érez vagy beelát: a hétköznapi szemlélőnek csak bizonytalan *benyomása* van a tárgyról, a festő *pontosan* látja. Vagyis ha a szemlélő olyan mértékben rendelkezik intuíciónal - azaz aprólékos, mennyiségileg nagyobb benyomással - mint a festő, akkor ugyanazt a mosolyt festené, és ugyanúgy, mintha csak *az* a mosoly benne lenne a tárgyban magában.

Croce szerint az intuíción és a benyomás közötti különbség tehát abban van, hogy az intuíción kifejezés is egyúttal, azon túl, hogy *mennyiségileg* több információt tartalmaz, elegendőt ahhoz, hogy kifejezéssel válhasson. Ugyanakkor Croce nem törődik azzal, hogy a kifejezés hogyan keletkezik, hogyan jön létre, és így pl. nem tulajdonít jelentőséget a kifejezésben jelentkező esetleges különbözőségeknek egyazon tárgy különböző személyek általi reprezentációjának esetén. Vagyis a tárgy megragadása, észlelése szubjektív vonatkozásainak, objektív elemei mellett. Ahogy Pirandello is megjegyzi, ugyanazt a mosolyt nyolc egyformán jó festő egyazon időben nem ugyanúgy fogja kifejezni, az általuk létrehozott művészi alkotások különbözni fognak. Croce erre Pirandello szerint azt válaszolná, hogy mindegyik festő a maga impresszióját, a saját tartalmát fejezi ki, ezért nincs a tartalom minőségéből a forma minőségébe átmenet, és minden kifejezés kizárja a többi kifejezést, mint eltérő benyomást. Ekkor azonban az a kérdés, hogy mi az, ami a benyomás, a tartalom minőségét, az egyes tartalmak különbözőségét adja? Éppen azok a szubjektív tudattényezők, az érzelmek, a pszichikai matéria, melyeket Croce kizárt, mivel a művészetet olyan megismerésnek tekintette, melynek e pszichikai tartalmakhoz nincs köze.

Itt tehát Pirandello nem azt vitatja, hogy a művészet megismerés-e, hanem azt, hogy *olyan* megismerés, amilyennek Croce leírja: absztrakt, mechanikus, a fizikai tárgy létezőmódjához hasonlítható szigorú szabályok által meghatározott létmóddal. Pirandello szerint a fizikai tárgy létmódja messzemenően nem azonos az esztétikai tárgy létmódjával.

Ezen a ponton Pirandello megkísérli végképp sarokba szorítani Crocét. A következő részletet szemeli ki e célra: "Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere contenuto estetico, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sì, il *trasformabile in forma*, ma finché non si sia trasformato, non ha qualità determinabile: noi non ne sappiamo nulla. Essa diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato."⁶⁷

Pirandello e részlet kiemelésével világossá akarta tenni, hogy Croce számára igenis felvetődött a formálás, formába öntés esztétikai problémája. Csakhogy Croce nem megoldani, inkább kikerülni szeretne volna a kérdést. Ezt rábizonyítandó Pirandello a következőképpen érvel: ha a tartalomnak formává válása előtt nincs meghatározott vagy meghatározható minősége, ez azt jelenti, hogy minőségét a forma határozza meg, nem azt, hogy nincs minősége. (Pirandellónak meg kell védenie a tárgy igazi természetére vonatkozó elképzelését!) Sőt, a formát a tartalom minősége határozza meg, mondja másutt Croce: adott kifejezéshez adott benyomás tartozik: egyik minőségből a másikba nincs átmenet. Mármost

⁶⁷ idézi Pirandello, id. mű. in *Saggi 1939*, p. 190-191. "Az embernek eszébe jut néha, hogy a tartalomnak ahhoz, hogy esztétikai tartalomná váljék, tehát *formává alakíthatóvá*, rendelkeznie kellene néhány meghatározott vagy meghatározható minőséggel. Csakhogy ebben az esetben a forma egybeesne a tartalommal, a kifejezés a benyomással. Igen, a tartalom az, ami *formává alakítható*, azonban mindaddig, amíg nem alakult azzá, nincs meghatározható minősége: semmit sem tudunk róla. Csak akkor válik esztétikai minőséggé, amikor valójában átalakult, nem előbb." (saját ford.)

ha le is szűkítjük a művészetet erre a tartalom minősége által mechanikusan meghatározott objektívációra, a művészet akkor sem lesz többé egyszerű, teoretikus megismerés, mivel a forma elkerülhetetlenül magában kell, hogy hordozza a tartalom minőségét és létmódját, ha nem akar pusztán absztrakció maradni. Tehát nem egyszerű, teoretikus és egylépcsős a művészi megismerés, hanem praktikus, azaz forma is, még ha ez a forma mechanikusan is következik a tartalomból.

Csak hogy ez a tartalomminőség, vagy a belőle következő forma a művészetben nem rendelkezik semmiféle értékkel, mert a művészet Pirandello szerint nem a tartalom minőségének mechanikus objektívációja. A művészet ezen tartalomminőségeknek a forma által meghatározott (megvalósított) szubjektív interpretációja.

Láthatjuk, hogy valóban lényeges kérdés, mit is értünk intuíciónak alatt. Croce egy benyomást ért alatta, ami nem több tárgyiasult tartalomnál, mely azonos saját formájával, Pirandello épp az ellenkezőjét: egy tárgyiasult benyomás, mint tartalom szubjektívizálását, egy szubjektív forma meglátását egy tárgyiasult (képzetté vált) tartalomban.

Ha jól megfigyeljük, a művészet létmódja Crocenál statikus, Pirandellónál dinamikus folyamat. Crocenál látszólag kettő, valójában egy (intuizione = espressione, matéria = forma) lépcsőből, Pirandellónál három lépcsőből áll: létrejön egy tartalom (mint impresszió, hétköznapi képzet), ezt követi a műre, mint megformáltságra irányuló intuíciónak (mint potencia), és ez vezet tovább a megvalósult műhöz (az aktushoz). Ahogy kicsit lejjebb mondja: matéria - forma - matéria, impresszió - elaboráció - impresszió, vagy egy még későbbi képlet szerint: oggettivazione - soggettivazione - oggettivazione.

Van egybecsengés is a vitapartnerek felfogásában: az intuíciónak Pirandellónál is a tulajdonképpeni forma intuíciónak. Csak hogy míg Pirandellónál a forma-intuíciónak *szabadon*, a szubjektív tartalmakat felvéve konkrét formává alakul, Crocenál nem alakul semmivé, nincs rá szüksége, mivel ő egyúttal kifejezés. Mint ilyen, viszont nem lehet más, mint elvont, objektív és mechanikus. További eltérés, hogy Croce nézete szerint az intuíciónak azonos a tulajdonképpeni tartalommal is, hiszen az intuíciónak: megismerés, mint előbb láthattuk.

Croce, jóllehet a fentiek értelmében tulajdonképpen értelmetlenül, mégis beszél formáról. Az ő formája (a kifejezés szinonimájaként) tehát olyan intuíciónak, mely nem tárgyiasult, nem öltött alakot, azaz nem vált újra érzélemmé és impulzussá. Olyan, mint egy forma nélküli forma: tulajdonképpen nincs értelme. Absztrakciónak, Potenciának, mely azonos az aktussal. Tulajdonképpen Croce ezt a potencia-aktust tekinti a művészi megismerés létmódjának.

Pirandello szerint ahhoz, hogy az esztétikai tény létrejöhessen, szükséges, hogy az impresszió - Croce szavaival intuíciónak - konkrét, szabad és szubjektív formává váljon. Ha nem válik ilyen formává, marad, ami volt: nem egyéb, mint vagy valamelyik fajta megismerő tudati tevékenység (közönséges benyomás, észlelés, képzet, emlékkép, észme, fogalom), vagy szubjektív tudati tényező (érzelem, impulzus, kívánság, elhatározás): nem egyéb tehát, mint közönséges pszichikai esemény.

Az egyszerű megismerés és a művészi megismerés közti különbség abban áll Pirandello szerint, hogy az előbbi elvonatkoztatott ismeret, az utóbbi eme elvonatkoztatás újbóli érzélemmé (értsd talán úgy, életté) válása.

A művészet nem egy individuális benyomás (automatikus, mechanikus) formája, hanem a benyomás individuális (szabad) formája. A kettő között pedig nem mennyiségi, hanem minőségi a különbség: egy absztrakt és mechanikus és egy szabad és szubjektív forma között nem mennyiségi a különbség. Nem a kifejezett *tartalom* minőségét kell mérnünk, hanem a szubjektív formáét. A művészetben ez minden.

A művészet nem a tartalom intuíciónak, hanem formaalkotás. Ha Croce terminusát akarjuk használni, mondja Pirandello, a művészet egy intuíciónak intuíciónak. Egy impresszió, mely előbb belső kifejezéssé válik, majd visszaalakul impresszióvá, kidolgozott matériává.

Croce szerint a kidolgozás benne foglaltatik az intuíciónak. Pirandello szerint a kidolgozás fokozatosan valósul meg, miközben a belső kifejezés visszaalakul impresszióvá.

Itt Pirandello visszajut egy korábbi megállapításához: a matériává visszaalakuló kép, szellemi alkotás egyszerre materiális és spirituális létezéséhez.⁶⁸

Végül Pirandello megjegyzi, hogy Croce nemcsak az esztétikai jelenség változatosságát (konkrét formai megvalósultságát) nem tudta észrevenni az intuíciónak kapcsolatban kialakított fixa ideája miatt, hanem eme változatosság végső okát, a szervező ideát (a Pirandello fogalmai szerinti intuíciónak) sem, mivel számára az idea valami egyszerű, kezdetleges elvonatkoztatás.

A harmadik részben még egyszer megerősíti, hogy a Croce által tételezett kapcsolat művészet és tudomány között abban a formában nem létezik. A művészet nem a lélek egyik aktivitása csupán, hanem a teljes lélek. A lélek teljes egészében fejezi ki magát úgy a tudományban, mint a művészetben. Visszatér az egyszerű megismerés kérdéskörére is, hogy ismét leszögezze: a művészet nem egyszerű megismerés, és nem lehetséges műalkotást létrehozni a crocei értelemben vett intuíciónak alapján, tehát minden intellektuális vonatkozás nélkül. Rámutat, hogy maga Croce is megkülönbözteti az egyszerű intuíciónak és

⁶⁸v.ö. Pirandello: "L'azione parlata", op. cit. és "Illustratori, attori, traduttori", op. cit.

azt a helyzetet, mikor a művész "igazán megérzi" a tárgyat: ez a tudati tevékenység igenis túlmutat az egyszerű intuíció aktusán, feltételezi a belátást, az ideaképzést az adott tárggyal kapcsolatban.

Az idea és a művészet viszonyával kapcsolatban először a *L'azione parlata*-ban, majd érintőlegesen az *Illustratori, attori, traduttori*-ban, majd legrészletesebben kifejtve itt szögezi le, hogy a művészet nem elvont eszméből születik, és nem logikai úton, mozaikszerűen építi föl magát. Azonban az ideának mégis szerepe van, már az alkotás megfogalmazása pillanatában: a termékenyítő érzelemben születik meg, és vele együtt működik elválaszthatatlan kölcsönhatásban a mű megszületéséig. Az eszme nem hiányozhat a műből, de érvényesülése nem a logika eszközeivel, hanem a fantázia útján történik.

Így jutunk a művészetben működő spontán, intuitív tudomány és a tudományban működő spontán művészet gondolatához: gondolat, amely Croce elképzeléseitől meglehetősen különböző módon állapítja meg művészet és tudomány kapcsolatát.

A művészetben működő ösztönös tudományról már volt szó, és arról is, hogy ennek kibontása a kritika feladata. Ez a tudomány tudattalan módon juttatja magát évenyre a műben, a költői logika eszközével: irányítja a művész kezét a fantázia alkotásának megvalósításakor.

Mint ahogy a művészetben jelen van ez az ösztönös tudomány, a tudományban is jelen van a teremítő génusz szintetikus és spontán aktusa, egy tudattalan fantázia, melyet majd a hosszadalmas és türelmes tudományos analízis bontakoztathat ki, és változtathatja szintetikus tudásból analitikus - tudományos - tudássá. Itt a tudós lépéseit a fantázia műve, a lélek szintetikus úton megismert igazsága irányítja.

Vagyis úgy a művészetben mint a tudományban megtalálható a lélek kétféle aktivitása, és ezzel önmagát teljességgel kifejező mivolta.

Pirandello szerint tehát a művészet szabad teremtés, a fantázia alkotása, melyet ösztönös logika irányít. a tudomány pedig a tudatos gondolat és a logika műve, melyet tudattalan fantázia, a lélek spontán szintetikus aktivitása sugall.

Per le ragioni estetiche della parola⁶⁹

Az *Arte e scienza* kötet függelékeként jelenik meg, és a fenti tanulmányhoz tartalmaz további megvilágításokat. A cikk apropója ezúttal is egy aktualitás: megjelenik Karl Vossler könyve olasz fordításban.⁷⁰ Vossler Croce esztétikai doktrínája követőjének vallja magát. Könyve jó apropó Pirandello számára, hogy még egyszer összefoglalja Croce intuícióelméletének kritikáját. Talán éppen Vossler nyelvi megközelítése az, ami hatékonyabb és világosabb kifejtéshez segíti Pirandellót: a nyelvészet felől közelítve még érthetőbbé tehető Croce *espressione*-val kapcsolatos álláspontjának szofisztikus jellege.

Pirandello megismétli, hogy Croce összekeveri a pszichikai és az esztétikai tényt. Ha a nyelvészet felől közelítünk, a nyelvet és a stílust. A problémát az *espressione* okozza: minthogy azt is, hogy Croce számára Lingvisztika és Esztétika ugyanaz, egy tudomány, ilyenfajta érvelés alapján: a nyelv kifejezés; a kifejezés művészet; tehát a nyelv művészet, így nyelvtudomány és művészettudomány egy és ugyanazon dolog.

Croce kifejezése, formája, intuíciója nem valódi forma, csak tárgyiasult pszichikai tény: a művészetnek nem a *formája*, hanem a *tartalma*. Csak akkor válhatna formává, ha szubjektívizálná. Saját érvével vág vissza Crocenak: ha a művészet (csak) megismerés, sőt, egyszerű megismerés (intuitív), még ha individuális is, éppen mert *megismerés*, nem vezethet el soha a valódi, individuális formához, mert ez *alkotás*, az pedig csak egy pszichikai tény absztrakt, mechanikus objektivációja, csak absztrakt forma. Az alkotásban nélkülözhetetlen az akarat; az intuitív megismerés akaratlan, mechanikus, automatikus.

Tehát a művészet tartalmának és formájának összekeverésével vádolja Crocet. Pirandello nem a tartalom individuális jellegét tagadja, de hangsúlyozza annak mechanikus, tehát nem akarattalagos jellegét. Nem egyforma az orruk, szemünk, tehát nem lehet egyforma az érzéklet, a kép, a benyomás, amit tőlük kapunk: de ez még nem jelenti azt, hogy az általuk nyújtott reprezentációk, a képek, amit látunk, művészi alkotások lennének.

Vossler kapcsán a nyelv és stílus különbségének megállapítása lesz vita tárgya. Vossler, Croce szellemében szintén egy definíció csapdájába esik: először azt az első látásra helytálló megállapítást teszi, hogy "a stílus egyéni nyelvhasználat, szemben az általános nyelvhasználat". Csakhogy egyéni nyelvhasználat alatt ő is a pszichikai *tartalmat* érti, a crocei intuíciót, ami nem az individuális, csak a tárgyiasult formája a képzetnek. Általános nyelvhasználat alatt pedig az általa felfogott egyéni nyelvhasználatok összességét, összegét érti, Crocehoz hasonlóan szintén csak mennyiségi különbséget regisztrálva - ezúttal nem művészi és hétköznapi, hanem egyéni és általános nyelvhasználat, nyelv és stílus között.

⁶⁹ in: *Arte e scienza*, Roma, W.Modes, 1908, jelenleg a *Saggi*-ban, pp. 923-927.

⁷⁰Karl Vossler: *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. del Dr. Tom. Gnoli, Bari, Laterza e Figli, 1908.

Vossler azt állítja, hogy minden nyelvi kifejezés individuális és szellemi alkotás. Egy intuíció kifejezésére egy nyelvi forma van. Ahány individuum, annyi stílus. Pirandello ismét Croce saját fegyverével vág vissza: hogy lehetne a nyelvi kifejezés *alkotás*, ha csak pusztán intuíció, megismerés, tehát teoretikus tevékenység csupán? (A teoretikus tevékenységgel, köztük a művészettel, megismerjük a világot, a praktikus tevékenységekkel pedig alkotjuk.)

Vossler alapvetően ott hibázik, hogy nem tesz különbséget sem a nyelvi *jel* és az általa felidézett *képzet* között, sem a nyelvi jel és az azonos nevű *fogalom* között, tehát a *kutya* szó, a kutya *fogalma* és a kutya szóval felidézhető *képzet* között. Így könnyű préda Pirandellónak, aki, bár nem használja a mai értelemben vett nyelvi jel fogalmát, de beszél a tárgy szimbólumáról, melyet tekinthetünk a tárgy bennünk megjelenő képzetének, és megkülönböztet logikai és kifejezésbeli absztrakciót, az elsőt tekinthetjük a tárgy fogalmának, a másodikat a rá vonatkozó nyelvi jelnek. Ez utóbbi, ha nem is logikai, de *kifejezésbeli absztrakció* lévén, nem valódi (művészi, szabad és individuális) forma, legfeljebb intuitív megismerés, mechanikus reprezentáció. Ahogy ma mondjuk: közmegegyezően alapuló jelentéssel bíró *jel*.

Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa.⁷¹

Az 5 részes tanulmány a naturalizmus poétikájának a kritikája, melyet a művészi alkotás különböző vonatkozásainak vizsgálatán keresztül fejt ki. Az őszinteség, a szubjektivitás, az imitáció elutasítása, vagyis az eredetiség eddigi íásaiban visszatérő jegye volt az igazi művészi kifejezésnek. Az első három részben újra veszi ezeket a jegyeket, a naturalizmus poétikájának különböző vonatkozásaihoz kapcsolva. Így esik szó ismét pl. az izmusoknak az őszinte művészi kifejezéshez való viszonyáról, a narratív műfajokban megvalósítható objektivitásról, az imitáció hagyományáról az olasz irodalomban. Többször hivatkozik Capuanára, mesterére, aki sokat és elkeseredetten harcolt az izmusok, és saját veristának bélyegzése ellen is.

Majd rátér a naturalizmus tulajdonképpeni poétikájának, az objektivizmusnak a részletes vizsgálatára, elsősorban modern pszichológiai ismereteire támaszkodva, aztán a nyelvi kifejezés problémájára, majd azokra a műfaji változásokra, melyeket a novella szenvedett el, éppen az objektivista ábrázolásra való törekvés következtében, némileg ellentmondásban saját eredendően szubjektív természetével. Megállapítja, hogy az objektivizmus a narratív műfajokon eredményezett változást, s Itáliában ezek a tendenciák francia hatásra utalnak. Végül kárhoztatja az idegenek utánzását a már ismert Lessing-történettel, az utánozó majomról.

A már eddig megismert gondolataitól nem tér el ez az összefoglalásnak felfogható írás sem: a naturalizmus poétikájának kritikája tulajdonképpen mint katalizátor-gondolat szervezi maga köré eddigi írásainak leglényegesebb mondandóit, s eközben legfeljebb néhány vonatkozás megvilágításához használ néha újabb gondolatot, néha érettebb formát.

Ezek között lehet említeni a *finzione sincera*, az őszinte fikció fogalmának bevezetését. A művészetben lehetséges őszinteség kérdését boncolva jut ehhez a nem őszinte művészi alkotást eredményező magatartáshoz, amely akkor keletkezik, ha a művész önmagáról alkotott képe nem őszinte. Gyakran előfordul, mondja, hogy valójában különbözőek vagyunk attól, aminek jóhiszeműen képzeljük magunkat, hogy egy aktív, de tudattalan illúzió hatására annak látjuk magunkat, amik lenni szeretnénk, és nem annak, amik vagyunk. Eme illúzió, eme fiktív öninterpretáció foglyaiként gondolkozunk, cselekszünk, élünk: nem mondható, hogy ez a fikció ne lenne őszinte, átélt. Csakhogy az ilyen alkotói állapotból születő műalkotás mégsem lehet őszinte: éspedig azért, mert a mű eszméjét ez a - jóllehet, tudattalan, de mégis - *ambíció* sugallja. Ez az ambíció pedig vagy eleve megakadályozza, hogy a mű a tudat mély és ismeretlen rétegeiből jöjjön létre (azaz a műalkotás spontán és saját törvényei szerinti megszületésének esztétikai követelményei szerint), vagy ha a mű mégis eme követelményeknek megfelelően születne, akkor az alkotó tudattalanul, saját fikciójától vezettetve arra érez indítást, hogy megváltoztassa művét. Ez a felismerés igen fontos az őszinteség pirandelloi kategóriájának fejlődése szempontjából.

Az elbeszélő műfajok sajátosságai kapcsán elutasítja a retorika normatív álláspontját, mely szerint sérti az elbeszélés koherenciáját, ha az elbeszélő személye aránytalanul háttérbe szorul. Ez azt jelenti, hogy olymértékben szorul háttérbe, hogy a szubjektív, indirekt hangvétel dominanciája átadja helyét a dialógus által megvalósuló direkt megjelenítésnek, ami objektív. Pirandello szerint a dialógus az elbeszélésben legfeljebb logikai, de nem esztétikai koherenciát sért; nem esztétikai hiba, mert nem sérti a fantáziát (legfeljebb a logikát).

Azonban mikor a szubjektív illetve objektív megjelenítés különbözőségéről kíván beszélni, nem a fenti műfajelméleti vitára gondol. Az objektív megjelenítés óhatatlanul magához vonzza valamilyen fajta imitáció megjelenését Pirandello szerint. Az viszont biztos, hogy a művészetben a formát, a stílust nem lehet utánozni, tehát a tradíció nem követhető ebben az értelemben. A mű formájában mindig egyedi

⁷¹ in: *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 201-226.

kell, hogy legyen. Sőt, a technikát sem lehet utánozni, mivel a technika a forma szabad, spontán mozgása, s aki a technikát utánozza, az a formát utánozza.

Azonban a művészetben időről időre felmerül a természet utánzásának a gondolata is; a valószínűvel, a művészi igazsággal szemben a reális, naturalis igazság, a természetben, a hétköznapi valóságban adottak közvetlen ábrázolására való törekvés. Szerencsére, mondja Pirandello, ezek többnyire a teoretikus elvárások szintjén maradnak, mint pl. Manzoniánál is, akinek hála istennek nem sikerült saját teóriáját maradéktalanul megvalósítania, s így műve remekműként maradhatott az utókorra.

Itt találunk egy újabb érdekes fogalompárt, bár sajnos csak futólag említi: a szubjektív és az objektív fantázia fogalmát. Az, hogy egy alkotó melyikkel rendelkezik, a személyiségétől függ, és nem befolyásolja a leendő forma minőségét, a kifejezés szépségét. Manzoniak pl. szubjektív, Petroniusnak objektív fantáziája volt. Két lelki magatartásformáról van szó, arról, hogy a művész alkot és fel is fedi alkotása tudatosságát, vagy alkot, de nem mutatja, hogy tudatában van annak, hogy alkot. A lényeg a kreáció, az alkotás, mely mindkét esetben megvalósul.

Ami azonban a naturalizmus poétikája értelmében vett objektív ábrázolás célkitűzését illeti, az Pirandello szerint hibás: mégpedig pszichológiai és esztétikai indokok alapján.

A pszichológiai indok az, hogy a tudatban elválaszthatatlan egységben vannak jelen az érzelmek és a képzetek, tehát egy érzelem nélküli - azaz szubjektivitás nélküli - képzet csak absztrakció útján jöhet létre; normális esetben, azaz a tudatban való közvetlen megjelenése pillanatában képzet és akarat, emlékkép, érzelem együtt vannak jelen.

Mármost egyáltalán lehetséges-e érzelem, akarat, emlékképek nélküli képzetről beszélni, azt vizsgálni, azt ábrázolni? Igen, mondja Pirandello, a természettudományok éppen erre törekszenek.

És itt jelentkezik az objektív ábrázolás lehetetlenségének esztétikai indoka. A szubjektív tényezőktől megfosztani, objektívvá, tehát absztrakcióvá tenni a tudat képét, ezt csak a tudomány módszereivel lehetséges, a művészetével nem.

Nem lehetséges szétválasztani szubjektívet és objektívet. Amikor a művészetben belül szubjektív és objektív ábrázolásról beszélünk, valójában arról van szó, hogy más-más értéket tulajdonítunk a lelki aktusnak a külső valóság ábrázolása során: az egyik esetben, mikor a külső valóságot a maga reális összetételében igyekszünk felfogni, objektivitást tulajdonítunk lelki cselekvésünknek, amikor pedig a valóság felfogása közben tudatos aktivitást végzünk, akkor szubjektív értéket tulajdonítunk neki. Intencionális értékről van szó, melyet mi tulajdonítunk az ábrázolás tevékenységének, nem pedig az alany és a tárgy - egyébként lehetetlen - szétválasztásáról.

A fenti objektivitási szándékot azonban nem lehet előírni, vagy tudatosan alkalmazni az alkotás aktusában, mert ez egy technika, ez esetben egy tudományra alapozott módszer előírása lenne, és így nem lehetne többé a forma szabad, közvetlen és spontán mozgása, vagyis nem eredményezhetne művészetet.

A természet, illetve a hétköznapi valóság egy az egyben való reprodukálása a nyelv esetén sem lehetséges: a nyelvi realitás visszaadása a fonográf feladata lehet. Ami az olasz nyelv speciális helyzetét illeti, Pirandello szerint az irodalom számára alkalmas élő nyelv a dialektusok "lekeresítése" útján, vagyis a dialektusok közös gyökerének megkeresésével, tehát egy közös olasz nyelv rekonstrukciójával jöhetne létre. Az élő, kortárs irodalom nyelve nem lehet a tradicionális és csak a könyvekben létező irodalmi nyelv, sem a firenzei dialektus, sem az egymástól elszigetelt többi, az egymással való kommunikációra alkalmatlan dialektus. Egyébként a mű nyelvére is érvényes, ami a műalkotásra: ugyanolyan spontánul kell születnie, mint az egész műnek, és éppolyan élőnek kell lennie. Nem lehet utánzás eredménye, vagy előírás szerinti.

Végül található néhány érdekes megfogalmazás a dialogizált novella és a tragédia kapcsán is. A dialogizált novella, bár látszólag közel van a drámához formailag, valójában a lehető legtávolabb esik az egységes tragédia szintetizáló szigorúságától. Egyrészt túlságosan sűrít: egy egész novellát, egyetlen jelenetbe. Ez a jelenet azonban gyakran szeretlen, talajtalan. Nem tartja a narratív szövet. Másrészt túlságosan híg: elhagyva magának a ténynek az ábrázolását, a csattanót nyújtja aránytalanul hosszúra.

Egy kortárs novelláskötet apropóján pedig megjegyzi, hogy írója mégiscsak jobban tette volna, ha saját önminősítésétől eltérően mégsem csupán egyszerű megfigyelője lett volna történeteinek: "vorrei ch'egli non fosse un semplice osservatore di cose che, presentate come sono, pajono non molto degne di nota, e che avrebbero potuto essere invece notevolissime, se dal pensiero e dal sentimento dell'artista avessero acquistato un più alto valore, non già morale, che poco importa per l'arte, ma espressivo."⁷²

Ez végsőnek is tekinthető: a művészet értékét önminősítése határozza meg: azaz a kifejezés, amit az alkotója "szán" a tartalmaknak, melyeket közöl. Ez a "szándék" azonban nem elszánás kérdése, hanem

⁷² id. mű, in *Saggi 1939*, p. 225. "jobb lett volna, ha ő (a novelláskötet szerzője) nem a dolgok egyszerű megfigyelője lett volna; ezek a dolgok ilyen bemutatásban ugyanis nem tűnnek említésre érdemesnek, viszont igenis roppant jelentősek lehettek volna, ha a művész gondolataiból és érzelmeiből szereztek volna maguknak becsesebb értéket, no nem erkölcsi értékre gondolok, mely keveset számít a művészetben, hanem kifejezésbeli értékre." (saját ford.)

azé az őszinteségé, melyről már annyi szó esett, s ami az itteni megfogalmazásban azt jelentette, hogy a kifejezett tartalomnak a művész gondolatából és érzelméből szerzik értéküket, mintegy a művész gondolatai és érzései hitelesítik a kifejezett tartalmakat. A kifejezési - a művészi - érték tehát az alkotó műbe fektetett gondolataival és érzelmeivel - saját maga jelenlétével, *őszinteségével* - arányos.

I sonetti di Cecco Angiolieri⁷³

A terjedelmes tanulmány 5 fejezetből áll. Fő célja annak újbóli megállapítása mellett, hogy Cecco nem volt umorista költő, a Massera-féle kritikai kiadás aprólékos, példákkal illusztrált bírálata. Újból felveszi a D'Anconával folytatott vitájának fonalát Cecco-ügyben, és felkészültségének ilyen meggyőző megnyilatkozását olvasva csak sajnálni tudjuk, hogy végül nem ő, Pirandello, hanem A. F. Massera publikálta Cecco szonettjeinek kritikai kiadását. Szegény kritika, szegény szerzők, mondja Pirandello, ha egy kritikai kiadás még a helyesírási hibáktól sem mentes, nem beszélve lényegbeli tévedésekről, a nyelvi, metrikai és a mű szellemiségét érintő kérdéseket illetően, amelyek a kritikai kiadás kurátorának - talán a megfelelő felkészültség hiányából, talán a kritikai kiadás feladatait illető sajátos elképzeléseiből következő - tehetetlenségéből adódnak.

Számunkra, akik jelenleg nem az olasz irodalom kezdeteinek megítélésével kívánunk foglalkozni, e tanulmányból nem annyira a tanulmány lényegi vonulatába tartozó gondolatok a kiemelendők, mint azok a passzusok, amelyek az umorismora, vagy általában a művészetre vonatkoznak.

Pirandello tehát ismét visszautasítja, hogy Cecco Angiolieri umorista költő lett volna, azt azonban nem, hogy költő volt, akiben a technika ösztönné vált. Többi népi költő társával együtt éppen azért érdemes és kell őt tanulmányozni, mivel - az olasz irodalom realisztikus karakterének előhírnökeiként - a szubjektivitás, az élénk, életteli természetesség, spontaneitás és egyszerűség, az igazi érzelmek varázsát adják az emberi lélekből fakadó dalaikban, szemben az "iskolás" költészettel, melyek saját jelleg híján üres absztrakciókat, hamisságot, divatreceptekre komponált stílusgyakorlatokat mutatnak fel. Fejtegeti, hogy a komikus kolorit a népi hangvétel sajátossága, melytől mi sem áll távolabb, mint az *umorismo* kontrasztossága.⁷⁴ Helytelennek ítéli D'Anconának azt a kritikai eljárását, amely a *sentimento del contenuto*-ból indul ki, és nem az esztétikai ítélet szempontjából egyedül releváns *sentimento della forma*-ból. D'Anconát elvakítja Cecco iránt érzett szimpátiája, és ezért Cecco költészetének bizonyos tartalmi, erkölcsi vonatkozásait megbocsátandó-mentegetendő, keveri bele az umorismot esztétikai ítéletébe, ezáltal amellett tanúskodva, mintha Cecco költészetének olvasása a szomorúság vagy a melankólia érzését ébreszthetné, mintha bonyolult és kifinomult költészet lenne. Pirandello pontról pontra haladva érvel eme meggyőződés ellen. A költészetet nem a tartalma, vagy az erkölcsisége minősíti, egyedül a formája. Cecco költészete Pirandelloban érzelmileg inkább csak az elutasítás, az undor érzését indukálja, ez a tény azonban nem változtat azon az ítéletén, hogy Cecco - ha nem is umorista - igazi költő. Pirandello 3 oldalban összefoglalja itt a *L'umorismo*-ban részletesen is kifejtett sajátságokat, és ad néhány, tömörségében is igen kifejező megfogalmazást az umorismonak: "Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii. E l'imprevisto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorista, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui spesso l'opera si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, si slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere."⁷⁵

⁷³ in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908, még in *Saggi* 1939, pp. 289-335.

⁷⁴ "Il contrasto, e segnatamente quello intimo, profondo e speciosissimo che caratterizza l'umorismo, non si trova mai in questi poeti; ... E da sperare che, non essendo valse finora le mie argomentazioni in contrario, varrà la pubblicazione dei Sonetti dell'Angiolieri (dopo il molto che già s'è scritto intorno all'umorismo) a sfatar la leggenda d'un Cecco Angiolieri poeta umorista del secolo XIII." in: *Saggi* 1939, p. 292. "A kontraszt, különösképpen az a mély, intim és nagyon sajátos kontraszt, mely az umorismot jellemzi, e költőknél sohasem jelenik meg: ...Csak remélni lehet, hogy ha már eddigi, e tárgyban folytatott érveléseim nem voltak elég meggyőzőek, az lesz majd Angiolieri Szonettjeinek kiadása (az umorismoról írott számtalan értekezés után) és vele lehet majd megcáfolni egy 13. szd-i umorista Cecco Angiolieri legendáját." (saját ford.)

⁷⁵ id. mű, p. 304. "Az umorista azonban tudja, hogy az élet mindennapisága, hétköznapi részletei, az olyannyira változatos és összetett élet a maga materiális mivoltában keményen ellentmond az idealista

Az umorista tehát a nagy dezilluzionista, aki nem azért szegül ellen adott esetben a kultúra építette, és saját lelkében visszatükröződő bálványoknak, mert cinikusan kétségbevonja az ideál- vagy a rendszeralkotás létjogosultságát, hanem mert nem tud, saját legnagyobb kétségbeesésére, tovább is őszintén és tiszta szívvel hinni bennük, mert ráismer, rálát (reflektál) önnön lelki mechanizmusára, mintegy kizökkenve egy pillanatra egy adott élmény közvetlenségéből, és ez elbizonytalanítja, kontrasztos érzelmek közt hányódóvá teszi, gyöttri lelkét. Egy *mélyebb megismerés* felé vezető úton indul el az umorista, átérzve az út minden veszélyességét, bizonytalanságát, mégsem tehet mást: szenvedélyesebben érdekli az igazság, mint saját lelki komfortérzése. Ezért nem lehet megnyugtató az umorista költészete a befogadó számára sem. (És éppen ez a vonása rokonítja az umoristát a lélekbúvárral, és irányítja figyelmünket a századelő más jellegzetes, egyre befelébb forduló tekintetű nagy dezilluzionistáira.)

Ezért, és így lehet igaz az umorismora, hogy jóllehet a legnagyobb mértékben szubjektív és individuális, tehát költészet, mégis e szubjektivitás olyan sajátos, hogy felismerni engedi a hétköznapi élet igazságát és valóságát az *egvedi* esetben, olyan egyediség tehát, olyan kicsi tükör, mely nagy dolgok visszatükrözésére képes.⁷⁶

Ami Cecco költészetének eredetiségét illeti, az legmélyebb érzéseinek olyan őszinteséggel, olyan bátorsággal történő költői tárgyá tételeiben áll, hogy az már szinte sért. Teljes mértékben ösztönösségének rabja, a benne rejtőző eredendő állaté, mely bennünk is megvan, csak mi többé-kevésbé sikeresen tartjuk féken és rejtjük el. Semmi fék nincs a művészet spontaneitása előtt: Cecco a szonettet is *érzi*, mégpedig szinte tökéletesen, nem komponálja. Ez jelenti azt, hogy a technika biztos és mozgékony eszközzé válik nála, az igazi költészetnek adva meg a lehetőséget.

Pirandello a kritikai kiadással kapcsolatos feladatokról szólván jegyzi meg, hogy egy szöveg rekonstrukciója nem lehetséges mechanikus módon, minthogy a részek soha nem alkotnak egészet: szétszórt tagok külsődleges összeillesztése nem alkothat élő testet. A mű lelkét, vagyis a költő lelkét kell rekonstruálni először. Az egész, a mű rejtőző lényege lesz az tehát, mely a részletet megalkotja. Meg kell éreznünk a forma intuícióját, a *sentimento della forma*-t, ez az egész, amely elvezet majd a rekonstruálandó részletekhez.

Itt a művészet lényegéről már korábban mondottakkal egybehangzóan azt olvashatjuk a sorok mögött, hogy a műalkotás egy alapintuíció *kibontakoztatása* egy adott, konkrét és érzéketes formává, s hogy éppen ebben a kibontakoztatási folyamatban áll a művészet lényege, ez különbözteti meg a művészi intuíciót a hétköznapiétól. Logikus csak így lehet, hogy eme forma (hiteles) rekonstruálásához nem vezethet tulajdonképpen más út, mint magáé a költőé: a forma (a rekonstruálandó szöveg) az alapintuíció nyomán fog csak saját törvényeinek engedelmességgel, kibontakozni.

Nyilvánvaló, hogy a költői lelkületnek a rekonstruálása a mindenkor kritikus - és olvasó - feladata is, nemcsak a szövegkritikai szakemberé: ez jelenti ugyanis a mű megértését.

L'umorismo.⁷⁷

Ez a Pirandello elméleti főművének tekintett munka. Már korábban is többször utaltunk rá, mint a Pirandello-értelmezést erősen befolyásoló műre, de volt szó az umorismoról úgy is, mint ami Pirandello "találmánya", melyet tulajdonképpen saját írói magatartása kulcsának lehet tekinteni, vagy mint egy általa is használt kritikai kategória, melyet korábbi munkáiban is már többször megközelített a meghatározás igényével.

Nyilván nem lehet véletlen, hogy eme legnagyobb terjedelmű, egy kérdést szisztematikusan kifejtő kötet nagy jelentőséget kapott a Pirandello-értelmezésekben. Mégis, egy megjegyzéssel szükséges élnem. A tanulmányba, Pirandello szokása szerint, bekerültek eredetileg máshol megjelenő, illetve más célra szánt írások is, mint fejezetek, és valószínűleg azért szerveződtek egy kötetbe, mert szükséges volt egy tudományos székfoglaló a római főiskolai tanári állás betöltéséhez.

leegyszerűsítéseknek, és olyan tettekre, olyan gondolatokra és érzelmekre kényszerít, melyek a hétköznapi írók alkotta figurák és események harmónikus logikájával ellenkeznek. És az élet előre láthatatlansága? És a lelkekben tátongó feneketlen mélység? Talán nem érzünk mozgolódni magunkban olykor-olykor furcsa gondolatokat, szinte örült felvillanásokat, következtlen és gyakran magunknak is bevallhatatlan gondolatokat, melyek mintha a normális, a jól ismert lelkünkől különböző lélekből bukkannának fel? Innen származik az umorista kutatása az intim és finom sajátosságok után, melyek, ha az átlagos művészet idealizáló szintézisével vetjük össze, tűnhetnek akár vulgárisnak vagy triviálisnak is, innen az ellentétek keresése, melyekre gyakran alapul a mű, ellentétben a mások által keresett koherenciával: innen mindaz, ami széteső, szeszélyes, eltérő az umorista műben, szemben a normális művészet megszerkesztettségével, felépítettségével." (saját ford.)

⁷⁶ v.ö. id. mű, p. 305.

⁷⁷ Lanciano, R. Carabba, 1908; átdolg. kiad. Firenze, Battistelli, 1920; még in *Saggi 1939*, p. 13-176.

A tanulmány 2 részből és hat-hat fejezetből áll. Az első rész terjedelmileg sokkal hosszabb, alapvetően történeti vizsgálódás, az *umorismo* története, és csak a jóval rövidebb második rész tekinthető Pirandello saját - újabb - meghatározáskísérletének, és nem történeti, hanem elméleti, esztétikai profilúnak. Persze az első részt is áthatja Pirandello saját értelmezése, hiszen az, hogy kiket tekint umoristának, az a saját, umorismoról kialakított álláspontjától függ. Másrészt a maga értelmezése mások értelmezésével dialogizálva, álláspontokat elfogadva és elvetve csiszolódott, és egyáltalán nem tekinthető saját "találmány"-nak. Annyi persze bizonyosan igaz, hogy Pirandello vonzódott az ezzel a szóval leírt lelki magatartásformához, és sokszor, alaposan és mélyrehatóan vizsgálta létezés módját, nyilván az introspekció módszerét is alkalmazva. Ha azonban azt akarnánk bizonyítani, hogy Pirandello elméleti érdeklődésének a középpontjában az *umorismo* állt, akkor nem lenne könnyű dolgunk, mivel pl. az ugyanebben az évben, 1908-ban megjelent másik kötete, az *Arte e scienza* elég terjedelmesen képviseli Pirandello egyéb érdeklődési területeit is, ahogyan fentebb láthattuk. Ráadásul pl. az *Arte e scienza*-ban megjelentetett *I sonetti di Cecco Angiolieri*, melynek keletkezési ideje 1906-ra tehető, a *L'umorismo* második részének 5. és 6. fejezetében kifejtettek rövid összefoglalása, ami tulajdonképpen csak azt demonstrálja, hogy gondolkodásában egymást át- meg átszövő módon vannak jelen bizonyos alapproblémák, és ezek között fontossági vagy elsőbbségi sorrendet felállítani eléggé önkényes és felesleges is lenne.

Az *umorismo* inkább egyfajta szellemi kihívás volt a számára, erőpróba, hogy e mások által meghatározhatatlannak, megfoghatatlannak ítélt, vagy pontatlanul, ellentmondásosan definiált fogalmat egyrészt meg tudja ragadni, lehetőleg nem felszínesen, és minél pontosabban, másrészt ezáltal létezését bizonyítani. Miközben e nehéz fogalommal bibelődik, nem mulasztja el, hogy a kor irodalmi életében friss szellemmel jelenlevőként polemizáljon az irodalom vizsgálatának divatos módszereivel, vagy a retorika, mint irodalmat vizsgáló tudomány korlátozó, elégtelen mivoltára hívja fel ismét a figyelmet. Mindeközben újra tanúbizonyságot tesz széleskörű tájékozottságáról.

Észre kell vennünk, hogy annak az oka, hogy az *umorismo* addigi definiálásának a vállalkozásait Pirandello bátran sikertelennek ítéltette, éppen a vizsgálatoknak a valóságos jelenségtől való elszakadottsága: a megközelítéseket ugyanis az egyoldalú - irodalmi-retorikai vagy filozófiai-esztétikai - szemlélet jellemezte, holott (Pirandello szerint legalábbis) egy komplex emberi magatartásról van szó, és így a vizsgálatot indokolt lenne a retorikai megközelítés lehetőségein túlra, lélektani irányba is kiterjeszteni. Croce pl. éppen ezért utasítja el ingerülten az *umorismo*-nak még a létezését is: esztétikailag definiálhatatlannak nyilvánítja, mint pszichológiai tény. Az, hogy a *L'umorismo* átdolgozott kiadására is sor került, 1920-ban, éppen Crocenak köszönhető: vitájuk a kérdésben készítette Pirandellot néhány állítás pontosabb megvilágítására.

Az első rész első fejezete az *umorismo* szó jelentésével foglalkozik. Megállapítja, hogy a szó eredeti és legújabban felvett értelme között számottevő a jelentéskülönbség, és talán indokolt lenne a mai értelemben használt *umorismo* fogalomra más kifejezést alkalmazni. A helyzet, hogy e mai állapot szerint nem egyértelmű jelentésű *umorismo* szó mögött nem lehet egyetlen fogalmat definiálni, nem indokolhatja, hogy ne próbáljunk meg rendet teremteni a kérdésben: az, hogy nem tudunk az *umorismo* mai fogalmára zavarmentesen és pontosan illő szót, nem jelentheti azt, hogy a dolog sem létezik, amit meg kellene jelölni.

Bár nem mondja meg definíciószerűen, mi az *umorismo* mai értelme, abból, hogy mi nem, néhány következtetés levonható. Ezek: az olasz *umore* nem azonos az angol *humour*-ral; a műveletlen közönség nem képes megérteni az igazi *umorismot* jellemző titkos kontrasztokat, finomságokat; az *umorismo* nem azonos az iróniával sem, bár az irónia filozófikus és romantikus definíciója (Schlegel) szerint némi rokonságban vannak: eszerint az irónia az az erő, mely megengedi a költőnek, hogy uralja anyagát, melyet tárgyalt; azaz, az irónikus költő sohasem azonosul teljesen saját művével, és megmosolyogja az olvasót, aki komolyan veszi, meg saját magát is, aki életét eme játéknak szenteli. Mármost ez utóbbi, azaz a nem azonosulás nem jellemzi az *umorismot*, ellenkezőleg: Manzoni példáját hozza, aki együttérz, és az ábrázoltak mindig megértését élvezik, sohasem megvetését: aprólékosan és együttérzően ábrázolja a valóságot, azt is, mely saját ideáljaival ellentétben van, sőt, eme együttérzés indokait is felsorolja.

Az irónia retorikai definíciója szerinti értelmétől azonban lényegi eltérés van: az irónia egy fiktív ellentmondást tartalmazó kettős beszéd, ahol az ellentét a szándék/érzés és a beszéd között van, míg az *umorismo* egy lényegi, valóságos ellentmondást tartalmaz. (Így persze nem is kettős beszéd, inkább kettős érzés.)

Az első részben úgy tűnik, elsősorban D'Ancona nézeteivel vitatkozik, sőt, hogy az egész *umorismo*-val foglalkozása gyökerénél a D'Anconával való vitája áll.⁷⁸

A második részben szükségét érzi néhány további, a korábbi *umorismo*-felfogást megkérdőjelező megjegyzés és észrevétel megtételének. Itt főleg Nencioni és Arcoleo idevonatkozó munkáit bírálja.⁷⁹

⁷⁸ v.ö. a Cecco Angiolieriről írott tanulmánnyal. Alessandro D'Ancona vitatott műve: "Cecco Angiolieri da Siena", in: *Studi di Critica e Storia Letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880.

Kifogásai alapjánál az áll, hogy az *umorismo* nem közelíthető meg madártávlatból, az általánosság és a törvényszerűség szintjén mozgó, történelmi konstrukciókból levezetett szintetikus ítéletekkel: művészi jelenségről, sőt, különös és ritka művészi jelenségről lévén szó. Elutasítja tehát a Taine-féle elméletet és a nyomában kialakult értelmezéseket. Elutasítja továbbá a romantikus kritika megközelítését is, amely az antik és modern költői ihletés, valamint a nemzeti karakter különbségeivel igyekszik magyarázni az antik és modern humor közti különbségeket, és amely kijelenti, hogy az *umorismo* modern jelenség, mely nem létezett az antikvitásban. Itt vitába száll az általa nagyrabecsült Leopardival és az umoristának tartott Alberto Cantoni-val is. Mindkét felfogás hibájának azt tartja, hogy az umorismot a komikum egy fajtájának tekintik, és azon belül annak modern, kifinomult - vagy elkorcsosult - változatának. Szerinte Leopardi szinte azonosnak tekinti a modern humort a francia l'esprit -tel, Cantoni pedig a modern humort a klasszikus túlfinomult torzképének ítéli.

Jóllehet a modern humor vonásai között számos olyan található, amely az umorismot is jellemzi, mint később majd látni fogjuk, Pirandello mégis ragaszkodik ahhoz, hogy az umorismot ne tekintsük a komikum egy válfajának. Hogy ennek csupán az az oka, hogy tiszta képet akar terminológiai és fogalmilag, vagy más oka is van, azt talán a későbbiekben megértjük.

Az *umorismo* vizsgálatánál a fő kérdés tehát az, hogy az umorismot tágan értelmezzük (humorként), és tévesen, és akkor - mint a komikum egy válfajának - számos megvalósulásával találkozhatunk minden idők és minden nemzetek irodalmában; vagy szűken és sajátlagosan értelmezzük, és akkor szintén megtalálhatjuk azt minden modern és antik nemzet irodalmában, csak hogy sokkal kisebb mértékben. Itt implicite Pirandello amellett tör lándzsát, hogy az umorismot a komikum egy válfajaként, humourként felfogni eredendően, a kezdetektől fogva téves volt: kezdetben sem volt azonos az *umorismo*-jelenség a humour-ral, akkor, amikor még nem figyeltek föl arra a sajátos ábrázolásmódra (és ezért nem is akarták néven nevezni), amit ma - az eddigi, helytelen használatához képest persze következtetlenül - umorisonak szeretnek hívni, jóllehet maga az ábrázolásmód megvolt, csak ritka tünetnyként. Vagyis a maga részéről mégis a szűk értelemben vett jelentésre tartja fenn az *umorismo* szót.

Ami a szűk, sajátlagos értelmezést illeti, ebből a fejezetből a következők hámozhatók ki: az *umorismo* egy kivételes és nagyon sajátos művészi kifejezőmód. Nem vizsgálható messziről, csak közlőrl, és egyedi megnyilvánulásaiban. Lehet, hogy egyes korok más és más általánosítható karakterjegyekkel rendelkeznek, és ezek messziről nem teszik lehetővé az *umorismo* észrevételét, azonban akár a kor egészének eltérő jellemzői ellenére, azokkal akár ellentmondásban is, igenis létezhetett és mindig létezett is *umorismo*. Az egyes egyed, és a benne egyénileg (azaz saját pszichikus szerveződése szerint, eredeti és egyetlen összetételben, a személyiségére jellemzően) tükröződő általános vizsgálata vezethet csak eredményre, mikor művészeti jelenséget akarunk megérteni.

Ebből azt következtethetjük, hogy az *umorismo* nem egy történelmi képződmény, nem törvényszerűen megjelenő tudatforma, hanem csakis az egyénre jellemző, speciális tudati állapot, mely minden korban jellemezhet, igaz, kis számú embert. Talán annyi elismerhető, mondja Pirandello, hogy a civilizáció haladása következtében megnövekedett érzékenységnak köszönhetően újabban gyakoribb ez a lelki beállítódás, és azok a körülmények, melyek kedveznek az umorisonak, legalábbis egy bizonyos fajta umorisonak. Ennek az egyéni tudatállapotnak vannak tehát kivételes és különleges művészi kifejeződései. Mikor Cantoni-t idézi, egy mellékmondatban így jellemzi őt: "Alberto Cantoni, argutissimo nostro umorista, /.../ sentiva profondamente il dissidio interno tra la ragione e il sentimento e soffriva di non poter essere ingenuo come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto"⁷⁹ Ugyancsak az umoristának tartott Cantoniról mondja lejjebb, hogy önmagában érezte azt a feszültséget, mely széttörve, megkettőzve tartja a lelket. Talán épp eme feszültség átélése tette érzékennyé, és ezért mondatta umorisztikus allegóriájában Modern Humor jellemzésére Klasszikus Humorral, hogy nem lehet róla tudni sem azt, minek látszik, sem azt, mi valójában.

Az értelem és az érzelm viszállya által kettétörő lélek, mely ráadásul még tudatában is lehet ennek a törésnek vagy megkettőződésnek, határozza meg tehát az *umorismo* tudatállapotát.

A harmadik fejezet a sommás megkülönböztetésekről szólva egy Taine-részletből kiindulva megismétli az előző fejezetben már mondottakat: egy olyan különleges művészi kifejezést, mint az *umorismo*, nem lehet sommás ítéletek alapjánál kiindulva tárgyalni. Jóllehet a nemzetek eltérő karaktere megfogalmazható, nem szoktunk elfogadni efféle állításokat, hogy minden angol, vagy minden német ilyen vagy olyan. Minél közelebb vagyunk a vizsgált tárgyhoz, annál könnyebb finom megkülönböztető jegyeit észlelni, és minél messzebb, annál nehezebb, s így jellemzőit annál inkább csak általánosságban, és szükségképpen elnagyoltan tudjuk megragadni.

⁷⁹ v.ö. Enrico Nencioni: "L'Umoreismo e gli Umoreisti", in: *Nuova Antologia*, 1884. és Giorgio Arcoleo: *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Detken, 1885.

⁸⁰ id. mű, in: *Saggi* 1939, p. 34. "igen éles elméjű umoristánk, Alberto Cantoni, /.../ mélyen átélézte az értelem és az érzelm belső viszálját, és szenvedett attól, hogy nem tud olyan őszinte lenni, amilyenné benne a természet égetően válni szeretett volna." /saját ford./

Azt lehet mondani, hogy a humoros művek sokkal inkább egymásra hasonlítanak, mint annak az irodalomnak a nemzeti karakterére, melyben megszülettek: ha pl. az angol humoros művekben van valami hasonló, akkor ez az, hogy humorosak, és nem az, hogy angolok. Ha van angol humor, sajátos, pl. a franciától eltérő karakterrel, és ez absztrakt módon megfogalmazható, ugyanez a megfogalmazás már nem, vagy csak igen felszínesen lesz érvényes az egyes angol szerzők humorára: legalábbis ha komolyan vesszük a kritikát, mint az egyes művek sajátosságainak felfedezőjét. Az esztétikai ítélet szempontjából a sommás megkülönböztetések értéktelenek.

Vissszatérve az umorismo tüzetes vizsgálatához, megállapítja, hogy Aristofanes nem umorista, de Socrates igen, legalábbis benne megtalálható a *sentimento del contrario*, az ellentét érzése, mígnem Aristofanesnél csak az oppozíció, a szembenállás.⁸¹ A szembenállás úgy értendő, hogy akkor az ember és a rajta kívül álló *dolgok* állanak szemben, míg az ellentét érzése ugyanazon a személyen belül található.

Az umorismo létrejötte egy belső, jellegzetes folyamat eredménye, melyben az ember igen és nem között érzi magát kifeszítve.

Végül összegzi az addigiakat, és elismétli, hogy a burleszk, a groteszk, a szatíra, az élc, a komikum nem umorismo, annak szűk és specifikus értelmében. Jóllehet a különböző népek humora tényleg különböző, és eltérés tapasztalható a környezet és az adott pillanat különbözőségei miatt is, ez nem jelenti azt, hogy emiatt valamelyik nép - vagy kor - kisajátíthatja az umorismot, tekintve, hogy az umorismo nem azonos a humorról. A probléma, mint az első fejezetben már fejtegette, az elnevezések különbözőségében rejlik. A megoldás az, hogy nem az elnevezésekről, hanem a dologról kell értekezni.

Végül egy érdekes kitérő, mondhatni, komparatistikai kalandozás következik, példákat akarván szolgáltatni arra, hogy a sommás ítéletek mennyire kevésbé megbízhatóak, de egyidejűleg arra is, hogy a távolság nem mindig ártalmas, ha valamit lényege szerint akarunk megismerni. (Azaz: ami a legjobban árt, az a szűklátókörűség és a sémákban való gondolkodás, az irodalom jelenségeit illetően.)

Az irodalom nemzeti karakterével kapcsolatban Pascoli nyomán felhívja a figyelmet arra, hogy az idegen irodalmakon sokkal jobban megfigyelhető a nemzethez köthető jellegzetesség, mint a saját nemzeti irodalmon, ami magyarázható az adott nyelvhez való eltérő viszonytal is. Sőt, nemcsak a nemzeti karakter, hanem egyéb jellegzetességek is másként tűnhetnek fel a nem anyanyelvű szemlélőnek. Így lehetséges, hogy míg Itáliában észrevétlenül maradt, az angol Roscoe számára Berni, Byron szerint Pulci, Sterne szerint Gian Carlo Passeroni volt humorista, az angol *humour* értelmében: mindez hatások és befolyások sorát jelenti az egyes irodalmak között, mint ahogy további angol és francia irodalmi példákon sorolja. Így eshetett meg az is, hogy Itáliában senki azok közül, akik az umorismoval (annak tág értelmében, persze) foglalkoztak, nem tekintette Boccacciót umoristának, de Chaucert a Canterbury mesék miatt bezzeg igen. És így alakulhatott ki az a felszínes és elterjedt nézet is, miszerint az itáliai írók mindannak, amit más irodalomból átvettek, szebb formát, harmónikusabb külsőt adtak, míg mások mindannak, amit az itáliai íróktól átvettek, mélyebb tartalmat, belső szépséget. Lehet, hogy ez középszerű írók esetén igaz, de nem az pl. Boccaccio és Chaucer esetén.

A negyedik fejezet az umorismo és a retorika viszonyát taglalja.

A retorika ellen nem először intéz támadást. A legfőbb vád a retorika ellen az, hogy a tradíció alapján álló imitációt tekinti a művészet lényegének. Ezáltal kettéválaszt gondolatot és formát, melyek az igazi művészetben nem elválaszthatók, azaz megakadályozza az egyedi, az egyetlen forma létrejöttét. A forma a retorika előírásai szerint eljárva nem születik, hanem csinálják, mint valami tárgyat, következésképp a művészet kópia lesz, nem alkotás. Ezáltal a retorika nagy kárt okoz az irodalomnak, különösen az umorismónak, melynek igen nagy szüksége lenne a stílus intimitására, és amelynek kibontakozását a retorika előírásai szerint való alkotás lehetetlenné teszi. Nem arról van tehát szó, hogy az itáliai írók kevésbé hajlamosak az umorismora, hanem arról, hogy ezt az umorismot - akár szűk, akár tág értelmében kutatjuk is - a retorika ellen lázadó népi irodalom tájain kellene keresni, illetve a retorika jármát lerázó romantikus irodalomban. Ott tehát, ahol a nyelv szabad és élő, és a forma születik: ahol jelen lehet az az élénk, szabad, akaratlan és közvetlen nyelvi és formai *mozgás* a mű születése során, ami nélkülözhetetlen az umorismo, és egyáltalán, a művészet létrejöttéhez.

Először közelíti meg az umorismot a nyelv felől, és kapcsolja össze korábbi, művészettel kapcsolatos konklúzióit az umorismo jelenségével. Újat azonban nem tudunk meg az umorismoról, azon kívül, hogy mint igazi művészetnek, szüksége van a nyelvi-formai szabadságra.

Mármint Cecco Angiolieri humora - ami persze Pirandello szerint semmiképpen sem a sajátos értelemben vett umorismo, aminek A. D'Ancona igyekszik feltüntetni⁸² - a többi hasonló toszkán népi

⁸¹ v.ö. Theodor Lipps: *Komik und Humor*, Hamburg u. Leipzig, Voss, 1898., idézi Pirandello, id. mű, op. cit. p. 42.

⁸² D'Ancona idézett műve többször hivatkozás tárgya az umorismoról való vita során. Jelenleg a korábban már részletesen kifejtett ellenvéleményét abban foglalhatjuk össze, hogy a toszkán dialektusban író népi íróknál, Ceccónál is, *ironiát* találunk, azaz nem az igazi, szűk értelemben vett umorismora jellemző érzelmi, hanem verbális kontrasztot.

íróhoz hasonlóan, akikben először ébred fel, még bizonytalanul, az ének lelkülete, az igazi művészetre jellemző jegyeket mutatja: és éppen azért képes erre, mert népi, mert realisztikus, mert a nép komikus dialektusában szólal meg, mert van saját stílusa.

Itt ismét megfogalmazza a nyelv és a stílus közti különbséget. A nyelv eszerint megismerés, objektiváció. A stílus szubjektív. A stílus az, amit a költő a nyelvből kihoz, mint saját, szubjektív kifejezést. A stílus a nyelvi objektivitás szubjektivizálódása, és ez a folyamat nem más, mint a forma megszületése.

Miközben tovább hadakozik a sommás ítéletek ellen, visszautasítja, hogy az itáliai irodalomra az intellektualitás lenne jellemző az érzelmi jelleg helyett, tehát inkább a lélek objektív oldala befolyásolná, mint a szubjektív. Úgy véli, ez a nézet a lélek alkotói aktivitásának, a fantázia működésének a félreismeréséből következik. Ebben is a retorika a ludas.

A tartalom és a forma dualizmusának kérdése is terítékre kerül. A retorika olyan, mint az ékesszólás ruhatára: alkalmas módon felöltözteti a betévedő tartalmakat, illőn, az előre megállapított szabályok szerint: a kiválasztott öltözcék lesz a forma. Pirandello szerint azonban nem lehetséges tartalomról a formától elválasztva beszélni. Nem lehetséges tehát pl. olyan kijelentéseket tenni, amelyeket az olasz irodalom kritikusai tesznek, és amely szerint pl. az olasz reneszánsz alkotásai tartalmilag üresek, de formailag szépek. Az sem lehetséges, hogy valamely tartalmat, célt kérjünk számon a művészetén, mivelhogy a tartalom és a cél magában a műben van; ha azon kívül keressük, akkor kívül kerülünk a művészetén. Ez természetesen nem azt jelenti Pirandellónál, hogy a művészet öncélú formai játszadozás, mint sok avantgard iskola vallja. Csupán azt jelenti, hogy ezt a célt, tartalmat, mint lényegét, tudnunk kell megtalálni *belül* a formán, nem kívül; még arra sincs szükségünk, hogy - mint a velő a velőscsont végén - kicsit kilógjon e tartalom, és úgy hívja fel magára a figyelmet.

A fejezet utolsó részében elhatalmasodik Pirandellónak az olasz irodalomkritikán érzett felháborodása, ami egymásra halmozott kérdések feltevésében fejeződik ki: ezek az itáliai reneszánsz értékét, jellegét boncolják, azzal a céllal, hogy nyilvánvalóvá tegyék, ha nem a középszerű művészeket, hanem pl. Ariostot, Folengot, Pulcit tekintjük, igenis létezik ironia, humor, és igazi művészet, mely semmivel sem kevesebb, mint Rabelais, vagy Rotterdami Erasmus művészete, és hogy pl. Berni művészete is valódi, megélt érzelmeken alapul, sőt, éppen az az érzelmi kontraszt jellemzi, amely az igazi umorismot. Ez a rész tulajdonképpen a Taine-i uniformizáló szemlélet elleni támadás, ahol az átlagos, az általános megfogalmazása a vizsgálat célja, nem pedig az egyedi, esetleg a kiemelkedő megértése, vizsgálata.

Nyilvánvaló, hogy ez a fejezet is az irodalmi élet aktuális jelenségeire való reagálásképpen keletkezett. Konklúzióink az lehet, hogy az umorismo - akár annak szűk, sajátlagos, akár tágabb értelmezését tekintjük - csakis a retorika elleni lázadás talaján, illetve mindenféle iskolán kívül, az egyediség jegyében jöhet létre, mint azt az olasz humanizmus és reneszánsz irodalma is mutatja.

Megemlítjük még ebben a fejezetben a Crocenak szentelt hosszú lábjegyzetet, melyet Crocenak a L'umorismo első kiadását követő kritikájára reagálva illesztett be. A retorika az umorismot irodalmi műfajnak tekintette. Pirandello szerint azonban nem műfaj, hanem a kifejezés minősége. Létezése nem tagadható, pusztán azért, mert meghatározása differenciáltabb megkülönböztetést kíván, mint amit Croce a művészet vizsgálatakor szükségesnek tart: Croce nem különböztet meg sem művészeti ágakat, sem a kifejezés különböző minőségeit, sőt, még a művészi és a hétköznapi intuíciót sem. Ugyanakkor elismeri, hogy léteznek umoristák, azt azonban tagadja, hogy létezne umorismo. Ez Pirandello szerint képtelenség. Minthogy az is, hogy ő, Pirandello, szembhelyezné a művészetet és az umorismot, minthogy az előbbi komponál, az utóbbi viszont szétszed, vagy az, hogy ő *egyfajta* művészetnek tekintené az umorismot, mely az összes többitől különbözik. Pirandello leszögezi, hogy az umorismo a művészi kifejezés egy sajátos minősége, mely bármely irodalmi műfajt jellemezhet. Ez a kifejezési minőség az umorista mű megfogalmazásakor bekövetkező speciális gondolati tevékenységnek az eredménye.

Az ötödik fejezet a lovagi költészetben jelentkező komikus ironiát teszi vizsgálat tárgyává.

Maga a fejezet 5 részből áll. Az elsőben a francia lovagi eposz megítéléséről vitatkozik, a másodikban főleg Pulci művéről, a Morgante Maggioréről, azt elemezvén, hogy milyen fajta komikum jellemzi, a harmadikban összehasonlítja Pulci és Boiardo humorát, a negyedikben Ariostoval foglalkozik részletesebben, az ötödikben pedig Don Quijoteval.

Pirandello kritikusi vénája, egy "semmi sem az, aminek látszik" lelkiület itt is uralja a fejezet hangvételét; vitapartnereit aprólékosan ízekre szedi, miközben mintegy elejti, főleg a tagadó állításokból kikövetkeztethetően, a maga álláspontját is. Ez a fejezet is gazdag tárháza az olasz és külföldi irodalomra vonatkozó briliáns és aprólékos megfigyeléseinek, melyek mindegyike mögött újabb tanulmányok lehetősége sejlik fel. Mégis, e szerteágazó labirintusban kivethető, ha nem is könnyen, az a gondolati vezérfonal, melyet itt rekonstruálunk.

Ha az olasz lovagi költők komolytalannak tűnnek, netán nevetnek, az nem azt jelenti, hogy nem talál náluk visszhangra a francia lovagi eposz komolysága és magas ideáljai. Sőt, ellenkezőleg: inkább azt tapasztaljuk, hogy mire az utcáról, a terekről az udvarokba kerül - vissza - a lovagi téma, az olaszok inkább annak megnevesítésére törekednek, tekintve, hogy akkorra már a francia minta alaposan degradálódott. A népi régiókba creszkedett hősök ábrázolása nélkülözi az érzelmek rétegzettségét.

egyáltalán, a lélekábrázolást, ami művelt és érett költők számára, akik olvassák és értik a klasszikusokat, nem követhető példa; ezek a faragatlan, sematikus hősök ostoba fajankónak tűnhettek számukra.

Mi lesz a lovagi témából az olasz reneszánsz udvarok költőinél? Ezt udvara válogatja.

Pulci eposza például tükrözi Lorenzo Medici udvarának a paródia és a népi kifejezőmód iránti vonzalmát. Pulci tudatában van, hogy amikor a firenzei nép nyelvét, logikáját, lelkiségét követve ábrázolja tárgyát, akkor parodisztikus hatású, neveltet, és erre időnként még rá is tesz egy lapáttal, kikukucskálva a sorok mögül. Az, hogy helyenként valóban azonosul a történettel, azaz költőileg komolyan veszi, persze sosem esve ki a népi hangvéteiből, nem jelenti azt, hogy őszinte, abban az értelemben, hogy a saját hangján, a saját érzéseiről szól.

Pirandello úgy írja le Pulci attitűdjét, mintha drámaírói attitűd lenne: a szerző tökéletesen azonosul szereplőivel /itt az elbeszélő, a történetmondó/ látásmódjával, hatásos kifejezést is talál neki, de ez nem azt jelenti, hogy ő személyesen, vagy akár költőileg, azonos lenne bármelyikkel is. Ezt gondolni súlyos tévedés. Sőt: Pirandello szerint Pulci igazi énjét sehol sem ábrázolja a Morgante-ban.

Tévedés éppen ezért az is, hogy Pulci umorista lenne, a szó szűkebb és valódi értelmében. Kétségtelenül két életet él - két életet élni tehát az umorismo feltétele - de sohasem sikerül neki eposzában kifejeznie az umorismora való természetesen meglévő hajlamát: vagyis eposzában nem hagyja élni két életét. Az umorismához nemcsak őszinteség, személyesség, de a komikum mellett dráma is kell. Pulci nemcsak saját magát nem látja történetében, de a drámát sem látja meg az általa elmesélt történetben. Ami kétségtelen, hogy a szélesebb értelemben vett umorismo, azaz humor, sőt, ironia viszont rengeteg van Pulcinál, száz angol humoros íróval is felér.

A harmadik részben főleg Boiardo humorát elemzi. Ha összehasonlítjuk Ariosto, Boiardo és Pulci humorát, a náluk található komikum fajtája, illetve szándékossága, célja szempontjából, azaz abból a szempontból, hogy humoruk mennyiben feleltethető meg a művészet komolysága követelményének, megállapíthatjuk, hogy aki leginkább tiszteltben tartja a művészet komolyságát, az Ariosto, aki a legkevésbé, az Pulci. De Pulci nem azért komikus, mert művészileg fogyatékos, hanem azért, mert a komoly művészetén kívüli, más a szándéka. Boiardo nagyobb komolysága viszont csak annyit jelent, hogy az ő udvarának az ízlése, melyhez alkalmazkodott, ezt követelte, és nem azt, hogy művészi szándékai komolyak voltak.

Ezen a ponton Pirandello kénytelen meghatározni, hogy mit ért a komikum azon fajtái alatt, amely e szerzőknél található, és azt is, mit ért művészet alatt. (A művészet komolyságát mint értékelési szempontot De Sanctistől idézi.)

A paródia vagy a karikatúra szerzőjének nyilvánvalóan szatirikus vagy burleszk szándéka, célja van. A szatíra vagy a kigúnyolás lényege abban áll, hogy a modellt nevetségessé tesszük, jellemzőit megváltoztatva, pontosabban egyes jellemzőit eltűzve. Az eltűzött jellemzők pedig már az eredeti modellben is kitűntek valamilyen sajátosságukkal. A kiugró lesz tehát eltűzve, és ez elkerülhetetlenül a kifejezőeszközök megerőszkololásához vezet. Ez a művészet komolyságának a megerőszkololását is jelenti, mivel az így létrejött ábrázolás tárgya egy szörnyeteg, amelyet, ha *önmagában* szemlélünk, nem tekinthetünk igaznak, sem szépnek; ahhoz, hogy igazságát vagy szépségét megérthessük, össze kell vetnünk az *eredeti* modellel. Ily módon viszont ki kell lépni a tiszta fantázia birodalmából.

Nemcsak a tárggyal, de az eszközzel is így járunk el: tudatában kell lennünk játéknaknak, és tréfálnunk kell a kifejezéssel: így érhető el a nevetés.

Boiardoval kapcsolatban De Sanctissal állítja, hogy a költészet lényege a fantázia, ennek hiánya a költő halála. Nem elég az inventiva, nem elég a koncepció, szituáció kell. Akkor beszélünk *esztétikai szituációról*, mikor egy szereplőt abba a kedvező helyzetbe hozunk, melyben leginkább meg tud mutatkozni előttünk. De Sanctis zseniális intuícóját Cesareo, aki Pirandello másik "tanácsadója" esztétikai kérdésekben, azzal egészíti ki, hogy ha egy alak a költő fantáziájában élő, akkor minden helyzetben teljes egészében meg fog tudni mutatkozni; az ilyen alak szabad, autonóm, a költőn kívül létezik, a helyzetek pedig maguktól jönnek, nem a költő választja meg őket.

Boiardot illetően Pirandello egyetért Cesareoval abban, hogy Boiardonál az alak teljes módon való látása hiányzik, de nem ért egyet De Sanctissal abban, hogy Boiardo komolyan akarta venni a tárgyát, csak az idők eredményezték, hogy végülis komikusra sikeredett az ábrázolása. Pirandello éppen azt rója fel Boiardonak, hogy - jóllehet ő komolyan szimpatizált a lovagvilággal - nem *akart* komoly lenni (azaz, nem volt őszinte, mintegy elleplezte a tárgy iránti valódi érzelmeit); csak saját maga és a mások szórakoztatása lebegett a szeme előtt, és nem vette tudomásul, hogy ha kiemeli anyagát a népi közegből, vagyis nem akar nyíltan paródiát írni, mint Pulci, akkor a komoly művészet feltételeit kellene figyelembe vennie, mint ahogyan Ariosto teszi. Ariosto, Boiardo és Pulci közt éppen nevetésük fokában és tónusában van a különbség, épp ebben ragadható meg az, ami miatt Boiardo kevesebb a másik kettőnél.

A kritikusok, akikkel Pirandello ebben a részben vitatkozik, aszerint közelítenek a lovagi témát feldolgozó szerzőkhöz, hogy azok személyesen hogyan viszonyultak a francia lovagi költészet létrehozta magas *lovagi ideálhoz*. Ha hittek benne, akkor komoly, költői szándékot tulajdonítottak nekik (Boiardo), ha nem, akkor művészileg fogyatékosnak tekintették őket (Pulci). Pirandello differenciáltabban közelíti meg a költő és választott tárgya közti viszonyt: ő az esztétikai vizsgálat szempontjából azt tartja

fontosnak, hogy a költők hogyan viszonyulnak *saját művükhöz*, és ezen keresztül, az alkotáshoz. Nem művészetten kívüli mércét alkalmaz tehát, nem a *tárgyat* magát értékeli és a költőnél sem a tárgynak tulajdonított, művészetten kívüli - erkölcsi, társadalmi - értékhez való viszonyt tartja fontosnak.

Pirandello szerint azt kell jól megérteni, mit jelent az, hogy a költő hisz illetve nem hisz abban a világban, amit ábrázol. A hit (esztétikai szempontból vizsgálva) nem az ábrázolt világ valóságosként vagy fikciósként való felfogásának függvénye kell, hogy legyen. Pirandello ezt a problémát magának a világ realitásának kérdéseként közelíti meg. Így megközelítve pedig végső soron irrelevánsnak tekinti a világ valóságosságában való hitet a költői alkotás szempontjából, mikor azt mondja, hogy nemcsak a művész, de senki számára nem létezik olyan képzet, melyet valóságnak lehetne felfogni: legyen ez a képzet a művészet fikciója, vagy az érzékek alkotta hétköznapi képzet.

A hétköznapi képzetek és a művészi fikció között nem az a különbség tehát, hogy az egyik igaz, a másik pedig illuzórikus, hanem az, hogy az egyiket akaratlagosan⁸³ alkotjuk, a másik pedig akaratlanul, feltétlenül létrejön, pusztán azért, mert érzékelünk, mert vannak érzékszerveink. Az egyik fikció a benyomások képe, formája, és léte nem szabad, a másik, a művészi fikció pedig formaalkotás, és szabad. Hogy még jobban megvilágítsa a művészi és a nem művészi fikció közti különbséget, a következőképpen írja le az esztétikai tény: "Il fatto estetico, effettivamente, comincia solo quando una rappresentazione acquisti in noi per sé stessa una volontà, cioè quando essa in sé e per sé stessa *si voglia*, provocando per questo solo fatto, *che si vuole*, il movimento (tecnica) atto ad effettuarla fuori di noi. Se la rappresentazione non ha in sé questa volontà, che è il movimento stesso dell'immagine, essa è soltanto un fatto psichico comune; l'immagine non voluta per sé stessa: fatto spirituale-meccanico, in quanto non sta in noi volerla o non volerla; ma che si ha in quanto risponde in noi a una sensazione."⁸⁴

A különbség művészi és hétköznapi képzet között tehát az önmagát akaró potenciában, vagyis a művészi képzet önmegvalósító mozgásra való képességében rejlik. Ezt az önmegvalósító mozgást itt technikának nevezi.

De különbözik egymástól az az alkotás, amikor egy költői fikció, rendelkezve az önmozgás képességével, felveszi saját formáját, de nincs más célja azonkívül, hogy önmagát létezésbe hozza (azaz, nincs önmagán kívül álló célja), és az az alkotás is, ami nem a költői képzet, önmozgása révén szerzi meg formáját, hanem *tudatos alakítás* révén, például úgy, hogy az ábrázolt tárgy bizonyos tulajdonságait szándékosan eltűzolja, egy parodisztikus vagy ironikus ábrázolási cél érdekében. A kétféle alkotás nem egyforma mértékben veszi igénybe a különféle intellektuális képességeket. Ha nagyobb teret engedünk a gondolkodásnak, mint az érzelmeknek, akkor a képzet elveszíti spontaneitását, élő és organikus jellegét. Amikor nem ösztönösen vesszük figyelembe a művészet komolyságának feltételét, hanem előzetes szándékkal, akkor az alkotásunk merev, mechanikus lesz.

Itt a hétköznapi esztétikailag csak durva körvonalaiiban megkülönböztetett művészi régióján belül mozgunk; itt alkotás és alkotás különbözik, tulajdonképpen művészségük mértékében, fokában. Ismét érzékelhetjük Pirandello azon törekvését, hogy olyan esztétikailag differenciáló ismérvet fogalmazzon meg, amivel az igazi, a valódi művészetet elkülönítheti a nem igazitól, pl. a retorika produktumaitól.

Úgy tűnik tehát, a művészet komolyságának a feltétele azt jelenti, hogy a művészetnek nincs önmagán kívüli célja, és a művészi képzet mint önmagát létrehozó mozgási potencia válik művészi alkotássá. Ez a potencia aktussá válása során az összes intellektuális faktor közreműködését igényli, de mivel elsősorban a fantáziából épíkezik, az ösztönös és érzelmi elemek vannak túlsúlyban. A művészet komolysága tehát nem attól függ, hogy a költő komolyan veszi-e tárgyát, amit ábrázol, hisz-e benne, mint *valóságban*, hanem attól, hogy engedi-e saját törvénye szerint, spontán, a fantázia műveként megszületni művét.

Mi történik viszont akkor, ha a költő ösztönösen tiszteletben tartja a komoly művészet feltételét? Az következne ebből, hogy megszűnik az ironia lehetősége? Hiszen korábban azt állítottuk, hogy az ironiához szükséges egyrészt a reflexió, másrészt a tiszta fantázia birodalmából való kilépés, mivel az ábrázolt tárgyat a valós világgal kell, hogy összevessük, ha a műalkotást élvezni akarjuk. Vagy az, hogy akkor a költőnek sikerül megszabadulnia saját alkotásának irrealitásától? És ez esetben hogyan azonosul saját tárgyával? Ezekre a kérdésekre az ötödik részben, Ariosto kapcsán válaszol.

Fontos észrevennünk, hogy milyen jelentős szerepet játszik a komikus műfajok elkülönítésében a költői attitűd. Pirandello nem a nevetés, tehát a hatás felől közelíti meg a komikum fajtáit, nem is tárgyak szerint különbözteti meg őket, hanem keletkezésük mozzanataiból emeli ki az alkotó és a tárgya közötti *viszonyt*, mint a komikum fajtáját meghatározó tényezőt.

⁸³ Pirandello pontosítja, mit kell értenünk *akaratlagos* alatt: nem egy kívül álló cél érdekében, akaratlanul létrehozott, keresett fikciót, hanem olyat, ami önmagát akarja, érdek nélkül, és önmagáért szeretjük.

⁸⁴ "Az esztétikai tény ott kezdődik valójában, amikor egy képzet akaratra tesz szert bennünk, tehát amikor egy képzet önmagában és önmagáért magát akarja, és ezáltal a magát akarás által létrehozza azt a mozgást (technikát), mely lehetővé teszi, hogy rajtunk kívül kerülve valósággá váljon. Ha a képzetnek nincs meg ez a benne rejlő akarata, ami magának a képnek a mozgása, akkor ez a képzet csak egy közönséges pszichikai tény: olyan kép, melyet nem önmagáért akarunk; mechanikus-lelki tény, mivel létezése nem akarattunktól függ; azért létezik, mert egy érzékszervi benyomásra válaszol bennünk.

A viszonyulás kérdése más metszetben is kulcskérdés. Ha a komikum fajtáját az alkotó és a *tárgva* közti viszony határozza meg, a komikus alkotás, és általában az alkotás művészségét viszont az alkotó és *műve* közti viszony. A komikus mű esztétikai megítélésénél tehát e kettős viszonyt kellene szem előtt tartani. (Talán ennek hiánya miatt olyan sok a nézeteltérés ezen a területen, és talán Pirandello is éppen azért veselkedik neki ennek a témakörnek, mert, mint az első fejezetben leszögezte, az *umorismo* jelenségének megvizsgálásához alapos, pontos fogalomtisztázások szükségesek.) A *tárgv* és a *mű* megkülönböztetése fontos, és olyan próbakő, amin a Pirandello által citált kritikusok is elbuknak, mivel nem élnek a differenciálás eme lehetőségével.

A negyedik részben Ariostoval foglalkozik részletesebben, mikor azt elemzi, miben áll Ariosto stílusának mágikus volta, s hogy ez a mágikus stílus a komikum milyen fajtáját eredményezi. Ariostótól távol áll a közönséges, a valóságot eltorzító burleszk, a bábszínházi effektusok provokálta nevetetés. Törekvése szerint a lovagi témakörben fellelhető örök emberi érzelmekkel és illúziókkal azonosulni igyekszik, és ily módon alkotásának reális tartalmat biztosít. Mikor azonban ez lehetetlen, mikor a lovagi világ irrealitása visszavonhatatlan, akkor a finom irónia eszközével él: úgy igyekszik megmenteni tulajdonképpen mágikus világának esztétikai koherenciáját, fantasztikus igazságát, hogy maga is a mágia eszközével él, a stílusmágiával. A rá leselkedő veszély ez esetben, melynek áldozatául is esik időnként, hogy a mese allegóriává válik. Többnyire azonban a fantázia a megfelelő fokon és tónusban képes működni, és ennek köszönhetően az azonosulás és az irónia, mely első látásra ellentétes törekvéseknek tűnnek, szinte teljes összhangban működnek együtt. Épp az azonosulás és az irónia harmónikus együttműködése Ariosto stílusmágiájának a titka.

Ezzel Pirandello megválaszolja a fenti kérdéseket, hogy kizárja-e az irónia lehetőségét, ha a művészetet az általa megfogalmazott kritériumok szerint komolyan vesszük, illetve hogy ez azt kell, hogy jelentse, hogy a költő azonosulásra kényszerül akár az irreálissal is. Ariostonak sikerül elkerülnie, hogy egy irreális világgal kelljen azonosulnia, úgy, hogy költői fantáziájával kiemeli, megmenti ebből az irreális világból azokat az elemeket, melyek lehetővé teszik a reális ábrázolást, azaz a művészet komolyan vételét; olyan életet, alakokat teremt ösztönös fantáziájával, melyeket ő maga komolyan tud venni. Pirandello megjegyzi, hogy ebben az egyensúlyozási játékban Ariosto időnként a kelleténél nagyobb szerepet ad a spekulációnak, a fantázia rovására, és ekkor lesz az általa teremtett élet allegóriává. Bár Ariostonak szerinte egyáltalán nem célja morális szentenciák megfogalmazása, néha nem tud mást tenni. Az sem célja, hogy a mesét mesének (azaz önértékében sem fantasztikus, sem valóságos igazsággal nem bíró, csak valamilyen tanulság allegorizált megfogalmazását szolgáló konstrukciónak) láttassa, vagy az, hogy egy álmot valóságnak tüntessen fel, éppen ellenkezőleg: arra törekszik, hogy a mese igazságát, valóságban való gyökerezettségét megmutassa, irrealitását pedig az irónia eszközével leplezze le. Ugyanakkor nemcsak világa fantasztikus, önmagában vett igazsága, hanem a tényleges valóság is érdekli Ariostot, és ez teszi szükségsszerűvé, hogy fantasztikus valósága néha az irónia kirobbanása miatt öszetörjön. Ugyanakkor, mint már mondtuk, ez nem jelenti a művészi sérelmét, éppen Ariosto mágikus stílusának köszönhetően.

Itt, a mese, a mágia kapcsán, a valósághoz való költői viszony vizsgálata közben tehát az igazság és a valóság műben való kifejeződésének a kérdése is ismét terítékre kerül.

A valóságnak különböző fajtáit különbözteti meg Pirandello: a valódi valóságot (*realtà effettiva*) és a mű valóságát (*realtà fantastica*). Az igazságnak is több fajtája van: itt a fantasztikus igazság (*verità fantastica*), és a morális igazság (*verità morale*). Érezhetővé válik, hogy Pirandello számára az érvényes esztétikai kritérium keresése közben kulcsfontosságú kérdés, hogy differenciálhasson az effektív és a fantasztikus valóság között, és a mű igazságát - művészségének mértékét - ne (csupán) az effektív valóságnak való megfelelésen mérje le. Sőt, a "külső" valóság jelenléte, betüremkedése a mű alkotásába és élvezetébe, azaz a mű fantasztikus világába (mint pl. viszonyítási pont) az ironikus és más komikus ábrázolások esetén - ha ez a műben *szándékoltan* irreális kifejezési móddal is együttjár (túlzás, egyoldalúság, stb.) - megsérti a művészet komolyságának feltételét.

Itt világosodik meg, hogy a komolyság feltétele tehát azt is jelenti, hogy a költő műtől való távolságának mértéke az, ami döntő. Az előbb már megjegyeztük, hogy a tárgyhoz való viszony az, ami a komikum egyes fajtáit megkülönbözteti, a műhöz való viszony pedig a művészség minőségét adja. Itt most tovább pontosítva hozzátehetjük, hogy a mű világában való részvétel, a *benne* vagy *rajta kívül* való mozgás, más szóval a belülről vagy a kívülről az, ami a művészség mértékét jelezheti. Itt természetesen nem a költő saját személyében való részvételéről van szó - elbeszélőként, alakként való megjelenéséről -, hanem *költői intellektusának* a mű világa kialakításában való adottság (a fantázia és a ráció kellő arányú közreműködését feltételező) módon történő *részvételéről*.

Ez pl. Ariosto esetében azt jelenti, hogy a költő kezdettől fogva bolondnak tette magát, minthogy hőse is bolond, és így jobban bele tud helyezkedni világába: "Per intonarsi quanto più può con quel mondo, fin da principio s'è dichiarato matto come il suo eroe. È tutto un giuoco di continui accomodamenti per stabilir l'accordo tra sé e la materia, tra le condizioni inverosimili di quel passato leggendario e le

ragioni del presente."⁸⁵ Az irónikus intonáció, alkotása irreálisának a tudata tehát mindvégig jelen van a műben, akkor is, amikor ez nem kerül nyíltan kifejezésre, anélkül azonban, hogy a költő *alkotó intellektusa* kívül állana az általa ábrázolt világon (kivéve a már említett néhány esetet, a korrigálhatatlan irreálisok előfordulásakor). Pirandello szerint az irónia a költő látásmódját nemcsak ezzel a fantasztikus világgal kapcsolatban jellemzi, hanem általában az élettel és az emberekkel kapcsolatban. Maga a szándék, hogy a múlt világát valahogyan összhangba hozza a jelennel, az irónia fő forrása; maga az irónia akadályozza meg, hogy a drámai és a komikus *kontrasztja* létrejöjjön, vagy hogy a drámai és a komikus összeolvadjon.

És ez az a pont, mikor az irónia és az *umorismo* különbségét ismét megpróbálja megvilágítani. E rész befejező oldalain, majd az ötödik részben is, Ariosto és Cervantes költői magatartásának különbségeit, illetve alakjaik különbségeit elemzi.

Ariosto kontrasztokat kerülő költői magatartását Pirandello egy *umorista* attitűdjével ellentétessnek nyilvánítja.

Cervantes viszont távol áll attól, hogy fantasztikus világa irreálisának tudatát a hős ábrázolásában megjelenítse, sőt: eme elmúlt világnak élő alakja személyében testet és életet ad, és állandó, fájdalmas összeütközésbe hozza a jelen világával. Fájdalmas, mert a költő együtt szenved hőisével. Don Quijote nemcsak színleli, hogy hisz a lovagi legendák csodálatos világában, hanem tényleg hisz benne, ez az ő saját valósága. Ezzel a valósággal a bensőjében Don Quijote eltéved a jelen valóságában. Ariosto magában hordozott valósága más, és ezzel a valósággal ő a legendák világában tévelyeg. Míg az egyik, Ariosto, a legendában keresi a valóságot, a másik, Don Quijote, a valóságban keresi a legendát. Azonban más dolog úgy tenni, mintha hinnénk, és megint más tényleg hinni. Egy dolog egy ál-kastélyba ütközni, mely hirtelen köddé válik, és más dolog egy valódi szélmalomba, amely nem hagyja magát leteríteni, mint egy képzeletbeli óriás. Más a nevetés is, amely e két ütközetet kíséri: az egyik az irónia nevetése, a másik az *umorismo*. Az egyik a hős valósággal való fájdalmas ütközését kíséri, a másik a költőnek azt az egyensúly-törekvést, melyet saját maga és fantasztikus világa között valósít meg az irónia segítségével, s amely világ valóságossága épp eme irónia által kérdőjeleződik meg.

Mikor Ariosto hőse, Orlando a valósággal kerül összeütközésbe, és elveszti a maradék eszét is, kitör a tragédia, és senki nem tud nevetni rajta; a komikumot elsöpri örvényének a tragikuma.

Don Quijote bolondsága, maskarájának komikuma azonban nem semmisítődik meg egészen a benne lévő tragikum hatása alatt: nevetve szánjuk, vagy szánakozva nevetünk rajta.

Nincs tiszta komikus hatás, a komikumot azonban nem a tragikum haladja meg, hanem a komikum maga haladja meg önmagát.

A kérdés, hogy hogyan magyarázható ez a jelenség, ami tulajdonképpen az *umorismo*.⁸⁶

Amikor egy esztétikai minőség vizsgálatával foglalkozunk, felmerül, hogy a vizsgált tartalom miként jelenik meg az esztétikai folyamatban. Például ha azt mondjuk egy hősről, hogy komikus, akkor meg kell vizsgálni, hogy ennek az esztétikai ítéletnek - hatásnak - létrejöttéhez az esztétikai folyamat résztvevői közül melyik milyen módon járult hozzá. Vizsgálandó az alkotó, a befogadó, és maga a szöveg, a mű.

Pirandello a cervantesi *umorismo* magyarázatát keletkezése körülményeinek a vizsgálatán keresztül, tehát az alkotó felől közelítve kívánja megadni, egészen pontosan az alkotónak hőiséhez, hőse világához való viszonyának az elemzésén keresztül.

Cervantes hőse, a hit és az igazságosság bajnoka nem a legendák lovagja: ez az alak ott van Cervantesben, a lepantói hősből. Az ok, ami miatt sisakja silány borbélytányér, ellenségei pedig egyszerűen szélmalomok lesznek, az az, hogy saját keserű tapasztalatain keresztül rá kell döbbsennie, ideáljai összeegyeztethetetlenek a realitásokkal. Ez a felismerés fájdalmas, mert veszteség. A rádöbbenés, a kijózanodás, önmaga másképp, egy új valóság szerinti látása okozza azt a nevetést, amelyben ott az ítélet, korábbi érzelmeinek a *meggondolás* okozta színváltozása. Ott a tévedés el-felismerése: megjelenik tehát a nevetés, mint ítélet, de tele fájdalommal. Az értelem megérleli a nevetést, de nem semmisíti meg egészen a korábbi érzelmet: az elvesztett érzelm a fájdalomban, átalakulva, jelen van; az ütközés nyomán létrejött új érzelmi viszony, a *sentimento del contrario* pedig a fájdalommal teli nevetésben - vagy nevetéssel teli fájdalommal - fejeződik ki.

Cervantes esetén Pirandello úgy gondolja, az író "szenvet" umorisztikus látásmódban, s vele együtt hőse is; nyilvánvalóan az olvasóban is megszületik az umorisztikus reakció: "Noi commiseriamo ridendo o ridiamo commiserando."

Korábban azonban, mikor Alberto Cantoni kapcsán értekezett a jelenségről, függő kérdés maradt, hogy az író, szereplője vagy olvasója-e az *umorista*. Ott azt hangsúlyozta, hogy az *umorismo* érzelmkritika:

⁸⁵ id. mű, op. cit. p. 102. "Hogy nagyobb legyen az összhang azzal a világgal, a kezdetektől olyan bolondnak nyilvánítja magát, mint hőse. Mindez egy folytonos alkalmazkodási játék, azzal a céllal, hogy biztosítsa az összhangot saját maga és anyaga között, a legendás múlt valószínűtlen körülményei és a jelen felfogása között." (saját ford.)

⁸⁶ Pirandello lábjegyzetben utal rá, hogy nem fogadja el Lippsnek az *umorismo* jelenségre adott magyarázatát, és utal Croce ezzel kapcsolatos állásfoglalására is.

egyformán sajátja lehet művésznak és kritikusnak. Nem engedi, hogy egy adott érzelmet tisztán megéljünk, hanem az értelem közbeléptetésével tükröt tart eléje, analizálja, megmeríti az értelem jeges vizében. Ha az umorismo kritikus magatartás is lehet, ez jól megvilágítja, mi az intellektus szerepe ebben az esztétikai élményben: az, hogy megakadályozza az érzelmi azonosulást, hogy tükröt tartson az értelemnek, és szembesítse az értelem ítéletét az értelem ítéletével.

Az első rész hatodik fejezetében az itáliai umoristákkal foglalkozik. Nem célja történeti keresztmetszetet adni, csupán demonstrálni akarja, hogy mennyire nem helytálló az umorismot modern, illetve kizárólag az angol-német népeknél előforduló jelenségnek tekinteni. Emlékeztet korábbi megállapítására, mely szerint az umorismot lehet tágabban és szűkebben értelmezni, és hogy éppen e kétféle értelmezési lehetőség figyelmen kívül hagyása a kategória körül kialakult zavar oka. Nem helytálló ennél fogva az sem, hogy az umorismo vizsgálatánál hol az egyik, hol a másik módon értékelünk.

A szűk és sajátlagos értelmezés szerint az umorismo bármely népnél, bármely korban, de ritkán és kivételesen fordul elő, mivel egy sajátos beállítódás, egy pszichológiai folyamat gyümölcse.⁸⁷

Nem szükséges hozzá pl. etikai elkötelezettség, de az, hogy van-e, befolyásolja az umorismo minőségét, hatását, mint ahogy minden egyéb, az egyes umorista író lelkét alkotó elem is.

Aki úgy véli, hogy az umorismo szükségképpen a költő ideáljainak és a valóságnak valamiféle kontrasztja nyomán születik, és csak az ütközésre való reagálásának módjában különbözik az iróniától, a szatírától, vagy a farsetől, grotesztól, az egyoldalúan és kissé felszínesen ítéli meg az umorismot. Az ideál sérülése, korlátozódása tehát semmiképpen nem az oka, esetleg következménye lehet az umorismonak. Pirandello hangsúlyozza, hogy az umorismo egy sajátos pszichológiai folyamat.

Ami Itáliát illeti, a szkepticizmus, a tolerancia, a realista beállítottság, melyek sajátjai irodalmuknak, kedvező környezetet jelentenek az umorismo számára. A nagy akadály, a visszafogó erő a retorika, amely a lélek szubjektív megnyilvánulásait elfojtva egy mechanikusan, hidegen konstruált irodalom ideáljával terrorizálja az ízlést. A retorika elleni lázadás nagy korszaka a romantikával jön el, különösképpen Lombardiában, de magányos lázadók minden korban találhatók, igaz, kevesen, és elsősorban a népi, dialektális írók között, akik megúszták a szabályok iskolai elsajátítását. Köztük kell keresni az igazi umoristákat.

Pirandello fájdalmas felháborodással konstatálja ismét, hogy az itáliai irodalomkritika - nem felelven meg egyébiránt az esztétikai kritika iránt támasztott követelményeknek sem - nem képes saját irodalmának ízeit, jellegét megfelelően értékelni; hogy hamarabb vesz észre más nyelven egy umoristát, mint a saját nyelvén.

Igy kerül szóba többek között Machiavelli is, akinek értékét a már ismert keretek között méri, mikor meztelen nagyságáról beszél, mely sosem kívánt a retorika ruhatárából felöltözni, és aki a dolgok erejét értette (nem a szavakét), aki zavaros szintézisek helyett a finom és éleselméjű analízis embere volt. Machiavellihez kevés lélek hasonlítható abban, ahogyan az ellentmondásokat, az élet inkongruenciáját képes felfogni, s bölcs, ironikus toleranciája is valódi umoristára utal, melyet a honi hozzáértők benne nem, de bezzeg Swiftben képesek felismerni. (Hosszan idézi itt Arcoleot, mint az elnagyolt, globális ítélethozatal elítélendő példáját, aki végül azt a megállapítást teszi, hogy Itáliában a humor azért nem fejlett, mert ahhoz gondolkodó és művész egyszerre szükségeltetik, de tudomány és művészet ezen a vidéken egymástól és az élettől is el van szigetelve.⁸⁸) De Machiavellin kívül Pirandello példákkal hivatkozik Giordano Brunora is, akit ha kellő elfogulatlansággal és alapossággal megvizsgálunk, szintén umoristának tekinthetünk néhány művében. Aztán, a teljesség igénye nélkül - és beharangozva egy elkészítendő olasz umoristák antológiáját - elősorol még néhány nevet, köztük Benvenuto Cellinit, Pietro Aretinot, Alessandro Tassonit. Lát ilyen tendenciát Baretti néhány prózájánál, Foscolonál, Leopardinál is, és persze Manzoni Don Abbondioja is sokszor idézett példája. Említi a scapigliatura költőit, majd Carduccit, Grafot, Fogazzarot, Capuanat; a teljesség igénye nélkül felsoroltakból is látszik, hogy elég terjedelmes antológiát lehetne a régi és új itáliai umorista költőkből összeállítani.

A nagylélegzetű tanulmány második, az elsőnél rövidebb része az umorismo lényegét, jellemzőit és materiáját taglalja. Pirandello itt saját megközelítését fejt ki, az első részhez hasonlóan hat fejezetben.

Az első fejezet megállapítja, hogy az eddigi definícióknak nem sikerült olyan jellemzőket megállapítani az umorismoról, amelyek annak minden fajtájára érvényesek lennének. Akkor hát fel kellene adni, hogy pontosan meghatározzuk az umorismot, elfogadva Croce véleményét, aki szerint ez is a definiálhatatlan, mert pszichológiai állapotra vonatkozó, azaz nem esztétikai kategóriák közé tartozik? Az umorismot, mint lelkiállapotot, ábrázolhatja a művészet, de ez minden köze az esztétikaihoz: hasonlóan más,

⁸⁷v. ö. id. mű, p. 116.: "inteso in questo senso stretto e per me proprio, se ne troverà parimenti, ma in molto minor copia, anzi, in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni di ogni paese, non essendo prerogativa di questa o quella razza, di questo o di quel tempo, ma frutto di una specialissima disposizione naturale, d'un intimo processo psicologico che può avvenire tanto in un savio dell'antica Grecia, come Socrate, quanto in un poeta dell'Italia moderna, come Alessandro Manzoni."

⁸⁸ A hivatkozott mű: Giorgio Arcoleo: *L'Umoreismo nell'arte moderna*. Napoli, Detken, 1885. p. 94-95.

pszichológiai állapotot kifejező kategóriákhoz, mint a komikus, vagy a fenséges, amelyek esztétikailag szintén definiálhatatlanok Croce szerint.

Pirandello úgy véli, a pszichológiai állapotok legfeljebb a filozófus számára definiálhatatlanok, azonban a művész végeredményben nem tesz mást, mint hogy ilyen állapotokkal foglalkozik: definiálja vagy ábrázolja őket.

Croce további állítása, hogy umorismo nincs is, csak egyes umoristák vannak. Pirandello szerint ez képtelenség: mincképpen állítható, hogy egy író umorista, ha nincs, vagy nem meghatározható, hogy mi az umorismo? Croce esztétikáját annyira absztraktnak és negatívnak ítéli, hogy nem tartja alkalmazhatónak a kritika számára: az esztétikai probléma megkerülésének tartja azt is, hogy Croce a filozófiailag definiálhatatlannak ítélt fogalmakat empirikusan akceptálja, így az ablakon engedve vissza az ajtón kiutasított kategóriákat. Ez a filozófiai esztétika csődjé.

A második fejezet azt a pszichológiai folyamatot veszi szemügyre, amelynek eredményeképpen létrejön az umorismo sajátos ábrázolásmódja. Sajátos ábrázolás, melynek anyagát és értelmét a világ sajátos megítélése adja. Ebben a folyamatban a reflexiónak van kulcsszerepe, olyan különleges aktivitása, mely különbözik a reflexió műalkotásban betöltött szokásos szerepétől. Nem marad láthatatlan, nem olyan, mint tükör, melyben az érzelm meglátja és szemléli önmagát, hanem az érzelm elé tornyosul, annak bírójaként, ízeire szedi, szétrombolva az általa alkotott eredeti képet, és az alkotót az érzelm meghaladására kényszeríti. Ebből az analízisből ekkor egy újabb érzelm keletkezik, amelyet *sentimento del contrario*nak lehetne nevezni. Éppen ennek az érzelmenek a megléte mutatja, hogy a komikus ábrázolás lehetőségeinél mélyebbre jutottunk: a komikum az ellentét észlelése, az umorismo az ellentét érzése; az észleléstől az érzelmeig tartó utat a reflexió közreműködése építi ki. A komikus ábrázolásnál az ellentét kívül marad a szemlélőn, aki éppen ezért egyértelmű állásfoglalásra képes, az umorismo esetén azonban belül van, s ezért a szemlélő állásfoglalása a *perplexità*, a zavarodottság.

A reflexió ilyen hangsúlyos szerepe felveti a kérdést, hogy vajon nem kerülünk-e kívül az esztétikai jelenségek körén, tehát hogy a *sentimento del contrario* észlelése nem sodor-e kívül bennünket az esztétikai és pszichológiai kritika területén? Pirandello szerint nem; ugyanis nem fogható fel a szépség maga sem, ha nem fogjuk fel azt a pszichológiai folyamatot, amely annak a lelkiállapotnak a tökéletes újraalkotását eredményezi, amelyet a költő meg akart jeleníteni: az esztétikai szépség ugyanis éppen ebben a tökéletes újraalkotásban van. A szépség tehát nem fogható fel a pszichológiai folyamat követése, megértése nélkül, márpedig ha ebben a folyamatban a reflexió is szerepet játszik, integráns, sőt, a folyamatot gerjesztő szerepe van, és érzelmi konklúziót eredményez, akkor része a szépségnek.⁸⁹

Pirandello megjegyzi azonban, hogy nem minden umorisztikus alkotásban követhetjük nyomon ezt a pszichológiai folyamatot: van olyan is, amikor csak a végeredményt kapjuk, a kiváltó okot nekünk kell kikövetkeztetni. Ilyen pl. Cervantes Don Quijotének esete. Itt az elsődleges érzelm rejtve marad, és csak a komikum érzését kapjuk, mint *sentimento del contrario*t. Komikus ábrázolás, amin azonban nem tudunk gondtalan szívvel nevetni, éppen azért, mert olyan ez a komikum, ami egy másik érzelm kényszerű leküzdése nyomán, mint *sentimento del contrario* jelenik meg, és nyilván valamilyen módon magában hordozza azt a másik, eredeti érzelmet is. Az eredeti érzelm visszatükröződését meglátva, azaz a reflexió közbelépése után az alkotó nem tud már vele azonos maradni, sőt, vele ellentétes érzelmmel kell, hogy kompenzálja az elveszett azonosulási lehetőségét. Ez a meghaladott és az új érzelm közti feszültség az, ami az umorismo alkotóját, befogadóját egyaránt az igen és nem közötti kifizetlenség állapotában tartja. Egy adott érzelmi reakció megélésének frusztráltságáról van szó, s ez a frusztráltság maga is kifejeződik érzelmileg. A frusztráltság a sajátos, bírójaként előretolakodó reflexió, visszatükröződés következménye: ez a visszatükröződés megbontja az alkotás harmóniáját, kizökkenti azt az egyenes megfelelések világából. Olyan, mintha a mű alkotója mohón és türelmetlenül több nézőpontot és több időpillanatot olvasztana egybe, és így a mű mintha még a megszületése előtt meghaladná önmagát, mintha nem vállalhatná az eredeti inspirációt, és ezért azt menetközben átalakítaná.⁹⁰

És valóban, Pirandello a következő, a harmadik fejezetben ezt mondja: "Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma - si badi - un critico *sui generis*, un critico fantastico: e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola,

⁸⁹ Az esztétikai kritika feladatának elgondolásakor nem először fogalmazza meg Pirandello, hogy a kritikusnak önmagában újja kell alkotnia az alkotói folyamatot, csak úgy tudja megítélni ama folyamat hitelességét, őszinteségét, és ezzel összefüggésben az alkotás értékét. Ez a befogadói azonosulás eszerint nem csak intuitív lehet, mint általában, hanem - amennyiben umorisztikus alkotásról van szó - ugyanolyan mértékben reflexív is, mint maga az alkotás.

⁹⁰ Erre a mozzanatra, a frusztráltság jelenlétére maga Pirandello is rávilágít később, a negyedik fejezetben, a 153. oldalon: "Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia coraggio di rivelarsi in prima; gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere."

quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termine. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una speciale attività della riflessione."⁹¹

Megvizsgálva tehát az umorisztikus mű keletkezésének folyamatát, rábukkantunk a sajátos szerepet betöltő reflexióra. Ez a sajátos *érzelemkritika*, a nem umorista műalkotásokban betöltött hétköznapi szerepétől különböző *visszatükröző aktivitás* Pirandello szerint alkalmas arra, hogy az umorista műalkotás általános és megkülönböztető jellemzője legyen: olyan vonás tehát, amely képes magyarázatot adni mindazon eltérő sajátosságokra is, amelyek az egyes umorisztikus művekben fellelhetők.

A harmadik fejezetben tovább elemzi a reflexiót, igyekeztén megvilágítani a különböző szerepeket, amelyeket a "normális" és az umorisztikus műalkotásban betölt. Itt próbálja Croce bírálatait is megválaszolni, és visszautasítani a bírálója által neki tulajdonított következtetést, mely szerint az umorismo nem volna művészet.

A reflexióról szólván a következő szemléletes képpel tesz különbséget kétféle funkciója között: rendesen a reflexió a műalkotás megfogantatásakor maga is egyfajta érzelm, olyasféle tükörhöz hasonlít, melyben az érzelm megismerheti önmagát. Az umorisztikus műnél is tükör, de jeles víztükör, melyben az érzelm lángja nemcsak megismeri önmagát, de bele is csobban, sietegyen; a víz sietegése a nevetés, amit az umorista kivált, a felszálló gőz az umorista mű gyakran kissé ködös fantáziavilága.⁹²

A reflexió, ilyen módon eljárva félbeszakítja az eszmék és képek spontán harmónikus formába való rendeződését. Innen az a sokszor konstataált jellemzője az umorisztikus műveknek, hogy szétesettek, folytonos kitérőkkel vannak félbeszakítva.⁹³ Ez a szétesettség, ezek a kitérők azonban nem az írók bizarr szeszélye, önkényeskedése következtében keletkeznek, hanem a képek művé szerveződő mozgása közben a reflexió közbelépése következtében beállt zavarnak, félbeszakadásnak szükséges és kikerülhetetlen következményei. Ekkor a képek nem hasonlóságuk, közelségük alapján társulnak, hanem egymás ellentétét hívják elő, és természetesen megoszadják, nyugtalanná teszik a lelket.

A reflexiónak ez a sajátos viselkedése az, amely meghatározza az umorista speciális *lelki beállítódását*. Ez a beállítódás nem más, nem több, mint talaj, melybe hullva a mű csírája sajátos "nedvekkel" táplálkozhat, melyen felnővekedhet és belőle egyfajta minőséget nyerhet. De ennek a műalkotás-növénynek a fejlődése, születése spontán folyamat kell, hogy legyen: a művészet spontán módon születhet csak, mivel annyiban művészet éppen, amennyiben spontán, érintetlen a *tudatos* reflexiótól.

Itt Pirandello szükségesnek tartja, hogy újra megközelítse a reflexió általa használt fogalmát: a reflexió nem a tudatos ellentéte, vagy annak a spontán irányában történő elmozdulása. A reflexió a képzeleti aktivitás speciális *projekciója*: úgy születik a fantáziaképből, mint az árnyék a testből; magán viseli a spontán (igaz, őszinte) születés minden jellegzetességét; benne van az alkotás csírájában, és belőle árad az, amit *sentimento del contrario*nak nevezünk. Ezért mondhatjuk, hogy az umorismo a megfogalmazás pillanatában már jelenlévő megkettőződés. Pirandello egy olyan lelki működést különít el - fedez fel - ily módon a reflexióban, mely a szokásos retorikai illetve filozófiai megközelítésekben használttól különböző értelemmel ruházta fel azt, és annyira pszichológiai, hogy tradicionálisan fel sem merül, mint esztétikailag releváns tényező.

A következőkben Croce ellenvetéseire reagál, meglehetősen ingerülten, annak az embernek a sértettségével, aki bár pontosan tudja, hogy mit beszél, és úgy véli, hogy pontosan és világosan meg is fogalmazta, mégsem értik, hogy mit akar mondani.

Croce úgy érti, hogy az umorismo Pirandello szerint nem művészet, és nem érzi, hogy akkor mi. Több, mint művészet, pl. a művészetről való gondolkodás, tehát művészetkritika, vagy az életről való gondolkodás, tehát életfilozófia? Vagy valami eredeti és különös lelki-szellemi működés, amit a filozófusok eddigelé nem ismertek? Ha így van, Pirandellonak, ha ő fedezte fel, valahogy be kellett volna illesztenie a szellem formáinak rendszerébe (persze természetesen Croce a saját rendszerében

⁹¹ id. mű p.146. "Az igazi umorista nem csak költő, kritikus is, de - vigyázat - különleges kritikus. fantasztikus kritikus: a fantasztikus szót nemcsak bizarr vagy szeszélyes értelmében használom, hanem a szónak esztétikai értelmében is, bármennyire is ellentmondásosnak tűnjék ez első megközelítésre. Éppen erről van szó; épp ezért beszéltem mindig egy speciális visszatükröző aktivitásról." (saját ford.)

Hogy mit lehet érteni ezen: különleges kritikus, fantasztikus kritikus? Fantasztikus alatt a szó esztétikai értelmében olyan kritikus érthető, akinek eljárásai nem logikai procedúrák eredményei, ítéletei nem a műnek, mint a képzelet alkotásának és esztétikailag, tehát képzeletben létező világának a filozófia vagy a retorika kategóriáival való megmértése, azokkal való szembesítése során keletkeznek, hanem *belülmaradva* a műben, a mű fantasztikus, azaz képzeletbeli, alkotott világában. Szembesülés, de belülről módon: olyasmi, mint egy dialógus másik énünkkel, önmagunkkal: "un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione." (id.mű, p. 147.)

⁹² v.ö. id. mű, p. 145.

⁹³ Ez az itt megfogalmazott sajátosság mintha stílusban is - túl azon, hogy életérzésben - kiindulópontja lenne egy tendenciának, amely a század második felére megszülte a posztmodernséget, azaz a felvállalt, utánérzések szabdalta szétesettséget, s fölötté a cinkos összezakacsintást: tudjuk, mi lenne ez, de mégsem az, mert tudjuk, hogy már nem lehet az, mégis...

gondolkodik, ez nyilvánvaló, hiszen észre sem veszi, hogy a fogalom rendszerbe illesztésére igenis történik kísérlet, csak az egy másik rendszer), amit Pirandello Croce szerint nem tett meg, csupán arra korlátozódott, hogy megállapítsa, hogy az umorismo ellentétes a művészettel.

Pirandello rámutat, hogy a félreértés a *riflessione* - a reflexió - funkciójának értelmezésével kapcsolatos. A reflexió *sajátos* aktivitásának semmi köze a műről való vagy az életről való gondolkodáshoz, de ehhez a normális műalkotásban betöltött hétköznapi szerepének sincs köze. A reflexió *sajátos aktivitása* a műben, azon belül működik, abban a sajátos műben, amit umorisztikusnak nevezünk. Csupán Croce az, aki ezért úgy gondolja, hogy az umorismo nem művészet. Pirandello szerint igenis az, eme sajátos jellemzővel, sőt, még azt is bemutatta, hogy ez a sajátos karaktere miből és hogyan jön létre.

Arra is rámutat, hogy mi lehet a *riflessione* körüli félreértés oka. Az, hogy Croce nem hajlandó tudomást venni arról, hogy ő, Pirandello a reflexió *sajátos*, műalkotási folyamaton belüli *aktivitásáról* beszél, amikor azt az umorismo megkülönböztető jegyeként definiálja, és nem általában reflexióról, valamint hogy ebből következően Croce a reflexió művészettel kapcsolatos megjelenésének azt a két esetet tekinti, amikor a reflexió a műalkotás materiájának alkotó eleme, vagy pedig hogy a művön kívül van, és akkor persze nincs szó művészetről, hanem pl. művészetkritikáról. Szóval mindez arra a feltevésre kényszeríti Pirandellót, hogy Croce úgy képzei el a műalkotás összerakását, mint valami tésztaét, amihez ugye kell egy kis tojás, egy kis liszt, meg esetleg még valami, amit talán ki is lehet hagyni: egy csipet fantázia, egy adag érzelem, gyúrd össze és megkapod az átlagművet, mert annak az összerakásához lehet szükség mindezen elemekre, és esetleg másokra. Csakhogy ennek a masszának, ennek a materiának az összeállítására miféle kapcsolatban állhat a Pirandello által elmondottakkal, ha egyszer Pirandello a reflexióról nem mint *materiáról*, mint a művet alkotó komponensről beszél, hanem mint a művön belül működő, speciális *aktivitásról*? Ez már a költő első érzelmébe befészkei magát, s lassanként megteremti a *sentimento del contrario*. Abban különbözik a reflexió közönséges műalkotásban betöltött szerepétől - ahol persze szintén nem mint materia játssza az alkotórész szerepét - , hogy nem követi lépésről lépésre a költő eredeti érzését, hűséges tükörképként, hanem egy adott ponton *szembefordul* vele, olyan módon, mint lázadó árnyék. Ettől azonban még nem válik művön *kívülré*, nem változtatja meg a műalkotás, mint a képzelet művének minőségét, státusát - műfaját -, vagyis a reflexió eme speciális aktivitásának következtében azért a művészi alkotás nem válik művészetkritikává.

Pirandello sajnálatosnak tartja, hogy Croce ezzel az értetlenkedéssel akarja ismét demonstrálni, hogy az umorismoról nem kell, és nem is lehet beszélni.

Számunkra ebben a fejezetben az umorismo meghatározásából az a vonatkozás válik figyelemreméltóvá, amely a reflexiónak az alkotói folyamatban betöltött, hangsúlyozottan *dinamikus* létezését emeli ki, szemben a reflexió passzív, alkotó részként, mintegy "kívülről" bevitt létezésével, ahogyan arról a korabeli esztétika gondolkodott. Mai tudásunk fényében kétségtelenül Pirandello felfogása a realisztikusabb az alkotói folyamatot tekintve, s Croce mentségül csupán az szolgálhat, hogy őt egyáltalán nem érdekelte a mű esztétikai megítélése szempontjából a mű létrejöttének folyamata, s erre vonatkozó elképzelései szükségképpen sematikusak kellettek, hogy legyenek. Pirandellót azonban éppen az esztétikai érték megállapításának szempontjából érdekli az alkotás keletkezésének pszichés folyamata. Ő ugyanis a művészet minőségi garanciáját éppen az adott lélektani törvényszerűségeknek megfelelően lezajlott alkotói folyamatban látja.

A negyedik fejezet tovább boncolja az érzelem és a reflexió között kialakult ellentétet, a reflexió "lázasát", és megkísérel behatolni az umorista író lelkébe, arra a területre (a korábban sajátos lelki beállítódásnak nevezett területre), ahová a mű csírája hullik. Mint említette, az umorisztikus beállítódás önmagában nem elég, mert szükség van az alkotás csírájára is, amely ezen a talajon fejlődésnek indul.

Az umorismot az oknál fogva igyekszik elkülöníteni, mert a kiváltott hatás alapján - nevetés - nehéz az ironia, a komikum, a groteszk és az umorismo szétválasztása. Az okok közül, Lippsszel szemben, kizárja az etikai szempontokat, mint külsődlegeseket: az ok a lelkiállapotban, a sajátos lelki beállítódásban és nem az etikai állásfoglalásban van.⁹⁴ Ez a beállítódás rávetül a dologra és megjelenik az ábrázolásban is. Magának az umorisztikus lelki beállítódásnak (melyet egyébként abnormálisnak tekint) azonban nem egyetlen determináló oka lehet.

Ami az umorismo materiáját illeti: a lélek fikciói, az érzelem alkotásai képezik, melyeket a reflexió ördöge szétszed. Mármint a szétszedés eredményeképpen kaphatunk egy megbocsátó mosollyal kísért együttérzést, sőt könyörületességet is, azonban nem szabad elfeledni, hogy ez már a visszahatás, egy *sentimento del contrario*, s az eredeti érzelmi állapot lehetett a harag éppúgy, mint a megvetés, vagy a kinevetés. Ha nem így lenne, ha nem állna szemben (még ha nem is mindig kifejtve, azaz megjelenítve a

⁹⁴ Pirandello a mű esztétikai megközelítésekor tehát alkotáslélektanilag motivált: nem a kész mű, vagy a hatás érdekli, nem abban keresi az esztétikai minőséget meghatározó jegyeket, hanem a miértben. Attitűdje tulajdonképpen emlékeztet a lélek bűvárára, amennyiben a művet úgy tekinti, mint bizonyos lelkiállapotok, lelki tartalmak által meghatározott következményt. Ebből következik, hogy a műbírálat, az esztétikai kritika fontos feladata eme generáló lelkiállapotok rekonstruálása.

kiinduló és a végső stádiumot is) *mindig* két ellentétes érzélem, akkor nem umorismoról kellene beszélni, hanem iróniáról.

Don Abbondio esetében az ütközés Manzoni saját elvont ideálja és saját, az emberi gyengeségekről szerzett élettapasztalata között keletkezik: bár fenntartja és meg is személyesíti saját ideálját Federigo Borromeóban, be kell, hogy lássa, gyakrabban fordul elő, hogy efféle ideál nem tud az emberi gyengeségek miatt megvalósulni. Mindkét hang, az ideálé és a valóságé is saját lelkének hangja, és Manzoni Don Abbondio esetén mindkét hangra figyel. Így lesz umorisztikus figura a falusi plébános. Pirandello ezen a ponton hosszan elemzi Don Abbondio figuráját, vitába száll De Sanctissal is a pap gyávasága megítélésének kérdésében. Don Abbondiot nem lehet pusztán azért kinevetni, mert nem lesz hős. Az őt fenyegető veszély reális, és ő pedig nem bátor: "il coraggio, uno non se lo può dare", mondja a plébános a kardinálisnak. Pirandello szerint Don Abbondio maga a megtestesült *sentimento del contrario*.⁹⁵

⁹⁵ Don Abbondio umorisztikus megítélésében nem értek teljesen egyet Pirandelloval, éspedig azért nem, mert személyében nem egyszerre van jelen az ideális és a reális, mint Don Quijote esetén. Ő "csak" reális. Nem érzem, hogy léte az igen és nem között lenne kifeszítve: az, hogy tudomása van a kardinális által megtestesített ideálok nemes és értékes voltáról, még nem teszi saját belső igényévé eme ideáloknak való megfelelést, és nem kelt benne feszültséget a megfelelni nem tudás. Ilyen értelemben nem érzem, hogy Don Abbondio maga lenne a megtestesült *sentimento del contrario*. Természetesen azért, mert nem ideális, megvan és meg is lehet a maga igazsága, és ez okot adhat arra, hogy ne nevéssünk rajta, hogy ne csak megvessük. Arra szeretnék ezen a ponton rámutatni, hogy pusztán az a tény, hogy egy alak a maga realitásában ellentétes érzelmeket vált ki, még nem teszi őt magát umorisztikussá. Manzoni sincs meghasonlott állapotban vele kapcsolatban: pontosan olyannak látja, amilyen, benne nem kelt feszültséget a figurában megtalálható ideális és reális ellentét, éppen, mert valóságosnak ismeri el. Azaz nem jön létre vele kapcsolatban az igen és nem közötti kifeszítettség állapota: az *igen* Borromeo bíboros, a *nem* Don Abbondio. Az, hogy nem szatirikus a figurája, hogy nem keserűséggel megrajzolt, még nem jelenti azt, hogy umorisztikus, talán csupán azt, hogy *humoros*. Nem pusztán komikus, hanem humoros. Érdekes lenne annak elemzése, hogy miért történik az, hogy Pirandello ezen a ponton a *saját* maga által értelmezett *umorismo* és a *humor* értelmében értelmezett *umorismo* közti különbséget "nem veszi észre". Mert az umorismot, mint korábban körületekintő aprólékosággal fejtegeti, nem csak az *ellentét* jelenléte, hanem az eredeti érzélem meg az ellentétet kiváltó reflexió közötti *feszültség* is jellemzi: épp ez a feszültség jelenik meg a *sentimento del contrario* érzelmében, ami aztán természetesen ellentétet képvisel az eredeti érzelemhez képest is. Két ellentét is működik tehát az umorismóban, de mindkettő érzelmi konnotációkat, tehát feszültséget hordoz.

Az ellentét pusztá, érzelmi feszültség nélküli konstataciója vezet a többi komikus ábrázolásmódhoz, a komikumhoz, a szatírához, az iróniához - és a humorhoz is - kettős *beszédet*, de nem kettős *érzelmet* létrehozva.

Végül is az *umorismo* mint befogadói reakció is létrejöhet, és ez esetben nyilvánvalóan erről lehet szó. Átélve Don Abbondio alakjának igazságát - Manzoni drámai plasztikusságú ábrázolásának köszönhetően - az olvasóban, Pirandelloban keletkezik a *sentimento del contrario*, leleplezve ezáltal "saját ideáljait", és persze azt is, talán, hogy a Borromeóban megrajzolt alak realitása, élettélisége Pirandello befogadói reakciójában nem valósul meg, és nem feledtetni vele Don Abbondio "hiányosságait". Tulajdonképpen ő maga az, aki nem tud egyértelmű állásfoglalást - ez esetben a megbocsátó, humoros elfogadás állapotját - képviselni a maga számára Don Abbondioval kapcsolatban: Manzoni ábrázolásának ereje felismerteti vele az alak "létfogosultságát", de nem képes azonosulni Manzoni megbocsátóan kritikus attitűdjével. Saját ideáljai és a figura realitása (és realitásában megrajzolt saját igazsága) között *kifeszítve* Pirandelloban születik meg az umorisztikus reakció - bizonyosságát adva, hogy az *umorismo* valóban egy sajátos lelki beállítódás is, nem pusztá "stílus". "Ma ridendo di lui e compatendolo nello stesso tempo, il poeta viene a ridere amaramente di questa povera natura umana inferma di tante debolezze; e quanto più le considerazioni pietose si stringono a proteggere il povero curato, tanto più attorno a lui s'allarga il discredito del valore umano. Il poeta, in somma, ci induce ad aver compatimento del povero curato, facendoci riconoscere che è pur umano, di tutti noi, che costui sente e prova, a passarci bene la mano su la coscienza. E che ne segue? ...ne segue, dicevamo, che a voler considerare da questo lato la rappresentazione del curato manzoniano, non non sappiamo più riderne. Quella pietà, in fondo, è spietata: la simpatica indulgenza non è così bonaria come sembra a tutta prima." (id. mű. p. 159.) Árulkodó sorok! Sajnos nincs mód e helyütt rámutatni, melyek a pirandellói tapasztalat azon pontjai, amelyek a Don Abbondiohoz való illetén viszonyulását indokolják. Mindenesetre Pirandello számára Don Abbondio figurája revelatív értékkel kellett, hogy bírjon, éppen azért, mert *igazsága* lehetővé, annak ellenére, hogy nem ideális: élményszerű közelségbe hozva ezáltal az egy lélekben megvalósítható mássággal való azonosulást, ami a drámai látásmód lényege. A lírai ill. az epikus viszonyulásmód tör itt át a drámai látásmód irányába. (Nyilván az sem véletlen, hogy az epikus Manzoni is éppen ennél a drámaírói látásmóddal megrajzolt alaknál kelti fel Pirandello érdeklődését.)

Nagy dolog ideállal bírni - vallással, lovagival - és aztán látni, hogyan csökevényesedik el a reflexió működése által, egy Don Abbondio, egy Don Quijoteban "megvalósulva", mondja Pirandello. Van, aki mint Manzoni, meg tudja magát vigasztalni egy Borromeo bitorlással, vagy Cristoforo atyával, még ha ők nem is olyan élő alakok, mint Don Abbondio, és van, aki nem: Cervantes elé Mancha börtönében csak hőshez hasonló alak pattanhat...

Az ötödik fejezet tovább boncolja az ideál és a realitás ellentétét, mint ami lehetséges, de nem szükséges feltétele az umorizmonak. Lehet a költőnek ideálja is a sok más, lelkét alkotó elem között, ez vérmérsékletétől, hajlamaitól függ; de ha van is, ez az ideál darabjaira esik, vagy csökevényes megvalósulásban létezik az umorista ábrázolásában. Éppen arról van szó, hogy ez az ideál nem tudja betölteni az umorista világában a rendet alkotó funkciót, helyette megszüli a *sentimento del contrariot*, mely a költő lelkét igen és nem között tartja kifeszítve, az "il non saper più da qual parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza." -t.⁹⁶

Észre kell vennünk, hogy a tudat elhatározottság nélküli státusa magában rejtje az elhatározottság, a valahová tartás helyzetének fájdalmas hiányát is, vagyis ez egy olyan állapot, amelyet a hiány okozta feszültség jellemez. Nem arról van tehát szó, hogy az ilyen tudatállapotú ember el tudja fogadni, vagy legalább adott minőségűnek látni az életet - pl. rezignáltan, megbocsátóan, vagy éppen dühödt elutasítással az ideálok fedezékéből - tehát olyannak, amilyen az a "valóságban", vagy legalábbis egy körülhatárolható, meghatározható és ellentmondásmentes minőségnek (adott esetben ideál nélkülinek, gyarlónak), hanem éppen arról, hogy ez az "elfogadás" - elutasító vagy megbocsátó változatának széles skáláján⁹⁷ - megoldhatatlan nehézséget okoz a számára, jóllehet birtokában van az elfogadást vagy elutasítást támogató megfontolásnak (riflessione). Épp ez okozza a feszültséget.

Mármint az umorizmot generáló lelkiállapotot épp ez az elfogadásképtelenség jellemzi, annak feszültségével egyetemben. És ezért nem lehet azonos sem a komikussal, sem az irónikussal, sem a szatirikussal, sem - tegyük hozzá - a humorossal. Pirandello ezt az állapotot nevezi *sentimento del contrariot*-nak, ahol a *sentimento* szó hivatott kifejezni, hogy az ellentét nem pusztán a tudat által felismert, vagy a tudat által már meg is érzékelte, tehát a tudat egyensúlyát nem zavaró tényező: azt közli az ellentét érzése kifejezés, hogy tehát nincs, mert nem tud rend lenni, hanem rendtelenség van.

A komikusban az abnormális (mint a normálissal ellentétes) felismerése fejeződik ki. Az irónikusban az ellentét látszólagos, verbális, a kettős beszéd értelmében, tehát a költő állásfoglalása világos, és az ellentét verbális megalkotása épp e világos állásfoglalás hangsúlyossá tételét szolgálja. A szatirikusban a valósággal szembeni harag, ellenkezés alkotja az ellentét másik oldalát, tehát az ellentét a valóság és a valóságra irányuló harag között áll fenn, és itt a költő állásfoglalása szintén világos. Ezek az ellentétesek tehát nem az állásfoglalásban megjelenő ellentétes, kettős érzések, mint az umorismo esetén, hanem a kifejezésben megjelenő kettős beszédek, esetleg fiktív érzelmek ábrázoló kettős beszédek. Ezen a ponton Pirandello egy nagy lépést tesz előre az umorismo jellemzésében. Végképp elszakítja az umorismo sajátos dekomponáló lelkiállapotát a morális felhangoktól, mikor azt mondja, az umoristának t.képpen ab ovo nem tetszik a világ valóságossága, de ha tetszene neki, akkor a reflexiót saját tetszésére alkalmazva megtalálná a módját, hogy tönkretegye e tetszést. Nem tetszik a jelenlévő világ, akár valóságos, akár illuzórikus, fiktív, akár ideális, akár gyarló - ez a lényege az umorismo szétszedő, kontrolláló, bizalmatlan attitűdjének: fel kell borítani az egyensúly állapotát, mert nem azt az egyensúlyt fogadja el a világ állapotának, ami van; mindent kételkedve fogadó bizalmatlansága éppen arra az egyensúlyra irányul, ami fennáll. A maga számára éppen a fennállót nem tudja egyensúlyként megélni, nem tud hozzá semmiféle szilárd álláspontból viszonyulni, sem a komikuséból, sem a szatirikuséból, sem a humoroséból, sem a tragikuséból.

Akkor következik be ez a bizalmatlansági állapot, ez a bizalmi válság, amikor az ember felfedezi, hogy a világ, illetve annak értelmessége csupán egy folyamatos illozórikus konstrukció. Ez egyrészt a megismerés egy sajátosan elmélyült pillanata, másrészt az értelem elvesztésének érzelmi válságként - *sentimento del contrariot*ként, feszültségként - megélt pillanata. (Van az értelem elvesztésének eme fájdalmas feszültségtől mentes konstataciós lehetősége is, pl. a cinizmus.) Ritka pillanat, mivel az ember értelemkereső tevékenysége folytán nem tarthatja fenn sokáig az ilyen állapotot, és kiváltságos, mert benne a megismerés szédítő mélységei tárulnak fel.

Éppen ezért is tartom jelentősnek Pirandello ezen okfejtésénél megállni egy pillanatra, mert itt plasztikusan kimutatható, hogy a gondolkodásában ezen a ponton rokonságra kerül, megközelíti egymást az umorisztikus és a drámai szemléletmód. Ez a közelítési, kapcsolódási pont az egy lelken belül hitelesen átéltető másság. Erről részletesebben a fejezet második részében szólnunk.

⁹⁶ id. mű, p. 160. "a nem tudni, merre tartson/az irányítévesztés, a zavarodottság állapota, a tudat habozó helyzete" (saját ford.)

⁹⁷ Az elfogadás elutasítása is egy elfogadás, negatív értelemben: ekkor ugyanis valamilyen másik, határozottan körvonalazható minőség hiánya miatt utasítunk el valamit; az elutasítás tehát a hiány elfogadhatatlanságát jelenti, és az elutasítás mozzanatában éppen ezért megjelenik az elfogadható is, persze mint negatívum, mint hiány.

Pirandello ezt így fogalmazza: "Tutti i fenomeni o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua."⁹⁸

Pirandello itt áttér a lélek rétegeiről és a lelki tevékenységekről való filozófikusnak tűnő eszmefuttatásra. Ez a téma számára érezhetően nagyon fontos, és itteni, filozófikusnak nevezett formájának kialakulását elmélyült és alapos ismeretszerzés és töprengés előzhette meg. Ilyenformán fűzi gondolatait:

A gondolati logika, amit gyakran használunk fel pajzsként, amikor a megszokás, az öntudatlan utánzás, a szellemi lustaság cselekedeteinek helyességét kell megvédenünk, gyakran egyáltalán nem azonos a cselekvés logikájával, s ezért nem is lehet benne feltétel nélkül megbízni. S az is valószínű, hogy amikor egy ideál követését indokoljuk eme logikával, a mélyben akkor sem tisztán racionális, hanem érzelmi impulzusok, homályos irányultságok állnak. Tudomásul kell venni, hogy az emberi lélek többretegű, történetileg kialakult képződmény, nem egy, hanem több egymásbafonódó, különböző és mozgásban lévő szisztéma. Épp ezért illuzórikus azt hinni, ismerjük saját cselekedeteink okát, mozgatóit, hogy ismerjük saját tudatunkat vagy személyiségünket. Mindennek csupán kis részét ismerjük, miközben magunk állítunk fel - természetesen illuzórikus - korlátokat, melyek között megismerni és irányítani véljük létezésünket. Valójában a lélek történetisége oda vezet, hogy olyan csatátér a személyiség, melyen több lélek ütközik meg egymással, megakadályozva a személyiség teljes és végleges uralását. Ilyen lélek az ösztönös, az örökölt vagy a morális, a szerzett lélek, ilyen az érzelmi vagy szenvedély-lélek.

S mint ahogy az élet folytonos folyása nem ragadható meg és nem kényszeríthető stabil, meghatározott formába, fogalmakba és eszmékbe, úgy a lélek többretegű mivolta sem szorítható a személyiség szűkös - és illuzórikus - korlátai közé. A lélek bennünk maga az élet. Ennek a léleknek gyakorta okoz szenvedést az, hogy egy adott test korlátai közé kényszerül, s csodálkozva látja meg magát e testben, kívülről, elidegenedve, mintegy tükörből: "*Ci vediamo vivere.*" Máskor a lélek előtt a belső csend állapotában feltárul egy, a hétköznapiatól eltérő, rémületes, nyugtalanító valóság, egy űr, mely kívül esik az emberi értelem határain, s amely áthatolva a test korlátain, eluralja a külső valóságot is, azt a furcsa érzést hozva létre, mintha ez az űr megállította, fogságba ejtette volna a rajtunk kívüli időt és az életet. Ekkor hatalmas erőfeszítéssel megpróbáljuk visszaszerezni normális tudatunkat, a benne lévő relációkkal, a megkonstruált értelmekkel egyetemben; de gyanakvásunk, sőt, tudásunk arról, hogy mindez csupán a túlélésünkért kreált illúzió, már soha többé nem oszlik el, s az életet mindörökké egy mechanikus fantazmagóriának látjuk ezentúl, melyet nehezen tudunk fontosnak tekinteni és tisztelni. Meglátjuk, hogy mennyi álcát kreálunk és hordunk öntudatlanul, hogy komolyan vehessük őket, és ezeket aztán komolyan is vesszük.

Ebben a képzelődésben egy pokoli kis gépezet, a természet ördögi ajándéka segít bennünket, az, amit a filozófusok Logikának hívnak. Saját érdekünkben jobb lenne magunkat távol tartani tőle, ámde birtoklása feletti büszkeségünk és gőgünk nem engedi berozsdásodni eme szerkezetet, s így létrejön a kapcsolat az ész és a szív között, a logika szűrős szivattyújának segítségével. Ez a szerkezet úgy működik, hogy az ész a szivattyúval elszívja a szívből az érzelmeket, és ideákat alkot belőlük. A szűrőn azonban fennakad mindaz, ami az érzelemben forró és zavaros: így egy lehűtött, purifikált, idealizált valamit - elvont eszmét - nyerünk. Így nem elég, hogy el kell szenvednünk az eredeti - esetleg fájdalmas - érzelmet, ráadásul még a logikai levezetés kivonatával is meg kell mérgeznünk az életünket. Sokan azt hiszik, ily módon az emberiség minden baja orvosolható, és pumpálnak és szűrnek, pumpálnak és szűrnek... míg nem szívük egészen megmérgeződik.

Az a baj, hogy az életről a logikának ezzel az ördögi szerkezetével nem nyerhető valódi ismeret, márcsak a logika természeténél fogva sem: az absztrakt képzetek megalkotásával az élet éppen a lényegi vonásait, mobilitását, változatosságát, megfoghatatlanságát veszíti el. A logika abszolút értéket próbál adni valaminek, ami relatív, s ezzel csak tetézi az ember számára már amúgy is meglévő rosszat: azt t.i., hogy az ember *érzi*, hogy él, nem *csak* él, mint pl. a fa. Ebből az élet-érzésből fakad az az illúziója, hogy az életről alkotott képzete valami, ami létezik, rajta kívül is. Értelme világosságánál benépesíti a Létezést az ész üres formáival, és rémülten áll a bevilágítatlan misztérium, mint szakadék előtt.

Ebben a részben nem lehet nem észrevenni a személyessé váló hangot, és azt a vágyat, hogy lehetséges legyen a dolgok mélyére látni az életben, felfedni a nagy titkot. Ezt a lehetőséget Pirandello itt az élet bölcsének, az umoristának rezerválja. Az umorista egyszercsak éles intuíciójú tudóssá, a szociológushoz hasonlatossá válik, aki felismeri, hogy az, hogy pszichikai lényünknek csak a felszínét éljük meg tudatosan, a társadalmi hazugság következménye, minthogy az emberi tudat intim tartalmai erőteljesen különböznek azoktól a látszatoktól, melyek a társadalmi élet külsőségeit jelentik.

Az umorista előtt feltárul továbbá az a végtelen űr is, amit az ember különféle szimulációi és disszimulációi segítségével próbál meg saját túlélése érdekében eszmékkel, illúziókkal benépesíteni. Ily módon az ember egy személyiséget (szerepet) alkot magának, mely többretegű pszichéjének csak elenyészően kis, kontrollált része; azonban az embernek még ezt a kis részt sincs hatalmában biztonságosan uralni, éppen lelkének többretegű felépítettségéből fakadóan. Ezt a több réteget nem

⁹⁸ id. mű, p.161.

tudjuk megismerni, mert ez maga az élet: s azt alighogy megpróbáljuk megragadni, azaz formába kényszeríteni, már nem az, ami lényegében: állandó, folyamatos mozgás, változás.

Ez kényszeríti az embert a permanens illúzióképzésre is: a folytonos változást elfogadni, a rögzíthetetlenséget elfogadni nincs bátorságunk. Minthogy nincs bátorságunk az értelem - a tudat - fényét sem elfűjni: pedig ez a tudat árnyakat, sötétséget szül, minthogy a létezésnek csak egy részét képes bevilágítani, s így folytonosan ott tátong előtte a megismerhetetlen sötétség, melybe behatolni nincs elég fénye. Lehetséges, hogy a tudat eme "ajándéka" nélkül nem okozna problémát az emberiség számára a létezéssel egylényegűvé válni: ha a tudat nem osztaná szükségképpen két részre a mindenséget - egy általa bevilágítottá és egy általa nem bevilágított sötétségre - akkor kiderülhetne, hogy (nélküle) részei vagyunk a hatalmas és egylényegű mindenségnek.

Az ember számára a problémát tehát saját tudata, saját megismerő tevékenysége és ennek szükségszerű, lényegileg adott korlátai képezik: ennek eredménye elől menekülünk illúziókba, helyet és szerepet csinálva e szinte fölösleges adottságunknak, a tudatunknak, a létezésünkben.

Az umorista tehát felismeri a tudat eme átkát, és felismeri a tudattal leélendő élet lényegét is, az illúzióképzés szükségességét.

Ezen a ponton az umorista egy új vonással gazdagodik: ő lesz a nagy egyensúlyteremtő. Megismerve az emberi elme természetét, (mely miközben a dolgok megismerésére tör, a saját maga és a dolgok feletti uralom elérésének céljából, különféle pszichés és civilizációs konstrukciókat hoz létre) és megismerve az életben maradás ugyancsak mélyen emberi szükségletét, (talán nevezhetnénk ösztönnek is), mely pontosan ezeknek a különféle társadalmi és egyéni illúzióknak a képzéséhez vezet (a tudat által megalkotott érzelmek és eszmék), egyensúlyban igyekszik tartani ezt az igen kényes emberi szerkezetet: az egyensúly teremtetésének eszköze a *sentimento del contrario*, a szétszedés ördöge, mely kiigazítja bármelyik alkotórész túlzott működését. Olyan, mint valamiféle védőügyvéd, aki saját magától védi meg az embert.

Megdöböntő ez a világos körvonalakkal felrajzolt kép az ember, mint pszichés szerkezet működéséről, melyet - persze más szemszögből és más céllal - tudományos pontossággal és alaposággal majd Freud és tanítványai fognak felfedezni és leírni. Ha ebből a szemszögből tekintünk az umorista művészre, talán nem is olyan meglepő a párhuzam: az umorista olyan, mint a modern pszichoanalitikus és a beteget egy személyben. Mint analitikus biztos és illúziómentes tudással rendelkezik az emberi (lélek)működés mibenlétéről, és ezt arra használja, hogy csökkentse az ember saját természetéből fakadó szenvedéseit, és e célból feladatának tekinti, hogy őt önmaga jobb megismeréséhez segítse; mint beteg azonban szenved, jóllehet nem zárja el magától a gyógyuláshoz vezető "illúzióromboló" munkát.

Számunkra, akik szeretnénk az umorismoról illetve az umorista íróról valamilyen pozitív meghatározást kapni, ezen a ponton a megközelítések bősége a zavarbaejtő. Tulajdonképpen az umorista ábrázoláshoz vezető *lehetséges tapasztalatok* leírásában kalandozik el Pirandello, e részben ezáltal fokozottan költői és filozófikus húrokat pengetve. Nem véletlenül ez nagyszabású tanulmányának legnépszerűbb és leggyakrabban hivatkozott része, s az sem véletlen, hogy éppen az itt megnyilvánuló költői gondolatgazdagsága miatt tekintik a *L'umorismo*-t Pirandello ars poeticájának. Valóban nagy a csábítás, hogy elfeledkezve eredeti célunkról, vagyis az umorismo meghatározásáról, átadjuk magunkat egy lehetséges umorista lelkében való kalandozásnak. Azonban maga Pirandello zökkent ki bennünket, mikor ezt írja: "Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione umoristica, allargarsi man mano. (l'inovviabile, inscindibile contrasto tra il fantasma costruitosi dalla mente umana e la verità, tra il corpo e l'ombra proiettata gigantesca) varcare i limiti del nostro essere individuale ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone."⁹⁹ Vagyis az író kézenfogva - művészi létmódban - vezetett bennünket abban a gondolkodási módban, amely az umorista ábrázoláshoz vezet(het), éppen azért, hogy megértesse velünk működésének módját, melyet ő ily módon nem(csak) belülről, hanem kívülről (is) ismer és analizál.

A *sentimento* itt nem más, mint az életről való benyomásunk, tudásunk, nem valami abszolút, objektív ismeret, mivel maga az élet sem ragadható meg eszmék, fogalmak formájában. S mivel az ember ennek ellenére kísérletet tesz ördögi gépezetével, a logikával közelíteni az élet misztériumához, szükségképpen tévutakra jut. Ezért szükséges szétszedni a tévutakra vezető eszméket éppúgy, mint szülőanyjukat, az étellel kapcsolatban bennünk megjelenő érzelmeket, a *sentimento della vita*-t.

Azonban ha nemcsak megérteni akarjuk az umorismohoz vezető tapasztalat útját, de meg is akarjuk határozni, akkor meg kell majd találnunk azt a közös jellemzőt, amely az abnormális reakciójú,

⁹⁹ id. mű, p. 171. "Gyors umorisztikus áttekintésünkben láthattuk, hogyan szélesedik fokról fokra (az elháríthatatlan ellentmondás az emberi elme által alkotott fantazma és a létező mindenség, test és gigantikussá vetülő árnyéka között), hogyan lépi át individuális létezésünk korlátait (az én határait), melyben gyökerезik, és hogyan terjed szét kívülről. Ezt az ellentmondást a gondolkodás ismerte fel, az a reflexió, mely mindenben az érzelmek illuzórikus, hamis vagy képzelt alkotását sejti és finom, élesesű és aprólékos analízissel szedi szét e konstrukciót." (saját ford.)

meghasonlott lelkű különctől az emberiség jótévő analitikusáig a sokféle csalódottságú kiábrándultat egyaránt jellemzi. Ennek a jellemzőnek ráadásul egy esztétikailag kifejezhető - kifejezett - tartalomban kell megjelennie, minthogy az umorismo egy esztétikai jelenség, egy esztétikai minőség. Ez a jellemző az eddigiekből is láthatóan nem a tartalom meghatározottságában vagy a világnézet irányultságában fedezhető fel, sokkal inkább abban a *módszerben*, ahogyan a művész a tárgyát megközelíti.

A hatodik és egyben utolsó fejezet még két rövid, szeszélyes és elegáns nekirugaszkodás, hogy összefoglalja és megvilágítsa számunkra, mi is az *umorismo*.

Az eddigiekben, mint mondja, megvilágította azt a belső folyamatot, amely a reflexiónak az umoristánál megfigyelhető sajátos működésében áll, és ami így módon az umorista művészet létrejöttének a folyamata.

Az umorismo is, mint minden más művészet, valamint minden más ideális és illuzórikus konstrukció, az élet rögzítésére törekszik. Az umorismo tehát művészet. A művészet eljárása általában az, hogy elvonatkoztat és sűrít. Ez az eljárás az umorista számára túlságosan leegyszerűsítőnek tűnik, mivel eredményeképpen az élet túl ésszerűnek és túl koherensnek látszik, miközben a valódi okok, melyek a szegény emberi lelket mozgatják, gyakran homályban maradnak.

Az umorista számára az életben az okok sohasem olyan logikusak, olyan ésszerűek, mint amilyenek a közönséges művekben tűnnek, melyeket alkotójuk egy sajátos célt szem előtt tartva komponált olyanná, amilyen. Az átlagos művészetben a hősöknek koherens karaktere van: az egyes lélekreszek ha harcban is állanak egymással, végül is az alak egységét nem veszélyeztetik. Az umorista azonban éppen az alakok inkohereciájának a megmutatásával szórakoztatja magát. Persze a kompozíciók szétszedése, mai szóval élve a dekonstrukció korántsem olyan kellemes szórakozás: nem jó a királyokat meztelenül látni, a halottakat meglepni egy "*Digestio post mortem*" közben, vagy az ellenség iránt felébredő részvétet felfedezni magunkban (merthogy azért az umorista is ember, s ő ugyanúgy igényelné az élethez szükséges illúziókat, mint mások, akik nincsenek megverve a tisztánlátással).

Az umorista nem szenvedheti a komponáltságot és a rejtőzést: nem szenvedheti a felöltözöttséget, mivel számára a meztelen élet, az ellentmondásokkal teli természet az érdekes. A rendes író nem foglalkozik a hétköznapi részletekkel, eseményekkel, kibányássza az aranyat, s a földet eldobja. Az umorista kincset lát e földben: tudja, hogy épp a rendes író által eldobott részletek tudnának ellentmondani a harmónikus megalkotott karaktereknek és megkomponált eseményeknek, a rendes művészet idealizáló szintézisének, beengedve így a kiszámíthatatlant, a lélek szakadékeit, a bevallhatatlant - egyszerűen az élet szikráját. Mindez a szétszedő reflexió műve. Keresni a kontrasztot, az ellentmondást, szembehelyezkedni a műalkotás megkomponáltságával, a mások által keresett koherenciával: ez az umorista attitűdje, és ez adja az umorista mű szétesettségét, szeszélyességét, megcsúszásait és kisiklásait, melyek egy normális műalkotásban lehetetlenek lennének. Az umorismo tehát a normálistól eltérő, más művészet.

Végülis: Az umorismo a *sentimento del contrario*. Ez a lélek speciális aktivitásának az eredménye, vagyis annak a fajta reflexiónak, mely nem rejtőzködik, és nem az érzelem semleges tükörképét adja, mint rendesen, hanem reflexió marad, és bár követi a mű-testet, de úgy, mint árnyék. Az umorista látja a testet és látja az árnyékot is, látja az árnyék vicceit és fintorait, és meg is kell, hogy mutassa. Néha az árnyék fontosabb, mint maga a test. Az árnyék természete azonban nem a testé: a test az érzelem műve, az árnyék viszont a reflexióé, s ezek egy ponton szembe kell, hogy forduljanak: ekkor keletkezik a *sentimento del contrario*, s ez az umorismo maga.

Il fatto estetico¹⁰⁰

Pirandello a cikkben - az 1908-ban megjelent *Illustratori, attori e traduttori*, az *Arte e scienza*, és a *Per le ragioni estetiche della parola* c. írásaiból¹⁰¹, azok más gondolatmenetéből és kontextusából mintegy kiemelve - az esztétikai tény mibenlétére vonatkozó leglényegesebb gondolatait summázza, illetve még határozottabban és célratörőbben fejti ki, afeletti örömeiben, hogy az ő 1908-ban már megfogalmazott, és akkor visszautasított Croce-bírálatát azóta már nem eretnecség vagy szentségtörés: mások is felismerték Croce elméletének tarthatatlanságát.

Fő gondolata tehát a Croceval való első szembeszálláskor már megfogalmazott tétel: a művészet nem egyszerű intuitív megismerés, a művészet alkotás.

Megismétli, hogy önkényes a lélek aktivitásait és funkcióit a crocei módon szétválasztani, mivel a tudat részei között intim, feloldhatatlan kapcsolat, folyamatos kölcsönös aktivitás létezik. Egy ilyen absztrakt

¹⁰⁰ in: *Aprutium*, aprile-maggio 1914. pp. 179-188.

¹⁰¹ A "Per le ragioni estetiche della parola" az 1908-as kiadású *Arte e scienza* (Roma. W. Modes) c. kötet függelékéként jelent meg, és a kötet címadó tanulmányának témájával kapcsolatos újabb gondolatokat tartalmaz. Id. fentebb. Ugyanez a kötet tartalmazza az ugyanabban az évben már máshol is megjelentetett "Illustratori, attori e traduttori"-t is.

megkülönböztetés csak absztrakt esztétikai elméletet szülhet, mely sok következtetlenséget, *petitio principii*-t, ellentmondást és szofizmat tartalmaz.

Croce részéről következtetlenség például az, hogy a művészetről alapvetően mint teoretikus (nem praktikus) és intuitív (nem fogalomalkotó) aktivitásról, tehát intuitív megismerő aktivitásról beszél, előfordul azonban, hogy a művészetet mint *creazione*-t említi. Ha a művészet *megismerés*, tehát teoretikus aktivitás, hogyan lehet *alkotás* is, tehát praktikus aktivitás, mely a dolgok megváltoztatásában áll?

Pirandello visszatér az intuíciónak fogalmának korábban már kimerítően boncolgatott problémájára is. Itt az *intuire* és az *intuire davvero* crocei kifejezéseinek árulkodó pontatlanságát, a problémát megkerülő mivoltát mutatja fel, visszautasítva a tételt, hogy a hétköznapi és a művészi intuíciónak között pusztán mennyiségi, és ezért elhanyagolható különbség lenne.

Rámutat arra is, hogy még ha igaz is lenne, hogy a hétköznapi és a művészi intuíciónak között csak mennyiségi a különbség, abból még nem következne, hogy az esztétikai tény maga az intuíciónak, hogy egy művészi alkotás létrehozása nem más, mint eme intuíciónak kifejezése. Az viszont következik e tételből, hogy az intuíciónak t.képpen azonos a kifejezéssel, mivel a kifejezés csak az intuíciónak mechanisztikus, mintegy okozati következménye.

Tulajdonképpen nincs is értelme esztétikai tényről beszélni, ha nem tudom az esztétikai tény meghatározni, nem tudok különbséget tenni művészet és nem-művészet, hétköznapi és művészi intuíciónak között, mivel a köztük lévő különbség empirikus, csupán mennyiségi kérdés.

Pedig ez következik abból, ha Croce elutasítja a formát és a formálás aktusát, mint a művészet lényegi jellemzőjét; velük együtt akkor elutasítja a művészet akaratlagos voltát, célra irányuló voltát, és a művészi alkotás szabadságát is.

Márpedig Pirandello szerint az esztétikai tény semmiképpen nem azonos az egyszerű pszichikai ténnyel. Ez, tehát a tudat megismerő tevékenysége során keletkező pszichikai tény egy mechanikus objektíváció, mely egy ok-okozati láncolatban keletkezik. Nem valódi forma tehát, mint Croce gondolja, mikor az *intuizione*=*espressione* egyenletet felállítja. Ha a formát mint pusztán megismerést gondoljuk el, az nem lehet más, mint egy benyomás absztrakt és mechanikus megjelenítése, tehát olyan fogalom- vagy álfogalom-féle. Croce valójában összekeveri a művészetet (az esztétikai tény) az intuitív megismerés megjelenítésével, amely csupán a művészi alkotás első lépcsője. Olyan, mint a *nyelv*, szemben a *stílussal*. A nyelv kifejezései bár nem valódi fogalmak, de absztrakt megjelenítések, kifejezésre alkalmas elvonatkoztatások; ha nem is logikai, de intuitív megismerésre alkalmasak. Ezt birtokolhatjuk tehát első lépésben. A stílus - hasonlóan az esztétikai tényhez, a művészi alkotáshoz - azonban nem a benyomások formája, *la forma delle sensazioni*, hanem formaalkotás, *creazione di forma*.

Mikor jön létre ez a formaalkotás?

Akkor, ha a tárgy képe többé nem csupán a tárgy szimbóluma, egy szó, egy mechanikus pszichikai tény bennem, melynek létrejötte független attól, hogy akarom vagy sem, hanem egy akart, egy szándékkal létrehozott vízió.

Itt nagyon fontos megérteni, mit is jelent az, hogy *akart*. Nem valamilyen a művön kívül álló célért akart, hanem csupán önmagáért akart vízió, célja önmaga létrejöttében van. Tehát ez a vízió, ez a kép *szabad*.

A szabad vízió két dologtól szabad: a pszichikai tény mechanisztikus determináltságától és az alkotó saját, tudatos akarásától is. Egy *másféle* akarás hozza létre: ez az akarás ennek a vízióknak a saját immanens természete. Én, e szabad vízió "megalkotója" művetem tehát nem a magam akaratából, önkényesen a magam képére formálva hozom létre, hanem olyannak akarom, amilyennek az akarja önmagát. Az én művet létrehozó akaratom tehát a mű "saját akaratának" csupán eszköze. Olyasféléképpen képzelhetjük el, hogy a mű eszméje az alkotó testét-lelkét megszállva tartja, és az alkotó akarata mintegy kisajátítja arra, hogy létrehozza önmagát. Az alkotó akarata tehát a mű saját akaratának a hordozója, transzmittere. A műnek ez az akarata egyfajta önmozgás, mely a mű eszméjéből, a mű intuíciónak létrehozza annak praktikus megvalósultságát, vagyis *formáját*. Ez az önmagát akarás tehát maga a formálódás aktusa, az eszmei létezésből a praktikus létezésbe alakulás folyamata. Pirandello szavaival: "libero, spontaneo e immediato movimento della forma stessa, non più oggettivazione, ma subiettività."¹⁰²

Az akarat és a cél tehát egyáltalán nem zárható ki a művészetből, csak arról van szó, hogy a művészet önmagában hordozza saját önmegvalósító akarata és célját is. Az, hogy önmagában vannak ezek, azonban nem jelenti, hogy *nincsenek*, nem jelenti tehát, mint ahogy Croce állítja, hogy a művészet pusztán megismerés.

Vagyis a pusztán (intuitív) megismerést az esztétikai tényről, tehát az alkotástól éppen az akarat és a cél jelenléte különbözteti meg, jóllehet nem valami külsődleges akaratról és célról van szó. Ez az akarat szabaddá teszi a művet mind a biológiai-pszichológiai értelemben vett determináltságtól, (ezt találjuk a

¹⁰² id. mű, p. 187. "magának a formának szabad, spontán és közvetlen mozgása, nem objektíváció, hanem szubjektív." (saját ford.)

hétköznapi intuíciónál) mind az alkotó saját, tudatos akaratától (ezt találjuk pl. a retorikai szabályok alapján megkomponált, összetákolt műveknél). (Kár, hogy arról nincs szó, *miért* jelenik meg egy művészen, egy alkotóban ez a kisajátító, zsarnokként fellépő "idegen" akarat...)

Teatro e letteratura¹⁰³

Már a *L'azione parlata*-ban foglalkozott a színház és az irodalom viszonyával. A színházi profik és az irodalmárok örök és máig feloldhatatlannak tűnő érdekellentéte néhány szarkasztikus és a kor irodalmi és színházi helyzetét leleplező megjegyzés megtételén kívül most alkalmat ad Pirandellonak arra, hogy visszatérjen örök témájára: az esztétikai tény és az egyszerű fizikai-pszichikai tény közötti különbségre, a művészi alkotás lényegére, olyan témákat érintve, mint a *szépen* és a *jól* írni különbsége, a művészet naturalisztikus - és téves - felfogása a művészet valósággal való viszonyának szemszögéből, az irodalmi és a színházi műalkotás szükségszerű diszkrpanciája.

A *letteratura* szó értelmezéséből indul ki. Nem értik, hogy mi az irodalom, sem azok a színházi írók, akik naturalista módon írnak, sem azok, akik "szépen" írnak; ők valójában nem írnak "jól". A színházi szerzők abban a hiedelemben vannak, hogy az irodalom azt jelenti, *szépen* írni; ezért hát lenézik az irodalmat és az irodalmárokat. Az általuk használt élőbeszédet utánzó nyelvezet, melyet szereplőik szájába adnak, és amely esetleg jól hat a színházban, valóban nem irodalom; ők ugyanis nem tudnak, vagy nem is akarnak *jól* írni. Azt hiszik, a színháznak szerintük "jól" (azaz "profí" dramaturg módján) írni jogcím arra, hogy nélkülözzék az (igazi) irodalmat a színházból.

Ezek a "profik" leragadtak a naturalista poétikánál, és összetévesztik a fizikai tény, a pszichikai tény és az esztétikai tény, ez utóbbinak a fizikai tényre jellemző sajátosságokat tulajdonítva.

Amit meg kell érteni, ha az irodalmat a nyelvezet felől közelítve akarjuk meghatározni, az a köz(önséges) nyelv és az irodalmi nyelv közti különbség.

Irodalmi nyelven írni azt jelenti, *jól* írni. Ez pedig azt, hogy a szereplők a *saját* módjukon beszélnek, aszerint, mely jellemüknek, szenvedélyüknek, pillanatnyi játszmájuknak felel meg. Nyelvük ezekből következően szükségszerű; ez a nyelv nem lehet soha átlagos, közönséges, aproximatív és pontatlan, hanem mindig *egvedi és saját*. Egy ilyen nyelven megírt színdarab éppúgy irodalmi alkotás, mint egy regény vagy egy vers.

Ezen a ponton Pirandello emlékeztet minket arra, hogy a művészet lényege az, hogy *alkotás*.

A művészet nem az élet utánzása vagy reprodukálása. Ennek egyszerűen az az oka, hogy nem létezik (legalábbis számunkra felfogható módon) olyan valóság, mely a maga sajátos vonásaiban megragadható és reprodukálható lenne. Az élet egy folyamatos, de formálatlan - forma nélküli - áramlás; nincs más formája, csak az, amelyet állandóan változó és végtelenül változatos módokon mi adunk neki időről időre.

Például formaadás az, amikor saját életünket megalkotjuk. Ez az alkotás azonban nem olyan, mint a művésze: nem szabad. Alá van vetve ugyanis mindama természeti és társadalmi szükségszerűségnek, mely végül is korlátozza és deformálja az embereket, a dolgokat és a cselekedeteket; az élet-alkotás, saját életünk formájának a megtalálása továbbá azért sem lehet szabad, mert akaratunk többnyire praktikus célok szolgálatába van állítva, s ez érdekorientált cselekvéshez, áldozatokhoz, kötelezettségek vállalásához vezet, melyek természetszerűleg szintén korlátozzák a szabadságot.

Igazán szabad alkotás csak a valódi művészetben lehetséges. Csak a művészet képes olyan valóságot alkotni, mely önmagában hordja saját szükségszerűségét, saját törvényeit, saját céljait; az akarat ugyanis nem a külső akadályok elhárítására, a praktikus és hétköznapi érdekek diktálta cselekvések megvalósítására törekszik, hanem arra, hogy a praktikus érdek nélküli, csak önmagáért létező életet - a művet - megformálja. Ekkor az akarat belülről működik, a formát kibontakoztató önmozgás formájában. Ez a belülről működő akarat az igazi, az egyetlen technika, a forma szabad, spontán és közvetlen mozgása; ez váltja ki azt, hogy a forma rajtunk kívül létező testet képes öltetni, kép, szobor, könyv lesz belőle. Ekkor és csakis ekkor beszélhetünk megvalósult esztétikai tényről.

Így lehet, hogy a művészet alkotása nem olyan, mint a természeté: a természet (számunkra láthatóan legalábbis) rend nélküli, ellentmondásokkal terhelt, míg a mű egy olyan kis világ, melyben minden elem összefügg és együttműködik egymással. A művész tehát idealizál; nem abban az értelemben, hogy eszmét ábrázol, hanem annyiban, amennyiben egyszerűsít és sűrít. A felesleges részletek eltűnnek, és mindaz, ami pl. egy karakter élő logikájából adódik, egyetlen lényben összegződhet, s így talán egy kevésbé reális, de igazabb létezését kapunk.

A színház azonban ezt a már idealizált és kifejezett, formává vált, tehát absztrakt valóságot újra materiális létezéssé kell, hogy alakítsa. A mű a színész számára ugyanakkor újra csak matéria, hiába van már formába öntve; olyan matéria, mint a valóság az író számára: meg kell belőle a saját valóságát formálnia. Világos, amint azt korai és zseniális írásában, az *Illustratori attori e traduttori*-ban már megállapította, hogy nem lehetséges, hogy a színész és az író alkotása ugyanaz lehessen. A színész

¹⁰³ in: *Messaggero della Domenica*, 30 luglio 1918; még in *Saggi*, pp. 1018-1024.

fordítva jár el, mint a költő: reálisabbá és ezért kevésbé igazzá teszi a mű *ideális* valóságát, ráadásul mindezt a színpad és a színjátszás konvencionálisan fiktív módján és környezetében.

Mármint, a kiinduló problémához visszakanyarodva, az *irodalmi* mű az a költő által létrehozott dráma vagy komédia; mondhatjuk úgy is, hogy a *jól* megírt színpadi mű az igenis irodalom. Az, amit a színházban látunk, ennek az irodalmi műnek a színpadi *fordítása*, és, mint minden fordítás, szükségképpen kevesebb, mint az eredeti. (Legalábbis irodalmi szempontból tekintve.)

Igaz tehát, hogy mint ahogy a dramaturg urak állítják, a színház az színház és nem irodalom? Vagyis igaz lenne, hogy a színháznak nem irodalomra, csupán jól-rosszul összetákolt, vagy rosszul megírt szcenáriókra van szüksége, *matériára*, (és nem műre, megformált valóságra), melyből a *színész alkot*, mint a *commedia dell'arte* idején? Máshonnan már ismerjük Pirandello véleményét a *commedia dell'arte*-ről, mint a színházban egyedül lehetséges eredeti alkotásról: a színészek összerendezetlen és esetleges, improvizált alkotása nem, vagy csak ritkán válhat az irodalomhoz hasonlatosan művészetté.

Másképp és mai tapasztalatunk fényében lényegretörőbben fogalmazva, muszáj függetlenednie a színháznak az irodalomtól ahhoz, hogy színház lehessen?

Pirandellonak megvan a maga (jól sejthető) véleménye, ezt azonban nem itt fejti ki.¹⁰⁴

La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante¹⁰⁵

Érdekesen találkozik össze ebben az 1916-ban megtartott és csak később, rövidítve publikált előadásban Pirandello két korábbi érdeklődési területe: Dante *Commediája* és a komikum.

Sok kritikus, köztük De Sanctis is úgy véli, az *Inferno*, pontosabban a Pokol 21.éneke a Dante *Commediájában* megjelenő komikum színtere.

Pirandello nem ért egyet. Szerinte nem kell összekeverni a szarkazmust, az iróniát, a gúnyt a komikummal. Ha néha komikusnak is tűnhet egy-egy mondat külsőleg szemlélve, sosem komikus a hatása, mivel a költő szándéka sem komikus; ezért nem is nevetünk. A komikusnak tűnő mondat arra szolgál csupán, hogy a még erősebb visszariasztás hatását érje el.

Pirandello úgy gondolja, a komikum nem az anyag, a *matéria* jellemzője, hanem a költő lelkéé, azé a módé, ahogyan az anyag megjelenik előtte, és azé a módé, ahogyan a költő megjelenik, viselkedik az anyaggal szemben. Az említett énekben Pirandello egyik módot sem tudja komikusnak látni. Hosszú és aprólékos hermeneutikai útvonal bezárásaként leszögezi, hogy az említett hely a szarkazmus helye: a szarkazmusé, mely sohasem komédia, hanem mindig dráma; olyan dráma, mely azért nem tud tragikusan ábrázolódni, mert az elemek, melyek alkotják, túlságosan nevetségesek, méltatlanok és csupán megvetésre érdemesek.

Immagine del "grottesco"¹⁰⁶

A kép a két mandulafácskáról egy allegória: kis tanmese arról, hogy milyen groteszk a virág helyett "csigába borult", csigákkal belepett, halott fa; s bár látható, hogy virágzása nem valódi, valahogy mégis csak felkelti a virágzás képzetét, mintha azt mondaná: én ezt tudom, s ez még mindig több, mint a semmi... S mégis, a csigával virágzó fa eksztravaganciáját egyre többen követnék szívesen, már túlságosan is sokan, a rendes, tavasszal elvárható, egészséges "egyenvirágzás" helyett. A kép magyarázata a következő írásban teljesebb ki.

Ironia¹⁰⁷

A rövidke írás első részében a *L'umorismo* I. részének 5. fejezetében leírtakkal találkozunk újra.

Világos, mondja, hogy egy groteszk szerzője nem hisz az általa ábrázoltak valóságosságában. Tudnunk kell azonban, hogy tulajdonképpen semmilyen szerző sem hisz az általa bármilyen módon is ábrázolt világ valóságosságában. Sőt, valójában nemcsak a művész számára, de senki számára sem létezik olyan ábrázolása a világnak - legyen az művészi alkotás, vagy hétköznapi képzet -, melyet valóságnak foghatnánk fel: érzékeink képe és a művészet egyaránt illúzió. Hiába hívjuk igaznak az érzékeink által közvetített képzeteket, és illúzióknak a művészet képzeteket, mindkettő egyaránt illúzió. A különbség köztük nem valóságosságuk, hanem akaratlagosságuk mértékében van: a művészet fikciója akart, persze, csak önmagáért, nem valamiféle külsődleges célért, az érzékeink által alkotott kép pedig akaratunktól függetlenül létrejön és létezik; az egyik, a hétköznapi fikció az érzékletek formája, képe, míg a másik, a művészeté, a forma megalkotása.

¹⁰⁴Tulajdonképpen ezt a kérdést boncolgatják a maguk módján a színházi trilogia darabjai: a *Sei personaggi in cerca d'autore*, a *Ciascuno a suo modo* és főként a *Questa sera si recita a soggetto*.

¹⁰⁵ in: *Rivista d'Italia*, settembre, 1918; még in *Saggi* 1939, pp. 375-395.

¹⁰⁶ in: *L'Idea Nazionale*, 18 febbraio 1920; még in *Saggi*, pp. 1024-1026.

¹⁰⁷ in: *L'Idea Nazionale*, 27 febbraio 1920; még in *Saggi*, pp. 1026-1029.

Esztétikai tény akkor jön létre, ha egy képzet önmagát akaró akarattal képes kiprovokálni a saját magát létrehozó mozgást, azt, mely rajtunk kívül létezővé képes tenni őt magát. Ha ez az önmagát létrehozó akarat és mozgás hiányzik, akkor csupán közönséges hétköznapi pszichikai eseményről van szó, mely egy érzékletre válaszol bennünk.

Mindannyian többé-kevésbé *alkotói* vagyunk a saját életünknek. Ez a tevékenységünk is igénybeveszi, kisebb-nagyobb mértékben, az összes lelki funkcióinkat, vagyis az intellektust, a fantáziát, az akaratot. Ám a művészet alkotása és az élet alkotása között lényeges különbség az, hogy míg az egyik praktikus céloktól vezérelt és ezért *nem* érdek nélküli, a másik önmagáért való, érdek nélküli alkotás; az egyiket valamilyen céllal akarjuk, a másikat csupán önmagáért.

A második részben visszatér az irónikus ábrázolásra. Most úgy közelíti meg, hogy az irónikus mű alkotója nem csupán tisztában van saját művének irrealitásával - hasonlóan minden alkotóhoz - hanem úgy jár el, hogy ez az irrealitás a külső szemlélő számára is nyilvánvalóvá váljék.

Pirandello megkülönbözteti a retorikai értelemben vett iróniát - a kettős beszédet, amikor az ellentét a szavak szintjén fogható meg, aközött, amit mondunk és amit gondolunk - és a filozófikus iróniát, mely a poszt-kantiánus német idealizmusban gyökerezik. Hegelre és Tieckre hivatkozik: "az én, az egyetlen valóság, megmosolyoghatja az univerzum hiábavaló látszatát: a világot, amit ábrázol, meg is semmisítheti, nem kell komolyan vennie saját alkotását sem: ez eredményezi az iróniát. Az irónia filozófikus értelemben tehát az az erő, amely megengedi az alkotónak, hogy uralja anyagát, melyet tárgyal; így ez az anyag egy folytonos paródiává egyszerűsödik, egy transzcendentális bohózáttá.

És íme megérkeztünk a modern groteszkek szép antik definíciójához, mondja Pirandello: transzcendentális farce. A baj csak az, hogy maga a *farce* kifejezés félreérthető, a vulgáris értelmű használat miatt, és elfedheti, hogy egy tragédia is farce-á válhat, mikor a tragikum meghaladja önmagát a nevetésen keresztül, felfedve a komoly neveltségességét, és a neveltséges komolyságát is. Ez a farce olyan, mely magában a tragikus ábrázolásban hordozza önnön paródiáját és karikatúráját, de nem külön, hozzátoldott elemként, hanem saját testének árnyékaként, minden tragikus gesztus otromba, esetlen árnyékaként. Vagy másképp fogalmazva, mikor rájövünk, hogy mivel minden következtetésünk, melyet az úgynevezett valóságról alkotunk, önkényes és illuzórikus, jöllehet szükségszerűen az, és levetkőztetjük, fiktív igazságlátszatától megfosztjuk a mesét, akkor az, ami megmutatkozik, nem más, mint filozófikus irónia: játék. Leleplezett önkény és illúzió, de mégis, valami, amit meg akarunk mutatni, valami, amit érzünk, és amit ábrázolni akarunk.

A groteszk tehát transzcendentális bohózat, tragikum és a saját paródiája, mely benne foglaltatik a tragikumban, hozzá tartozik, mint testhez az árnyéka. Észre kell vennünk, hogy ez a meghatározás nagyon emlékeztet az umorismo meghatározására: ott is egy érzelem és annak vele ellentétes töltésű árnyéka együttesen alkotta az esztétikai tény minőségét.

Pirandello azonban tovább is megy: az alkotás mibenlétét leleplező gesztus, az irónia gesztusa nem jelenti azt, hogy alkotója ne venné komolyan magát a művészetet, az alkotást: "non prender sul serio ciò che si fa, non vuol mica dire non prender l'arte sul serio."¹⁰⁸ Itt a *ciò che si fa* arra a lelki beállítódásra utal, hogy tudjuk, a világ, benne mi magunk, a művészetünkkel együtt, tehát a világ történései és a saját cselekedeteink is, illuzórikusak, s ez a tudomás eredményezi a filozófikus irónia gesztusát. Pirandello azt mondja, hogy a filozófikus irónia és a retorikai irónia közötti különbség az, hogy a retorikai irónia esetén, mely kettős beszéd, azt nem kell komolyan venni, ami mondva van, míg a filozófikus irónia esetén azt, ami téve van. A filozófikusan irónikus szerző világhoz és alkotáshoz való viszonya leleplező: leleplezi azok fiktív mivoltát. Azonban a leleplezés gesztusát, az alkotást magát, fontosnak gondolja, hiszen éppen azért alkot. Azt, hogy kifejezze leleplezését, halálosan komolyan veszi: ez a kifejezés, a művészet komoly feltétele.

Giovanni Verga. Discorso di Catania, tenuto il 2 settembre 1920¹⁰⁹

Pirandello két előadást tartott Vergáról. Ezt az elsőt az író 80. születésnapja alkalmából Catania színházában, a másodikat 11 évvel később a Királyi Akadémián, a Malavoglia család megjelenésének 50. évfordulóján, tulajdonképpen a hivatalos állami ünnepség szónokaként.

Mivel a két szöveg lényegében azonos, én az első szöveget elemzem, a másodiknál csak az eltérésekre fogok kitérni.

A beszéd első részének fő mozgatója a vita a teoretizáló kritikusokkal, akik mindenáron bele akarják kényszeríteni az írók műveit valamiféle modellbe, és nem úgy látják a műveket, ahogyan pedig azok lényegében léteznek: egyediként, saját törvényű formaként. Verga esetében ez a franciából adoptált naturalizmust, személytelenséget és tárgyilagosságot mint kényszerzubbonyt az íróra erőltető kritikával való polémiát jelenti: ha kell, maga Verga, vagy a verizmus nagy ideológusa és védnöke, Capuana ellen. Pirandello úgy akarja Verga nagyságát elismerni, hogy kiszabadítja mindenféle külsődleges modell

¹⁰⁸ id. mű, in *Saggi*, p. 1029.

¹⁰⁹ in: *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fascicolo I. még in *Saggi* 1939, pp. 447-468.

rabságából, és bebizonyítja, hogy Verga művei éppen azért időtállóak, mert belső, saját törvények szerint születtek. Fontos az a háttérben operáló gondolat is, mely szerint nem feltétlenül befolyásolja a mű értékét, hogy szerzője mit hisz róla, vagy milyen modellt vél vele megvalósítani: Capuana vagy Verga nagy műveket alkottak, nem azért, mert úgy gondolták, szükséges az általuk helyesnek felismert elveket követni, hanem - talán - éppen ezek ellenére, mikor tehetségük készítésére saját és egyedi útjukat követték.

A kortárs kritika lehetőségeiről, feladatáról és felelősségéről való gondolatmenet úgy folytatódik, hogy a vergai életmű nem túl nagy visszhangjának magyarázatát éppen abban a kritikai állapotban véli felfedezni, amely az alkotó egyediségének, felfedezésre váró titkainak feltárása helyett a divatirányzatok hálójába kerülve D'Annunzio magasztalta, s így két olyan különböző, sőt, ellentétes író, mint Verga és D'Annunzio egy időben való elismerése és befogadása nem volt lehetséges.

Itt következik a két antitetikus művész, Verga és D'Annunzio különbségének később aforizmaként használt meghatározása, és e különbségnek az egész olasz irodalmi vonulatba való visszahelyezése. Verga - és előtte Dante, Macchiavelli, Ariosto és Manzoni - stílusa a dolgok stílusa, "stile delle cose", ahol nem a szó, hanem maga az élővé vált dolog áll előttünk, míg D'Annunzio stílusa a szavak stílusa, "stile delle parole", hasonlóan Petrarcahoz, Guicciardinihez, Tassozhoz és Montihoz. Náluk nem annyira maga a dolog, mint inkább az fontos, ahogyan mondva van, az irodalmár áll az előtérben, az ő bravúráját csodáljuk, azt, hogy mily ügyesen alkotta, szerkesztette meg művét - kívülről. A dolgok stílusában alkotók azonban belülről szülik kívülállónak a konkrét dolgokat, hogy szinte megérinthejük, belelegezhetjük őket, köztük járhatunk-kelhetünk. Ez az antitézis mindig egyúttal nyelvi kérdés is: a dolgok stílusában alkotók mindig dialektálisak, a szavak stílusában alkotók pedig az irodalom nyelvén (a Pirandello által oly sokszor kárhóztatott - a tradícióra nem jó értelemben támaszkodó, retorikai elvárások szabályozta - irodalmi nyelven) írnak. Az idiomaszzerű azt jelenti, *saját*, azt jelenti, *maga alkotta nyelv*, nem egyik vagy másik konkrét dialektus. Így értelmezi Pirandello a Dante-féle vulgáris nyelvet is: a vulgáris nyelv nem ez vagy az a dialektus, hanem *a dialektusok*.

Egy másik híressé vált és sokszor félreértett és félremagyarázott gondolat a "la vita o si vive o si scrive", az életet vagy megírja az ember, vagy éli, szintén megjelenik itt, magyarázattal együtt: ahol nem a dolog van, hanem az őt elmesélő szavak, ahol tehát a dolog helyett mi vagyunk jelen, abban, ahogyan a dolgot mondjuk, ott nem alkotás (értésd, művészet) van, hanem irodalom, és az irodalomból sem a művészi, hanem a kaland. Olyan kaland, melyet úgy akarunk megélni, hogy megírjuk, vagy azért éljük meg, hogy aztán megírassuk. (Világos a beszéd: ez D'Annunzio. És, ahogy folytatja: a fiatal Verga is éppen így írt.)

Az élet tehát az érzelmek, benyomások *közvetlen kifejezése* útján, szavakkal mintegy leírva, körülírva nem jeleníthető meg a művészetben. Paradoxnak tűnik, mondja Pirandello, de ahol túl sok érzelem van jelen, ott ez nem jelenik meg az olvasó számára is, nincs ideje ugyanis egy belső, letisztult valóság módjára saját formáját megalkotva, az olvasóban megjeleníteni. Az író mintegy elmeséli az érzelmet, ahelyett, hogy megjelenítené. Túl közel lenni, tehát élni az életet és meg is írni ugyanakkor, nem eredményez művészetet. Csak ha a megélt élet olyan belső valósággá szublimálódik, mely saját erejéből akar a felszínre jönni, és képes belülről megszülni saját egyedi formáját, csak akkor beszélhetünk igazi művészetéről. Egyébként külsődleges komponálásról van szó, a szavak stílusáról, irodalomról.

A továbbiakban rátér Verga művészetének a bemutatására.

Hogyan határozható meg tehát az a matéria, amely Vergánál élő?

Ismét polemizálva kritikusokkal, akik ezt az életeli lényegét egyszerűen a szenvedéllyel azonosítják, vagy azokkal, akik szomorú, szenvedélyes, gögös szicíliainak mondják, aki úgy látja a világot, amilyen az, és miközben szenved tőle, melankolikus fatalizmussal elismeri, hogy így kell lennie, másképp jellemzi Vergát.

Ő a Vergát mozgó legfőbb érzelmek, a világot konstruáló érzelmek a család, a szülőföld, az emberek szokásai, mozgatórugói, szenvedélyei iránt érzett, rejtőzködő szeretetet tartja. Verga nem hisz egy életet irányító normában, hitben vagy gondolatban, nem is keresi azt. Világát nem kívülről, ideologikusan építi fel, hanem úgy, ahogyan azt az érzelmei állítják elé: sötétben, szomorúan, egy fenyegető fatalitástól irányítottan. Érzelme, szeretete a megalázottak, a legyőzöttek felé, kiknek sorsával azonosul, akiket mindig belülről szemlél, egy folytonos azonosulás állapotában, ez világának valósága. Szinte mindenütt megjelenik a családi tűzhely, mely minden szicíliai számára szent, mert megtartó erő. Figuráit a végsőig való tűrés és hallgatás jellemzi, mely aztán az utolsó cseppből kiárad, és akkor vad, ösztönösségnek és irányíthatatlan impulzivitásnak látszik. Ez a vesztesek világa, amelyet ma jobban, mint valaha, a sajátunknak érzünk, zárja beszédét Pirandello.

Mielőtt azonban meglehangú, szicíliaiságot értő és értékelő beszéde végére érne, a Vergát minősítő kritikusokkal vitatkozva ismét alkalmat talál arra, hogy nagy földije művészetét kapcsán a művészetről általában beszéljen.

A Vergát személytelennek tartókkal azt szegezi szembe, hogy a művészet nem lehet személytelen, "impersonale"; mivel a valóság objektivitása nem más, mint illúzió: "Il mondo non è per sé stesso in nessuna realtà, se non gliela diamo noi; e dunque, poiché gliel'abbiamo data noi, è naturale che ci

spieghiamo che non possa esser diverso." /.../ "Non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere 'una realtà'. Sono in fondo una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi."¹¹⁰ A valóság, mint fikció nemcsak a hétköznapi illúzió képében létezik, melyet naponta mindannyian alkotunk magunknak, mikor az életünket "megalkotjuk", vagy akár "csak úgy" éljük, az érzékeink alkotta fikciók foglyaiként, hanem az illúzió művészi fajtájában is, azaz, nem az élet-érdekek irányította, hanem érdekmentes fikcióként. Éppen a valóságnak ez a fiktív mivolta zárja ki, hogy a művészet személytelen legyen, és ez zárja ki azt is, hogy a művészet egy mindenki számára azonosként létező, objektív valóságot "ábrázoljon". A művész mindig a saját maga által látott valóságot alkotja meg a műben, mely annál inkább lesz művészi, azaz esztétikai tény, minél inkább saját, belülről fakadó, önön formáját megszenvedve megszülő.

Ugyanakkor a művészet az művészet és nem valóság, vagy inkább másfajta valóság, mint a rajtunk kívül létező, mert hiányzik belőle éppen az, ami a rajtunk kívüli valóság lényege: a hétköznapi esetlegesség, a folyamatos mozgásban és változásban levés, a térben és időben való sokféleség, vagyis éppen a megragadhatatlanság és kifejezhetetlenség. A művészet elvonatkoztatja és rögzíti az életet, valamely lényegi pillanatában, és ebben az értelemben teljesen más, mint maga az élet. Másságában - a fantázia általi rögzítettségében, elvonatkoztatottságában és konkrét egyediségében - örök és egyszeri, vagyis valósabb valóság, mint az igazi.¹¹¹ A művészetben az őt megalkotó *saját* világának rendjével találkozunk, az ő érzelmeivel, érzelmeiket megvilágító intellektusával, és akaratával, nem a világ, mint objektivitás rendjével; és amennyiben ez a világ valóban belülről születik meg, hiteles és valóságos lesz, tehát művészet. Ez, hogy a mű csak alkotója valóságát képes tükrözni, és nem az "objektív valóságot", nem jelenti azt, hogy valóság nem létezne, mint rajtunk kívüli anyagi világ (nincs szó tehát semmiféle szubjektív idealizmusról), csak annyit jelent, hogy ez a rajtunk kívüli világ a maga teljes, úgymond objektív valóságosságában - éppen az ember lelki felépítése és az abból fakadó korlátozott megismerésbeli lehetőségei miatt - nem ismerhető meg és következésképpen nem is ábrázolható, az objektívnek, személytelennek és tárgyilagosságnak hitt módon. (Ahogy Pirandello korábbi írásaiból már körvonalazható, tulajdonképpen sem a művészetben, sem a tudományban.)

Ez a beszéd Pirandello sok korábbi gondolatát érett, szintetikus formában foglalja össze: a nyelv összefüggését a művészi alkotás esztétikai minőségével, és ezeknek a belülről való szükségszerű meghatározottságával, mely végül is oda vezet, hogy minden művészi alkotás egyedi, máshoz nem fogható, a művész belső törvényszerűségei által meghatározott és kifejezett valóság kell, hogy legyen. Ez a valóság a kritikus és az olvasó számára is csak tiszta lappal közelíthető meg, úgy, ha képesek magára a műre nagy empátiával ráhangolódni, és átadni magukat nem valamiféle szabály- és normakutató nyomozói munkának, hanem a mű valódi megértésének (titkai feltárásának) és élvezetének. Ez tulajdonképpen kritikusai mérce, és egyúttal esztétikai értékmérő is: a kritika, az esztétika számára kötelező az ilyen magatartás, mert az igazi művészet csak így ismerhető fel; a befogadó számára pedig ott válik el egymástól a valódi művészet és az irodalom, mikor a szavak stílusába belefáradva visszatér, felfrissülni vágyva, a dolgok stílusához.

Érdemes egy kissé elidőznünk még a *szavak stílusa* és a *dolgok stílusa* kifejezései mögött meghúzódó esztétikai tartalomnál. E két kifejezés két formálási módot, és egyúttal két nyelvezetet jelöl. Az egyik, a dolgok stílusa a belülről való formálást, a másik, a szavak stílusa a kívülről valót, az egyik a szükségképpen egyénített, idiomatikus nyelvet, a másik a kanonizált, tradíciók nehezítette irodalmi nyelvet.

A dolgok stílusával ironál a forma oly mértékben szívja fel a tartalmat, hogy nem látszik maga a forma, a formálás gesztusa, a nyelv: nem látszik, mert helyette - benne - a dolog maga áll előttünk, és ez valóban keltheti azt a benyomást, mintha az "objektív" valóság állna előttünk, és az író nem lenne ott ábrázolása mögött; mondhatnánk úgy is, hogy mintha személytelen lenne az ábrázolás. Valójában azonban az ilyen ábrázoláshoz mély és alapos analízis szükségeltetik, és elkötelezett érdeklődés a legkisebb dolog iránt is. Ez a formálás olyan, hgy a tartalom feltárja magát benne, a maga meztelenségében, ahogy Pirandello mondaná.

¹¹⁰ id. mű, in *Saggi* 1939, p. 458-459. "A világnak, ha mi nem adunk neki valóságot, önmaga által nincs semmiféle valósága; természetes, hogy miután mi adtuk a valóságát, meggyőzzük magunkat, hogy nem is lehetne másmilyen." /.../ "Nemcsak a művész, de senki számára nem létezik olyan reprezentáció (megjelenítés, vagy képzet), amelyet 'egyetlen valóságnak' lehetne hinni, akár művészet-alkotta reprezentációról, akár azokról a képzetekről van szó, melyeket mindnyájan megalkotunk magunknak, saját magunkról, másokról és az életről. Valójában a művészet illúziója és az, mely mindannyiunk számára hétköznapi módon az érzékeink közvetítésével keletkezik, egy és ugyanazon illúzió." (saját ford.)

¹¹¹ v.ö. a korábban már e témában írtakkal, pl. a "L'umorismo" V. fejezetében, op. cit. p. 87-88-n írottakkal.

A szavak stílusával írónál azonban elbűvöl és meglep a forma, a formálás, a nyelv: ez a forma szinte elrejtí a tartalmat, és az, amit megmutat, az az író, az ő kifejezésbeli bravúrja.

A dolgok stílusával időtlen alkotások születnek, ez teremtés, tehát művészet. A szavak stílusával időhöz kötött alkotások születnek, ez utánzás, nem annyira teremtés, ez pedig az irodalom.

Az izgalmas esztétikai kérdés tehát az, hogy mikor, mi módon válik a szó magává a dologgá, és mikor marad "csak" szó, mely a dologról beszél; másképp fogalmazva, mikor olvad oly mértékben eggyé a tartalom és a forma, hogy nem érzékelem különállásukat, és mikor érzékelem különállóként a "tartalmat" és a "formát"? Az első eset lenne Pirandello szerint gondolkodva a művészi teremtés esete, a második az irodalom, a retorika esete. Korábban Pirandello is a művészet és az irodalom, illetve retorika megkülönböztetést alkalmazta, e tanulmányban kapott új elnevezést a kétfajta alkotói mód.

La poesia di Dante¹¹²

Íme ismét egy aktualitásra reagáló, érzelmeiktől sem mentes polémia: Benedetto Croce publikált ezzel a címmel egy tanulmányt Danteről,¹¹³ s Pirandello nem tudta megállni, hogy a föltette érzett elképedésének, felháborodásának, helyenként fölényes sajnálkozásának ne adjon hol ironikusan, hol szarkasztikusan, hol dühödten hangot.

Végeredményben a tanulmány Croce írásának, s rajta keresztül esztétikája belső ellentmondásainak a kifejezése, legelső sorban a költészet mibenlétét illetően, s csak a háttérben, egy-egy tagadó körmondat negatív állításában sejlik fel Pirandello - egyébként máshol már megfogalmazott - esztétikai álláspontja. Pirandello kénytelen védelmébe venni Dantét, mint költőt, Croce érdekes álláspontjával szemben, mely Pirandello szerint a maga ellentmondásos nivoltában mintha valami olyasmit állítana Danteről, hogy műve, az Isteni Színjáték, nem valódi költészet, hanem inkább fantasztikus regény-féle, képzeletbeli konstruktum, vagy regényes allegória, tehát anti-költészet, lévén az allegória vagy nem létező, vagy nem lehet költészet, mindenesetre Dante művéből hiányzik az életrehívó költői motívum. Croce ezen Dante-felfogása a korábbi dualista értelmezésekre rimel, szétválasztva a költői alkotás mozzanatát a filozófikus gondolkodás mozzanatától, a költő Dantét a kritikus Dantétól, mindezt a Színjátékra vonatkoztatva.

Ez a dualista felfogás persze egyenesen következik Croce esztétikai felfogásából, mint ahogy Pirandello tiltakozása is a saját esztétikai nézeteiből. Pirandello szerint elképzelhetetlen az alkotó lélek különböző aktusait, mozzanatait, az alkotáskor megnyilvánuló összetett működését, egységét Croce módján teoretikusan szétboncolni, különösképpen mikor művészi alkotást, művészi alkotó folyamatot akarunk megérteni. A lélek, a művészetet alkotó lélek egyv. és benne egyforma létjogosultsága van a lélek minden működésének, a gondolatnak éppúgy, mint az érzelemnek, a fantáziának, az akaratnak. A kérdés csak a működés hogyanján van, nem azon, hogy ezen lelki tevékenységek mindegyike jogosan vehet-e részt a művészi alkotásban.

Croce Pirandello szerint önmagával is többször ellentmondásba keveredik, és ezeket Pirandello kíméletlenül ki is vesézi. A főiskolai irodalom- és retorikatanár Pirandello konszenzuson alapuló, szinte a priori igazságnak veszi, hogy Dante költő, sőt, nagy költő, s azzal vádolja Crocet, hogy ezzel ellentétes állításait - szokása szerint - nem bizonyítja. Tudjuk, mert másik három, már ismertetett Dante-tanulmánya világossá tette, hogy Pirandello nemcsak csodálja, hanem érti és ismeri is Dante költői zsenijét, s mindannyiszor vitába szállni is hajlandó azzal, aki azt kétségbevonja. Ebben a polémiaiban azonban Pirandello sem érvel, csak háborog és dühöng (persze, joggal), és állításai hátterét ugyanúgy nem exponálja, mint Croce. Érveket csak akkor hoz, amikor Croce szövegének ellentmondó állításait tépi cafatokra.

Ami saját esztétikai nézeteinek a megjelenését illeti, nagyjából ez hámozható ki a tanulmányból: a lélek különböző aktivitásai kapcsolatban vannak egymással és nem egymást kizáró ellentétben; ha szoros és szükségszerű kapcsolatot tételezünk fel a lélek különböző aktivitásai között, akkor nem lehetséges azok világos szétválasztása, különösen nem egymást kizáró ellentétbe állítása a művészi alkotás keletkezése folyamán, vagy akár magában az alkotásban, olyanformán pl. hogy struktúra - költői tartalom.

Ismét megjelenik tehát a korábban már tárgyalt tartalom-forma szétválasztással kapcsolatos nézete: a tartalom nem vizsgálható a formától elkülönülten és fordítva sem, minthogy a művek nem úgy keletkeznek, hogy a formát mintegy ráaggatjuk az előre kigondolt tartalomra: a forma a tartalom vele együtt születő hordozója, nélküle a tartalom nem létezik, pláne nem közzölhető, és amennyiben kellően művészi, nem is veszem észre, mint formát: a forma nem önmagát állítja, hanem a tartalom létezését teszi lehetővé.

Ezért, hogy minden forma egyedi kell, hogy legyen, ezért, hogy a retorika tradíciói által leírt formák, mint normák követése árt az alkotásnak, és művészet helyett csupán utánzást eredményez, és ezért, hogy a kritikus - esztéta - legfőbb feladata feltárni a műben rejlő formaalkotó mozgatót, a költői ihlet forrását, magját, mivel ez vezet a formált alkotás létrejöttéhez, és a mű, az alkotó legmélyebb megértéséhez is. Ez

¹¹² in: *L'idea nazionale*, 14 settembre 1921; még in *Saggi* 1939, pp. 363-374.

¹¹³ Benedetto Croce: *La poesia di Dante*, Bari, G. Laterza e F., 1921.

pedig sosem lehet prekonceptiózus, mindig az adott műből vezethető csak le, semmiképpen sem a normaként elfogadott előzetes formai vagy tartalmi elvárásokból, és főleg semmiképpen sem abból kiindulva, hogy mi hogyan írtuk volna meg azt a művet. (Mint ahogy pl. Croce teszi az Isteni színjátékkal, Pirandello szerint.)

Érdekes végül az a bekezdés, amikor Dante védelmében visszautasítja, hogy a költő nem tudta volna, mit ír, és poémát akarva írni, mégis teológiai traktátust írt volna, lírai betétekkel. Dante nagyon jól tudta, mit ír: ha oktató és gyakorlati célú traktátust akart, akkor megírta a *De Vulgari Eloquentia*-t és a *De Monarchia*-t, ha lírikus epizódokat akart, nem költői keretben, akkor megírta a *Vita nuova*-t vagy a *Convivio*-t. Higyjük el tehát neki, hogy ha poémát akart írni, akkor azt is írt, mikor az Isteni Színjátékot alkotta: ha nem költőileg érezte volna anyagát, akkor nem poémát akart volna írni belőle, hanem traktátust. Pirandello mintha csak saját magáról, a maga védelmében szólna: éppen Croce őt is többször vádolta túlzott filozofálással a költészet illetve a művészet rovására, mikor élesen el akarván különíteni a lélek teoretikus aktivitását a művésztől nem tartotta lehetségesnek, hogy művészi alkotás filozófiai felhangokat, vagy egyáltalán, gondolatokat implikáljon, még ha Pirandello szavaival élve az a gondolat költői érzelmek alakját öltötte is: Esztétikája megakadályozta Crocét az effajta el- illetve felismerésekben. E tanulmányban is végig érezhető, hogy Croce éppen e saját ketrecében viaskodik Dante költői zsenijének a felismerésével, úgy, hogy végül elmélete győz, s Pirandello ezt nagyon jól tudja, hiszen a Croce nézetei mögött húzódó Esztétika alapelveivel ő is találkozott, mind Croce ellene irányuló támadásaiban,¹¹⁴ mind korábban könyvalakban, melyre kétszer is reflektált, a *L'umorismo* 1908-as és 1920-s kiadásában is.

Teatro nuovo e teatro vecchio¹¹⁵

Mivel a tanulmány korábbi változatához nem tudtam hozzáférni, így csak a későbbit elemzem.

Négy fejezetre oszlik: az első szinte szó szerint megismétli az *Un critico fantastico* első részét, csak a színházra átigazítva. Ez azt jelenti, hogy lényegében a színházra is érvényesnek tartja korábban már megfogalmazott meggyőződését a művészetről: azt, hogy művészet csak eredeti lehet, s az utánzás nem az; hogy a művelt közönség ítélete nem biztos, hogy jót tesz az eredeti műalkotásoknak, ezt Dante, Macchiavelli, Ariosto, Vico saját korukban való elutasításának példáival támasztja alá.

A második fejezetben megindokolja, miért beszélt eddig importszemüvegről és saját szemmel való látásról: saját szemmel látni, azaz eredetit alkotni a színházban is azt jelenti: újat alkotni; szemüveggel nézni pedig a színházban is azt jelenti, kópiát, azaz régi színházat csinálni. S mindez független attól, mikor keletkezett az a mű a mi korunkhoz képest, mert ha a saját korában eredeti volt, akkor az is marad örökre, s bármennyire is kortárs egy alkotás, ha utánzás, akkor öreg.

Bírálja az ú.n. "tisztá" irodalomkritikát, és általában minden olyan absztrakt esztétikai teóriát, amely nem a konkrét műalkotás alapján ítélezik, hanem pl. olyan prekonceptiók nyomán, hogy a színházról csak úgy érdemes beszélni, mint önálló műalkotásról, azaz hermetikusan elzárva azt pl. az irodalomtól, mondván, hogy színház és irodalom az két különböző dolog. Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderon de la Barca említ, mint olyan ellenpéldákat, akik épp eme kasztszerűen elkülönülő önálló mesterség-művészet, a színház keretei között alkották olyan örökérvényű irodalmi műveiket, mint pl. a *La vida es sueño*.

További polémiaja, hogy vajon lehet-e a kritika feladata, hogy az alkotók figyelmét felhívja a kor problémáira, hogy azokat "feldolgozzák", ahelyett, hogy inkább követné és elemezné az alkotásokat. Elég nyilvánvaló, hogy e kérdésfelvetés mögött a Tilgherrel való polémiaja húzódik. (Tilgher magának vindikálta, hogy ráébresztette Pirandellót, mi is az ő fő problémája, s így ő, a kritikus, az esztéta, jelölte ki a művész számára, miről kell írnia.)

Pirandello szerint nem lehet így felvetni az újdonság kérdését, vagyis azt vizsgálva, hogy a mű kora politikai, tudományos, filozófiai, művészeti problémáira válaszol-e. A művészi alkotás a maga új mivoltát csak esztétikailag kaphatja meg, s ennek megítéléséhez az esztétikai tény létezőmódjából kell kiindulni. Az újdonság csak egy a műalkotás szükséges értékei között.

A problémák pedig nem a koréi, mondja Pirandello, s az sem igaz, hogy az alkotók a problémákat mintegy a korból veszik ki a maguk számára. Ha valóban nyitott szellemű alkotókról van szó, akkor a problémák az övék, a sajátjaik, nem holmi meghatározatlanként, el-nem különülteként a korban lézengők. Az aktív lélek problémája a saját gyötrelme, melytől úgy szabadul meg, hogy kifejezést talál neki. Épp azért lehet egy probléma aktív, mert *nem* a kritika fogalmazza meg, tisztán intellektuális úton, már a pusztá megfogalmazással megszüntetve, mint problémát, hanem a művészet eszközeivel nyer

¹¹⁴ Croce, Benedetto, "L'umorismo di Luigi Pirandello", 1909, most megtalálható in: *Conversazioni critiche*, serie I. 1950. p.45, és B. Croce: "L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", in: *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910. pp. 22-25.

¹¹⁵ in: *Comoedia*, 1 gennaio 1923. Con modifiche e aggiunte in: *La Stampa* (Torino), 13.maggio 1934; még in *Saggi* 1939, pp. 249-267.

olyan megfogalmazást - formát - mely örök életet ad neki (és talán így lesz valami korproblémává). Erre csak a művészet szabad, érdek nélküli és önmagát autonóm módon realizáló alkotása képes, mely organikus és totális víziót formál az életről; ez a művészet az, amely a saját korának értelmet és általános értéket, valamelyenséget (szisztémát) tud adni az általa létrehozott alkotás útján. Az alkotó, a művész pedig nem ura, csupán egy szereplője a saját maga kreálta világnak. Krisztushoz hasonlóan: Krisztus, a költő és valóságalkotó, az ember fiának mondotta magát; és értelmet és értéket adott minden ember életének.

A harmadik fejezetben a korprobléma kérdését görgeti tovább. A korprobléma nem az alkotó szellem számára létezik; ő az, aki mintegy a korbá helyezi a saját gyötrelmét, s ez azok számára válik korproblémává, akik ezeket a "korból kapják", a felvilágosult és felvilágosító, de nem a művészhez hasonlóan kreatív szellemek számára.

Minden alkotás, minden életről alkotott vízió, minden lélekmegnyilvánítás szükségszerűen problémákat, logikai ellentmondásokat hoz magával, annál nyilvánvalóbbakat, minél szervezettebb és értőbb: azért, mert a lélek a misztérium rokona, és az életet új szemekkel nézni, egyszerűen kifejezni, újraszervezni azt jelenti, hogy visszahelyezni az életet a misztériumba. Csinálni azt jelenti, a semmiből alkotni. A művészet kinyilatkoztatása azonban más, mint a filozófiáé vagy a hité. A filozófia vagy a hit kinyilatkoztatásai olyan problémák megjelenését vonják maguk után, melyek a hit vagy a filozófia módján kezelhetők, illetve oldhatók meg. A művészet problémái azonban azok és olyanok maradnak, amiképpen a művészet rögzítette őket: az élet problémái. Nem oldhatók meg. Minden lélek számára, mely ezt a létformát szemléli és éli, örökre rögzítik az élet egy pillanatát: ez a Művészet. S ezek a pillanatok a forma, a kifejezés által léteznek. Azért létezhetnek, mert kifejezésük befejezett, beteljesült. Ez a létezés pedig a forma által determináltan: szükségszerű.

Többször, több helyen esett már szó Pirandellónál az élet, mint megkülönböztetések nélküli fluidum természetéről, a valósággal illetve a művészettel való viszonya felől megközelítve. Itt az élet mint misztérium, mint titok jelenik meg, melynek száz arca lehetséges: egy-egy műalkotásban más-más arca tárul elénk. Az embereket mindig megrázza, ha ennek az életnek nevezett misztériumnak egy új vetületével, olvasatával találkozunk, egy-egy új művészi alkotásban. Később elfogadják ezt az újat, besorozzák a létező, és jóllehet megoldatlan, de már elfogadott titkok közé. Ekkor esztétikailag képesek hozzá viszonyulni: bár látják, életprobléma az, mely a művet feszíti, mégis szépnek képesek látni, mert az idővel kellő távolságba kerültek tőle.

A művészi alkotás tehát az élet misztériumának egy-egy misztikus vetülete, vízió, melyben a titok megmutatja egyik arcát.

Másképp az alkotás felfedezése is, kinyilatkoztatása egy saját szemünkkel, saját lelkünkkel látott vízió, mely épp kinyilatkoztatása, azaz kifejezettsége által formát ad a formátatlannak, időtlenséget a konkrét, rögzítettséget a szétfolyónak: vagyis az Életet formába, műalkotásba rögzíti, és ezáltal létezővé és megfoghatóvá teszi a megfoghatatlant: a semmiből valamit alkot. Épp ezáltal válik a valóság *létező* valósággá, a nagy misztérium egy konkrét kinyilatkoztatásává: épp ebben az értelemben mondhatta korábban Pirandello, hogy a művészet, éppen, mert elvonatkoztat, valósabb, mint maga a valóság: vagyis a művészet, a maga formájával kiszakítja a konkrét időből és térből a maga élet-vízióját, és ezzel a kiszakítással - absztrahálással - rögzíti, szinte bealzsamozza azt a konkrét életpillanatot: így örök életre azt a formát kölcsönözve neki, melyről, ha esztétikailag szemléljük, azt mondjuk, hogy ő önmaga, és nem is lehetne más: így tehát a semmiből alkotott valami valósággá lesz.

A negyedik fejezetben az újnak az értetlenség ellen vívott harcát Goldoni életével és művészetével példázza, hogy ismét leszögezze, a már nem először idézett Lessing-mesével zárva: az új és régi színház kérdése szem és szemüveg, alkotás és utánzás kérdése.

Ebben a részben találhatunk még egy nagyon érdekes gondolatot a befogadásról - a kritika vagy a közönség részéről történő megértéséről a művészetnek. Eszerint a befogadáskor szükségképpen jelenlévő diszcrepancia csak abban az esetben félreértés vagy meg nem értés, ha nem egy bizonyos módon megalkotott műről van szó. Az újnak és a réginek a teremtéssel és az utánzással való összefüggését vizsgálva jut a megnevezett jelenségéhez: éppen Goldoni lényegileg új színháza példázza, hogy a teremtett és új is tűnhet úgy idővel, hogy az régi; azonban ez nem művészi értékét minősíti, hanem félreértésből, meg nem értésből fakad.

Itt Pirandello két új fogalmat vezet be: a *movimento dello spirito* szerinti, és az *atteggiamento dello spirito* szerinti alkotást. Csak akkor lehetséges félreérteni, vagy nem megérteni a művet, ha azt nem a lélek szabad mozgása hozza létre, hanem egy lelki magatartás, beállítódás: ez ugyanis idővel úgy mond történetivé, azaz régivé válik, mivel a lélek szenvedélyei idővel elmozdítják, kimozdítják helyükről az aképpen szemlélt világ elemeit. Egyébként a soha nem öregedő nagy művek, mint a természet hangjai, isteni hangok, mindig magányosak és lényegében meg nem értettek (mivel ahhoz, hogy teljes egészében megértsük, hogy a saját maga szerinti létezésében foghassuk fel, ki kellene lépünk önmagunkból). azonban ez nem zavarja az egymásra következő korok befogadóit, akik mégis a magukénak érzik azt, és a saját módjukon visszhangozzák: a lélek mozgása ugyanis sohasem lehet érdektelen, míg a magatartásokat történeti rekvizitummá teszi az idő.

Ami tehát megkülönbözteti az örökké fiatal művet az idővel - tévesen - öregnek érzettektől, az a lélek *szabad mozgása* szerint való alkotás, szemben a lélek felvett magatartása, beállítódása, szerepe szerint való alkotással. Ez a különbség tükröződik abban is, hogy egyes műveket idővel (és esetleg felszínesen szemlélve) öregnek érez a befogadó, míg másokat az eltelt idő dacára sem, sőt, a mű teljes megértésének elvi lehetetlensége ellenére úgy érzi, érti a művet, sőt, sajátjának tudja tekinteni. (Ha modern - és divatos - kategóriával akarnánk élni, ez a különbség mondjuk a tudattalanból való írás és az Én szerinti írás közti különbséggel volna megragadható.)

Nem véletlen tehát, hogy most, Goldoni kapcsán nem az eredeti illetve az utánzás szembenállásban gondolkodik, mikor a régi és új művészet meghatározásával bíbelődik: Goldonitól nem tagadható meg az eredetiség, nála semmiféle utánzásról nem lehet szó, sőt, igenis teremtésről lehet és kell beszélni, és mégis: Goldonit néha réginek érezzük: vagyis, ahhoz, hogy igazán élvezni tudjuk, vissza kell mennünk az ő korába. Ennek oka az, hogy Goldoni egy lelki attitűd, magatartás szerint alkotott: egy jóságosan szatirikus morális beállítódással, s ez azt jelenti, hogy nem szakítható el a saját történeti idejétől, ha igazán élvezni akarjuk.

Vagyis Goldoni színháza új, és esztétikai értelemben új is marad mindig, mivel a saját korában új volt, teremtés; művészi értéke tehát mindig a teremtettnék kijáró érték. Azonban, mivel nem a lélek szabad mozgása, hanem egy lelki magatartás, a szatirikus beállítódás jellemezte, mégis réginek tűnhet olyan korokban, ahol ez a jóságos szatíra, mint beállítódás, magatartásforma, szerep nem adekvát, pl. a jelen gyötrelmes korszakában.

Se il film parlante abolirà il teatro.¹¹⁶

A tanulmány témája a színház és a hangosfilm kapcsolata, vagyis az a helyzet, ami a hangosfilm megjelenésével előállt. Hogy vajon fenyegeti-e a hangosfilm a színházat, ennek megítélése nagyban függ attól, minek tekintjük, hogyan értékeljük a film művészi lehetőségeit.

Pirandello szerint a hangosfilm nem versenytársa a színháznak, mert amennyiben színházi ábrázolásra tör, azt csak a színháznál jóval primitívebb illetve egyáltalán nem adekvát eszközökkel teheti. A mozi nem helyettesítheti az élő színházat. Amennyiben pedig más ábrázolási horizontokat keres, a színháznak nincs félnivalója.

A színház legfőbb jellemzője ebben az összevetésben, hogy élő, szinte a természeti jelenség módján: az élet immár természetes módon fejezi ki magát benne, és ebben az értelemben sohasem lehet öreg. Pirandello szerint az sem lehet vitás, hogy azon kívül, hogy az élet egy megnyilvánulási módja, a színház az irodalom hagyományos megnyilvánulási formája is. Mármint a mozi rossz úton jár, amikor az irodalom - az elbeszélés vagy a dráma - útján akar járni: ez nem a saját útja. Ezen az úton kétszeresen lehetetlen helyzetben találja magát: részben, mert képi mivolta ellenére, immár hanggal ellátva nem lehet meg a szó nélkül, másrészt képpel és hanggal sem helyettesítheti a szót. Ha a szót, az irodalom eszközét használja, ezzel akadályozza saját magát a saját kifejezési eszköze megtalálásában, és kárt tesz az irodalomnak is: ha azt pusztá látványra redukálja, megfosztja mindattól a lelki értékétől, mely csak a szó által fejeződhet ki.

A színház mechanikus fotokópiájaként pedig épp a színház lényege vesz el benne: a realitásnak még az illúziója is, a gépi hang és a kétdimenziós kép miatt, amely illúzió a színházban mozgó élő figurák által adva van. Sőt, a film irrealitása egyenesen zavaró a számára: a kép az kép, és egy kép nem tud beszélni. Mindaddig, amíg néma volt, a mozi félelmetes ellensége lehetett a színháznak, éppen nemzetközisége miatt is; most, a nyelvvel, elveszíti ezt a nemzetköziségét.

A filmnek meg kell szabadulni az irodalomtól és a színháztól: az ő eleme a zene. Nem az ének, hanem a szavak nélküli zene: Zene és kép konzseniális egymásra találása forradalmian új kifejezési eszközzé teheti a mozit. Tiszta látvány és tiszta zene, szem és fül, két kitüntetett érzékszerv az esztétikai érzékelésben: ezek összefonódása az érzelmek nagy változatosságát fejezhetné ki, és a tudatalattit megmozdítva olyan elgondolhatatlan képzeteket is megjeleníthetne, amilyeneket csak az álmokban, vagy lidércnyomásokban látunk. Még új elnevezést is kitalál a mozinak: *cinemelografia*, a zene látható nyelve.

Van néhány meglepetés ebben az esszében.

A leginkább előérbe tolatkó az az elutasítás, amely a mozi "irrealitása" miatt keletkezik benne. Óhatatlanul eszünkbe juttatja az ckkorra régen feledésbe merült, sőt, átalakult nézetét a színházról, melynek a régmúltban felrótta a papíregét, mint irrealitást, mely az itt leírtakhoz hasonlóan zavarja a nézőt: a papíreg, a színészi alakítással egyetemben irrealitás, *mintha*, ami a valós létezés illúzióját akarja kelteni; valami, ami nem az igazi, ami imitáció, mégis olyannak akar látszani, mintha igazi lenne. Pirandello esztétikai érzékét valami miatt eredendően zavarja a reális és az irreális keveredése, vagy, pontosabban fogalmazva, a különböző dimenziójú realitások keveredése. Éppúgy elutasította az irodalom színházi interpretációját, mint ahogy itt a filmbelit: éppúgy, mint a színház, a film sem adhatja *ugyanazt*.

¹¹⁶ in: *Corriere della sera*, 16 giugno 1929; még in *Saggi*, pp. 1029-1036.

amit az irodalom - vagy a színház... Amikor viszont felismeri, hogy a színház is művészi *alkotás*, nem pusztá imitáció, hanem a valóság egy interpretációja, csak mások a kifejezési eszközei, mint az irodaloméi, (tehát nem kell, mert nem is lehetséges, hogy az irodalom pusztá imitációja legyen, és nem is lehet az, a befogadás általánosan kimutatott lehetetlensége miatt), akkor óriási izgalom és lelkesedés keríti hatalmába, és kezdetét veszi nagy drámaírói és rendezői korszaka; felfedezi, hogy mi a színház értéke és értelme, mint alkotás, felfedezi a színház új és adekvát nyelvezetét. Hasonló történhetett volna a filmmel is, ha a halál el nem szólítja: halála előtt saját művei filmforgatókönyvein dolgozott, és bizonyára lett volna mondandója a film és az irodalom sajátos egymásratalálásáról is. Az is nyilvánvaló, hogy elutasításának megvan az alapja: a mozi akkori nyelve nyilván még nem lehetett művésziileg kiforrott, és mint minden útkeresés, mint minden esztétikailag nem teljes, nem befejezett kifejezőmód, kritikai viszonyulást eredményezett Pirandellónál.

Pirandello érdeme, talán zsenialitása azonban, hogy még ebben a korai állapotban is megérzi a film nagy lehetőségét: pl. a kép és zene ötvözésének ötlete éppen a manapság divatos lett videoklippekben valósul meg: a videoklippet pedig sok filmesztéta új kifejezési formának, vagy legalábbis új műfajnak tekinti...

Tulajdonképpen meglepetés az is, hogy a színház és az irodalom viszonyát ekkorra "kanonizáltnak" kezeli: "La letteratura, per far parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti, ha il teatro. Non bisogna toccare il teatro."¹¹⁷ Ugy védi a színház hadállásait a filmmel szemben, mint annakidején az irodalomét a színházzal szemben... Korai jelentős tanulmánya, az *Illustratori, attori e traduttori* óta csak most nemrég, a fent elengett *Teatro nuovo, teatro vecchi*óban foglalkozott tanulmány szintjén a színház esztétikájának bizonyos, de tulajdonképpen nem specifikus kérdéseivel. Az eltelt időben történt jelentős állásfoglalásváltozást a színházzal, mint *sajátos* kifejezési formával kapcsolatban elméleti munka sajnos nem, csak színházi tevékenysége jelezte; ebben az elméleti horizontokat kémlelő munkában ezért is nem tudunk bővebben Pirandello színházesztétikájával foglalkozni.

Meglepő, újabb kutatásokra ösztönző továbbá, hogy megjelenik a *subcosciente* kifejezés, olyasvalaminek a megjelöléseként, ami mindnyájunkban benne van, és aminek a megmozdulása álomszerű képeket, képzeteket invokál: talán mégiscsak kapcsolatba került Freud munkáival, ha mással nem, az Álomfejtéssel - amit a Pirandello-kritika egyébként jelenleg nem tud bizonyítani.

Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d'Italia, tenuto il 3 dicembre 1931.¹¹⁸

Ami ezt a beszédet a korábbtól megkülönbözteti, az a sokkal határozottabb gondolati vonalvezetése. A *stile di cose - stile di parole* itt mindjárt a beszéd elején exponálva van, és ezzel határozottabbá válik az az álláspont, hogy ez a Verga által is képviselt művészetfajta, a *stile di cose*, ritkább kincs, és ezért nehezebben ismerjük fel az értékét, ami viszont annál nagyobb. Itt nem csupán művészetfajták megkülönböztetésére használja a *stile di cose - stile di parole* ellentétpárt, hanem embertípusok megkülönböztetésére is, és nem csak az olasz irodalomban véli felismerni ezt a két stílusvonulatot, hanem más irodalmakban is. Bár hozzáteszi, az olasz irodalomban különösen jól megfigyelhető ez a két tendencia.

Újdonság az is, hogy a szavak stílusával jellemzettek új tulajdonságokat is kapnak: sokkal többen vannak, kommunikatívabbak és könnyebben hozzáférhetők: olyanok, hogy az ember azt érzi, mintha Itália nekik lett volna kitalálva, szép szavaiknak, gesztusaiknak, mutatós szenvedélyeiknek, ünnepélyes felemlegetésüknek. Ez olyannyira így van, hogy egy külföldi számára szinte lehetetlen másként látni az olaszokat, mint érzékeikben elveszettek, a napfénytől, színektől megittasultnak, dalolóknak és kalandoroknak, színészeknek, szerelemre és luxusra teremtettnek, olyan népnek, mely csodálatos természeti adottságai közepette boldogan él, dicsőséges múltjának méltóságában, amely számára minden könnyű és készen áll, semmi sem nehéz, és elvégzendő.

Természetesen ez nem így van, mondja Pirandello, ott vannak a másfajták, akik kevésbé feltűnőek és többet tesznek, akiket a dolgok stílusa jellemez.

Több magyarázatot fűz az olasz irodalomtörténetből hozott ellentétpárokhoz is: a saját kora Petrarcat, Tassot, Montit és D'Annunziót képes értékelni, de megtagadja a sikert Dantetól, aki száműzöttként hal meg, Ariostótól, akit lovagköltő helyett csikósköltőnek tartanak, Manzoni regényétől és Leoparditól, aki szinte ismeretlenül tengeti életét. Az utókor mégis hozzájuk tér vissza.

Más a szerkezete tehát a második beszédnek: az esztétikai eszmefuttatások jobban beilleszkednek Verga művészetének az értékelésébe, és kiegészülnek egyfajta elkötelezettség hangsúlyozásával. Az értékelés is kiegészül, más hangsúlyokat kap, éppen a beszédkezdet jegyében: a *stile di cose*-val megáldottak emberi karaktere is más, és más ennél fogva az is, amit az embereknek, egy népnek adni tudnak. A saját stílus

¹¹⁷ id. mű, in: *Saggi*, p. 1035. "Az irodalomnak, ha meg akarja szólaltatni a költői fantáziája által megszült alakjait, ott a színház. A színház maradjon úgy, ahogy van. / A színházat békén kell hagyni. / Nem kell a színházat bántani." (saját ford.)

¹¹⁸ pubblicato in: Tevere, 4 dicembre 1931; még in *Saggi* 1939, pp. 427-445.

egy nép életét is megerősíti: egy felépítendő valóság felé irányít, megtisztulva a felesleges sallangoktól: az alkotó művészet példa, segítség az alkotásra a mindennapi életben is. (A művészeti kérdéseken túlmutató hangvétel megértéséhez nem lehet nem figyelembe venni a beszéd elhangzásának idejét és körülményeit: 1931-ben, a Nemzeti Kormány felkérésére hangzott el.)

Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico¹¹⁹

A beszéd egy Pirandello által elnökölt, színházzal kapcsolatos konferencia nyitó előadása. Ha csak befejező szavait tekintjük, abban reménykedhetünk, hogy a beszéd talán közelebb visz minket Pirandello színházzal kapcsolatos esztétikai nézeteihez: "Anche occupandoci con sereno animo di studiosi nella trattazione dei temi proposti e addentrandoci in questioni tecniche o pratiche, avremo sempre di mira che i nostri lavori serviranno a tener desto il culto e a sostenere le sorti di questa che i Greci considerarono la suprema e più matura espressione dell'arte: il Teatro."¹²⁰

Bár valóban kapunk néhány, töredékességében is jelentős utalást, a beszéd alapvetően inkább színház- és művészetpolitikai, mint esztétikai ihletésű.

Esztétikai szempontból tekintve mindenekelőtt az tűnhet fel, hogy itt a színházat mint a legmagasabb rendű művészi megnyilatkozást említi. Hogy ez csak szónoki fordulat-e, vagy mély esztétikai meggyőződés, nem állapítható meg azonnal: korábban arról beszél, hogy szükség van a színházakra, sőt, Európa-szerte új nemzeti színházakat kellene építeni. Nem felejtethetjük el azt sem, hogy Pirandello egy éve kapott irodalmi Nobel-díjat drámaírói munkássága elismeréséül, s hogy valószínűleg éppen ebben a minőségében vezeti a színház ügyében korteskedő konferenciát.

Ha a beszéd esztétikai horizontjára igyekszünk összpontosítani, a következő megállapítás emelhető ki: a Színház nem halhat meg. Azért, mert a színház az *élet* egy formája: mindannyian színészek vagyunk benne, s ha a színházak elnéptelenednének, a színház az életben folytatódna. Bár e gondolat Shakespeare óta nem számít újnak, itt mégsem szállóigeként értékeljük: érezhetően Pirandello művészetéről való gondolkodásának részeként jelenik meg. Drámai anyaggal, szenvedélyekkel, kétkedéssel és szorongásokkal teli vészterhes időkben, mondja, mindenki egyre jobban igényel valamilyen bizonyosságot: ezért lenne nonszensz a színház haláláról beszélni. Ez a konklúzió úgy hat, mintha a színházművészet lenne az a biztos pont, az a vonatkoztatási pont, amely segít a jelenkor drámai káoszában tájékozódni.

Pirandello nyilván maga is érzi, hogy e nézet magyarázatra szorul, mivel némileg ellentmond a művészetéről korábban vallott elképzeléseinek. Eszerint az életet vagy éli az ember, vagy írja, s miközben a művész az események sodrásában - a káosz és kétely állapotában - van, nehezen tud a művészet saját kondíciói szerinti állapotba kerülni: a pillanattól elrugaszkodni, hogy szemlélni tudja azt, és univerzális és örök értéket tudjon adni neki. Ez azt kell, hogy jelentse, hogy a ma drámája nem a ma, hanem a holnap színháza lesz.

Így folytatja: igen, valóban minden tárgya lehet a művészi alkotásnak, és a művész saját kora életéről gondolkodik, nem is tehet másképpen, hiszen maga is terméke saját kora civilizációjának és erkölcsének. Azonban a művészet, még ha mégoly nemes célokért is, nem tehető *akaratlagosan* praktikus cselekedetté, mert akkor politika lesz és nem művészet: a célok idegenek a művésztől. Ez nem jelenti azt, hogy az élet adott pillanataiban a művészi alkotások nem váltak és nem válhatnak nemes politikai vagy civil cselekvés eszközzé, hogy maga a művészet - miközben megszűnik művészet lenni - ne válhatna egy nép életének történeti emlékévé. Ahol azonban ezt nem akarják, ahol a művészetet úgy tekintik, mint ami legfeljebb a fikció és invenció segítségét tudja nyújtani, ott arra kell gondolni, hogy minden művészi születés misztériuma magának a természetes születésnek a misztériuma: a művet nem lehet gyárilag előállítani, természetes úton kell születnie, saját élettörvényeinek engedelmeskedve. Vagyis Pirandello abszolút koherens eddigi nézeteivel.

Felveti a konferencia számára megoldandó kérdésként az irodalmi mű és a rendezői színház viszonyát, mely őt kora fiatalsága óta foglalkoztatja. A következő alternatívát kínálja: a színház arra való, hogy olyan látványosságot nyújtson, melyben a műalkotás, a költői mű csupán egyike annak a számtalan, az előadást létrehozó elemnek, melyek felett a rendező uralkodik - a színpadi apparátustól kezdve a világításig és a színész játékaig -; vagy színpadi apparátus, világítás, színész és a csupán a látványosság egységének megalkotásáért felelős rendező mind a műalkotás életrekeltségének céljára vannak rendelve - alárendelve. Egyszerűen fogalmazva: ki a domináns művészileg a színpadi műalkotás létrehozásában: a rendező vagy az író?

¹¹⁹ in: *Atti del Convegno*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935; még in *Saggi*, pp. 1036-1042.

¹²⁰ id. mű, in: *Saggi*, p. 1042. "Ha nyugodt tudós szellemben foglalkozunk is a javasolt témákkal, és technikai vagy gyakorlati kérdéseket boncolgatunk is, mindvégig legyünk tudatában, hogy munkánk annak a művészetnek a kultuszát hivatott ébren tartani, amelyet a Görögök a legmagasabb rendű, legértékesebb művészi megnyilvánulásnak tartottak: a Színházét." (saját ford.)

Pirandello ismét hű marad önmagához: álláspontja szerint a színpadi műalkotás létezésének oka, indoka maga a költői mű, mely mint műalkotás, már befejezett és tökéletes. Semmiféle rendezői önkény nem jogosult azt megváltoztatni, abba belenyúlni. Annál is inkább, mert az, ami fennmarad, az az irodalmi mű; még akkor is, ha az adott pillanatban éppen egy színházi látványosság képében él.

Vagyis a színházi mű egy az irodalmi mű sok, koronként változó befogadása közül, a mű életének számtalan megnyilvánulási formája közül egy; elvész, elenyészik a pillanattal, nem lehet örök. A költői mű azonban, a maga tökéletes kifejezettségében örök.

A látványosságok fajtái közül pedig - cirkusz, sport, film, színház - a színház az, ami örök, mert az tükrözi leginkább egy nép erkölcsi értékeit, az képes hangot adni gondolatainak és érzelmeinek, s eképpen az emberi létezés e megnyilvánulásait közvetlen közönségitételre kínálja. Ezáltal előmozdítja egy nép egyre magasabb és igényesebb erkölcsiségét.

Mármost, ha a színháznak morális - tehát a tiszta művészettől idegen - funkciója van egy nép életében, akkor világos, hogy művészileg az irodalmi mű a magasabb rendű, tehát az jogosult a színpadi műalkotás lényegi feltételeit kijelölni, a saját maga életrekeltésének fő céljával, s alárendelni a színpadi megvalósítás összes kellékét saját törvényeinek, létezésének. (Természetesen a létező és lehetséges megértés, befogadás lehetőségei szerint: vagyis a mű, mint misztérium egy-egy arcát életre keltve.)

A színháznak tehát az a nemes és szent küldetése, hogy benne életre keljenek az arra méltó költői művek. A színház tehát eszköz és nem öncél, nem *önmagát* valósítja meg, mint a legmagasabb rendű művészi alkotások, hanem a *műalkotást*, tehát célja van, mely önmaga létezésén kívül csik: nem tiszta művészet tehát.

Ezt a konklúziót Pirandello nem mondja ki, de teljesen nyilvánvalóvá teszi okfejtésével. Amit kimond, és amivel elemzésünket kezdtük: "a legérettebb és legmagasabb rendű művészi kifejezésforma a Színház", tehát mintha nem esne egybe az ő meggyőződésével; vagyis nem véletlenül, vagy a pontosság kedvéért került oda az, hogy "a görögök szerint". Pirandello, aki mélységesen tiszteli a görög művészetet, különösen a görög tragédiát, nem ért egyet a görög kultúra - a görög poétika - e megállapításával. Természetesen, mondhatnánk, mivel a görög poétika alapelvét is kezdettől fogva elutasítja, mely szerint a művészet: utánzás.

De ha még érzékenyebb füllel figyeljük eme utolsó mondatát, akkor meghalljuk benne egy másik szó messzehangzó csengését: a Színház kifejezési forma, *kifejezés, espressione*. Ez úgy értendő, hogy a költői műalkotás kifejezése, létező, lehetséges, életrekelt forma, talán, esetleg a par excellence *kifejezés*. És ez tökéletesen keretbe foglalja és összefoglalja Pirandello egész életében folytatott kutatását a művészi kifejezésről: a művészet legtökéletesebb, mert *élő* kifejezési *formája* az a Színház.

Jóllehet az így értelmezett színház, mint *forma* újra csak felveti a tartalom és forma Pirandello által már korábban feloldott dichotómiáját, azonban ekkor ez már nem a műben magában jelentkezik, hanem a mű kommunikációjában; ez pedig egészen más helyre transzponálja a tartalom és forma dichotómiájával kapcsolatos esztétikai diskurzust: a kommunikációnak a teljes emberi létezést átfogó területére.

2.sz. függelék

Pirandello tanulmányainak, esszéinek, kritikáinak, recenzióinak jegyzéke műfajok szerint***Eddigi önálló illetve gyűjteményes kiadások***

- 1) *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses, 1891(Doktori disszertáció.)
- 2) *Arte e scienza*, Roma, W.Modes, Libraio-Editore,1908.
- 3) *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908; átdolgozott kiadás Firenze, Battistelli, 1920.
- 4) *Saggi* (a cura di Manlio Lo Vecchio Musti). Milano, Mondadori, 1939. seconda ediz. 1952. ¹²¹
- 5) *Saggi, poesie, scritti varii.*, ("Tutte le opere di Luigi Pirandello, VI. vol."), Milano, Mondadori, 1960.¹²²

Tanulmányok¹²³

1. *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses, 1891.(Doktori disszertáció.)
2. Un preteso poeta umorista del secolo XIII, in: *La vita italiana*, 15 febbraio 1896; még in *Saggi 1939*, pp. 271-288.
3. Un critico fantastico, in: *Nuova Antologia*, 16 marzo 1905, col titolo: Alberto Cantoni; col titolo attuale in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 399-424.
4. Per uno studio sul verso di Dante, in: *Nuova Antologia*, 1 novembre 1907; még in *Saggi 1939*, pp. 339-356.
5. Poscritta, in: *La vita letteraria*, 1907, n.42; még in *Saggi 1939*, pp. 357-362.
6. Illustratori, attori e traduttori, in: *Nuova Antologia*, 16.gennaio, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 229-246.
7. Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa, in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 201-226.
8. Arte e scienza, in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 179-197.
9. I sonetti di Cecco Angiolieri, in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*, pp. 289-335.
10. *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908. átdolgozott kiadás Firenze, Battistelli, 1920; még in *Saggi 1939*, pp. 13-176.
11. La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante, in: *Rivista d'Italia*, settembre, 1918; még in *Saggi 1939*, pp. 375-395.
12. Giovanni Verga.Discorso di Catania, tenuto il 2 settembre 1920, pubblicato in: *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fascicolo I.; még in *Saggi 1939*, pp. 447-468.
13. La poesia di Dante, in: *L'idea nazionale*, 14 settembre 1921; még in *Saggi 1939*, pp. 363-374.

¹²¹ erre a kötetre a továbbiakban *Saggi 1939* megjelöléssel hivatkozom. Az ebben a kötetben megjelent összes írás megjelent a későbbi *Saggi*-ban is.

¹²² erre a kötetre a továbbiakban *Saggi* megjelöléssel hivatkozom.

¹²³ Itt az első kiadásokat tüntetem fel, illetve azt a további kiadást, melyből a dolgozat során idézek.

14. Teatro nuovo e teatro vecchio, in: *Comoedia*, 1 gennaio 1923; con modifiche e aggiunte in: *La Stampa* (Torino), 13.maggio 1934; még in *Saggi* 1939, pp. 249-267.
15. Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d'Italia, tenuto il 3 dicembre 1931, pubblicato in: *Tevere*, 4 dicembre 1931; még in *Saggi* 1939, pp. 427-445.

Kisebb írások

Esszék

1. Petrarca a Colonia, in: *Vita Nuova*, Firenze, anno I, n.47, 8 dicembre 1889; még in *Saggi*, pp. 865-868.
2. La menzogna del sentimento nell'arte, in: *Vita Nuova*, Firenze, anno II, n. 26 e n: 27, 29 giugno e 6 luglio 1890; még in *Saggi*, pp. 868-878.
3. Prosa moderna, in: *Vita Nuova*, Firenze, 5 ottobre 1890; még in *Saggi*, pp. 878-881.
4. Per la solita quistione della lingua, in: *Vita Nuova*, Firenze, 9 novembre 1890; még in *Saggi*, pp. 881-887.
5. Percy Bysshe Shelley, in: *La Tavola Rotonda*, Napoli, anno II, n.33, 14 agosto 1892; még in *Saggi*, pp. 928-932.
6. Arte e coscienza d'oggi, in: *La Nazione letteraria*, Firenze, anno I, n.6, settembre, 1893; még in *Saggi*, pp. 891-906.
7. Come si parla in Italia, in: *La Critica*, Roma, 12 agosto 1895; még in *Saggi*, pp. 887-891.
8. Come si scrive oggi in Italia, in: *La Critica*, Roma, 15 settembre 1895.
9. Goethe ed Eckermann, in: *Rassegna settimanale universale*, 2 febbraio, 1896; még in *Saggi*, pp. 932-934.
10. Eccessi, in: *La Critica*, Roma, 17 febbraio, 1896; még in *Saggi*, pp. 906-911.
11. Il momento, in: *La Critica*, Roma, 18 marzo 1896; még in *Saggi*, pp. 911-913.
12. Il neo-idealismo, in: *La Domenica Italiana*, Roma, anno I, n. 4,27 dicembre 1896; még in *Saggi*, pp. 913-921.
13. Romanzo, racconto, novella, in: *Le Grazie*, Catania, 16 febbraio, 1897.
14. Sincerità e arte, in: *Marzocco*, 7 marzo 1897; még mikrofilmen.
15. Un'osservazione, in: *Marzocco*, 29 agosto 1897; még in *Saggi*, ezzel a címmel: Osservazione sull'evoluzione del verso, pp. 921-923.
16. Sincerità, in: *Ariel*, 24 aprile 1898, p. 1. Még in Barbina, Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"), Roma, Bulzoni, 1984. (facsimile)
17. L'azione parlata, in: *Marzocco*, 7 maggio 1899; még in *Saggi*, pp. 1015-1018.
18. Leopardi cieco, in: *Roma letteraria*, VIII, n.3, 10 febbraio 1900, pp. 45-54.
19. Scienza e critica estetica, in: *Marzocco*, 1 luglio 1900; még in: Andersson, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, in Appendice, pp. 225-229.
20. Le "Elegie romane" del Goethe, in: *Capitan Fracassa*, 31 gennaio 1902; még in *Saggi*, pp. 935-941.
21. Per le ragioni estetiche della parola, in: *Arte e scienza*, Roma, W.Modes, 1908; még in *Saggi*, pp. 923-927.
22. Il fatto estetico, in: *Aprutium*, aprile-maggio 1914, pp. 179-188.
23. Teatro e letteratura, in: *Messaggero della Domenica*, 30 luglio 1918; még in *Saggi*, pp. 1018-1024.
24. Immagine del "grottesco", in: *L'Idea Nazionale*, 18 febbraio 1920; még in *Saggi*, pp. 1024-1026.
25. Ironia, in: *L'Idea Nazionale*, 27 febbraio 1920. Még in *Saggi*, pp. 1026-1029.

26. Se il film parlante abolirà il teatro, in: *Corriere della sera*, 16 giugno 1929; még in *Saggi*, pp. 1029-1036.
27. Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico, in: *Atti del Convegno*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935; még in *Saggi*, pp. 1036-1042.

Recenziók, szemlék, tudósítások, kritikák, publicisztika
(ezeket az írásokat nem elemeztem az 1. sz. Függelékben)

1. Andrea Maurici - Note critiche, in: *Rassegna siciliana*, gennaio-febbraio, 1889 /recenzió/
2. "Prose ritmiche" e "Canti giovanili" di E. Colosi, in: *Rassegna siciliana*, ottobre-novembre-dicembre 1889 /recenzió/
3. L'altalena delle antipatie, in: *Folchetto*, 9 ottobre 1893 /recenzió/
4. A me i bimbi!, in: *Roma letteraria*, 15 novembre 1893 /recenzió/
5. Studi letterari, in: *Roma letteraria*, 10 luglio, 1895 /recenzió/
6. L'esposizione di belle arti in Roma 1895-96, in: *Giornale di Sicilia*, 20-21 settembre, 25-26 settembre, 3-4-ottobre, 23-24 ottobre, 1-2 novembre, 14-15 novembre, 30 novembre-1.dicembre 1895 /tudósítások/
7. Su "Le vergini delle rocce" di Gabriele D'Annunzio, in: *La Critica*, 8 novembre 1895. /kritika/ ; még in *Saggi*.
8. Sul "Piccolo mondo antico" di Antonio Fogazzaro, in: *La Critica*, 18 dicembre 1895./kritika/; még in *Saggi*.
9. Conversazioni letterarie, in: *La Critica*, 5 gennaio 1896 /szemle/
10. Conversazioni letterarie. - Tre libri di versi, in: *La Critica*, 15 gennaio, 1896 /recenzió/
11. Sulle "Tempeste" di Ada Negri, in: *La Critica*, 23 gennaio, 1896 /kritika/ ; még in *Saggi*.
12. L'idolo, in: *La Critica*, 31 gennaio 1896 /hozzászólás/
13. Novelle siciliane, in: *Rassegna settimanale universale*, 12 aprile 1896 /recenzió/
14. Gomitoli, in: *Rassegna settimanale universale*, 20 settembre 1896 /tudósítás/
15. Studi shakesperiani, in: *Roma letteraria*, 10 novembre 1896 /recenzió/
16. Da uno studio all'altro, in: *La Critica*, 27 febbraio 1896 /feljegyzés/
17. Il concorso per il pensionato artistico - Pittura e scultura, in: *Rassegna settimanale universale*, 3 maggio 1896 /tudósítás/
18. La Galleria Saporetti, in: *Natura ed Arte*, anno VI, n.XVII, 1. agosto 1896 /tudósítás/
19. Musa crociata, in: *Roma letteraria*, 10 luglio 1897 /recenzió/
20. Gli occhiali, in: *Ariel*, 18 dicembre 1897 /publicisztika/
21. La città morta di Gabriele d'Annunzio, in: *Ariel*, 13 febbraio 1898 /recenzió/
22. Il vecchio.(di Ogetti) in: *Ariel*, 27 febbraio 1898 /recenzió/
23. Intorno al "Paris" di Zola, in: *Ariel*, 29 maggio 1898 /publicisztika/
24. Fede e Bellezza, in: *Roma letteraria*, 25 novembre e 10 dicembre 1898 /kritika/
25. Il Marchese di Roccaverdina, in: *Natura ed Arte*, anno X, n.XV, 1 luglio 1901. kritika/; még in *Saggi*
26. "Dante", poema lirico di G.A. Costanzo, in: *Nuova Antologia*, 16 gennaio 1904. /kritika/ Még in *Saggi*.
27. Per un libro di novelle, in: *Il Fanfulla della Domenica*, 15 gennaio 1905 /kritika/
28. La "Francesca da Rimini" di G.A. Cesareo, in: *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1905 /kritika/; még in *Saggi*
29. Libri di versi, in: *Nuova Antologia*, 16 dicembre 1905 /recenziók/
30. Novelle e novellieri, in: *Nuova Antologia*, 16 giugno 1906 /recenziók/

31. "Le Rime della Selva". Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo di Arturo Graf. Milano, Fratelli Treves Editori, 1906, in: *Nuova Antologia*, 16 novembre 1906 /kritika/; még in *Saggi*
32. "La Camminante", in: *Gazzetta del Popolo*, 17 gennaio 1909 /kritika/; még in *Saggi*
33. Uomini, donne e burattini, in: *Le cronache letterarie*, 3 marzo 1912 /recenzió/
34. Il poeta Ludwig Hansteken, in: *La Tribuna*, 7 luglio 1916 /kritika/; még in *Saggi*
35. "La Fuga" di Rosso di San Secondo, in: *L'Illustrazione Italiana*, 1 luglio 1917/kritika/; még in *Saggi*
36. Marionette, che passione", in *Messaggero*, 1 aprile 1918 /kritika/ ; még in *Saggi*.
37. "Con gli occhi chiusi", in: *Messaggero della Domenica*, 13 aprile 1919 /kritika/ ; még in *Saggi*
38. La "Santa Giovanna" di G.B.Shaw, in: *Lo Spettatore italiano*, anno I, n.1, 1. maggio 1924 /színházi tudósítás/

Ezekén kívül további 20 recenzió *Giulian Dorpelli* aláírással¹²⁴, és más cikkek *Caliban* és más aláírásokkal, az *Ariel* 1897-98-as számaiban¹²⁵.

¹²⁴ Ezek leírását ld.: Alfredo Barbina: "Sul primo Pirandello recensore e recensito", in: *Pirandello*, ("Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 1"), Roma, Beniamino Carucci Editore, 1973.

¹²⁵ v.ö. Alfredo Barbina: *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"), Roma, Bulzoni, 1984.

3. sz. függelék

**Pirandello tanulmányainak, esszéinek, kritikáinak, recenzióinak jegyzéke
a megjelenés sorrendjében¹²⁶****1889**

Andrea Maurici - Note critiche, in: *Rassegna siciliana*, gennaio-febbraio /recenzió/
"Prose ritmiche" e "Canti giovanili" di E. Colosi, in: *Rassegna siciliana*, ottobre-
novembre-dicembre /recenzió/

Petrarca a Colonia, in: *Vita Nuova*, Firenze, anno I, n.47, 8 dicembre; még in *Saggi*

1890

La menzogna del sentimento nell'arte, in: *Vita Nuova*, Firenze, anno II, n. 26 e n.
27, 29 giugno e 6 luglio; még in *Saggi*

Prosa moderna, in: *Vita Nuova*, Firenze, 5 ottobre; még in *Saggi*

Per la solita quistione della lingua, in: *Vita Nuova*, Firenze, 9 novembre; még in
Saggi

1891

Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti, Halle a. S., Druck der
Buchdruckerei des Waisenhauses (Doktori disszertáció)

1892

Percy Bysshe Shelley, in: *La Tavola Rotonda*, Napoli, anno II, n.33, 14 agosto; még
in *Saggi*

1893

Arte e coscienza d'oggi, in: *La Nazione letteraria*, Firenze, anno I, n.6, settembre;
még in *Saggi*

L'altalena delle antipatie, in: *Folchetto*, 9 ottobre /recenzió/

A me i bimbi!, in: *Roma letteraria*, 15 novembre /recenzió/

1895

Studi letterari, in: *Roma letteraria*, 10 luglio, /recenzió/

Come si parla in Italia, in: *La Critica*, Roma, 12 agosto; még in *Saggi*

Come si scrive oggi in Italia, in: *La Critica*, Roma, 15 settembre

L'esposizione di belle arti in Roma 1895-96, in: *Giornale di Sicilia*, 20-21 settembre, 25-
26 settembre, 3-4-ottobre, 23-24 ottobre, 1-2 novembre, 14-15 novembre, 30 novembre-
1.dicembre /tudósítások/

Su "Le vergini delle rocce" di Gabriele D'Annunzio, in: *La Critica*, 8 novembre .
/kritika/; még in *Saggi*.

Sul "Piccolo mondo antico" di Antonio Fogazzaro, in: *La Critica*, 18 dicembre . /kritika/;
még in *Saggi*.

1896

Conversazioni letterarie, in: *La Critica*, 5 gennaio /szemle/

Conversazioni letterarie. - Tre libri di versi, in: *La Critica*, 15 gennaio /recenzió/

Sulle "Tempeste" di Ada Negri, in: *La Critica*, 23 gennaio . /kritika/; még in *Saggi*.

L'idolo, in: *La Critica*, 31 gennaio /hozzászólás/

¹²⁶ Vastag betűvel az 1. sz. Függelékben elemzett írásokat emeltük ki.

Goethe ed Eckermann, in: *Rassegna settimanale universale*, 2 febbraio; még in *Saggi*

Un preteso poeta umorista del secolo XIII, in: *La vita italiana*, 15 febbraio; még in *Saggi 1939*

Eccessi, in: *La Critica*, Roma, 17 febbraio,, még in *Saggi*

Da uno studio all'altro, in: *La Critica*, 27 febbraio /feljegyzés/

Il momento, in: *La Critica*, Roma, 18 marzo; még in *Saggi*

Novelle siciliane, in: *Rassegna settimanale universale*, 12 aprile /recenzió/

Il concorso per il pensionato artistico - Pittura e scultura, in: *Rassegna settimanale universale*, 3 maggio /tudósítás/

La Galleria Saporetti, in: *Natura ed Arte*, anno VI, n.XVII, 1. agosto /tudósítás/

Gomitoli, in: *Rassegna settimanale universale*, 20 settembre /tudósítás/

Studi shakesperiani, in: *Roma letteraria*, 10 novembre /recenzió/

Il neo-idealismo, in: *La Domenica Italiana*, Roma, anno I, n. 4, 27 dicembre , még in *Saggi*

1897

Romanzo, racconto, novella, in: *Le Grazie*, Catania, 16 febbraio

Sincerità e arte, in: *Marzocco*, 7 marzo; még mikrofilmen

Un'osservazione, in: *Marzocco*, 29 agosto , még in *Saggi*, ezzel a címmel:

Osservazione sull'evoluzione del verso

Musa crociata, in: *Roma letteraria*, 10 luglio /recenzió/

Gli occhiali, in: *Ariel*, 18 dicembre /publicisztika/

1898

La città morta di Gabriele d'Annunzio, in: *Ariel*, 13 febbraio /recenzió/

Il vecchio (di Ogetti) in: *Ariel*, 27 febbraio /recenzió/

Sincerità, in: *Ariel*, 24 aprile

Intorno al "Paris" di Zola, in: *Ariel*, 29 maggio /publicisztika/

Fede e Bellezza, in: *Roma letteraria*, 25 novembre e 10 dicembre /kritika/

1899

L'azione parlata, in: *Marzocco*, 7 maggio , még in *Saggi*

1900

Scienza e critica estetica, in: *Marzocco*, 1 luglio ; még in: Andersson, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966. p. 225-229.

Leopardi cieco, in: *Roma letteraria*, VIII, n.3, 10 febbraio

1901

Il Marchese di Roccaverdina, in: *Natura ed Arte*, anno X, n.XV, 1 luglio /kritika/ még in *Saggi*

1902

Le "Elegie romane" del Goethe, in: *Capitan Fracassa*, 31 gennaio , még in *Saggi*

1904

"Dante", poema lirico di G.A. Costanzo, in: *Nuova Antologia*, 16 gennaio /kritika/ ; még in *Saggi*.

1905

Per un libro di novelle, in: *Il Fanfulla della Domenica*, 15 gennaio /kritika/

La "Francesca da Rimini" di G.A. Cesareo, in: *Nuova Antologia*, 1 febbraio /kritika/; még in *Saggi*

Un critico fantastico, in: *Nuova Antologia*, 16 marzo , col titolo: **Alberto Cantoni**; col titolo attuale in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908; még in *Saggi 1939*

Libri di versi, in: *Nuova Antologia*, 16 dicembre /recenziók/

1906

Novelle e novellieri, in: *Nuova Antologia*, 16 giugno /recenziók/

"Le Rime della Selva". Le Rime della Selva. Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo di Arturo Graf. Milano, Fratelli Treves Editori, 1906, in: *Nuova Antologia*, 16 novembre /kritika/; még in *Saggi*.

1907

Per uno studio sul verso di Dante, in: *Nuova Antologia*, 1 novembre; még in *Saggi 1939*

Poscritta, in: *La vita letteraria*, n.42; még in *Saggi 1939*

1908

Illustratori, attori e traduttori. In: *Nuova Antologia*, 16.gennaio; még in *Saggi 1939*

Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa, in: *Arte e scienza*, Roma, W.

Modes Libraio-Editore; még in *Saggi 1939*

Arte e scienza, in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore; még in *Saggi 1939*

Per le ragioni estetiche della parola, in: *Arte e scienza*, Roma, W.Modes; még in *Saggi*

I sonetti di Cecco Angiolieri, in: *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore; még in *Saggi 1939*

L'umorismo, Lanciano, R. Carabba; átdolgozott kiadás Firenze, Battistelli, 1920; még in *Saggi 1939*

1909

"La Camminante", in: *Gazzetta del Popolo*, 17 gennaio /kritika/ ; még in *Saggi*.

1912

Uomini, donne e burattini, in: *Le cronache letterarie*, 3 marzo /recenzió/

1914

Il fatto estetico, in: *Aprutium*, aprile-maggio

1916

Il poeta Ludwig Hansteken, in: *La Tribuna*, 7 luglio /kritika/; még in *Saggi*.

1917

"La Fuga" di Rosso di San Secondo, in: *L'Illustrazione Italiana*, 1 luglio /kritika/; még in *Saggi*.

1918

Marionette, che passione", in *Messaggero*, 1 aprile /kritika/ ; még in *Saggi Teatro e letteratura*, in: *Messaggero della Domenica*, 30 luglio; még in *Saggi La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in: *Rivista d'Italia*, settembre; még in *Saggi 1939*

1919

"Con gli occhi chiusi", in: *Messaggero della Domenica*, 13 aprile /kritika/; még in *Saggi*.

1920

Immagine del "grottesco", in: *L'Idea Nazionale*, 18 febbraio; még in *Saggi*.

Ironia, in: *L'Idea Nazionale*, 27 febbraio; még in *Saggi*.

Giovanni Verga. Discorso di Catania, tenuto il 2 settembre; pubblicato in: *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, fascicolo I.; még in *Saggi 1939*

1921

La poesia di Dante, in: *L'idea nazionale*, 14 settembre ; még in *Saggi 1939*

1923

Teatro nuovo e teatro vecchio, in: *Comoedia*, 1 gennaio; con modifiche e aggiunte in: *La Stampa* (Torino), 13. maggio 1934; még in *Saggi 1939*

1924

La "Santa Giovanna" di G.B.Shaw, in: *Lo Spettatore italiano*, anno I, n.1, 1. maggio /színházi tudósítás/

1929

Se il film parlante abolirà il teatro, in: *Corriere della sera*, 16 giugno; még in *Saggi*.

1931

Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d'Italia, tenuto il 3 dicembre; pubblicato in: *Tevere*, 4 dicembre 1931; még in *Saggi 1939*

1935

Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico, in: *Atti del Convegno*, Roma, Reale Accademia d'Italia; még in *Saggi*.

BIBLIOGRÁFIA

Források¹²⁷

- Aa. Vv., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984.
- Aa. Vv., *Pirandello saggista. Gli atti del VIII. Congresso pirandelliano 1981*, Palermo, Palumbo, 1982.
- Aa. Vv., *Atti del congresso di Venezia, 1961*. Firenze, Le Monnier, 1967.
- Allmayer, Vito Fazio, "Il problema Pirandello", in *Belfagor*, 1957. 31. gennaio, pp.18-34.
- Ancsel Éva, *Az ember mértéke vagy mérték-hiánya*, Budapest, Kossuth, 1992.
- Andersson, Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.
- Arcoleo, Giorgio, *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Detken, 1885.
- Barbina, Alfredo, "Sul primo Pirandello recensore e recensito", in *Pirandello*, ("Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 1"), Roma, Beniamino Carucci Editore, 1973. pp. 121-150.
- Barbina, Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"), Roma, Bulzoni, 1984.
- Barbina, Alfredo, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*. Firenze, Le Monnier, 1967. pp.330.
- Barna István, *Örök muzsika. Zenetörténeti olvasmányok*, Budapest, Zeneműkiadó, 1959.
- Bernard, E., *Souvenirs sur P. Cézanne*, Paris, R.G. Michel, 1926.
- Binet, Alfred, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892.
- Boccioni, Umberto, *Pittura, scultura futurista*, Milano, Poesia, 1914.
- Bontempelli, Massimo, "Pirandello o del candore", in *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938.
- Capuana, Luigi, "Profili letterari: L. Pirandello", in *L'ora*, Palermo, 4-5 agosto, 1901.
- Cesareo, G.A., "La critica estetica", in *Critica militante*, Messina, Trimarchi, 1907.
- Cremonte, Lelio, "Critica pirandelliana", in *La nuova Italia*, VII (20 maggio 1936), pp. 142-146.
- Croce, Benedetto, "L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910. pp. 3-30.
- Croce, Benedetto, "L'umorismo; Luigi Pirandello", in *Conversazioni critiche*, serie I. 1950. pp. 43-48.
- Croce, Benedetto, "Luigi Pirandello", in *La letteratura della nuova Italia*, VI. Bari, Laterza, 1940. pp. 359-377.
- Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, G. Laterza e F., 1921.
- Cs. Gyimesi Éva, *Teremtett világ*, H.n. Pátria könyvek, 1992.

¹²⁷ Itt a dolgozatban szövegszerűen is megjelenő hivatkozások forrásait különítettem el; értelemszerűen a források közé tartoznak a 2.3. sz. függelékben fentebb rendszerezett Pirandello-szövegek is, melyeket nem tartottam szükségesnek itt újra felsorolni.

- Csúri Károly, "A »lehetséges világok« szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete", in *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai tanulmányok*, ("Studia Poetica 1.") Szeged, JATE Press, 1980. pp. 169-200.
- D'Ambra, Lucio, "Pensaci Giacomino", in *Nuova Antologia*, 1 agosto, 1916. pp. 355-357.
- D'Amico, Silvio, "Il 'plagio' di Pirandello", in *Idea nazionale*, novembre, 1922. Idézi: in *Introduzione alla Storia del teatro italiano*, curato da S. D'Amico, Milano, 1936.
- D'Amico, Silvio, *Cronache del teatro, I. 1914-1928*, Bari, Laterza, 1963-64.
- D'Amico, Silvio, *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- Danto, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* ("Kísértések"), Budapest, Atlantisz, 1997.
- Debenedetti, Giacomo, "Una giornata di Pirandello", in *Meridiano di Roma*, 5-15 agosto 1937.
- Di Sacco, Paolo, "Rassegna di studi pirandelliani. Gli anni Ottanta", in *Testo*, 1984. n.8. pp.102-123.
- Dizionario italiano ragionato*, a cura del dir. Gianni, Angelo, Firenze, G.D'Anna Sintesi, 1988.
- Donati, Corrado, *Bibliografia della critica pirandelliana, 1962-1981*. Firenze, La Ginestra, 1986, pp.197.
- Eco, Umberto, "Pirandello ridens", in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985. pp. 261-270.
- Ermilli, Marilena, "Rassegna di studi su Pirandello.(1978-1991.)" in *Lettere Italiane* 1992 apr-june, v.44 (2), pp.310-339.
- Fromm, Erich, – Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis*, Budapest, Helikon Kiadó, 1989.
- Fülep Lajos, *Egybegyűjtött írások*, I. Budapest, Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- Gargano, G.S., "Per un nuovo poeta", in *Vita nuova*, N.40. 20 ottobre 1889.
- Garin, Eugenio, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955.
- Gasquet, J., *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926.
- Gentile, Giovanni, "Luigi Pirandello", in *Quadrivio*, 20 dicembre 1936.
- Giudice, Gaspare, *Pirandello*, Torino, Utet, 1963.
- Gnoli, Tommaso, "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e C.", in *Leonardo*, Firenze, marzo 1935.
- Gramsci, Antonio, "Il teatro di Pirandello", in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estétikai előadások*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952. 2. kiad. 1980. I. kötet. Ford. Zoltai Dénes.
- Illiano, Antonio, *Introduzione alla critica pirandelliana. Saggi e rassegne* Verona, Fiorini, 1976. pp.238.
- Jones, Ernest, *Sigmund Freud élete és munkássága*, 2. kiad., Budapest, Európa Kiadó, 1983.

- Kant, *Az ítélőerő kritikája*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.
- Kassák Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető Kiadó, 1972.
- Klee, Paul, *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiss, 1920.
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Bern-Buempliz, Benteli, 1945.
- Kosztolányi Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, Fórum Könyvkiadó, 1990. Második, bővített kiadás.
- Kotsis Ádám, "A személyes tudás logikája. Polányi Mihály ismeretelmélete és a pszichoterápia", in *Pszichoterápia*, 1995. dec. pp. 429-436.
- Leone De Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962.
- Lipps, Theodor, *Komik und Humor*, Hamburg u. Leipzig, Voss, 1898.
- Lukács György, *A különösség mint esztétikai kategória*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957.
- Marc, Franz, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin, Paul Cassirer, 1920. 2 voll.
- Mario de Micheli, *Az avantgardizmus*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 3. kiadás, 1978.
- Mensi, Pino, *La lezione di Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1974. pp.180.
- Mignosi, Pietro, *Il segreto di Pirandello*, Milano, La Tradizione, 1935.
- Nardelli, Federico Vittore, *L'uomo segreto: vita e croci di L. Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932.
- Németh László, *Ortega és Pirandello*, ("Új írók 6"), Debrecen, Nagy Károly és társai, (1933).
- Ortega y Gasset, José, *Az "emberi" kiesése a művészetből*, Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944. Ford. Puskás Lajos. Reprint kiadás: Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993.
- Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960.
- Pasini, F., *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, Vedetta d'Italia, 1927, pp. 313.
- Pirandello, Luigi, "Viaggi", in *L'Illustrazione Italiana*, n. 25., 23. giugno 1935, pp.1033-1034. Ripubblicato in *Belfagor*, 1986, 31. gennaio, pp. 65-68.
- Polányi Mihály, *Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*, ("Mesteriskola"), Budapest, Atlantisz, 1994, 2 voll.
- Polányi Mihály, *Tudomány és ember. Három tanulmány*, h.n., Argumentum Kiadó. Polányi Mihály Szabadelvű Filozófiai Társaság, 1997. Ford. Bánki Dezső, Beck András.
- Providenti, Elio, "Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello", in *Belfagor*, 30. nov. 1968.
- Rauhut, Franz, *Der Junge Pirandello oder das Werden eines existenziellen Geistes*, München, C.H.Beck, 1964.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria, "L. Pirandello", in *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1916, pp.390-403.
- Russo, Luigi, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960
- Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960

Schulz-Buschhaus, Ulrich, "L'umorismo: l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo", in Aa.Vv., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo 1982. p. 77-85.

Sciascia, Leonardo, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo, Sciascia, 1953.

Sciascia, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961.

Sèailles, Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883.

Szerdahelyi István: *Irodalomelméleti enciklopédia*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1995.

Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája*, Budapest, Hungária, 1950. 2 voll. (1. vol. *Az átélés iskolája*, 2.vol. *Az alakítás iskolája*)

Tilgher, Adriano, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921. pp.157-218.

Tilgher, Adriano, "Le estetiche di L. Pirandello", in *Raccolta*, gennaio 1940, pp. 36-43, poi riedito ne *Il problema centrale*.

Tilgher, Adriano, "Pensaci, Giacomino! di Luigi Pirandello", in *La Concordia*, 12 luglio 1916, ripubblicato in A. Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, h.n., Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973. pp.41-47.

Tilgher, Adriano, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, h.n., Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973.

Tonelli, Luigi, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Rivista italiana del dramma*, 15.gennaio 1937, pp. 5-22.

Turgonyi Zoltán, *A filozófia alapjai és történetének vázlata*, Budapest, Egyházforum Alapítvány, 1993.

Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

Vittorini, Domenico, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Ateneo Veneto*, a.CXXV, vol.117, n.2.Venezia, Ottobre, 1934.

Vittorini, Domenico, *The drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935. With a Foreword by Luigi Pirandello.

Vossler, Karl, *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. del Dr. Tom. Gnoli, Bari, Laterza e Figli, 1908.

Weiss János, *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995.

Zappulla Muscarà, Sara, "Rassegna bibliografica", in AA.VV, *Pirandello poeta*, Firenze, Vallecchi, 1981

Zoltai Dénes, *Az esztétika rövid története*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978. 2. kiad.

Irodalom¹²⁸

- Aa.Vv, *A modern tudományok emberképe*, szerk. Krzysztof Michalski, Budapest, Gondolat, 1988.
- Aa.Vv, *Atti del congresso di Venezia, 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- Aa.Vv, *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, vál. és előszó Bacsó Béla, Budapest, Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995.
- Aa.Vv, *Az olasz irodalom a huszadik században*, szerk. Szabó György, Budapest, Gondolat, 1967.
- Aa.Vv, *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*, szerk. Ann Jefferson, David Robey, Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
- Aa.Vv, *Il punto su: Pirandello*, a cura di Franca Angelini, Roma – Bari, Editori Laterza, 1992.
- Aa.Vv, *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX. congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana 1976*, Palermo, Manfredi, 1978.
- Aa.Vv, *Luigi Pirandello: poetica e presenza. Atti del convegno delle Università di Lovanio e Anversa 13/16 maggio 1986*, a cura di W. Geerts, F. Musarra, S. Vanvolsem, Leuven, Leuven University Press; Rome, Bulzoni, c.1987.
- Aa.Vv, *Műzsák a diványon. Pszichoterápia és kultúra*, h.n., Magyar Pszichiátriai Társaság, 1992.
- Aa.Vv, *Pirandello 1986. Atti del Simposio internazionale (Università di California, Berkeley, 13-15 marzo 1986)*, a cura di Gian Paolo Biasia e Nicolas J. Perella, Roma, Bulzoni Editore, 1987.
- Aa.Vv, *Pirandello e la cultura del suo tempo*, ("Collana di saggi e documentazioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani 9"), a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984.
- Aa.Vv, *Pirandello saggista. Gli atti del 'VIII Congresso pirandelliano (1981)*, raccolti e ordinati da Paola Daniela Giovanelli, Palermo, Palumbo, 1982.
- Alfonsetti, Beatrice, "Il fantasma e la tecnica: Croce e Pirandello", in *Le forme e la storia*, II. 1981. n. 1-2. pp. 87-125.
- Allmayer, Vito Fazio, "Il problema Pirandello", in *Belfagor*, 1957. 31. gennaio, pp. 18-34.

¹²⁸Ebben az irodalomjegyzékben kétféle válogatási szempont érvényesült: részben a legszorosabban a témával – az esztétikai, filozófiai, poétikai és irodalomelméleti nézeteket kifejtő Pirandellóval – foglalkozó szakirodalom felsorolása történt, akkor is, ha végül egyes vélemények semmilyen formában nem jelennek meg jelen dolgozatban; másrészt olyan művek is bekerültek, melyek jelen munka szerzőjének a témával kapcsolatos állásfoglalását, nézeteit akár tágabb értelemben véve is befolyásolták, noha szövegszerűen nem jeleníthetők meg a dolgozatban. Viszont nem soroltam fel mindazokat a műveket, melyeket bár áttanulmányoztam Pirandellóval kapcsolatban, végül úgy ítélt meg, hogy nem tartoznak a szorosan vett témához, és ezért felsorolásuk nem lenne informatív.

- Almási Miklós, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, ("Alternatívák"), h.n. Kiadta az MTA Könyvtár Lukács Archivum és T-Twins Kiadó, 2. kiad. é.n.
- Ancsel Éva, *Az ember mértéke vagy mérték-hiánya*, Budapest, Kossuth, 1992.
- Andersson, Gösta, "Luigi Pirandello, Gabriel Séailles e Benedetto Croce", in *Acta universitatis Uppsaliensis*, ("Series Figura, n.s., vol. 10"), Uppsala, 1972. (Reprint from Proceedings of the sixth international congress of aesthetics at Uppsala 1968.) pp. 721-724.
- Andersson, Gösta, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966.
- Arcoleo, Giorgio, *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Detken, 1885.
- Barbina, Alfredo, "In margine ad alcuni appunti (inediti) di Pirandello su Verga", estratto da *Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Messina* 4(1986), Roma, Editrice Herder, pp. 7-14.
- Barbina, Alfredo, "Pirandello, lettore di Dante", estratto dalla *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, h.n. Federico & Ardia, é.n. pp. 105-111.
- Barbina, Alfredo, "Sul primo Pirandello recensore e recensito", in *Pirandello*, ("Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 1"), Roma, Beniamino Carucci Editore, 1973.
- Barbina, Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7"), Roma, Bulzoni, 1984.
- Barbina, Alfredo, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967. pp.330.
- Barbina, Alfredo, *Capuana inedito*, ("Saggi e ricerche di lingua e letteratura italiana, 9"), Bergamo, Minerva Italica, 1974.
- Barbina, Alfredo, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, ("Pubblicazioni dell'Istituto di studi pirandelliani, 5"), con una premessa di Umberto Bosco, Roma, Bulzoni, 1980.
- Barilli, Renato, "Pirandello e la culturologia", in *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986. pp. 271-292.
- Barilli, Renato, *La linea Svevo – Pirandello*, Milano, Mursia, 1972. 4. ed. 1987.
- Barilli, Renato, *Pirandello: una rivoluzione culturale*, ("Civiltà letteraria del Novecento. Saggi; n.c.39."), Milano, Mursia, 1986.
- Barna István, *Örök muzsika. Zenetörténeti olvasmányok*, Budapest, Zeneműkiadó, 1959.
- Bernard, E., *Souvenirs sur P. Cézanne*, Paris, R.G. Michel, 1926.
- Binet, Alfred, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892.
- Boccioni, Umberto, *Pittura, scultura futurista*, Milano, Poesia, 1914.
- Bókay Antal, *Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok*, Szombathely, Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola, 1992.
- Bontempelli, Massimo, "Pirandello o del candore", in *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938.
- Borrello, Oreste, "Il pensiero estetico di Pirandello", in *Letterature moderne*, sett.-ott. 1961, pp. 634-653.

- Borrello, Oreste, "Pirandello, Croce e il problema estetico", in *Rassegna di scienze filosofiche*, n. 14, 1961. pp. 93-111.
- Borsellino, Nino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, ("Biblioteca Universale Laterza; 347"), Roma, Laterza, 1991.
- Bottoni, Luciano, "Il saggio e la scienza: l'umorismo di Pirandello", in *Intersezioni* IV, aprile 1985. pp.155-171.
- Capuana, Luigi, "Profili letterari: L. Pirandello", in *L'ora*, Palermo, 4-5 agosto, 1901.
- Caserta, Ernesto G., "Croce, Pirandello e il concetto di umorismo", in *Canadian Journal of Italian Studies* 1983 v6(22-23(2-3)), pp. 103-110.
- Cesareo, G.A., "La critica estetica", in *Critica militante*, Messina, Trimarchi, 1907.
- Cometa, Michele, "Pirandello e Lipps: due letture psicologiche dell'umorismo", in AaVv, *Pirandello e la cultura del suo tempo*, C.N.S.P., Milano, Mursia, 1984. pp. 303-316..
- Contini, Ermanno, "Pirandello, Tilgher, l'originalità e l'arte", in *Comoedia*, Milano, 10. luglio 1924, pp. 35-36.
- Cottone, Giuseppe, "Il 'caso Pirandello' nell'estetica e nella critica di Vito Fazio Allmayer", in *Rivista di Studi Pirandelliani*, 1979/2, genn-apr. pp. 40-47.
- Cremonte, Lelio, "Critica pirandelliana", in *La nuova Italia*, VII (20 maggio 1936), pp. 142-146.
- Croce, Benedetto, " 'L. Pirandello e la letteratura europea contemporanea' di A. Janner, in *Nuova Antologia*, dic. 1946. pp. 313-328.
- Croce, Benedetto, "Il pessimismo di Pirandello", in *Nuove pagine sparse*, voll. 2, 2. vol., Bari, Laterza, 1966. Seconda edizione, pp. 156-158.
- Croce, Benedetto, "Il Pirandello e la critica", in *Pagine sparse*, voll. 3, 3. vol, Bari, Laterza, 1960, seconda edizione, pp. 94-96.
- Croce, Benedetto, "L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910.
- Croce, Benedetto, "L'umorismo; L. Pirandello", in *Conversazioni critiche*. Serie I. /cim nélkül/ Bari, Laterza, 1939. pp. 44-48.
- Croce, Benedetto, "La dottrina del riso e dell'ironia in Giambattista Vico", in *Studi dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI. anniversario alla sua laurea*, Napoli, Francesco Perrella e C. editori, 1912, pp. 81-86.
- Croce, Benedetto, "Luigi Pirandello", in *La letteratura della nuova Italia*, VI. ("Scritti di storia letteraria e politica, XXXIII:"), Bari, Laterza, 1945. Seconda edizione, pp. 353-371.
- Croce, Benedetto, "Pirandello", in *Conversazioni critiche*. Serie V. /cim nélkül/ Bari, Laterza, 1939. pp. 162-165.
- Croce, Benedetto, *A szellem filozófiája. Válogatott írások*, vál., bev. Kaposi Márton, Budapest, Gondolat, 1987.
- Croce, Benedetto, *Breviario di estetica. Aesthetica in muce*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi Edizioni S.P.A., 3.ed. 1994.
- Croce, Benedetto, *Conversazioni critiche*. Serie III IV. Bari, Laterza, 1932.

- Croce, Benedetto, *Il carattere della filosofia moderna. Saggi filosofici X.*, Bari, Laterza, 1963.
- Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, G. Laterza e F., 1921.
- Croce, Benedetto, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.
- Croce, Benedetto, *Problemi di estetica*, ("Saggi filosofici 1."), Bari, Laterza, 1954. 5.ed.
- Cs. Gyimesi Éva, *Teremtett világ*, H.n. Pátria könyvek, 1992.
- Csúri Károly, "A »lehetséges világok« szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete", in *Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai tanulmányok*, ("Studia Poetica 1."), Szeged, JATE Press, 1980. pp. 169-200.
- D'Ambra, Lucio, "Pensaci Giacomino", in *Nuova Antologia*, 1 agosto, 1916. pp. 355-357.
- D'Amico, Silvio, "Il 'plagio' di Pirandello", in *Idea nazionale*, novembre, 1922. Idézi: in *Introduzione alla Storia del teatro italiano*, curato da S. D'Amico, Milano, 1936.
- D'Amico, Silvio, *Cronache del teatro, I. 1914-1928*, Bari, Laterza, 1963-64.
- D'Amico, Silvio, *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- Danto, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* ("Kisértések"), Budapest, Atlantisz, 1997.
- De Micheli, Mario, *Az avantgardizmus*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978. 3. kiadás.
- Debenedetti, Giacomo, "Una giornata di Pirandello", in *Meridiano di Roma*, 5-15 agosto 1937.
- Del Beccaro, Felice, *Guida allo studio della letteratura italiana*, Milano, Mursia, 1975.
- Della Terza, Dante, "Luigi Pirandello e la ricerca della distanza umoristica", in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri Lischi, 1974, pp. 405-422.
- Di Biase, Carmine, "La poetica dell'incongruo in Pirandello", in *Italian Quarterly* 1983 Fall V24(94), pp. 51-64.
- Di Sacco, Paolo, "Rassegna di studi pirandelliani. Gli anni Ottanta", in *Testo*, 1984. n.8. pp.102-123.
- Dizionario italiano ragionato*, a cura del dir. Gianni, Angelo, Firenze, G.D'Anna Sintesi, 1988.
- Donati, Corrado, "Nota in margine a un saggio 'dimenticato' di Luigi Pirandello", in *Letteratura italiana contemporanea*, III.7. sett.-dic. 1982. pp. 105-110.
- Donati, Corrado, *Bibliografia della critica pirandelliana, 1962-1981*. Firenze, La Ginestra, 1986.
- Donati, Corrado, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- Eco, Umberto, "Pirandello ridens", in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985. pp. 261-270.
- Ermilli, Marilena, "Rassegna di studi su Pirandello.(1978-1991.)" in *Lettere Italiane* 1992 apr-june, v.44 (2), pp.310-339.

- Ferrante, Luigi, "La poetica di Pirandello", in *Atti del Congresso di Venezia, 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- Ferrario, Edoardo, *L'occhio di Mattia Pascal: poetica e estetica in Pirandello*, ("Strumenti di ricerca 21"), Roma, Bulzoni, 1978.
- Ferroni, Giulio, "Pirandello: l'umorismo come scomposizione della forma", in *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 41-51.
- Filozófiai Kisencikopédia. *A nyugat filozófiája és filozófusai*, szerk. Bánki Dezső, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1993.
- Fromm, Erich, – Suzuki, Daisetz Teitaro, *Zen-buddhizmus és pszichoanalízis*, Budapest, Helikon Kiadó, 1989.
- Fülep Lajos, *Egybegyűjtött írások*, I. Budapest, Felelős kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- Gardair, Jean-Michel, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977.
- Gargano, G.S.: "Per un nuovo poeta", in *Vita nuova*, N.40. 20 ottobre 1889.
- Garin, Eugenio, *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955.
- Gasquet, J., *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926.
- Gentile, Giovanni, "Luigi Pirandello", in *Quadrivio*, 20 dicembre 1936.
- Gioanola, Elio, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, ("Civiltà letteraria del Novecento. Saggi 48"), Milano, Mursia, 1991.
- Girardi, Enzo Noè, "L'estetica di Pirandello. Creatività e riflessività da 'Arte e scienza' ai 'Sei personaggi' ", in *Esperienze letterarie*, Federico§Ardia, XVII-1992, 3.
- Giudice, Gaspare, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963.
- Gnoli, Tommaso, "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e C.", in *Leonardo*, Firenze, marzo 1935.
- Gobetti, Piero, *Scritti di critica teatrale*, ("Opere complete di P.G. vol.3."), Torino, Einaudi, 1974.
- Gramsci, Antonio, "Il teatro di Pirandello", in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- Guglielmi, Guido, "L'illusione comica", in *Lingua e stile* XVIII, n.1, gen-mar. 1983. pp. 93-113.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esztétikai előadások*, I. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952. 2. kiad. 1980. Ford. Zoltai Dénes.
- Illiano, Antonio, "Aggiornamento bibliografico di studi pirandelliani I.", in *Canadian Journal of Italian Studies* 1983 V 6 (22-23(2-3)), pp. 131-135.
- Illiano, Antonio, *Introduzione alla critica pirandelliana: saggi e rassegne*, Verona, Fiorini, 1976.
- Jauss, Hans Robert, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris Kiadó, 1997.
- Jones, Ernest, *Sigmund Freud élete és munkássága*, Budapest, Európa Kiadó, 1983. 2. kiad.
- Kant, *Az ítéelőerő kritikája*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

- Kassák Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető Kiadó, 1972.
- Klee, Paul, *Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiss, 1920.
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Bern-Buempliz, Benteli, 1945.
- Kosztolányi Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. Fórum Könyvkiadó. 1990. Második, bővített kiadás.
- Kotsis Ádám, "A személyes tudás logikája. Polányi Mihály ismeretelmélete és a pszichoterápia", in *Pszichoterápia*, 1995. dec. pp. 429-436.
- Lauretta, Enzo, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori chiave. I luoghi, il tempo, la vita, le opere, l'ideologia*, ("Ritratti di scrittori e testimonianze, 4"), Milano, Mursia, (1980).
- Leone De Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, ("Biblioteca di cultura moderna 571"), Bari, Laterza, 1962.
- Lipps, Theodor, *Komik und Humor*, Hamburg u. Leipzig, Voss, 1898.
- Lo Vecchio Musti, Manlio, "Bibliografia delle pagine disperse di Luigi Pirandello", in *Rassegna di cultura e vita scolastica*, luglio-agosto 1972.
- Lukács György, *A különőség mint esztétikai kategória*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957.
- Maddaloni, Maria Lorena, *Pirandello e la crisi dell'estetica contemporanea*, ("Materiali di letteratura"), Poggibonsi, Lalli Stampa, 1988.
- Marc, Franz, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, I.II., Berlin, Paul Cassirer, 1920.
- Mazzali, Ettore, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Mensi, Pino, *La lezione di Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1974.
- Mignosi, Pietro, *Il segreto di Pirandello*, Milano, La Tradizione, 1935.
- Munafò, Gaetano, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, ("Profili letterari"), Firenze, Le Monnier, 1968.
- Musumarra, Carmelo, "Pirandello critico", in *Atti del Congresso di Venezia, 1961*, Firenze, Le Monnier, 1967. pp. 813-827.
- Nardelli, Federico Vittore, *L'uomo segreto: vita e croci di L. Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932.
- Nardelli, Federico Vittore, *Pirandello, l'uomo segreto*, Milano, Mondadori, 1944.
- Nardelli, Federico Vittore, *Vita segreta di Pirandello*, ("I popolari della biografia"), Roma, Vito Bianco Editore, 1962.
- Nava, Giuseppe, "Arte e scienza nella saggistica di Pirandello", in *Inventario*, XX.1982, n.5-6. pp. 112-125.
- Navarria, Aurelio, *Pirandello prima e dopo*, ("Quaderni dell' 'Osservatore', n.11."), Milano, 1971.
- Németh László, *Ortega és Pirandello*, ("Új írók 6"), Debrecen, Nagy Károly és társai, (1933).

- Ortega y Gasset, José, *Az "emberi" kiesése a művészetből*, Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, 1944. Ford. Puskás Lajos. Reprint kiadás: Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993.
- Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960.
- Pareyson, Luigi, *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961.
- Pasini, F., *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, Vedetta d'Italia, 1927, pp. 313.
- Pirandello, Luigi, "Viaggi", in *L'Illustrazione Italiana*, n. 25., 23. giugno 1935, pp. 1033-1034. Ripubblicato in *Belfagor*, 1986, 31. gennaio, pp. 65-68.
- Piomalli, Antonio, "Pirandello e Croce", in *Saggi critici di storia letteraria*, Firenze, Olschi, 1967, pp. 183-196.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Soc. Editrice "Il Mulino", 1962.
- Polányi Mihály, *Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához*, ("Mesteriskola"), Budapest, Atlantisz, 1994, 2 voll.
- Polányi Mihály, *Tudomány és ember. Három tanulmány*, h.n., Argumentum Kiadó. Polányi Mihály Szabadelvű Filozófiai Társaság, 1997. Ford. Bánki Dezső, Beck András.
- Pomilio, Mario, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Napoli, Liguori, 1966.
- Providenti, Elio, "Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello", in *Belfagor*, 30. nov. 1968.
- Puglisi, Filippo, *L'arte di Luigi Pirandello*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1958.
- Rauhut, Franz, *Der Junge Pirandello oder das Werden eines existenziellen Geistes*, München, C.H.Beck, 1964.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria, "L. Pirandello", in *Nuova Antologia*, 1 febbraio 1916, pp. 390-403.
- Ruschioni, Ada, "Arte e scienza secondo Pirandello", in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*. 1976., Palermo, Manfredi, 1978. pp. 820-822.
- Russo, Luigi, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960.
- Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, " 'L'umorismo': l'antiretorica e l'antisintesi di un secondo realismo", in Aa.Vv. *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo 1982. pp. 77-85.
- Sciascia, Leonardo, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo, Sciascia, 1953.
- Sciascia, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961.
- Séailles, Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883.
- Sicari, Carmelina, *Profezie di modernità: saggio sui miti di Pirandello*, Cosenza, Italy, L. Pellegrini 1989.
- Szabó György, "Bevezetés", in Pirandello, Színművek és novellák, Budapest, Európa, 1962.
- Szabó György, "Utószó", in Luigi Pirandello, Színművek, Budapest, Európa, 1983.
- Szabó György, *Pirandello*, ("Irodalomtörténeti kiskönyvtár" 26.), Budapest, Gondolat, 1964.
- Szerdahelyi István: *Irodalomelméleti enciklopédia*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1995.

Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája*, 2 voll. Budapest, Hungária, 1950. (1. vol. *Az átélés iskolája*, 2.vol. *Az alakítás iskolája*)

Tilgher, Adriano, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1921.pp.157-218.

Tilgher, Adriano, "Le estetiche di L. Pirandello", in *Raccolta*, gennaio 1940, 36-43, poi riedito ne *Il problema centrale*.

Tilgher, Adriano, "Luigi Pirandello", in *Voci del tempo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921. pp. 92-102.

Tilgher, Adriano, "Pensaci, Giacomino! di Luigi Pirandello", in *La Concordia*, 12 luglio 1916, ripubblicato in A. Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973. pp.41-47.

Tilgher, Adriano, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro d'Amico, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973.

Tilgher, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1928.

Tonelli, Luigi, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Rivista italiana del dramma*, 15.gennaio 1937, pp. 5-22.

Turgonyi Zoltán, *A filozófia alapjai és történetének vázlata*, Budapest, Egyházfórum Alapítvány, 1993.

Vicentini, Claudio, "Dalla filosofia di Pirandello alla culturologia di Barlli", in *Rivista di estetica*, XVII, 1972,fasc 2, pp. 232-236.

Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

Vilcsek Béla, *Az irodalomtudomány "provokációja". Az irodalmi folyamat*, Budapest, Eötvös Kiadó-Balassi kiadó, 1995.

Vittorini, Domenico, "B.Croce e L. Pirandello", in *Benedetto Croce*, (numero speciale di Letterature moderne), Milano, Malfasi, 1953. pp. 557-656.

Vittorini, Domenico, "Il teatro di Luigi Pirandello", in *Ateneo Veneto*, a.CXXV, vol.117, n.2.Venezia, Ottobre, 1934.

Vittorini, Domenico, *The drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1935. With a Foreword by Luigi Pirandello.

Vossler, Karl, *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. del Dott. Tom. Gnoli, Bari, Laterza e Figli, 1908.

Weiss János, *Az esztétikum konsrukciója Adornónál*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995.

Zangrilli, Franco, "L'umorismo: poetica morale", in *Rivista di Studi Pirandelliani*, 1980/6, pp. 26-41.

Zappulla Muscarà, Sara, "Rassegna bibliografica", in AA.VV, *Pirandello poeta*, Firenze, Vallecchi, 1981

Zoltai Dénes, *Az esztétika rövid története*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978. 2.kiad.