

DÁVID KINGA

Még nem, majdnem és már nem humorizmus
Adalékok Luigi Pirandello
művészetértelmezéséhez

Ph.D értekezés

Szeged

2011

Dávid Kinga

Még nem, majdnem és már nem humorizmus
Adalékok Luigi Pirandello művészetértelmezéséhez

Témavezető:
Dr. Pál József

Szeged

2011

Köszönetemet szeretném kifejezni az *Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo*nak a kutatásaimhoz nyújtott segítségért, különös tekintettel pedig Dina Saponarónak és Lucia Torsellónak, amiért segítőkészségükkel, tanácsaikkal, támogatásukkal és barátságukkal hozzásegítettek dolgozatom megírásához.

Tartalomjegyzék

Előszó	4
Bevezetés – <i>a mo' di scusa</i>	
Pirandello újraértékelésének kérdése	9
Szerző és elmélet a kritika megbélyegzésében	10
A hírnév rabságában	11
<i>A copiosa produzione teatrale</i> receptje	16
<i>Humorizmus</i> vagy <i>tilgherizmus</i> ?	21
I. fejezet	
Pirandello poétikájának és <i>humorista</i> esztétikájának első gondolati csírái	33
I.1. A formálódás évei	33
I.1.1. A <i>humorista pre-diszpozíció</i> első darabjai: a levelek	34
I.1.2. Az ifjúkori évek művészi formálódásának <i>humorista</i> elemei	67
I.1.3. Az első cikkek és tanulmányok	84
I.2. A gondolati formálódás első mérföldköve: az <i>Arte e coscienza d'oggi</i> tanulmány	95
I.3. A századfordulóig vezető út (1893-1896/1900)	108
II. fejezet	
Pirandello nem <i>humorista</i> művészetértelmezése	
Egy nem rendszerezett poétikai-esztétikai gondolkodás keretei	135
II.1. Pirandello művészetértelmezése az <i>Arte e scienza</i> és a Croce-polémia tükrében	140
II.1.1. Gabriel Séailles	144
II.1.2. Tudomány és művészet	159
II.1.3. Luigi Capuana	167
II.2. Az <i>Arte e scienza</i> kötet és a Croce-vita	179
II.2.1. <i>Arte e scienza</i>	185
II.2.2. <i>Illustratori, attori e traduttori</i>	189
II.2.3. <i>Per le ragioni estetiche della parola</i>	193
II.2.4. Croce-vita Dante kapcsán	197
II.2.5. <i>Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa</i>	202
III. fejezet	
Pirandello művészetértelmezése 1921 után	210
III.1. Pirandello művészetfelfogása az interjúk fényében	211
III.2. Színházelméleti írások	222
III.3. Elmélet a <i>tükör-írás</i> gyakorlatában	241
Utószó	263
Forrásjegyzék	265
Rövidítések	267
Bibliográfia	268
Pirandello idézett műveinek mutatója	276
Névmutató	279

Előszó

Egyetlen részletet vizsgálni egy életműből mindig óvatosságra int bennünket. Az adott szempontból kirajzolódó kép nem feltétlenül jellemző az egészre. Legjobb szándékunk ellenére is könnyen megeshet, hogy az arányok torzulnak, háttérbe szorulnak más, legalább annyira fontos területek, jelenségek, karakterisztikus jegyek, így a teljes műről alkotott képben a reálistól eltérő hangsúlyeltolódások keletkeznek. Vannak persze esetek, amikor – az életmű sajátos összetettségéből adódóan – sokkal nehezebb ellenállni a kísértésnek, hogy szegmentáljuk, egy-egy területre fókuszálva megtörjük az egységességét, valamely nagyobb *természetes képződmény* irányába fordítsuk figyelmünket. Ilyen *természetes képződmények* pedig bőséggel akadnak az *írás* valamennyi területén és műfajában otthonosan mozgó Pirandellónál. Így aztán az utókor talán a szokásosnál is jobban szereti őt *részleteiben látni*. Pedig Pirandello művében – némi túlzással természetesen – csupán külsődleges szempontok alapján különböztethetjük meg például a szépirodalmi és nem szépirodalmi írásokat. Valójában az ő értelmezésében a *humorizmusnak* létezik egy olyan megnyilatkozása, amely elmosza a határokat a költői és nem költői szövegek között épp azért, mert az életről alkotott tudásunk közvetítésére a költészetet autentikusabb eszköznek tartja, mint a racionális kategóriákat. Emiatt még akkor is, amikor egyetlen részterületre szeretnénk fókuszálni, az egész életműről beszélünk, nem csak egy darabjáról.

Problémák azonban ettől még vannak. S rögtön az elsőt az elméleti munkák, kritikai írások, cikkek helyének az életművön belüli meghatározása jelenti; azaz annak körülhatárolása, hogy az általuk alkotott *corpus* viszonylag nagy terjedelme összhangban áll-e az egészhez képest betöltött szerepük jelentőségével. Ferdinando Taviani a Mondadori „Meridiani” sorozatában megjelent *Saggi e interventi* című gyűjteményes kötet *Bevezetőjében* azt a megállapítást tette, hogy Pirandello nem szentelt különösebb figyelmet a nem szoros értelemben vett szépirodalmi írásainak, és az irányukban tanúsított magatartását jórészt a nemtörődomség jellemezte (vö. Taviani 2006, XIII). A műfaji szempontból különböző alkategóriákba (cikkek, tanulmányok, kritikák, előzetes beharangozók stb.) sorolható írások együttese viszonylag sokszínű és mennyiségileg kiterjedt *corpus* alkot. Részben ennek a gazdagságnak és sokszínűségnek tudható be, hogy az írások műfaji meghatározása általában problémát jelent. De nem csupán emiatt. A szoros értelemben vett szépirodalmi szövegekhez nem sorolható írások sajátos írói nyelvezete zavarba ejtően hibrid stilisztikai jegyeket mutat, és ez még a fenti télynél is nehezebb kérdést vet fel: vajon mit kezdhetünk a *még* nem szépirodalmi, de a szigorú értelemben vett értekezői műfaj kereteit *már* túllépő darabokkal? Valamint van-e, lehet-e pontosan meghatározható helyük az író

életművében, vagy mi is fogadjuk el egyszerűen létüket – ahogyan Taviani tette – anélkül, hogy különösebb jelentőséget tulajdonítanánk nekik, mondván: vannak, és kész, a Pirandello-recepcióhoz úgysem járulnak lényegileg hozzá.

Taviani a szóban forgó szövegek megjelölésére a *scritti non d'invenzione* kifejezést használta, majd valamivel alább a *külső* és *belső mű* kettősségében tárgyalta az életművet: a *külső mű* megjelölésen természetesen a nem szépirodalmi jellegű írásokat értette, míg a *belső mű* kifejezéssel a szépirodalmiakat illette. Ennek ellenére a jellegzetes pirandellói műfajhatárelmosódás problémájának kérdése továbbra is nyitott marad(t). A klasszikus retorikai kategóriák stílusjegyeit Pirandello önkényes módon, hagyományra fittyet hányva keverte egymással, és a szöveg logikájába jellegzetesen szépirodalmi betétek közbeékelésével túllépett a szigorúbb racionalitást igénylő értekező műfajok keretein. De nem csak emiatt a nehézség. És még csak nem is abban van a válasz, amit Corrado Alvaro úgy fogalmazott meg, hogy Pirandello kritikai készsége még nem érte el azt a nyelvi szigort (vö. NA I, 1077), amelyet a rákövetkező nemzedék fejlesztett tökélyre. Inkább annak eldöntése adhat választ a kérdésünkre, hogy vajon milyen mértékben volt szándékos, avagy esetleges a határelmos(ód)ás jelensége szerzőnkénél, és mint ambivalencia, milyen interpretációs kérdéseket vethet fel az életmű egészére vonatkoztatva.

Az újraelolvasás iránti igény egyre határozottabbá vált az utóbbi évek kritikai hozzászólásaiban, és az elsődleges súlypontot egyértelműen Pirandello nem szépirodalmi írásainak vizsgálata adta. A vélemények diszparitásában máig visszatérő problémát jelentett a *humorizmus* helyének pontos kijelölése a századforduló általános gondolati, esetleg filozófiai palettáján. A *pro-* és *kontra-*érvelések az elmélet meghatározó, vagy akár iránymutató jellege mentén sorakoztak fel, vagy tagadva azt, vagy a Croce és Gentile által képviselt két pólussal szemben a harmadik nagy irányt látva benne. Az ilyen jellegű kérdésselvetés veszélyeket rejthet magában, amennyiben számot kell vetnünk a kísértéssel, hogy a filozófia oldaláról próbáljuk meg vizsgálni, mérlegelni, végül megítélni azt, ami nem akart filozófia lenni, azaz filozófiai koherenciát kérünk számon egy alapvetően nem logikai összefüggésekre és törvényszerűségekre épülő kulturális jelenségtől, azaz az irodalomtól.

Mindazonáltal tagadhatatlan a kísértés, hogy egy olyan erőteljesen gondolatiságra épülő műben, mint amilyen a Pirandellóé, megpróbáljunk rendszert találni, és azt mint szépirodalmi vonatkozásoktól immár megfosztott pusztá racionalitást kezeljük. Fontos tehát, hogy tisztázzuk, milyen vonatkozásban, és milyen irányból tekintve vethető fel a *fantázia (invenció)* és a *gondolat* kapcsolatának a kérdése. A szövegek hatáskörét kutatva két szempontot vizsgálhatunk. Az egyik *minőségorientált* kérdésselvetés, vagyis azt nézi, *filozófiai* erejét tekintve milyen szinten állnak a

művekből kivonható gondolati elemek, esetleg a belőlük összeállítható rendszer. Ebben a megvilágításban került elő a Crocéval és Gentilével szembeni megmérettetés. De mint fentebb említettük, egyrészt az ilyen összehasonlítások szem elől tévesztették az alapvetően irodalmi jelleget, másrészt az irodalmitól idegen alapvetésekkel dolgoztak. A probléma lényege tehát, hogy kizárólagosan az egyik szakterület igazolási paraméterei felől megközelítve a dolgot, nem mérhető össze az író a filozófussal.

A másik szempont inkább az *affinitás-mező* kijelölését célozta meg. Ebbe a körbe tartoznak azok a kísérletek, amelyek akár filológiai érvek felsorakoztatásával, akár egy általános *Weltanschauungra* hivatkozva bizonyítani-cáfolni próbáltak bizonyos szerzőkkel, gondolkodókkal való rokonságot. Mindkét tábor termékenyítőleg hatott és hathat a Pirandello-kritika bizonyos területeire. Az előbbi érdeme a filológiailag kimutatható, azaz *bizonyítható* források felkutatása, ide tartoznak mindenekelőtt Gösta Andersson, Claudio Vicentini, Pietro Milone és Paola Casella munkái, akik a szerző – sok esetben plagizált – forrásainak eredtek nyomába, különösen értékes munkát végezve nemcsak az idegen szerzők tollából, hanem a saját munkákból származó szövegforrás-helyek felkutatásában. A második táborba tartozók valamely komplexebb és általánosabb kategória szemszögéből világították meg a kérdést, és filológiailag kimutathatatlan kapcsolódásokat és hatástörténeteket vizsgáltak. Vladimir Krysinski a *modernség* sajátos problémája felől közelítette meg a pirandellói életművet, egyaránt vizsgálva annak episztemológiai, komparatív, történeti és szemiotikai oldalát; míg Renato Barilli a 19. század második felében jelentkező pozitivizmus, naturalizmus és determinizmus jelenségeivel szembeni reakciók, és a mögöttük álló általános *Weltanschauung* keretében próbálta elhelyezni a szerző életművét.

A *gondolatiság* kérdésének vizsgálata szempontjából különösen gyümölcsöző lehet ez utóbbi felvetés. Sok esetben filológiailag kimutathatatlan, tehát látszólag irreleváns tényezők kerültek rokonságba Pirandellóval, akinek *filozófiai rendszere* ilyen összefüggésben mutathatott analóg érdeklődésköröket, esetleg megoldásokat Boutroux, Bergson, Simmel, Dilthey, James, Dewey és mások munkáival. Az említett szerzők ugyanis csupán egy általános *Weltanschauung* keretében hozhatók összefüggésbe szerzőnkkel, hiszen minden egyéb kapcsolódás pusztán felvetés szintjén is inadekvát, akár az egyes művek közötti kronológiai összeférhetetlenségéből, akár a jól feltérképezett biográfiai okokból adódóan. Mindazonáltal épp ez a *Weltanschauung* segíthet magyarázatot adni az irodalmi műben rejlő sajátos filozófiai jegyekre, amelyek miatt mindig is kísértést jelent Pirandello filozófiai megmérettetése.

Természetesen a pirandellói *Weltanschauung* középpontjában a *humorizmus* elmélete áll, amely fokozatosan *időbeli* és *térbeli* kiterjesztésen ment keresztül, azaz – Barilli megfogalmazásában – minden összetettebb, sokszor egymástól különböző, esetleg egymással ellentétes kritikai instanciák keresztüztüében álló esetre és szerzőre is alkalmazhatóvá vált (vö. Barilli 2005, 20). A *humorizmus* azonban több volt, mint retorikai kategória vagy címke, amelyet ilyen-olyan megfontolásból az említett szerzőkre és művekre lehetett aggatni. A *humorizmus* létezési és cselekvési móddá vált Pirandellónál, amely mögött a többi kutatási területeken kínált megoldásokkal összhangban álló *Weltanschauung* húzódtott meg, és miután a különböző tudományterületek közül a filozófiára vár a feladat, hogy az egyes *Weltanschauungok* fölötti technikai ellenőrzést gyakorolja, ezért vetődött fel szükségszerűen a kérdés, milyen kapcsolat modellálható Pirandello és bizonyos filozófiai rendszerek között (vö. Barilli 2005, 17-36). A kérdésre túlságosan nagy buzgalommal próbáltak meg egyes kritikusok válaszolni, így született meg a *pirandellizmus* ál-filozófiai rendszere, melyet aztán ugyanolyan eltökéltséggel tagadtak mások, azt kockáztatva ezáltal, hogy lehetetlenné válik beilleszteni szerzőnket a saját korának kultúrájába.

Végül szeretném felhívni a figyelmet egy harmadik, szintén Renato Barilli nevéhez fűződő, és a *Weltanschauung* elméletének finomított változatát nyújtó értelmezési stratégiára. Ennek kulcsszavát és koncepcionális háttérét a Leslie Alvin White által kidolgozott *kulturológia* adja, amelyet a szerző egy meghatározott korszak kulturális formációit vizsgáló, az adott kultúra által kidolgozott szimbolikus síkok vagy különböző jelentéscsoportok közötti homogén összevetést végző tudományként definiált (vö. Barilli 2005, 274). A többi metodológiai elképzeléssel szemben egy ilyen jellegű vizsgálat heterogén területek összevetésére is alkalmas, így ebben az összefüggésrendszerben vizsgálva Pirandello válság- és relativitás-elméletét megállapíthatjuk, hogy – még a személyes traumákra való visszavezethetősége ellenére is – a korszak egyik legmeghatározóbb kulturális rendszerének a kidolgozását jelentette, amely jellegében egyedül a Bergson vagy Husserl kínálta modellel vetekedhetett (vö. Barilli 2005, 271-292).

Az eddig vizsgált összevetési módok közös vonása, hogy Pirandello elméleti írásait egy *önmagán és szépirodalmi műveken kívül eső viszonyrendszerbe* helyezte. Emellett azonban célravezető lehet a *külső* és *belső mű* együttes, komparatív vizsgálata. Pirandello elméleti reflexiói töretlen ívet alkottak pályája kezdetétől a színházi befutás időszakáig bezáróan, középpontjukban az írásaiban szinte rögeszmeszerűen védelmezett *humorizmus* elméletének mind pontosabb körülírási szándékával. E mély elkötelezettség miatt Pirandello poétikája világos, egyértelmű és

egyetlen központi téma körülírására összpontosító, amelyet láthatóan még akkor sem hagyott el, amikor erudíciós jellegű tanulmányoknak szentelte magát.

A humorizmus elméletének fokozatosan kikristályosodó jegyei azonban nem maradtak meg a teoretikus írások keretein belül, hanem azonmód átkerültek a *belső műbe*, azaz a szépirodalmi alkotásokba is. Sőt, több esetben épp ellentétes előjelű irányváltást tapasztalhatunk, így bizonyos elméleti jellegű prioritások és megfogalmazások hamarabb találtak otthonra egy regényben vagy novellában, hogy onnan adaptálódjanak aztán a kritikai kidolgozásra. A lényeg azonban, hogy mindkét esetben szembeötlő a *külső* és *belső mű* közötti szimbiózis, a két terület szoros együttműködése, párhuzamos formálódása. A tény tehát világos, a kérdés azonban még mindig nyitott: mi az *oka*, mi a *magyarázata*, egyáltalán van-e oka és lehetséges magyarázata a fentiekben említett műfajhatár-elmosódásoknak, vagy meg kell elégednünk a ténymegállapítással, esetleg azzal a válasszal, hogy Pirandellónak tulajdonképpen élete végéig nem sikerült rátalálnia saját műfajára: amikor *szépírnia* kellett volna, szereplőit önmarcangoló elmélkedésekbe hajszolta, mikor pedig magának kellett volna világos gondolati konstellációkat felállítania, nyomban magával ragadta a költészet ihlető Múzsája.

E dolgozat egyik rejtett célja az volt, hogy a feltárt dokumentumok vizsgálatán keresztül megpróbáljon egyféle lehetséges választ sugallni a problémára. Bár a korábbiakban elmondottak fényében nem kerülhette el figyelmünket, hogy Pirandello *humorizmus*-elmélete a külső művekben megfogalmazott reflexiókban mindig is középponti szerepet kapott, valamint, hogy fejlődési útjában csak apró evolúciós lépcsőfokokat határozhatunk meg, ezúttal mégsem a *humorizmust* tettük meg közvetlen elemzésünk tárgyává, hanem – mintegy negatív megvilágításba helyezve azt – olyan írásokat vizsgáltunk, amelyek nem feltétlenül vannak tökéletes fedésben az *Umorismó*ban kínált elmélettel (persze ehhez premisszaként kellett kezelnünk, hogy a *humorizmus* elméletén az *Umorismó*ban végleges formát nyert elméletet értjük). Röviden: az újraolvasás jegyében olyan területekre szerettünk volna koncentrálni – és ez adta a dolgozat kifejezett célját –, amelyek értelmezésünk szerint a *még nem*, *majdnem* és *már nem humorizmus* átmeneti kategóriákba illeszthetők. A *humorizmus* előbbieken megállapított sajátossága miatt persze elkerülhetetlenné vált, hogy e negatív lencsén keresztül is tulajdonképpen folyamatosan a *humorizmusra* reflektáljunk. A három területet felölelő három fejezet így önálló témákat dolgoz fel, melyek nem feltétlenül kapcsolódnak egymáshoz, ám összességükből talán mégis kirajzolódik egy egységes kép arra vonatkozóan, hogy mi is az a pirandellói *humorizmus*, s még inkább, hogy miért a Pirandello-írások *hibrid* jellege.

Bevezetés – *a mo' di scusa*¹

Pirandello újraértékelésének kérdése

Pirandello életművének – idővel egyre sürgetőbb – felülvizsgálatát jelentősen hátráltatta, hogy a kritika figyelmének középpontjában hosszú időn keresztül szinte kizárólag a nemzetközi elismerést hozó színházi pályafutás és maguk a színdarabok álltak. Sőt, bizonyos értelemben az olvasói köztudatban a *pirandellói életmű* ma is azokat a színdarabokat jelenti, amelyek a szerző életének utolsó másfél évtizedében születtek meg.

Természetesen Pirandello mindenekelőtt színdarabjainak köszönhető hírnevét és elismertségét. Az addig szinte észrevétlen, szűk baráti körben mozgó író meglehetősen későn, csak 1922-ben² lépett ki az ismeretlenség homályából, ahogyan maga Pirandello is ezt az időpontot jelölte meg világsikerei kezdetének egyik Silvio D'Amicóhoz írt levelében (1927. november 29.):

Il mio successo e la mia fama mondiale (...) cominciano (...) dal giorno che la Stage Society di Londra e il Pemberton a New York (...) rappresentano Sei personaggi in cerca d'autore, e a New York le repliche filano per undici mesi di seguito; dal giorno che a Parigi per tutto un anno si rappresentano i Sei personaggi alla Commedia dei Campi Elisi. (Barbina 1996, 214-215)³

A kritika tehát főként a színdarabokra koncentrált, és sokáig a narratívát is a színház felőli megvilágításban kezelte. A megkésett siker mellett tovább hátráltatta a teljes Pirandello-kép megszületését, hogy a szerző hamarabb vált (el)ismertté külföldön, mint Olaszországban, így a provinciálisabb olasz ízlésre mintegy kívülről lett ráerőszakolva Pirandello idegennek ható, *avantgárd* színházi kísérlete.

Elsőként a külföldi kritika figyelt fel a dramaturg Pirandellónak szentelt figyelem túlsúlyára. Az átértékelés és az újraolvasás első hullámában különösen a Ferdinando Taviani nyomán *külső műként* definiált elméleti munkák, és a hozzájuk kapcsolódó *humorizmus*-elmélet alapjait jelentő szövegforrás-helyek feltárása hozta a legfontosabb eredményeket. Az író irányában

¹ A kifejezést Pirandello *Il fu Mattia Pascal* második, ún. filozófiai bevezetőjének címéből kölcsönöztem. Ezzel részben utalni szerettem volna a jelen bevezető kettős funkciójára, részben pedig a – formai-terjedelmi tekintetben – szokványostól eltérő jellegére, ahogyan tapasztalhattuk ezt a regényben is.

² 1921. május 9-én mutatta be Dario Niccodemi Színtársulata a római Teatro Valléban Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore* című darabját. Noha a római bemutató megbukott, pár hónappal később a darab már a milánói Teatro Manzoni repertoárjában szerepelt (1921. szeptember 27.), ahol viharos sikert aratott. Az 1922. február 27-i londoni bemutatóval pedig megindult Pirandello európai, sőt óceánon túli karrierje (London, New York, Athén, Párizs), így azután a világ nagy színpadait meghódították darabjai.

³ A szóban forgó időszak, amelyről Pirandello beszélt, 1922 februárja és 1923 áprilisa közé esett.

mutatott érdeklődés fokozatosan újabb területeket vont be a vizsgálódási körbe, a háttérben pedig lassanként kirajzolódott egy újraértékelés iránti igény. Az újraértékelés, sőt az egyre erőteljesebben hangoztatott újraolvasás középpontjában elsőként a *pirandellizmustól* megtisztított Pirandello és *humorizmusa* álltak.

Szerző és elmélet a kritika megbélyegzésében

Pirandello pályája a kezdetektől ellentétes kritikai vélemények keresztüztüében állt. A különböző irányú megközelítések és értelmezések mélyén azonban ott húzódott – különösen a legelső, kortárs kritikusok nyilatkozataiban – a *humorizmusnak* és a '20-as évektől formálódni kezdődő *pirandellizmusra* redukált *pseudo-humorizmusnak* az összemosása. A többi között erre az okra vezethető vissza mind a színháznak és az életmű egyéb részének esztétikai megítélésében mutatkozó súlyos aránytalanság, mely nem ritkán ez utóbbinak az esztétikai alulértékelését vonta maga után, mind pedig a színházi befutást megelőző irodalmi termés és elméleti tevékenység *humorizmusának* sematizálása.

Jól érzékelteti a problémát Benedetto Croce 1935-ös cikke, melyben a filozófus a következő sorokkal összegezte Pirandello *humorizmusának* lényegét:

“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 o furibondo: tutt’al più, con lo stile di un intellettuale esasperato, e “*prigioniero*” lui, veramente, dei demoni logici che ha evocati e che non riesce né a sottomettere né a fuggare (Croce 1935, 31).

Croce kijelentése általánosságban is rámutat Pirandello művészetének, megítélésének és hatásának problémás jellegére, hiszen egy *diakrón* és *szinkrón* értelemben egyaránt nagy, azaz sok művet hátrahagyó és sokféle műfajt átölelő irodalmi hagyatékról van szó, a kritika figyelem-megoszlása pedig távolról sem kiegyenlített az egyes területek vonatkozásában.

Szigorúan a *humorizmus* tematikája mellett maradva a fent idézett megállapítás mindenekelőtt a következő kérdéseket veti fel: 1. a filozófus által *troppa facilità d’ esecuzione*ként definiált *humorizmus* valóban fedésben áll-e az író 1921-ig folyamatosan, különböző orgánumokban és fórumokon hangoztatott *humorizmus*-értelmezésével, vagy már a tilgherista, de nemcsak Tilghernél jelenlévő, inkább a *pirandellizmus* szellemiségét képviselő népszerű ál-

filozófiai formulákba bújtatott, a színházi alkotókorszak lényegi jegyeiből levont következtetést tükrözi; 2. milyen viszonyban áll a színházi termés mennyiségi és minőségi oldala, azaz a *copiosa produzione teatrale* megjelölés mögött valóban egy jól bevált, és jól eladható alapséma *receptje* állt-e, vagy valódi ihlet; 3. végül a színházi siker nyomán gyorsan szárnyra kapó hírnév nem ejtette-e rabul az egész életművet (*prigioniero*), következésképpen vak- vagy legalábbis torztükörbe helyezve az időben korábbra tehető munkákat és „*geografiai*” területeket⁴.

A hírnév rabságában

A Pirandello hírnevének háttérben álló valós nagyságot firtató megjegyzések, melyek néhány kortárs kritikus tollából származtak, gyakorlatilag az író halálával feledésre ítéltettek, s ezt követően a megszólalók körében a szerző, különösen a színpadi szerző nagyságának az elismerése hallgatólagosan konszolidálódott, míg a kételkedők tábora jobbnak látta, hogy inkább ne szólaljon meg a kérdésben.

Contini elég finoman fogalmazott, amikor a Pirandello-korpuszsal kapcsolatban egy „*almeno esternamente assai singolare*” karriert emlegetett. A *Letteratura dell’Italia unita, 1861-1968* című összefoglalóban az írónak szentelt jegyzetek egyik legkevesbé hízelgő megjegyzésében Contini épp a hírnév problémájában látta az elsődleges okát annak, hogy szerinte Pirandello nagyobb figyelmet kapott az olasz irodalomtörténetben, mint amilyen valós érdemei szerint megillette volna. Valójában „*la marginalità del Pirandello alla cultura stilistica italiana si chiarisce tutta in questo ideale di perpetua traducibilità da o in qualsiasi lingua straniera*” (Contini 1968, 607-611), azaz Pirandello kevésbé volt olasz, mint európai szerző, s ezzel hasonló következtetésre jutott, mint az első nagy autoritás-vitató előd, Benedetto Croce, aki szerint Pirandello ismertsége és sikere mindenekelőtt vitatható gondolati zsonglörködésében, ha tetszik kispolgári körökben sikert arató, könnyen emészthető *ál-filozofálásában* rejlett⁵, és mint ilyen, jellegzetesen színpadi siker volt (Croce 1935, 31-32).

A két kritikus egyetértett abban, hogy Pirandello objektív mérlegelésének nem tett jót a világsiker, és mindketten a színház felőli megvilágításban ítélték a szerző fölött. Crocénál aztán az ítélet az egész életművel szembeni előítéletbe csapott át. Vitatta ugyanis, hogy a szerző a

⁴ A kifejezés Ferdinando Tavianitól származik. Taviani hangsúlyozza, hogy a fiatal pályakezdő írótl a befutott színházi, sőt filmforgatókönyv-szerzőig ívelő pálya gazdagsága ellenére „*la casa madre resta la narrativa*”. Ugyanakkor „*le terre nuove sono per lui le più attraenti e le più ricche*”, így aztán Pirandello „*sta sempre sul confine fra più geografie*” (Taviani 2006, XV).

⁵ Croce meglátásában Pirandello *manúrja* „*ha avuto molta fortuna, in Italia e fuori d’Italia; e nel ricercare di ciò le ragioni, converrebbe forse in primo luogo annoverare questa: che la filosofia, la quale, checché si ciarli in contrario, è un bisogno naturale e insopprimibile dell’uomo, trattata come va trattata riesce dura e difficile, e perciò alla gente mediocre, al buon borghese, piace, non potendo altro, possederne l’apparenza*” (Croce 1935, 31-32).

színpadi befutás előtt szélesebb körben ismert lett volna, és a regények és novellák tekintetében pedig kizárólag egy *verista* szellemben alkotó Pirandellóról beszélt. Nem kimondva ugyan, de ezen érvelés alapján két korszakra bontotta az író pályáját: az első *verista*, és a második, az *Umorismo*val kezdődő, s az író „szétszóró” lelkiállapotából fakadó pesszimista filozófia látszatába burkolózó *intellektualista* korszakra (Croce 1935, 32), mely utóbbi a *költészet* és *nem-költészet* bipolaritásában gondolkodó kritikus szemében kizárólag a *nem-költészet* kategóriájába tartozhatott⁶. Croce számára Pirandello *művészete* egyike lett a 20. századi olasz irodalomtörténet számos elvetélt, feledésre méltó próbálkozásainak.

Croce Pirandellóval szembeni ellenérzéseinek nyilvánvalóan voltak személyes indíttatásai is, amelyek még az 1909-ben megjelent *Umorismo* körül kialakult kritikai csetepatéra nyúltak vissza. Az ugyancsak kortárs Gramsci, aki kevésbé volt érzelmileg kondicionált, a színházi siker mögött szintén megkérdőjelezte ennek pusztán *irodalmi értékre* való visszavezethetőségét. Pirandello dramaturgiai sikereinek hátterében inkább a jól használhatóságot látta, ahogyan 1932-ben a *Quaderni di carcere (Börtönfüzetek)* kilencedik darabjában utalt rá, és a legnagyobb kérdést számára is az jelentette, mennyire lesz maradandó a pirandellói színház (Gramsci 1975, 1196-1197). Gramsci ugyanakkor érdekes szempontot vet fel a művek önálló életképességének és hatóerejének megkérdőjelezésével, és azt állítja, hogy a pirandellói drámák igazi expresszivitásukat kizárólag Pirandello rendezésében tudják elnyerni⁷:

⁶ Croce Pirandellóval szembeni elutasításának dekadencia-ellenes indíttatására vonatkozóan vö. Kaposi 1994, 261-263.

⁷ Elgondolkodtató lehet ebből a szempontból, mennyire vélte hasonlóképpen ezt maga Pirandello is. A színészeknek tartott *privát* próbák minden esetben szöveg- és karaktermagyarázatokat, helyzetelemzéseket jelentettek, mintha Pirandello kényszeresen félt volna bármi esetlegestől, az eredeti szerzői szándéktól eltérő értelmezéstől. 1924. november 27-én a „La Tribuna” hasábjain megjelent interjúban Osvaldo Gibertini a következőképpen kommentálta Pirandello szavait: „Pirandello farà moltissime prove non in teatro ma in casa, spiegando e rispiegando agli attori il valore di ciascuna parola e di ciascuna frase per se stesse e in rapporto alla costruzione di tutto un dramma, finché avrà ottenuto che, via via, non già l'attore si sia impadronito della parte o del personaggio ma bensì il personaggio si sia impadronito dell'attore, lo abbia assorbito in sé, in modo da 'costringerlo' ad agire e parlare secondo la nuova vita da cui è ormai stato investito e invaso” (IP 2002, 295). Noha elméletileg Pirandello hangsúlyozta a műalkotásban rejlő interpretációs szabadságot, és elfogadta, hogy a műben lehetnek olyan rejtett lehetőségek, amelyek túlmutatnak az alkotó eredeti szándékán, a gyakorlatban elutasította, ha műveinek színpadi vagy filmre vitt változatában a rendezői koncepció vagy a színészi játék új értelmezési utakat nyitott meg. A terjesztés tekintetében első olasz hangosfilm, a *La canzone dell'amore* esetében például, amely Pirandello *In silenzio* című novellája alapján készült Gennaro Righelli rendezésében, a rendező és szerző közötti megállapodási szerződés szabad kezet adott az előbbinek az eredeti mű forgatókönyvre való alkalmazásában. Ennek ellenére Pirandellóban egyre erősödött az ellenérzés az eredeti szöveg és írói koncepció elferdítését látva: „Non sono contento della riduzione che è stata fatta della mia novella *In silenzio da cui ha tratto origine questa Canzone dell'amore (...)* è desiderabile che i riduttori della Cines abbiano un concetto della novità cinematografica. Bisogna che sappiano non cadere nel fondaccio della banalità (...)” (IP, 487). A színre- és filmre vitel kérdése jóval összetettebb, és jóval távolabbra mutat, mint ahonnan Gramsci megjegyzése indul, mégis érdekes továbbgondolásra adnak lehetőséget a kritikus szavai, némiképp árnyaltabbá, sőt ellentmondásosabbá téve Pirandello korábban vallott esztétikai-poétikai nézeteit. Az írónak a filmmel kapcsolatos magatartásának változása a kezdeti ellenérzéstől a *reformer-leader* szerepben való tetszéltségig hasonló utat járt be, mint a színházhoz fűződő viszonyának kommunikálása. Az okok mindkét esetben a befutott szerző sikerében keresendők.

Morto Pirandello (cioè se Pirandello oltre che come scrittore non opera come capo-comico e come regista) cosa rimarrà del teatro di Pirandello? Un “canovaccio” generico, che in certo senso può avvicinarsi agli scenari del teatro pregoldoniano (Gramsci 1975, 1197).

A fentiek fényében Corrado Donati arra a megállapításra jutott, hogy Pirandello életműve – noha konkrét tényekkel és adatokkal nem igazolható – elérkezett a *kiöregedéshez* és a *kritikai lefölezés* végéhez. Ezek után már csak a valóban értékes részek kaphatnak elismerést, azok a részek, amelyek fölötté állnak a divat vagy a kor- és egyéni ízlés kérdéseinek, vagyis amelyek valóban méltók a *halhatatlanságra* (vö. Donati 2002). Arra a kérdésre pedig, hogy szerinte mi maradt mára ebből a *halhatatlan* Pirandellóból, mindössze négy-öt színdarabot, egyetlen regényt és a *Novelle per un anno* egészét említi⁸. Donati azonban nemcsak az egész pirandellói életmű vitathatlanságát vonta kétségbe. Legalább olyan fontos kérdésnek ítélte a nyomában járó, *szomorúan elöregedett és inadekvát* kritika elkerülhetetlen revízióját is. A cikk záró üzenetében a címben megjelölt *újraolvasás* programját sürgette, amely kizárólag a *túl-olvasások* okozta csömör utáni csendből, hallgatásból születhet meg: „*ma soprattutto resta... il bisogno di una pausa di silenzio, prima di ricominciare a leggere, magari partendo proprio dalle novelle*” (Donati 2002).

Donati írásának két fontos tanulsága van: egyrészt az újraértékelés, másrészt a kizárólagos színházra-koncentrátságon való túllépés sürgetése. Az irodalomkritika felelőssége kétszeresen nagy, hiszen amennyiben elfogadjuk Debenedetti nézetét, a saját *tévedését* kell rendbe hoznia. Debenedetti ugyanis a színház mellett („*e quel pantografo che è il teatro ingrandì le proporzioni del successo*”) a *szolgálólány kritikában* látta Pirandello felduzzasztott hírnevének közvetlen felelősét:

Di rado si diede, come per Pirandello, il caso dello scrittore rivelato e portato all’universale riconoscimento dalla critica. Critica ancella, però: critica, nel miglior senso, complice. La quale, di fronte all’artista di apparentemente difficile accesso, sentì il bisogno di chiarire più che di capire: e con le sue lanterne cieche corse e si rinvolve dietro Pirandello per gli speciosi labirinti di Pirandello (Debenedetti 1999, 625-626).

⁸ Vö.: „*Può sembrare impertinente verso uno dei massimi autori del nostro Novecento chiedersi cosa resti, oggi, di Pirandello; ma al di là della sua grandezza ormai accertata e di tutte le valutazioni che si possono fare in sede critica sulla sua poetica, quali sono le opere cui un lettore (o uno spettatore) del secondo millennio può accostarsi senza avvertire che il tempo trascorso ha messo in evidenza le piccole scorie (sbavature stilistiche, squilibri compositivi, forzature, manierismi...) che segnalano la differenza tra ciò che appartiene ormai alla storia letteraria e i veri capolavori? / Senza rifletterci troppo risponderai: quattro o cinque opere teatrali (Il berretto a sonagli, Il gioco delle parti, Così è (se vi pare), Sei personaggi, Enrico IV e I Giganti della montagna); un solo grande romanzo, Il fu Mattia Pascal, che non si finisce mai di rileggere e (qui sta il punto!) l’intero corpus delle Novelle per un anno*” (Donati 2002).

Úgy tűnik, Pirandello mindig is *jól eladható* siker volt, népszerűségének anyagi vetülete pedig már Crocénak is szemet szúrt, miként ezt a Henry Ford-anekdotára tett szarkasztikus megjegyzése bizonyítja (vö. Croce 1935, 32-33)⁹, amellyel burkoltan ugyan, de a szerző körül kialakult propaganda és népszerűség pénzre válthatóságára akart utalni.

Az életmű Croce által sugallt két részre tagolását később Giovanni Macchia is megerősítette. A kritikus a korábbiakhoz hasonlóan szintén Pirandello nagyságának magától érthetőségét kérdőjelezi meg, és a hírnév és az effektív irodalmi érték, a valós nagyság összefüggéseit vizsgálva az olasz szerzőt Prousttal, Joyce-szal és Musillal állítja szembe. Míg ez utóbbiak lassú feltartóztathatatlansággal vívták ki maguknak a tekintélyt a szakmai körökben, Pirandello hírneve mindig kétélű dolog volt, mindig a vélemények és ellenvélemények kereszttüzében állt, ráadásul főleg épp a szakmai presztízst biztosító fórumokon kívül hódított:

Ma noi parliamo di uno scrittore. E allora ci domandiamo: la fama di uno scrittore è veramente oggi simbolo e garanzia di grandezza? È bene riconoscerlo. la grandezza di uno scrittore, oggi, non è affatto rappresentata dalla sua fama (...). Questo successo [di Pirandello] fu tanto più eccezionale in quanto esso si affermò in senso del tutto contrario a quello che aveva visitato gli scrittori maggiori del Novecento. La fama di Joyce, di Proust, di Musil, nel suo svolgimento lento ma irrefrenabile fu provocata da un pubblico di intenditori, aristocratico (...). Per Pirandello il discorso è rovesciato. La sua fama, sempre contrastata, si andò affermando al di fuori dei prestigiosi centri della cultura europea, dove era stato pur accolto D'Annunzio, grande poeta, gran maestro della parola, poco più vecchio di lui. Sta di fatto che Proust, Joyce, Musil, e, prima di loro, James, parlano di D'Annunzio con ammirazione (almeno fino a un certo periodo). Ma Pirandello per essi era come se non esistesse, allo stesso modo di quanto era accaduto in Italia, da parte di scrittori e di critici. Ed egli ha continuato così ad essere un'erma in un labirinto, un'erma bifronte. Da una parte c'era lo scrittore di romanzi e di novelle, un narratore – si disse – “tradizionale” (senza badare che proprio nel genere novella egli affrontò negli ultimi anni esempi di una straordinaria modernità). Dall'altra c'era l'uomo di teatro, autori di alcuni capolavori di cui quelle *élites* mostrarono o di non accorgersi affatto o di accorgersi solo molto tardi (...). E un tale contrasto (...) non si spense neanche dopo la morte (Macchia 1987, XV, XXXV-XXXVI).

Macchia az írótól kölcsönözött *erma bifronte* metaforával mutat rá a pirandellói életmű kettős arculatára. Érdeemes felfigyelnünk megállapítására, mely szerint a kettősség árnyéka az író halálát

⁹ Az amerikai tőke milliárdos Henry Ford szavai szerint Pirandello népszerűségét kihasználva milliókat lehet keresni. Ezért finanszírozta maga is a szerző amerikai turnéját: „*Io non sono competente in fatto di letteratura; però sono dell'opinione che con lui si possa fare un affare eccellente: i suoi lavori si adattano ad un vasto pubblico: Pirandello è l'uomo del popolo, almeno io sono di questo avviso; egli non è per gli intellettuali: ragione per cui si è in me radicato il proposito di finanziare una sua tournée in America. Voglio dimostrargli che con lui si possono guadagnare dei milioni*” (id. Sciascia 2001, 129). Az anekdotát elsőként Pasini idézte az 1927-es Pirandello-monográfiájában, majd Croce kommentárjának kíséretében bukkant újra fel a kritikus 1935-ös Pirandello-írásában.

követően tovább vetül a szakmai kritikára is, valamint hogy az *erma bifronte* jelenség nem *szinkronikus*, hanem *diakronikus* értelemben jelentkezett az életműben. Ez a vélemény alátámaszthatja azt a feltételezést, hogy a dramaturgiai vonal egy jellegében teljesen új fejezetet nyitott Pirandello pályafutásában, és a későbbiekben a kritika továbbra is fenntartotta a kettősséget. Ugyanakkor tanácsos markánsabban aláhúzni az 1921 után bekövetkezett leválást. Szét kell választani a színdarabokból származó hírnév és nagyság *szindrómáját* a korábbi művek *minőségét* érintő kérdésekről. Macchia definíciójában a *tradicionális* jelzőt kapta ez utóbbi, némiképp Croce *verista iskola szellemisége* meghatározását követve. Miután akár egyik, akár másik esetben a minősítések a *koridegenség* vagy az *avittság* képzetét sugallják, eleve megfosztva ezzel a pirandellói narratívát a pozitív értékelés lehetőségétől, helyállóbbnak tűnne mellőzni a minősítéseket, és – Donatival egyetértésben – újraolvasni a *pre-dramaturg* Pirandellót, például a novellákat helyezve a középpontba.

A fent idézett kritikusok nyomdokain haladt Ferdinando Taviani is a Mondadori „I Meridiani” sorozatában megjelent Luigi Pirandello, *Saggi e interventi* című kötet (Milano, Mondadori, 2006) bevezető tanulmányában (vö. Taviani 2006, XIII-CII). Szerinte a konszolidált és a valóságos érdemekhez képest valószínűsíthetően felfújtt hírnév rátelepedett a Pirandello-jelenségre; ezáltal az egyik oldalon a túlságosan is harsogó hódolókat, a másikon a hangoskodóktól megcsömörlött megvetők táborát hívta életre. Nincs tehát könnyű dolga a két szélsőség között vergődő józan és kompetens irodalomkritikának. Taviani, Macchiához hasonlóan, szintén az író egyik kedves motívumát hívta segítségül a hírnév jelenségének érzékletes bemutatásához, ezúttal az *árnyék*-metaforát:

La fama divaricata di Luigi Pirandello diventa visibile appena non diamo per scontata la sua grandezza. È un fenomeno strano: un'ombra lunga spaccata in due, ma non a bivio. La divaricazione si dispone in senso verticale, come una strada con sotto un tunnel che minacci di farla franare, che la mini (Taviani 2006, XXI).

A kritikus szerint a legfontosabb feladat jelen pillanatban, hogy merjük ne készpénznek venni a szerző nagyságát, hogy megkereshessük a még esetlegesen meglévő aktualitását¹⁰. Pár oldallal később ő is hangsúlyozza, hogy Pirandello hírneve *ancora oggi divaricata*, és ebben rejlik a

¹⁰ Hogy mennyire valóban jelenlévő az aktualitás kérdése, s az *aktuális* itt egyet jelent Donati *halhatatlan* jelzőjével, amely a mű kortalanságát, minden időben ható modernitását jelenti, mi sem bizonyítja jobban, mint Mátyus Norbert recenziójának egyik alapgondolata, amellyel Pirandello közelmúltban megjelent magyar nyelvű novellaválogatásainak (Luigi Pirandello, *Ötven novella* [válogatta és szerkesztette Lukácsi Margit], Budapest, Noran, 2007) kötetét üdvözölte (vö. Mátyus 2009, 410-411). A recenzió különös hangsúlyt fektet a novellák friss hangjára, s bár eredeti szándéka szerint a szerző inkább a fordítót szerette volna dicsérni, szavai egy másik, ugyanolyan fontos üzenetet is hordoznak: Pirandello szövegeinek ma is megvan a maguk aktualitása.

Pirandello-kritika legnagyobb problémája. Fontos megállapításról van szó, különösen az érvelés későbbi részének tekintetében, amelynek során Taviani elsőként tesz említést az irodalomkritikának arról az oldaláról, amelyik *silenziosa, fatta d'indifferenza, fastidio, malcelato e blando disprezzo* (vö. Taviani 2006, XXVII). Pirandello nem volt irodalmi vitakérdés, nem volt körülötte nyílt polémia, nem ütköztek meg vele kapcsolatban az ellentétes vagy akár csak módosult nézetek, mint például a D'Annunzio-kritika esetében, hanem egyedül és kizárólag a széleskörű lelkesedés hallatta a hangját, s így ez a hang egyöntetűnek hatott.

Taviani szerint tehát az árnyékot növesztett hírnév kettészakadt: egyrésztől van egy konszolidált, ún. *hivatalos*, a részben kompetens irodalomkritikusok, részben színpadi sikerek által akkreditált hírnév, másrésztől viszont van egy legalább olyan széles körben elterjedt rejtett megvetés, amelynek az előbbivel ellentétben nincs széleskörű dokumentációja. Ugyanakkor nem elsősorban vélemények, ítéletalkotások diszparitásáról van itt szó, hanem valamiféle elhallgatott csömörről, „*come se la qualità intrinseca dell'opera non corrispondesse all'entità del successo*”. S míg a siker kitart, azzal a felemás helyzettel kell szembesülnünk, mintha az idők folyamán a Pirandello-jelenésg felfúvódott volna, de mégsem vált naggyá (vö. Taviani 2006, XXI-XXII).

A kérdésre tehát, hogy Pirandello hírneve hathatott-e eleve meghatározó erővel megítélésében, egyes irodalomtörténészek egyértelmű választ fogalmaztak meg. A kortárs példák után különösen az utóbbi évek irodalomkritikájában jelentkeztek az újragondolásra figyelmeztető hangok. A revízió igényének okaként egyöntetűen a dramaturgiai sikerekből származó hírnév és vele szemben a valóságos irodalmi érték közötti meghasonlást találhatjuk. Persze ezzel nem kérdőjeleződik meg a pirandellói színház némely vitathatatlanul kivételes erejű és forradalmian új darabjának az értéke. A Donati által javasolt *újraolvasás* programjának valójában azt a célt kell szolgálnia, hogy a pirandellói pálya minden szakaszát és az adott szakaszokhoz tartozó műveket önmagukban való értékükben határozzuk meg, ne bizonyos előítéletek árnyékában.

***A copiosa produzione teatrale* receptje**

A színházi sikerekkel új szakasz kezdődött Pirandello életében, a privát szférában és az alkotói pályán egyaránt. A média és a kritika figyelmének középpontjába került író az első években még a dramaturgiai kitérő átmeneti voltát hangsúlyozta, olyannyira, hogy a *Sei personaggival* le is akarta zárni azt: „*Sarà la più originale delle mie commedie. E spero con questa di chiudere finalmente la ormai lunga parentesi del mio teatro*” (IP, 131). A kijelentés 1920. február 29-én hangzott el a „*Corriere delle Serának*” adott interjújában. A kulcsszót a *parentesi* jelenti, amely már jóval

korábban, így egy 1911-es interjúban is feltűnt (vö.: „*Il teatro potrà rappresentare per me una breve parentesi o una passeggera distrazione*”; IP, 104; a kiemelés tőlem). A *Sei personaggi* sikere azonban új utakra terelte a szerzőt, és a színházzal szembeni *elméleti*, illetve a korábbi sikertelenségekből és visszautasításokból származó *pszichés* ellenállás elkötelezettséggé alakult nála¹¹:

Ho incominciato solo quando il lavoro interno che da anni ed anni si svolgeva in me ancora confusamente ha preso una forma precisa e mi ha spinto a cercare la via più efficace a manifestare la mia arte. Questa via è, secondo me, il teatro. Perché mi permette di entrare con maggiore immediatezza in stretta comunione col pubblico (IP, 322).

A siker fényében átértékelődött színházi karrier háttérbe szorította Pirandello narratíva iránti érdeklődését. A '20-as években mindössze egyetlen új regénye született, az *Uno, nessuno e centomila* (1926), amelynek komponálási időszaka már 1911-ben elkezdődött¹². Megíratlan

¹¹ Pirandello az évek során erősen átideologizálta a színházhoz való viszonyát a különböző újságoknak adott interjúiban. A „Corriere di Sicilia” 1911. július 25-26. számában még az 1908-as *Arte e Scienza* kötetben lefektetett elméletre hivatkozva magyarázta a színházzal szembeni ellenérzését, azt a *ribrezzót*, amelyet a műfaj szükségyszerű sajátosságai miatt érzett, amennyiben az eredeti és teljes költői kifejezés helyébe a színész által létrehozott új kifejezést helyezte (vö. IP, 103). Az „Il Tempo” 1922. március 9-i számában megjelent újabb interjúban ugyan utal a műfaji fogyatékosra, de a hangsúlyt a személyes elhatározás megkésettiségre fekteti: „*il teatro è una forma d'arte che ha dei peccati di origine. Molta volgarità; ma che vuol farci. (...) Venni al teatro tardi, ma un bel giorno mi dissi: perché io non dovrei scrivere in questa forma che pure dà tante risorse a uno scrittore?... Astenermene era pormi una barriera crudele e inutile: e scrissi così per il teatro...*” (IP, 156). Pirandello az ilyen kijelentésekkel nagymértékben hozzájárult annak az elképzelésnek a népszerűsítéséhez, amelyet a kritika is sokáig konfirmált, ti. hogy a pályafutásának csak kései szakaszában kötött ki a színháznál. Az Elio Providenti által publikált levelezések tanúsága szerint azonban mára tarthatatlanná vált ez a tétel, hiszen Pirandello számtalan fiatalkori levelében beszámolt elvetélt színházi kísérleteiről, a megsemmisített vagy elutasított darabjairól, vagy a meghíúsult bemutatókról (vö. Providenti 1994, 156, 161, 174, 194, 236-237 stb.). A már korai években is jelentkező színház iránti rajongását mutatja például az 1887. december 4-én Rómából írt levele: „*Io non posso penetrarvi [al teatro] senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, gravemente odorata di gas e di vernice, mi ubriaca; e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. È la vecchia passione che mi vi trascina, e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che mi agitano in un centro d'azione, non ancora fermato, uomini e donne da drama o da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico. Spesso mi accade di non vedere e di non ascoltare quello che veramente si rappresenta, ma di vedere e ascoltare le scene che sono nella mia mente: è una strana allucinazione che svanisce ad ogni scoppio di fischio*” (Providenti 1994, 236; a kiemelés tőlem). A színházzal szembeni látszólagos elutasító magatartásának inkább – a kudarcokból származó – pszichés oka lehetett. A *Sei personaggi* befutását követően ezért datálta a kései évekre a színházi *incipitjét*, ezáltal a dramaturgi karrier jóval egységesebb, töretlenül fölfelé ívelő pályájának képzetét keltve: „*Fino all'età di cinquant'anni non avevo scritto un rigo per il teatro. Fino al momento cioè in cui non ho sentito o creduto che la concezione della vita si concretizzava in me e il consenso sentimentale si faceva più difficile. Da soli sei anni sono sulla breccia del palcoscenico*” (IP, 256).

¹² Erre vonatkozóan ld. az író korai nyilatkozatait és a regény tartalmi összefoglalóit, amelyek a formálódás időbeli kibontakozásával és a közben bekövetkezett művészetszemléleti változásokkal párhuzamosan végbement hangsúlyeltolódásokra hívják fel figyelmünket: IP, 103, 117, 124, 127, 164-165, 170-171, 245-246 stb.

maradt az 1916-tól folyamatosan emlegetett¹³, és az életmű csúcsaként, a mindent magába sűrítő *Nagy Műként* aposztrofált *Adamo ed Eva* regény is, amelyről a mester – figyelemre méltó egybeesés az előbbi regény publikálásának évével – 1926-ban tett utoljára említést¹⁴. A dramaturg Pirandello elméleti szempontból 1926-ra ért be. 1922-től kezdve mind nagyobb elégedettséggel töltötte el az Adriano Tilgher által kidolgozott Élet és Forma egymásnak feszülő ellentétére, valamint a pirandellói színház ebből fakadó genezisére épülő értelmezési stratégia. Az elkövetkező években Pirandello sűrűn alkalmazta ezeket a formulákat a színdarabok nyilvános értelmezései alkalmával, de sok esetben ezek váltak művei ihletadóivá is. 1926-tól kezdve kezdtek megmutatkozni a *tilgherizmustól* való szakadni vágyás első jelei. A szakadás végül aztán 1928 körül következett be¹⁵.

Az 1920-as évektől végbemenő fordulat jól tükröződött Pirandello médiával szembeni magatartásában. A színházi sikereket megelőzően az író csak ritkán került a sajtó érdeklődésének középpontjába – összhangban áll ez Croce megállapításával, mely szerint a *Sei personaggi* előtt Pirandello szinte teljes mértékben ismeretlen volt a szélesebb olvasóközönség előtt – és az újságírással jórészt kizárólag a másik oldalon állva, kritikusként érintkezett. A sikerek és a nyomában járó hírnév azonban egy csapásra a média figyelmének kereszttüzebe helyezték a

¹³ Paola Casella 1906-ra teszi a mű gondolatának megfogadását (vö. Casella 1997, 294), Franz Rauhut 1900-ra (vö. Rauhut 1964, 452), Alfredo Barbina pedig egyenesen 1886-ra retrodatálja az ötletet (vö. AM, 39). Vö. még IP, 336.

¹⁴ Az interjú a „Tevere” július 31-i számában jelent meg, a cikk szerzője pedig az író fia, a Fortunio álnéven szereplő Stefano Pirandello volt. Az apa valós vagy csak szájába adott (Stefano ekkorra szinte teljes egészében átvette apja helyét a közszereplésekben, és a Luigi neve alatt megjelenő cikkek, sőt filmforgatókönyvek megírásában) szavainak tanulsága szerint a regény gondolata már jó harminc évvel korábban megfogant benne, de a túlságos érzelmi kötődés miatt addigra végleg lemondott arról, hogy valaha is megírja. Az ezt követő sorok érdekes mozzanattal egészítik ki a lemondás megokolását. Pirandello színház iránti elkötelezettsége, amelyet ekkorra mintegy kötelességként él meg, nem tette számára lehetővé az alkotói magányba való visszavonulást: „*Dovrei segregarmi per qualche anno, forse per tutti quei pochi che ancora mi possono restare di vita, e abbandonare impegni, disertare un campo di lotta sacrosanta. Non voglio. O meglio, non debbo*” (IP, 334). Ha összevetjük Stefano Pirandello leveleinek soraival, amelyekben önkéntes száműzetésbe vonult apját többször megpróbálta visszatéríteni az *igazi* alkotómunkához, az *igazi* hivatásához, azaz a regényekhez és a novellákhoz, bizonyosságot találhatunk arra, hogy a fenti interjú jelentős részben Stefano fikciójából születhetett, ugyanakkor figyelemre méltó adalékot találhatunk annak bizonyítására is, hogy a színházi sikerek miként térítették új irányba a korábbi alkotómunkát. A fiú több levelében egészen nyíltan fogalmazott, és a korábbi alkotókorszak Művészetével a színházi karrier *irodalmi kalandozás* jellegét állította szembe: „*L'arte tua di prima, quella a cui davi tutto disinteressatamente, quella che non rende (e che poi t'ha reso milioni), il lavoro fatto solo per la soddisfazione di farlo (...); perché tutto il resto è diventato press'a poco giuoco per te, e tu, per te, non ne ricavi più nulla di sostanzioso*” (TT, 197). A pontosság kedvéért meg kell továbbá jegyeznünk, hogy két évvel később, 1928. január 1-jén Pirandello még visszatért egy gondolat erejéig az *Adamo ed Eva* regényhez. (vö. *Con Pirandello nella città di Verga e di De Roberto*, „La fiera letteraria”; jelenleg IP, 391-393), a kontextus azonban teljesen megváltozott: már nem a regény *prelúdióját* hallhatjuk tőle, hanem a *pirandellizmus* kötelékéből szabadulni akaró szerző kétségbeesett gesztusát, hogy lemondjon további színházi pályafutásáról, mert vissza akar térni a *régi hivatásához*: „*dopo non vorrei più scrivere per il teatro e vorrei, invece, comporre l'Adamo ed Eva. (...) Sì, un libro 'totale' come il Don Chisciotte*” (IP, 392).

¹⁵ A folyamat rekonstruálását elsősorban Pirandello média-szereplései teszik lehetővé (erre vonatkozóan ld. részletesen IP, 5-77). A művészetlátásában bekövetkező változásokról jobbra csak a vele készített interjúkban elhangzottak, vagy a magánlevelezésekben leírtak alapján kaphatunk közvetlen információt. Erre vonatkozóan ld. az utolsó fejezet megfelelő részeit.

korosodó Pirandellót, aki ezt követően egyetlen alkalmat sem mulasztott el, hogy a vele készített interjúban műveiről, terveiről beszéljen, értelmezze őket, vagy épp beharangozza megjelenésüket, mintegy ingyen propagandaként használva a kínálkozó lehetőséget¹⁶. Ivan Pupo az 1935-ös *Viaggi* című cikk¹⁷ (IP, 8-9) kései *mea culpáját* emeli ki, amelynek kíséretében Pirandello azzal próbálta magyarázni önként vállalt népszerűsítő munkáját, hogy az akkori idők még nem érték meg művei üzenetének *spontán és lényegi* befogadására, így segítenie kellett a közönséget a megértésben¹⁸. És hogy mennyire tényleg *mea culpa* állt a háttérben, kiviláglik az író vallomásából:

Vera sì; e ne ebbi subito riprove, anche per ciò che m'accadde fin da principio: la facilità, voglio dire, con cui io stesso potevo dar ragione altrui della mia opera (SI, 1499-1500; a kiemelés tőlem).

A leegyszerűsítő, sematikus önértelmezésre tett utalás sejtetni engedti a tilgheri gyökerek beismerését. Tilgher hatása azonban nemcsak az ön-magyarázat terén mutatkozott meg. A fejezet elején idézett crocei *copiosa produzione* nyomán született újabb művek ugyanarra a közös sémára voltak felhúzhatók, az Élet-Forma dualizmusára, amely kiváló receptnek bizonyult Pirandello alkotói laboratóriumában. Az önmagát ismétlő szerző biztos fogódzóra lelt ebben az újabb darabok *gyártásához*. A kezdetben jól eladható önsokszorosító eljárás azonban hamarosan felvillantotta a benne rejlő buktatókat.

A Pirandello színházával foglalkozó kritikában elismert tény lett, hogy a szerző számos színpadi darabja a fenti tilgheri formulára épül¹⁹. Ennek legbeszédesebb példája a *Diana e la Tuda* (1926) című dráma, amelyet Gramsci *tilgheristaként*, Gaspare Giudice pedig egyenesen a *közös fogantatás szörnyszülöttjeként* definiált (vö. Giudice 1963, 397), noha a szokásos autokommentárokból Pirandello megpróbált távolodni a tilgheri terminusoktól²⁰.

¹⁶ Vö. ezzel kapcsolatban IP, 8-9.

¹⁷ „Illustrazione Italiana”, 1935. június 23., de valamivel korábban (1934. november 18.) a cikk megjelent már spanyol nyelven a montevideói „El Día” nevű újságban, *Las impresiones de un viajero que se inició ya tarde* címmel. A cikk eredetiségére vonatkozóan ld. Providenti 1987, 282-287. Az írás jelenleg in SI, 1499-1503.

¹⁸ Bouissy a *delirio di spiegazione* kifejezéssel kommentálja a jelenséget, amely „s'estende sia ai teatri di posa del cinema, sia alla caccia di tutte le occasioni (giornali, radio, conferenze stampa) di toccare un pubblico sempre più vasto, di poter “tutto” spiegarli” (Bouissy 1986, 1-2).

¹⁹ Erre vonatkozóan ld. mindenekelőtt Barbina 1992a.

²⁰ Pirandello a korábbi Élet-Forma dualizmusának helyébe a *mozgás (movimento)* és *forma* ellentétét állítja, s ezzel próbálja bizonyítani, hogy a szóbanforgó kettősség eredetileg a saját gondolata volt (vö. *La nuovissima tragedia e i tre teatri di Stato* (Un'intervista con Pirandello), „Il Popolo di Roma”, 1926. november 21-22.; jelenleg in IP, 337-338.). Hasonlóképpen, de még határozottabban fogalmazott az író az egy évvel később Silvio D'Amicóhoz írt levelében: „(...) il Tilgher non ha inteso bene il mio pensiero quando ha detto che il mio teatro consiste nella rappresentazione del

Az önisméltélés vádjával viszonylag korán, már a kortárs kritikusok részéről szembesülnie kellett az írónak. A *Ciascuno a suo modo* (1923) fiktív kórusának szavai („*Oh Dio mio, ma questo girar sempre sullo stesso pernio! (...) Se è tutto un modo d'intendere, di concepire!*”); MN IV, 158) bizonyítják, hogy Pirandello tudatában volt a vádaknak, és menekülni próbált a tilgherizmus fogságából, meglepő módon viszont épp Tilgher formuláira építve. A népszerűség azonban feltehetően erőteljesebben nyomott a latban, mintsem hogy eltántoríthatta volna a szerzőt a siker teljes kiaknázásától. Mindamellettt feltételezhetünk egy további okot, amiért viszonylag nagy intenzitással kellett ontania magából az újabb és újabb darabokat. Stefano Pirandello egyik korai, 1920-as levelében arról számolt be feleségének, hogy sajnálatos módon színházi körökben az az általános vélemény terjedt el apja darabjairól, hogy nem érdemes repertoárra tűzni őket. Az újdonság iránt érdeklődő közönség legfeljebb két-három estére tudja megtölteni a színházat, utána már nem éri meg újra műsorra tenni ugyanazt a Pirandello-darabot:

Contro Papà è diventato parola d'ordine il dire che egli fa un teatro assolutamente d'eccezione per cui non può essere di repertorio. Dicono: è interessante, e perciò siamo contenti quando egli scrive una novità, il pubblico quella sera affolla il teatro, ma poi basta, è sempre uno spettacolo d'eccezione, per una o due sere, repertorio niente. Cosicché Papà dovrebbe scrivere le sue commedie per aver diritto a una o due rappresentazioni d'ognuna, alle “prime”. Le commedie di Pirandello, dice, non val la pena di riprenderle (TT, 113).

Stefano egyébként többször megpróbálta rábeszélteni apját, hogy térjen vissza a régi írói munkához. Az ismétlődő felhívások a tényleges alkotómunka újrakezdését és a színházi sikermenetelés abbahagyását sürgették. Ez utóbbi olykor egyenesen az anyagi érdekeltség oldaláról került megvilágításba. Az apjáért aggódó fiú megalázkodóan, s Pirandello addigi írói nagyságához méltatlannak ítélte az ön-plagizálás eme módját²¹. De nemcsak Stefano részéről idézhetünk kijózanítani szándékozó példákat. A *tilgherizmus* útvesztőjében vergődő Pirandellóról beszélt több, ebből az időből származó levél, így a Marta Abbáié (1930. május 28), amelyben a színésznő is megerősítette a fenti aggodalmakat:

conflitto tra Vita e Forma, quasi che la Forma non fosse una necessità della Vita. Il conflitto non è tra Vita e Forma, ma tra il 'movimento' e la 'forma' “ (1927. november 29.; jelenleg in Barbina 1992a, 227-228).

²¹ Említésre méltó ebből a szempontból Stefano levele Benito Mussolinihez (1932. február 6.): „*Io so che basterebbe ancorarlo di nuovo all'arte per dargli un altro destino, lungo e benefico. Ciò non è possibile finché egli va dietro alla vana lusinga di realizzare praticamente una sostanza coi suoi vecchi lavori, facendosi ingannare da cento mestatori, poiché la sua opera, troppo alta e severa, non è di quelle che possano dare grandi ricchezze: egli viene da anni illuso e sfruttato. Bisognerebbe costringerlo di nuovo al lavoro” (IP, 195).*

E tornando alle sue Commedie (...) spazi, Maestro, spazi, largo, largo, non vorrei che Lei girasse troppo a lungo in giro a quel perno di vita e di morte, la vita che non deve consistere, perché se no diventa morte. Mi pare d'aver inteso così. No Maestro, vorrei che Lei spaziasse di più nella poesia, nell'amore, e anche per me trovasse qualche cosa per l'anno venturo di diverso. / Non abbia paura di non essere più Pirandello, o di essere un altro Pirandello (LMA 1994, 104-105; a kiemelés tőlem).

A Croce-kritika kapcsán felvetődött kérdések második pontjának megválaszolása tehát egyszerűnek tűnik. A *copiosa produzione teatrale* valóban jelentős mértékben visszavezethető a Tilgher alkotta *ál-filozófiai*, vagy *félig filozófiai* természetű alkotói receptre. Ezzel viszont továbbléptünk az első, s talán a legfontosabb kérdéskör tárgyalására: van-e bármiféle köze Pirandello gyakorlati és elméleti oldalán egyaránt aktualizált, eredeti *humorizmusának* a Croce kritikai megjegyzésében említett *humorizmus*hoz, vagy ez utóbbi inkább a tilgheri fordulatokkal azonosítható, s mint ilyen, irreleváns a *humorizmus* kérdése szempontjából.

Humorizmus vagy tilgherizmus?

Pirandello média-szerepléseinek tárgyát tekintve két korszakot különíthetünk el, az 1921-et megelőző és az azt követő időszakot. Míg a 20-as évekig a hangsúly a készülő novellákon, regényeken volt, amelyekkel szemben a színházi kalandozás negatív megítélés alá került, a későbbi Pirandellót szinte kizárólag dramaturg szerepben láthatjuk viszont. Noha az interjúk 1919-től váltak egyre rendszeresebbé, a tényleges fordulat 1922-ben következett be²². Ezzel párhuzamosan fokozatosan háttérbe került a *humorizmus* problémájának tematizálása. A novellák és regények jellegzetes karakterét a *humorista* látásmód és írói technika adta, ezzel szemben a színdarabok az Élet és Forma dialektikáját körbejáró tilgheri ideológia és esztétika jegyében fogantak.

A Tilgher nyomán *önmagára eszmélő* Pirandello megszületéséig vezető közel három esztendő esztétikai úrját a köztes állapotú *tükör-színház* elmélete töltötte ki. A művészi önértelmezés szinte kizárólagos orgánusát alkotó interjúkból kiviláglik, hogy az 1922-es *Studi sul teatro contemporaneo*²³ című Tilgher-tanulmányban (Roma, Libreria di Scienza e Lettere, 1923) teoretizált *tükör-színház* metafora eredetileg Pirandellótól származott, gyökereiben pedig még szorosan kötődött a novellák és regények *humorista* világához mind az írói eljárás, mind az elméleti alapvetések tekintetében.

²² Erre vonatkozóan ld. részletesen IP, 5-77.

²³ A kötet 1923-as dátummal jelent meg, de még 1922 novemberében.

Pirandello több regényének és novellájának központi motívuma a *tükör*, a jellegzetes *humorista felismerés*, az *igazságra eszmélés* elengedhetetlen eszköze: a *vedersi vivere* aktusának kulcsa. Ilyen értelemben a *humorista* főhősök megvilágosodása szinte kötelező jelleggel és kizárólag a *tükörbe* pillantva következik be, amikor is – a pirandellói meghatározás értelmében – a *pillanatnyi belső csöndben* feltáruló igazság leleplezi számukra a látszatoktól és színlelésektől mentes valóságot. A *tükör* mintegy külső eszközévé válik a belső feltárulkozásuknak. Jogos tehát, hogy elméleti oldalról tekintve a reflexív értelem vagy a tudat belső *tükréről* beszéljen Pirandello. A *coscienza* vagy *riflessione come specchio interiore* – népszerű, tehát releváns gyakorisággal ismétlődő – formulája a *humorista* író *sui generis* kritikus jellegét mutatja. Pirandello szerint a *humorista* mű formálódása során a gondolat folyamatos önkorrigáló eljárást végez, minek következtében „*ogni sentimento, ogni pensiero, ogni moto che sorga nell’umorista si sdoppia subito nel suo contrario*” (UM, 923). Az írói fantázia szerves részét alkotó reflexió alkotó módon vállal részt a mű fogantatásában, annak széttöredezettségét, kitérőkkel terhes jellegét határozza meg.

A *tükör-színház* elméletének hátterében tehát ott húzódott a korábbi több évtizedes elméleti munka, amely a *humorizmus* poétikájának-esztétikájának kidolgozásában csúcsonyult ki. Pirandello először 1920-ban vette elő a *tükör* metaforát *színháza* jellemzésére²⁴, illetve hogy annak eszmei geneziséget meghatározza, és ekkor még a *vedersi vivere* aktusát emelte ki, a jellegzetes önplagizáló eljárás keretében ismételve a rég bevált formulát:

- Amico mio, quando uno vive, vive e non si vede. Orbene fate che si veda, nell’atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere; e se rideva, non può più ridere, e che so io. Insomma, nasce un guaio per forza. Questo guaio, è il mio teatro. Glien’hanno detto di tutti i colori. Non è vero niente. La verità è purtroppo questa sola: che è “uno specchio davanti alla bestia”. (...) Chiamo bestia – per intenderci – la vita abbandonata a se stessa (IP, 130; SI, 1136).

A *tükör*-metafora segítségével definiált pirandellói *színház* nem került el Adriano Tilgher figyelmét. Pár hónappal a fenti interjú követően, a „Stampa” hasábjain maga ajánlotta a *tükör-színház* meghatározást²⁵. Az *ál-* vagy *félig-filozófiai* nézetekkel felvértezett kritikus persze

²⁴ Vö. *Pirandello e lo specchio*, „Corriere della Sera”, 1920. február 28.; jelenleg in IP 2002, 130-131, és SI, 1135-1138.

²⁵ Vö. „Stampa”, 1920. augusztus 18-19.; a cikk később újra megjelent *Luigi Pirandello* címmel az 1921-es *Voci del tempo. Profili di letterati e filosofi contemporanei* című kötetben (Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921). Jelenleg in Tilgher 1973, 109-118.

megpróbálta ráhúzni a pirandellói elméletet a német idealista filozófia (Hegel és Fichte), valamint a kortárs válság-filozófiák terminológiai sémáira. A *tükör-színház* nem elsősorban új fejlődési stádiumot jelentett számára, mint inkább a pirandellói művészet konstitutív elemeinek kétségbeesett felfokozását („*esasperazione degli elementi costitutivi dell’arte pirandelliana*”). De az elégedettsége nem volt teljes. Pirandello egyik komoly hiányosságát abban a tényben látta, hogy szerinte nem tudott univerzális értéket és értelmet adni a valóság és illúzió, az individuális és annak társadalmi képe közötti konfliktusnak. Másrészt hiányolta ebből a művészetből a finom árnyalatokat, szerinte Pirandello darabjai – ellentétben az igazi nagy *humorista* művekkel – inkább az árnyoldal és a triviális valóság irányába tendálnak, nem pedig az ideális fény-árnyék egyensúly felé. Végül a pirandellói *humorizmus* lényegét a kontrasztok játékaként definiálta, amelyben azonban nem a dráma jelentette a végkifejletet, hanem a puszta, hirtelen és brutális *összeütközés (urto)*²⁶.

Pirandello nem hagyta szó nélkül Tilgher megjegyzéseit, s válaszul megírta a *Gli scrupoli della fantasia* cikket („Idea Nazionale”, 1921. június 22.), amely a Bemporad-féle kiadástól kezdve (1921) – néhány kisebb változtatással – az *Il fu Mattia Pascal* regény *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* című függelékéeként vált ismertté.

Pirandello és Tilgher egymásra találásának dokumentációjában érdekes momentumot jelentett a *Sei personaggi...* római bemutatója után született Tilgher-cikk²⁷, amelyben a kritikus még a *Teatro dello Specchio* újabb darabjaként definiálta a drámát:

Tutto sommato e ripensandoci bene, nemmeno con Sei personaggi in cerca d’autore (...) usciamo fuor dalla formula consueta del teatro pirandelliano, quale la definii alcuni mesi or sono su queste stesse colonne: il Teatro dello specchio, inteso a mostrare i guai irreparabili che succedono quando l’uomo uscendo dalla solitudine spaventosa del suo io individuale, nella quale vive profondato ed immerso, (...) si trova di colpo dinanzi ad uno specchio che gli rimanda la sua propria immagine, nella quale, come in cosa estranea e lontana, non si ritrova né si riconosce (Tilgher 1973, 130-131).

Megítélésében nyilvánvalóan segíthette őt a korábbi, 1920-as Pirandello-interjú, amelyben a szerző a következő szavakkal adott hírt az újonnan készülő *Sei personaggi in cerca d’autore* darabról: „*E lì sarà il vero trionfo dello specchio*” (IP, 131; SI, 1137).

²⁶ Vö.: „*In queste commedie c’è l’urto, non il dramma, non lo sviluppo. Dopo l’urto improvviso e brutale, tutto ritorna come prima, anzi peggio di prima, perché l’illusione giace a terra con le ali rotte, senza più forza di muoversi e di agire, e nessun raggio d’ideale scende più ad illuminare la notte triste della realtà triviale e fangosa*” (Tilgher 1973, 118).

²⁷ Vö. *Ratti e Pirandello*, „Il Tempo”, 1921. május 21.

A *tükör-színház* utáni igazi fordulat az *Enrico IV* bemutatóját követően ment végbe Tilghernél. Az „Il Mondo” 1922. október 20-i számában megjelent írásában²⁸ használta először a pirandellói színház vonatkozásában az Élet és Forma antitézisének, az új darabot pedig eme színház legtekélyesebb példájának nevezte (vö. Tilgher 1973, 237). Az elkövetkezendő évek értelmezési stratégiáit kondicionáló terminusok már készen álltak, ami alátámaszthatja Sciascia feltételezését, mely szerint Tilgher lelkesedésének háttérében elsősorban ama örömteli felismerés állt, hogy Pirandello személyében végre megtalálta a saját elméletének gyakorlati megvalósítására leginkább alkalmas szerzőt (vö. Sciascia 2001, 111). Az elmélet tulajdonképpen már az 1913-as *Teoria della critica d'arte* című tanulmánytól kezdve rendelkezésére állt, legalábbis főbb vonalait tekintve, így 1922-ben mindössze a konkrét példára kellett átültetnie²⁹, bizonyítva ezzel a teória gyakorlati alkalmazhatóságát. Ekkortól datálható a szerző és kritikus közötti *cinrosság*, amely egészen a pirandellói színház befutásáig tartott³⁰.

Hosszan lehetne idézni a különböző kritikai véleményeket Pirandello Tilgherhez fűződő kapcsolatára vonatkozóan. Van azonban bennük két közös pont. Az elsőről nem érdemes bővebben szólni, hiszen a tilgheri formulákból szabott börtön negatív hatása igen hamar világossá és kimondottá vált. A másik általánosan hangoztatott megállapítás a tilgheri formulák sematizáló erejére mutat rá. Pontosan tapintott rá a lényegre Iliano, mikor azt állította, hogy a tilgheri

²⁸ Jelenleg in Tilgher 1973, 233-238.

²⁹ Tilgher tulajdonképpen filozófiai keretekben kívánta rögzíteni a pirandellói színház jellegzetességeit. Az elsősorban Dilthey és Simmel nevével fémjelzett életfilozófiából táplálkozó tilgheri *ál-filozófia* (Sciascia szóhasználatában: *mezza filosofia*) Pirandello költői világából hasonlóképpen filozófiát akart csinálni, és *effektíve* csinált is, amely ráadásul alkalmasnak bizonyult arra, hogy széles néprétegek körében hódítson. Tilgher tehát a kor divatos válság-filozófiáival teremtett közösséget, azokkal az irracionalista világlátásokkal és áramlatokkal, amelyek épp a XX. század elején hódítottak, és ráadásul ugyanazokkal az *élet, forma* fogalmakkal éltek, amelyek az ő filozófiai Pirandello-értelmezésének az alapját is alkották (vö. IP, 199). A *cerebralismo* vádjával egyébként is gyakran illetett szerző megítélésének semmiképpen sem kedvezhetett egy ilyen skatulya. A tilgheri gyámság alól szabadulni vágyó Pirandello többször kénytelen volt megvédeni magát a filozófiával szemben, például az 1927. március 1-jén készült interjújában is, amely a „La lettura” című lapban jelent meg: „non dipendo da nessuna filosofia. Se ne seguissi una, potrei dire di essere monista e spiritualista; perché se non riesco a credere nell'immortalità dei singoli che sono forme caduche, credo assolutamente nell'eternità dello spirito. Ma non sono filosofo. Il filosofo il mondo lo pensa in concetti e se lo ragiona. Io non riesco a vederlo e a sentirlo che in immagini: uomini, passioni, urti di uomini. Sono nel concreto, artista. (...)Questo modo di sentire la vita, che è sempre e che non può consistere mai, l'ho sentito prima di pensarlo. In me c'è stato sempre” (IP, 368). Természetesen ezekben a szavakban egyben benne rejlik az önellentmondás is, tekintve, hogy Pirandello épp a tilgheri terminológiával élve próbál meg a tilgheri értelmezés börtönéből szabadulni, ami még inkább kidomborítja, mennyire tehetetlen volt a kritikussal szemben.

³⁰ Tilgher a maga dicsőségének követelte Pirandello hírnevét. A kései *Le estetiche di Luigi Pirandello* (1940) című tanulmányban egyenesen azt állította, Pirandello műveiben az ő 1922-es *Studi sul teatro contemporaneo* című írását megelőzően sehol nem fordult elő az Élet-Forma dualizmusának formulája, így – noha utalt némely Pirandello-novella ihletadó szerepére – a későbbiekben a szerző részéről is sokszor hangoztatott szavak kizárólag tőle származtak: „Qui mi limito a constatare che, qualunque cosa P. pensasse della mia interpretazione, è un fatto che nelle innumerevoli conferenze con cui egli preludeva alla recita delle sue opere e nelle opere stesse successive alla pubblicazione del mio saggio, egli espose la sua intuizione della vita e del mondo con le stesse precise parole e formule del mio saggio.” (Tilgher 1973, 387).

értelmezésnek legnagyobb negatívuma a totalizáló szándék volt, amely megfeledezett a vele szembeni ambivalenciákról és ellentmondásokról, és hogy egy olyan *esprit de système* jegyében fogant, amely nehezen volt összeegyeztethető Pirandello alapvetően *aszisztematikus* művével (vö. Iliano 1976, 49). Mindenesetre a filozófiai szellemben fogant értelmezés akaratlanul is Croce malmára hajtotta a vizet. Míg a filozófus a túlzott mértékű gondolatiság miatt száműzte Pirandello művészetét a *non poesia* világába, az *anti-crociánus* Tilgher ugyanezen okból karolta fel a szerzőt, sőt filozófiai terminusokban való rögzítésével épp Croce ítéletének jogosságát támasztotta alá³¹. Sejthető, hogy Pirandello tilgherizmussal szembeni egyre határozottabb ellenállása sok tekintetben ezzel a ténnyel volt magyarázható. A Crocéval 1904 óta folytatott hadviselés egyik újabb momentumát láthatjuk tehát, amely ráadásul biztatóan hathatott Crocéra a 1935-ös Pirandello-tanulmány megírásakor, mint ahogyan e fejezet bevezető soraiban olvashattuk.

Tilgher Élet-Forma formulája tehát viszonylag gyorsan kanonizálódott mind a kritikusnál, mind pedig a szerzőnél. Nem egészen egy hónappal az említett *Enrico IV* cikk után, a *Vestire gli ignudi* bemutatója alkalmából – mintegy retrodatálva az elmélet születési időpontját – a kritikus már evidenciaként kezelte Pirandello művészetének általánosan e fenti dualizmusból táplálkozó jellegét: „È ancora una volta l’eterno tema del tema e dell’arte pirandelliana: il dualismo tra Vita e Forma” (Tilgher 1973, 251) – írta, majd a pirandellói színház fejlődési stádiumait pontosítván és egyben feledve az alig korábban teoretizált *tükör-színházat*, azt állítja, hogy a *Sei personaggi...* és az *Enrico IV* előtti drámatermés jellegzetesen kispolgári színházi körökhöz tartozott (vö. Tilgher 1973, 249-254). Tilgher ezt követően kizárólag a fenti terminológia keretén belül nyilatkozott minden egyes Pirandello-darabról³².

Pirandello gyorsan reagált a tilgheri kritikára és a benne kínált antitézis formulájára. Annak ellenére, hogy az *élet* és *forma* terminusok már jóval korábban is előfordultak műveiben³³, a kritikus által javasolt dialektika szigorú rögzítése tetszetősnek, sőt hízelgőnek tűnt számára. Giudice szavaival élve, Pirandello eleinte nem is látta, milyen veszélyeket rejthet a tilgheri formula kritikátlan adaptációja, csupán kapóra jött számára, hogy fantáziavilágának elszegényesedését erre az eszközre építve kompenzálhassa (vö. Giudice 1963, 386-387). Tény

³¹ Ezzel kapcsolatban vö. Sciascia 1989, 70-71.

³² Vö. például az 1923. október 14-i *La vita che ti diedi di Luigi Pirandello* című írását (vö. IP, 303-307).

³³ Elegendő az *Umorismo* záró bekezdéseire gondolnunk: „*la vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate*” (UM, 938); vagy akár a tíz évvel későbbi *Teatro e letteratura* („Il Messaggero della Domenica”, 1918. július 30.; jelenleg SI, 1067-1073) című írásra: „*la vita è flusso continuo e indistinto e non ha altra forma all’infuori di quella che a volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole*” (SI, 1070).

viszont, hogy az 1923. március 17-i interjúban³⁴ a szerző hálával emlegette Tilgher nevét, mint akinek nemcsak a régóta várt elismerésért tartozott köszönettel³⁵, hanem amiatt is, hogy segített neki felismerni és önmaga számára tudatosítani azt az alapproblémát, amely lelki vívódásainak kivetüléseként mindig is ott rejtett művei mélyén (IP, 196). Ugyanakkor valószínűleg maga sem gondolta, mennyire aládolgozott Benedetto Croce és a többi ellenlábások táborának, hiszen ebben és a más ehhez hasonló nyilatkozatában maga is erősítette művészetének sematizáló megítélését azzal, hogy műveit egyértelműen egyetlen probléma körülményére redukálta. Croce mentségére legyen tehát mondva, hogy a logikai *akrobatizmus* börtönéből szabadulni nem tudó *entellektüel* képének megrajzolásakor nem pusztán légből kapott ötletekre alapozott, vagy érdektelenségéből fakadó információhiányból adódóan tette e kijelentéseket, hanem nagymértékben alátámasztásra talált érvelésében magának a szerzőnek publikum előtt tett nyilatkozataiban is. Fontos tény ebből a szempontból, hogy ezektől az évektől kezdve Pirandello művészetével kapcsolatos megnyilatkozásainak szinte kizárólagos orgánumát az interjúk alkották, amelyek részint aktualitásukból adódóan, részint pedig, mert az ismert és sikeres szerző szájából hangzottak el, erőteljesebben érvényesítették befolyásoló erejüket, mint a korábbi évtizedek publicisztikai tevékenysége során lejegyzett gondolatok, vagy akár az ebből a szempontból célirányos fogantatásúnak nevezhető két 1908-as tanulmánykötet (*Arte e scienza, Umorismo*).

A Tilgher és Pirandello közötti konfliktus első jelei korán megmutatkoztak. Az első elhatárolódási kísérletre már 1923 elején sor került³⁶, közvetlenül Tilgher *Studi sul teatro*

³⁴ Livia Tilgher interjúja az „Il Mondo” hasábjain jelent meg a *Ciascuno a suo modo* bemutatója előtt.

³⁵ 1923. június 20-án kelt levelében Pirandello ugyanezt a hálával teljes gondolatot erősítette meg Tilgher irányában, immár személyes keretek között. A levelet teljes egészében idézi Sciascia (vö. Sciascia 1953, 91-93; illetve részben megtalálható még in Sciascia 2001, 117). Vö. különös tekintettel az alábbi sorokat: „*Non avrei nessunissima difficoltà a dichiarare pubblicamente tutta la riconoscenza che vi debbo per il bene inestimabile e indimenticabile che mi avete fatto: quello di chiarire, in una maniera che si può dir perfetta, davanti al pubblico e alla critica che mi osteggiavano in tutti i modi, non solo l'essenza e i caratteri del mio teatro, ma tutto il travaglio che non ha fine, del mio spirito*” (Sciascia 2001, 117).

³⁶ Az elhatárolódás hátterében a Tilgher és Lucio D’Ambra között a régi és új színház kérdésével kapcsolatban kirobbant polémia állt, amely a „Mondo” és az „Epoca” lapok hasábjain zajlott még az előző év derekán. Míg Lucio D’Ambra a műalkotás eredetisége és spontaneitása mellett érvelt, amelyet minden igazi és eredeti nagy művész maga érlel lelkében annyiban és úgy táplálkozva a múlt hagyományából, amennyiben és ahogyan a saját belső alkotó szelleme ezt szükségesnek ítéli, addig Tilgher a kritika iránymutató, avagy irányszabó szerepét hangsúlyozta. Szerinte ugyanis a kritika feladata az, hogy rámutasson a kor problémáira, s ezáltal kijelölje a modern művészet fejlődési irányát. Pirandello állásfoglalása tulajdonképpen már ekkor világos volt, mint ahogyan ez Diego Manganella interjújából („Epoca”, 1922. július 5.) is kiderülhetett. Pirandello szavai két dolgot bizonyítanak: egyrészt az író hangsúlyozni igyekezett a saját kívülről álló kérdéskörét a kérdéses vitában, másrészt az egyéni megsejtések és a korproblémák viszonylatában – Tilgher véleményével ellentétben – az előbbi elsődlegességére mutatott rá. A saját példáját idézi, minthogy az őt foglalkoztató problémák spontán módon születtek lelkében, és kizárólag az övék voltak, s csak később, a színdarabok ismertté válásával lettek kortünetekként definiálva. Még egyszer visszatér a korábbi évek cikkeinek konstans gondolata a *műalkotás* egyediségére és teremtett jellegére vonatkozóan, amellyel szembe az imitáció szülte *copiát* állította (vö. IP, 163 vagy SI 1150-1151). Pár hónappal később ugyanennek a kérdésnek kapcsán írta meg Pirandello a *Teatro nuovo e teatro vecchio* című cikkét, amely a „Comedia” 1923. január 1-i számában jelent meg.

contemporaneo című tanulmánykötetének megjelenését (1922) követően, amelynek során Pirandello a régi és új színház kérdésében igyekezett távolságot tartani a műalkotás Tilgher-féle aktualista értelmezésével szemben, valamint első alkalommal utalt művészetének régtől jelenlévő koherenciájára. Nyilvánvalóan a saját eredetiségét próbálta a tilgheri gyámsággal szemben visszakövetelni. Ezt követően mind felemásabbá vált a szerző és kritikus közötti addig is összetett kapcsolat. Egyrészt egyre határozottabban mutatkozott Pirandello szabadulási vágya a tilgherista formuláktól, másrészt nem tudta feledni a kritikus irányában érzett háláját, lekötelezettségét sem. Az ellentmondásosság aztán lassan polarizálódni kezdett a nyilvános megnyilatkozások és a privát levelezések között (vö. Sciascia 2001, 117). Jellemző erre a vergődésre, hogy bár 1924-től minden alkalmat megragadott a saját művészi függetlenségének hangsúlyozására, továbbra is a tilgheri dualizmus terminológiáját használta annak bemutatására (többek között ld. IP, 214, 276-277, 277-278, 289). Tilgher előtt sem maradt rejtve az ellentmondás: „*ma /P/ più cercava di evadere dalle caselle critiche in cui io lo avevo collocato e più ci si serrava dentro*” (Tilgher 1973, 388). S míg 1923-ban még az éles szemű kritikus kiváltságának tartotta a képességet, hogy az önmagukat kereső szerzők számára a látenszen bennük lévő energiák felszabadításával megmutassa az őket foglalkoztató problémákat, és pontos terminusokban rögzítse azokat, addig az 1940-es *Estetiche di Luigi Pirandello* című visszatekintésében már elismerte, hogy sokkal jobb lett volna Pirandello számára, ha soha nem olvassa a róla írt tanulmányát:

Ma dopo questo innocente sfogo permesso alla mia vanità, sono il primo a riconoscere, e l’ho già riconosciuto nella terza edizione dei miei Studi sul teatro contemporaneo del 1928 (p. 252) che per P. sarebbe stato molto meglio che quel mio saggio egli non l’avesse mai letto. Non è mai troppo bene per un autore acquistare coscienza troppo chiara di quello che è il suo mondo interiore. Ora quel mio saggio fissava in termini così chiari e (almeno tutt’oggi) così definitivi il mondo pirandelliano, che P. dovè sentirsi come imprigionato dentro, donde le sue proteste di essere un artista e non un filosofo (...) e i suoi tentativi di evasione (Tilgher 1973, 388).

A közszereplésekkel ellentétben, sokkal határozottabb hangot ütött meg Pirandello a magánlevelezésekben, különösen 1926-tól kezdődően. Így például a Silvio D’Amicóhoz írt levelében (1927. november 29.) elutasította, hogy Tilgher megértette volna művészetének lényegét, sőt a tilgheri terminusokkal kapcsolatban is – regényeire és számos novellájára hivatkozva – magának követelte a szerzőséget (vö. Barbina 1992a, 227-228). Ezekből az erőtlen kísérletekből nőtt ki az *Élet-Forma* dualizmus *mozgás-forma* terminusokkal való helyettesítése,

amely az önkomentárok kedvelt motívumává vált. A *Sei personaggi...* 1927-es Bemporad-féle kiadásában a *Prefazione* korábbi, 1925-ös szövegváltozatában található *Vita* terminust szintén a fentiek jegyében módosította *movimentóv*á.

A folyamatos próbálkozások ellenére Pirandello a későbbiekben sem tudott Tilgher elméletétől szabadulni. Még a kései, harmincas évekből való interjúkban is ugyanazzal az értelmezési stratégiával élt, amelyet a kritikus talált ki számára. S noha 1928-tól kezdve számottevően csökkent a korábbi ön-interpretációs mechanizmusokra épülő megnyilatkozások száma, az ön-mitizálás egyik másik formájaként használt görögség-tudat *imázsában* ugyanúgy az Élet-Forma kettősségére épített, sőt – egy 1933-as interjúban³⁷ – ugyancsak ezzel a képpel próbálta meg a saját színházát történeti perspektívába, s ezzel együtt filozófiai távlatokba helyezni:

Tutto il mio teatro riconosce solo una necessità, proprio nel senso greco, una duplice contraddittoria necessità primordiale alla base di ogni manifestazione di vita: la vita deve consistere e nello stesso tempo fluire. La vita ha una forma, deve darsi una forma. D'altra parte questa forma è la sua morte perché l'arresta, l'imprigiona, le toglie il divenire. La necessità è questa, per la vita: non restar vittima della forma. È qui tutto il tragico dissidio della storia della libertà. Nietzsche, Weininger, Michelstaedter vollero far coincidere assolutamente, a ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati e travolti (IP, 527).

Pirandello és Tilgher ellentmondásokkal terhes kapcsolata más-más záróakkordot vett a két ember életében. Tilgher a már említett 1940-es tanulmányában, a *szertői jogok* csendes visszakövetelését követően ugyan, de a szerzővel kapcsolatos minden nyilvános érintkezés és megnyilatkozás megszakításával a maga részéről lezártnak tekintette a vitát³⁸. Igaz, a végleges elhallgatás előtt még fricskát nyomott Pirandello orra alá. A „Humor” című folyóirat 1927. június 1-i számában névtelenül megjelentetett írásának minden szava egy-egy tőr volt Pirandello szívébe: a fiatalon mellőzött, ám sikerre vágyó, és csak idős korban befutott korosodó művész alakjának megrajzolásával Tilgher az autobiografikus ihletésű *Quando si è qualcuno* darab főszereplőjének, s a szerző Pirandellónak a tragédiáját vetítette előre³⁹.

³⁷ Vö. Introduzione a Pirandello, „San Remo: Arte Sport Turismo”, 1933. november 5.; jelenleg in IP 2002, 525-528.

³⁸ Vö.: „*Duello drammatico cui io assistevo in silenzio e da lontano, astenendomi dal vederlo, dal frequentarlo, dal parlargli, dal parlarne, dallo scrivergli e (dopo il 1928) dallo scriverne. Rispettavo così il giusto orgoglio del grande scrittore senza rinnegare di un punto le mie convinzioni di critico*” (Tilgher 1973, 388).

³⁹ A szöveget idézi Sciascia 2001, 119-121: „*Egli ha così bene cantata la fame e la sete, che tutti si sono commossi, gli han portato da mangiare, e lo hanno impinzato a scoppiare. Ora che la pancia gonfia come un tamburo vorrebbe cantare per una volta le delizie del chilo, e no, non può. Sazio deve cantare lo strazio del digiuno. Naturalmente, lo canta contro genio e lo canta male. (...) Ditemi, signore, ditemi, conoscete voi una tragedia più tragica di questa, la tragedia dell'uomo che quando è digiuno, digiuna perché è digiuno, e quando è sazio è minacciato di tornare a digiunare perché non sa cantare lo strazio del digiuno?*” (Id. mű, 121).

Kevésbé volt egyirányú Pirandello pályája. Egyrészt számot kellett vetnie a ténnyel, hogy népszerűsítő munkája eredményeképpen legalább ugyanolyan mértékben neki volt köszönhető a formula divatossá válása. A *folyamatosan áramló és mozgásban levő Élet*, valamint az *áramlást megmerevíteni, rögzíteni próbáló Forma* dialektikus kettősségének koncepciója levált az elmélet kidolgozójáról, s az eredendően tilgheri formulák a *pirandellizmus* lényegi elemeként kerültek be a köztudatba. A *tilgherizmus* elleni harc tehát egyet jelentett a *pirandellizmus* elleni harccal. Noha lényegét tekintve ez a szándék sem lépte át a gesztusérték határát, sokat elárul Pirandello szabadulási szándékának komolyságáról és lelki-alkotói válságáról az 1931-es *Abbasso il pirandellismo* című cikkje⁴⁰:

... io mi ribello contro la mia fama e contro il pirandellismo e arrivo fino a dichiarare di essere pronto a rinunciare al mio nome, pur di riconquistare la libertà della mia immaginazione di scrittore, libertà di cui ho pienamente goduto fino al momento in cui ho scritto le mie opere e di cui voglio continuare a godere sino alla fine e cioè sino a quando la mia fantasia mi offrirà la sua ultima immagine e il mio cervello la sua ultima idea. (SI, 1460)

Az egyik út tehát a tagadásé volt, amely jobbára szándék vagy elmélet maradt, a másik út a konkrét tetté, amelyet viszont nem irodalmi szinten, hanem politikailag volt képes megvalósítani⁴¹. Végül az alkotói megújulásra tett kísérlet – félbeszakadt – útja, amelynek végén a mítoszok álltak.

A mítoszok kínálta kiút lehetősége igazság szerint már a 20-as évek második felében ott volt. A trilógia első két darabja, a *Nuova Colonia* (1926) és a *Lazzaro* (1928)⁴² jelentették az első lépéseket efelé⁴³. A bemutatókat megelőző, illetve kísérő *auto-kommentárokból* kiderül, hogy

⁴⁰ A cikk eredeti szerzője Stefano Pirandello volt. Az apa és fiú között ekkora már állandósult lelki és alkotói szimbiózis miatt azonban nem kérdőjelezhetjük meg az írás gondolati magjának autentikusságát, azaz lényegi értelemben Pirandellohoz való tartozását (Stefano írói közreműködéséről vö. az utolsó fejezetet). A cikk először francia nyelven jelent meg a párizsi „Paris-Midi” című lapban (1931. november 17.), a *Contre le „pirandellisme”* címmel. Olaszországban először a „Gazzetta del Popolo” közölte *Pirandello contro se stesso*. „L'uomo, la bestia e la virtù” címmel, majd az „Il Dramma” (1931. december 15.); jelenleg in SI, 1459-1461.

⁴¹ Pirandello és Tilgher politikai háttérfordítására vonatkozóan mindenekelőtt vö. Sciascia 1989, 74-78.

⁴² Az 1928-as hivatalos komponálási dátum ellenére Pirandello egy 1926. december 6-i interjúban („Gazzetta del Popolo”) a következőképpen nyilatkozott: „*Ho scritto infatti un Lazzaro. (...) un Lazzaro moderno...*” (IP, 344). Pontos adatok hiányában csak feltevés, hogy ezúttal is több évre visszanyúló komponálási időszakról volt szó, és 1928 a végső jóváhagyás dátumát jelenti.

⁴³ Romano Drioli „Gazzetta del Popolo” 1926. december 6-i számában megjelent interjújában Pirandello épp a *Nuova Colonia* és a *Lazzaro* kapcsán definiálta a mítoszokat az emberiség időn és téren átívelő, veleszületett kincseként: „*L'umanità è tutta quanta in noi, senza sopravvivenze, ma è presente nel nostro spirito che vince le distanze del tempo e dello spazio. (...) L'umanità ha sempre presente i miti, perciò si può sempre risolverli e dar loro vita nel tempo, senza bisogno di riferimenti e rivestimenti storici*” (IP, 344-345). Beatrice Stasi e sorok alapján ugyanolyan öngazolási mechanizmust látott a modern mítoszok írásával kapcsolatban, mint amelyet Pirandello a *humorizmus* teoretizálásakor

Pirandello a művészi megújulás és a *pirandellizmustól* való szabadulás irányába mutató darabokat látta bennük. A „Fiera letteraria” 1928. január 1-i számában például – epikus lejtésük miatt – egyértelműen minőségi váltásként definiálta őket a korábbi színdarabokhoz és egyéb munkáihoz képest:

/le nuove opere sono/ completamente diverse dalle mie altre concezioni. Ho deciso di uccidere.... Pirandello. Voglio ‘vivere’, ecco tutto. Questi miei nuovi lavori, difatti, li chiamerò “miti” e non commedie o tragedie. Sì, perché hanno un’andatura epica (IP, 392).

Pirandello – hasonlóképpen a színházra való rátalálás *átkronologizálásához* – a mítoszok esetében is igyekezett az alkotói pálya új szakaszaként feltüntetni ezeket. Holott a mítoszok problémája, mint az ember természetében eredendően benne lévő *mitopoétikus* képesség kivételése, a társadalmi együttélés egyensúlyához és stabilitásához elengedhetetlenül szükséges archetipusok jelenléte, legalábbis gondolati szinten, viszonylag korai szakaszban megjelent nála, sőt a *Taccuino di Bonn (1889-1893)* egyik feljegyzése⁴⁴ alapján egészen a *L’esclusa* (1893) regény születési idejére visszavezethető volt. Ennek fényében tehát inkább a már meglévő tematikai egységek elmélyítéséről volt szó, nem pedig új fordulatról vagy az alkotói pályában bekövetkezett szakadásról, ahogyan ezt ő sugallni próbálta. Nyilvánvalóan ez utóbbi szándékot a *pirandellizmussal* való szakítási igényre lehet visszavezetni. A fentiekben *andamento epicóként* meghatározott sajátosság ugyanakkor alátámasztja Giovanni Cappello véleményét, mely szerint a korábbi színdarabokhoz képest a párbeszéd és a *didascaliák* aránya ugyan észrevehetően ez utóbbiak javára tolódik el, és ez mindenképpen új irányba mutat, hiszen a szövegek rendezői dimenzióinak kiszélesítését eredményezik, ennek ellenére Pirandello nem tudja következetesen végigvinni megújulási szándékát, mivel képtelen összhangot találni a siker támasztotta követelmények és a saját művészi ihlete követelményei között, vagy egyszerűen csak valamelyik irányban elhatározni magát⁴⁵. A *pirandellizmussal* való szakítás így ezen a téren is kudarcot vallott.

alkalmazott fordított előjellel. Ahogyan a régi korok mítoszeremtő képességét áttemelte a modern korra, ugyanúgy a jellegzetesen modern jelenségként számon tartott *humorizmus* létjogosultságát és meglétét próbálta igazolni a régmúltban. Mindkét esetben az ember *ahisztórikus* képességéről és tevékenységéről van szó (vö. Stasi 1995a, 281-282; idézi még IP, 349).

⁴⁴ Vö.: „*Ove in una società la corruzione sia giunta a tale estremo da cancellare quegli archetipi che son dati al genere umano per guida e freno dei sentimenti, questa società perisce o per discordia interna o per violenza di conquistatori*” (SPSV, 1129).

⁴⁵ Részletesen vö. Cappello 1986, 102-111.

Az 1921-et követő időszak elméleti háttérét tehát nem a korábbi *humorizmus*, illetve a *humorizmus* lényegi sajátágaiként meghatározott jegyek szellemisége adja. Maga a terminus is ritkán kerül elő, az *Umorismo* (1908) című kötetben adott meghatározás értelmében pedig mindössze egyetlen alkalommal, a „Tevere” című lapban megjelent 1927. április 11-12-i interjúban bukkan föl⁴⁶. A viszonylag hosszú lélegzetű írás célja egy többé-kevésbé átfogó portré felvázolása, így az érintett témák is egymástól távol eső területeket ölelnek fel. A záró sorokban olvashatjuk Pirandello ismert *humorizmus*-meghatározását a *sentimento del contrario* jegyében, valamint az élénken felcicomázott idős hölgy szintén híres hasonlatát⁴⁷. Ezen kívül csupán egyetlen említésre méltó esetet találhatunk a *humorizmusra* vonatkozóan, egy néhány évvel korábbi interjúban, amelyben a Machiavelli-féle *Belfagor* újraírásából született azonos című ifjúkori kísérlet (1886; 1890-1892) felemlegetésével próbálta igazolni *humorizmusának* mélyebb, még a bonni éveket megelőző időkre visszanyúló gyökereit⁴⁸.

Összefoglalva tehát: Pirandello *humorizmusához* legközelebb – kronológiailag és tartalmilag egyaránt – a *tükör-színház* elmélete állt, amely a *vedersi vivere* aktusát ragadta ki az eredeti *humorista* kontextusból. Az időben ezt váltó Élet-Forma dualizmusra épített elmélet azonban bizonyos terminológiai előzményeivel együtt sem volt a korábbi *humorizmus* szerves részének tekinthető. A színdarabok iránymutató értelmezési és – hamarosan – komponálási stratégiáját Tilgher kezdte következetesen összemosni a *humorista* alkotásmóddal, neki köszönhetően azonosította a kettőt később a köztudat. Ezt követően az Élet-Forma dualisztikus kettősség eggyé vált a pirandellói *humorizmus*sal. Ahogyan a tilgheri formula sematikussá tette a színdarabok értelmezését, ugyanez történt a *humorizmus* elméletével is. Így történhetett, hogy Croce – bár ismerte az *Umorismo* 1908-as szövegét – az általános megítéléshez hasonlóan szintén azonosította a kettőt. A fejezet bevezető idézetében (vö. 10. oldal) tehát csupán egyetlen dolog tekintetében nem volt helytálló Croce megállapítása: mindaz, amit elmondott Pirandello *humorizmusáról*, akár jogos is lehet, csak nem a *humorizmusra*, hanem a tilgheri formulák nyomán megszületett *pirandellizmusra* vonatkozóan.

⁴⁶ Az interjút átvette a „Stampa” 1927. április 12-i száma is. Jelenleg in IP, 379-382.

⁴⁷ Vö.: „*Umorismo significa il sentire per contrari, l'altra parte delle cose, la ragione degli altri: è agilità d'intelligenza e sovrabbondanza di sentimento. Ecco la differenza tra l'espressione comica e quella umoristica: la prima è "avvertimento" del contrario, la seconda è "sentimento". Vedo una vecchia signora imbellettata come una giovane. Avverto il contrasto e ne rido: espressione comica. Se penso che, per esempio, ella ha un marito più giovane e che tenta, così facendo, di non perdere l'affetto, la compatisco e ne sorrido: ecco il sentimento della ragione altrui, cioè l'umorismo*” (IP, 382).

⁴⁸ Vö. Luigi Pirandello a braccetto col diavolo (Filippo Surico), „Corriere delle Puglie”; jelenleg in IP, 191-193. A *Belfagor*ra vonatkozóan részletesen ld. a következő fejezet vonatkozó részeit.

Tilgher mentségére szolgálhatott ugyanakkor, hogy ő nagyobb hajlandóságot mutatott a pirandellói életmű alapos átlapozására, mint Croce az 1935-ös tanulmánya megírásakor. A *Studi sul teatro contemporaneo* harmadik kiadásának VII. fejezetében⁴⁹ a színházi termés darabjai mellett Tilgher regényeket, novellákat elemez, sőt az *Umorismót* is vizsgálja. A filozófiai prekonceptiókkal terhes megközelítés azonban nem tette lehetővé számára, hogy függetlenedni tudjon a fenti formuláktól, és egy merőben új, vagy legalábbis az egyes művek külön világához elasztikusabban idomulni tudó értelmezési modellt dolgozzon ki. Tilgher ugyanúgy, ahogyan Gramsci, a pirandellói színház felfedezése után, annak perspektívájából tekintett vissza a novellákra és regényekre.

⁴⁹ Vö. *Il teatro di Luigi Pirandello*, in Tilgher 1928.

I. fejezet

Pirandello poétikájának és *humorista* esztétikájának első gondolati csírái

Pirandello *humorizmus*-elméletének két szembeötlő sajátága van. Az *Umorismóig* (1908) terjedő időszak koncepcionális evolúciójának feltűnő koherenciája következtében kezdetektől megfigyelhetünk nála egyfajta *humorista pre-diszpozíciót*, ami azt jelenti, hogy a későbbi, teljes formát nyert elmélet számos eleme, jellegzetes motívuma, és nem utolsósorban néhány változatlan formában fennmaradt alaptétele már a formálódás éveiben megmutatkozott. Ez a koherencia persze nem zárja ki, hogy bizonyos koncepcionális lépcsőfokokat ne tudnánk megállapítani a végső megformálásig vezető úton. A fejlődés Pirandello esztétikai-poétikai nézeteinek kétirányú, folyamatos gazdagodását eredményezte: egyrészt a szűk értelemben vett *humorista pre-diszpozícióból* nőttek ki a *humorizmus* elméletének azon elemei, amelyek a *humorista* műalkotás sajátos jegyeit alkotják, és amelyek épp sajátosságukból kifolyólag kizárólag a *humorista* műre és a *humorista* szerzőre lesznek jellemzőek. Másrészt ezzel párhuzamosan – jórészt Pirandello viszonylag intenzív újságírói, szerkesztői tevékenységének köszönhetően – fokozatosan kikristályosodott egy olyan művészetkonceptió is, amely általában a művészi alkotófolyamatról, a műalkotás mibenlétéről és meghatározó jegyeiről lejegyzett reflexiók összességéből állt össze. A kétféle folyamat eredményeképpen 1908-ra egyszerre született meg Pirandello poétikájának és *humorista* esztétikájának nem feltétlenül és nem minden pontjában rendszerezett elmélete. Az alábbiakban az említett lépcsőfokokat veszem számba, jórészt azokra a gondolati elemekre koncentrálva, amelyek függetlenül attól, hogy az *Umorismó*ban végül helyet kaptak-e (s ha igen, akkor eredeti, avagy módosult, továbbfejlesztett formában-e), vagy egyszerűen a szerző általános művészetfelfogásában köszöntek vissza, és Pirandello gondolati formálódásának legfontosabb dokumentumaiként tarthatjuk számon. Azt a szellemiséget, amely miatt az itt egybegyűjtött írások és reflexiók ugyanazon gyűjtőmedencében kaptak helyet, a *még nem humorizmus* meghatározással jelölöm.

I.1. A formálódás évei

Pirandello induló írói pályájának, művészi eszmélkedésének írott emlékei a levelektől a Bonnból hazatért és a korabeli Róma szellemi életében helyét kereső fiatalember első cikkeiig terjedő

írásokat ölelik fel. Az első szakasz végét az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) tanulmány, a pirandellói *labirintus* meghatározó állomása jelenti. Bizonyítja ezt az írás megkerülhetetlensége olyan kérdések vizsgálatában is, amelyek egy jóval érettebb periódusban született munkák kapcsán merültek fel, vagyis az *Arte e coscienza d'oggi* – problémafelvetéseinek köszönhetően – a későbbiekben is referenciapont maradt. Az írás már címében jelzi az alkotói pálya elmélet és művészet közötti megkettőződését, de ami fontosabb, Pirandello – és rajta keresztül egy egész kor – intellektuális, esztétikai és morális rossz közérzetének a kivételes dokumentumát képviseli.

Pirandello írásmódjának labirintusképző jellegét átvéve a soron következő dokumentumok áttekintése többféle olvasási módot tesz lehetővé. A gondolatmenet főtengelyére felfűzött írások kronológiai rendben követik egymást. Mellette azonban kívánatosnak tűnt az egyes dokumentumokban felmerülő gondolati motívumok visszatérését és/vagy továbbfejlesztését rögzíteni, amelyet egyéb, az előbbieket kapcsán érintett írások bevonásával, vizsgálatával tehettem meg. Végül Pirandello sajátos *ön-plagizáló* stílusának dokumentációja érdekében rögzítettem a szó szerint vagy apróbb módosításokkal továbbörökített szövegpanelek útját, részben az állomások feltüntetésével, részben pedig a szövegek idézésével együtt. E hármas célnak köszönhetően az alábbi fejezet nem pusztán *tükröt* tart Pirandello *labirintusának*, de jellegében hű mása is lett annak. Több írás, probléma és motívum többször visszatér, mindig más oldalról megközelítve, újabb árnyalatát adva az eredetinek. Az eligazodáshoz szükséges Ariadné-fonalat a név- és tárgymutatókon kívül a szövegben időről-időre elhelyezett szövegdobozok adják.

I.1.1 A humorista pre-diszpozíció első darabjai: a levelek

Az egyetemi évek szellemi orientálódása két irányban bontakozott ki. Tudományos pálya iránti reményében Pirandello jövőbeli tervei között többször szerepelt az egyetemi karrier¹, de mellette megtette az első lépéseket a művészi hivatásra való tudatos készülődés útján is. Az időszak legfőbb dokumentumai a levelek², amelyek azon kívül, hogy tudatos, elhivatott, keményen dolgozni tudó egyéniségről árulkodnak (vö.: „*In questo quattro anni di Università debbo*

¹ Erről tanúskodik egyik apjához írott levele (1889. április 15.): „*Non è lo studio delle materie scolastiche, che mi schiaccia, ma l'altro più serio, più coscienzioso, più indefesso, che tutto mi assorbe – perché tutto il mio avvenire dipende da lui. Tu mi intendi: io vorrei appena uscito dall'università avere una posizione – presentarmi a un concorso e riuscire. Per far ciò lo studio di preparazione, la cultura che mi abbisogna non sono mai troppi; più il tempo stringe, più la coscienza incontentabile mi dice di saper poco e più le mie smanie, le mie febbri, la mia sete inestinguibile di sapere aumentano*” (LPR, 318).

² Pirandello levelezése dokumentálhatóan kb. 1898-ig mutat viszonylagos rendszerességet. Ezt követően leveleinek több darabja elvész, de ami Providenti szerint még fontosabb, megváltoznak az író egzisztenciális körülményei. A fiatalúsággal együtt véget ér Pirandello életének első, álmodozással teli korszaka is, így egyre ritkábbakká válnak a reményeit, nekibuzdulásait, olykor csalódásait hírül adó bizonyítékok, a levelezések (vö. LPR, 337).

*preparare il mio titolo per una cattedra*³; LPR, 142), megcsillantják a fiatalember irodalom, költészet iránti lelkesedését, s egyben az első kísérletek gyötrelmeit:

Io ho sciaguratamente, come un buon poeta del decimoquarto secolo, un'amante ideale, l'Arte! E l'amo come fosse persona viva, spasimo per lei, la chiamo, la supplico, la sento quando Ella dopo avermi umiliato mi concede le sue grazie. Questa, se intendi bene, al secol nostro *pratico e positivo*, è una scia-gu-ra! Io vedo di giorno in giorno che mi vien meno e si raffredda l'ambiente in cui Ella ama vivere, e ciò mi rende immensamente triste. Per lei, io, avrei caro sacrificar tutto, e prima me stesso! Nessuna cosa io amo tanto quanto questo fantasma lucente, che è una bizzarria sentimentale (LPR, 224).

A levelek segítenek feltérképezni a karrierje elején álló fiatal író meditációjának különböző stációit. Darabjai egy-egy jól körvonalazható tematika köré épülnek, számos felvetett probléma pedig visszatér a későbbi író-kritikus-filológus munkáiban.

Megdöbentő világossággal tárulkozik fel például az egzisztenciális bizonytalanság élménye, az étellel szembeni kirekesztettség érzete, a majdani *fuori di chiave* léthelyzet személyes megélése, vagy a dolgokat és embereket sajátos, *humorista* kettős lencsén keresztül szemlélő egyén illúziómentes világlátása. Érdekesen anakronisztikus visszhangot kelt a Leopardi-féle⁴ pesszimizmus és életuntság megjelenése. Pirandello számára sem lehetett azonban ismert a költő ekkor még kiadatlan *Zibaldonéja*⁵, amelyben számos bejegyzést találhatunk e gondolatokra

³ Pirandello a tanári állást az 1898. március 16-i dátummal ellátott megbízási szerződés révén kapta meg, melyben évi 1200 £ fizetést irányoztak elő neki. Megbízása szerint a következő tantárgyakat kellett tanítania: „*Linguistica e stilistica, precettistica e studio dei classici greci e latini nelle migliori versioni, in rapporto ai classici e alla letteratura italiana*” (Comes 1976, 109-160). Egy hónappal a megbízási szerződés kézhezvételét megelőzően a következőket írta apjának: „*Ti dò la consolante notizia che il Gallo, da vero amico e con una superiorità di modi che veramente l'onora, mi ha nominato professore di Estetica e Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero, equiparato all'Università. Il posto è onorevolissimo, alto e degno; ma l'emolumento dei primi tempi non è tanto. Percepirò in prima £ 2500 annue, che man mano, presto diverranno quattromila*” (LF, 343). A rendes tanári kinevezést csak 1908-ban kapta meg, ennek apropójából jelentette meg az *Arte e Scienza*, és az *Umorismo* köteteket.

⁴ Pirandello Leopardi iránti érdeklődése viszonylag korai időszakban megjelent (Leopardi Pirandello fiatakori költészetében való jelenlétére vonatkozóan vö. Fava Guzzetta 1987 és Corsinovi 1983; az egyéb műveiben kimutatható Leopardi-hatással kapcsolatban pedig vö. Stasi 1995b, Milone 2001 és Casella 2002). Noha Pirandellónak nem született egyetlen, teljes egészében Leopardinak szentelt tanulmánya sem, a különböző művekben szembeűnő és több szálon futó *visszhangokra* találhatunk, amelyek egytől egyig szenvedélyes Leopardi-olvasásról, sőt olvasatról tanúskodnak. Pirandello mindenekelőtt lelki rokonságra és művészi példaképre talált benne (vö. a milánói „*Natura ed arte*” folyóirat 1902-es körkérdésére adott válaszát, amelyben az első és második kérdésre, azaz hogy *I. Ki ön szerint a legnagyobb XIX. századi olasz költő?*, és *II. Melyik XIX. századi olasz költő a kedvence?*, egyaránt Leopardi névvel felelt). De Leopardi lesz egyike azoknak a kevés számú *humorista* elődöknek is, akiket Pirandello név szerint megnevez az *Umorismóban* (vö. UM, 797, 799, 800, 803, 804, 898, 902, 944).

⁵ Giacomo Leopardi *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (Firenze, Le Monnier, 1899) hat kötetes első kiadása megtalálható Pirandello könyvtárában. Az első három kötetben sűrűn találhatunk bejegyzéseket, aláhúzásokat, amelyeket részben Alfredo Barbina is idéz könyvében (vö. BP, 59-61). A *Zibaldone* megjelenése előtt Leopardi művei közül különösen nagy hatással volt Pirandellóra az *Operette morali*, amelyre egy 1887. augusztus 18-i levélben találhatunk első explicit utalásokat (Pirandello a *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* című dialógust idézi

vonatkozóan, tehát a reflexiók tartalmi és formai hasonlósága más forrásból kellett, hogy táplálkozzék. Az viszont tagadhatatlan, hogy a két szerző filozófiai problémaérzékenységének közelsége mind intellektuális-emberi pozíciójuk, mind pedig a használt lexikai készlet hasonlóságában egyértelműen megmutatkozik. Mindkét szerző esetében alapmotívumoknak számítottak az élet hiábavalóságának és elszenvedésének tételei, amelyek különös erővel jelentkeznek az ifjúkori levelekben, de ugyanilyen utánérzésről tanúskodnak Leopardi jellegzetes világának *tárgyi* és lexikai kifejeződései is (pl. *hold*, *csillagok*, vagy általában a természet, amelyeket mindig valamely külső nézőpontból, a velük *szemben* evidenciált költői pozícióból próbál megragadni a költő), amelyek az első verseskötetek, különösen a *Mal giocondo* (1889) soraiban kaptak nagyobb hangsúlyt⁶.

A levelek szövegeinek vizsgálata nyomán hat nagy tematikai blokkot különíthetünk el, amelyek fontos elemei lesznek Pirandello későbbi műveinek és reflexióinak. Az alább idézendő szövegrészek⁷ világosan mutatják, hogy az egyes tematikai csomópontok folyamatosan összefonódtak, egymás jelentésmezejét kölcsönösen felerősítették. A személyes, sok esetben érezhetően idegen példákon modellált létérzés egyszerű konstatálása egyszerre vezetett az okok kutatásához/magyarázatához és a kitaszítottság-élmény megfogalmazásához. A világban helyét nem találó, benne idegenül mozgó ifjú ember először szembesült az *élet élése* és az *élet szemlélése* (később az *élet írása*) közötti kényszerű választással, illetve alapvető összebékíthetetlenségével, majd a választás nyomában kialakult magányérzet egyre fokozódó traumájával, ami idegenné tette őt a társadalomban és az életben egyaránt. Ez volt az a pillanat, amikor Pirandello aktív cselekvőből passzív szemlélővé vált.

Az első nagy tematikai egységet az egzisztenciális kiüresedtség és a nyomában járó lelki *fásultság* érzelmi átélése alkotja. Kulcsszava a Leopardinál is jól ismert *unalom* (*noia*).

Leopardi unalom

Pirandello Leopardi-rajongása kétféle forrásból táplálkozott: egyrészt adott volt a személyes olvasmányélménye, másrészt meghatározó volt számára Francesco De Sanctis Leopardi-recepciója. Erről tanúskodik az a számos aláhúzás és széljegyzet, amely az olasz

Faraci barátjának), és amely a *Canti* mellett a másik fontos Leopardi-forrás lesz költészetében (vö. Fava Guzzetta 1987, 217).

⁶ Aprólékos és részletes munkával tárja fel Leopardi *Canti*jának továbbélését Pirandello irodalmi emlékezetében Lia Fava Guzzetta. Fava Guzzetta rámutat azokra a terminológiai átfedésekre, amelyek érdekes Leopardi-ösvényeket jelölnek ki a *Mal giocondo* szerzőjénél: sajátos szófordulatok, kifejezések, mint a *dolci inganni*, *il mal triste di vivere*, *questa, che inutile fugge / vana vita mortal* stb., vagy Leopardi jellegzetes jelzői, mint pl. *lento*, *frate*, *profano*, *arcano*, de ide tartoznak a már említett kozmikus terminológia körébe sorolható *infiniti spazi*, *mondi*, *pianeti* stb. kifejezések is (vö. Fava Guzzetta 1987, 217-220). A *Pasqua di Gea* és az *Elegie Renane* kötetekre vonatkozóan vö. 222-223).

⁷ Az idézetekben található kiemelések tőlem.

irodalomkritikus posztumusz kiadásban megjelent Leopardi-tanulmányának (Francesco De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi*, szerk. Raffaele Bonari, 1885) az író által birtokolt és könyvtárában mai napig őrzött kötetében található⁸.

De Sanctis Leopardi-értelmezése szerint a költő pesszimizmusának háttérében elsősorban az élet destruktív jellegének megélése volt. A létbe vetett ember és az élet inkompatibilitása ez, a kiszolgáltatottságnak és a tehetetlenségnek, mint az ember számára előírt sorsnak felismerése, amely hiábavalóvá tesz minden cselekedetet. A hiábavalósággal számot vetve Leopardi szerint sem pozitív érzéseknek, sem bármely céllal és értelemmel felruházott cselekvésnek nem lehet helye, így maradt számára a passzivitás és az *unalom*, mely utóbbiról ugyanazt a bizonyosságot és szükségszerűséget feltételezi, mint a halálról.

Pirandello a családtagjaihoz intézett leveleiben hasonlóképpen az *indifferenza*, *noia*, *tristezza*, *sciagura di vivere* és *tedio* kifejezésekkel írta le a saját lelkiállapotát, s ezzel akaratlanul is részévé vált a motívum Foscolótól Leopardin át ívelő nagy irodalmi hagyományának: „...*mi mette un nero sconforto della vita, e da questo sconforto nasce in cuor mio una indifferenza gelida come è quella testa di morto, e sento ch'io divento brutto ne' pensieri e nei sentimenti...*” (LPR, 95); „*La noja è la mia vecchia amica, e mi sta sempre a fianco, anche quando io rido o fo lo spensierato...*” (LPR, 99); „...*io sono annojato di questo vivere smisuratamente monotono, senza momenti e varietà, di questo mondo che mi si agita dinnanzi senza ideali e sentimenti veri, di questi uomini morti che soffocati dal loro colletto inamidato...*” (LPR, 116); „*Sì, Padre mio – la sciagura del vivere è enorme; la tristezza che è nella vita non ha limiti...*” (LF, 119); „*Del resto, io trascino la mia esistenza (da più anni ormai) tra il tedio e la noja, così fuor d'ogni vita, che certi giorni non so veramente se sia da lodare o da invidiare chi magari commetta o sembri disposto a commettere una qualsiasi sciocchezza*” (LF, 150). A levelek hangnemében megfigyelhető ingadozás, mely hol a korábbiakban említett tettekrezséget, hol a fenti kijelentésekből kitűnő életidegenséget állítja előtérbe, némiképp alátámasztja Beatrice Stasi megállapítását, hogy ti. a levelezésekben kimutatható leopardis szófordulatok, életérzés-megfogalmazások – ellentétben a későbbi munkákban előforduló explicit és implicit utalásokkal – inkább a 19. század második felében divatos *larmoyant* leopardizmus közhely-kategóriáinak részei.

A *noia* mellett idővel megjelent egy másik, hasonlóképpen leopardis utánérzésről és nem kevésbé negatív általános érzelmi attitűdről árulkodó motívum, az *undor*, amelyhez a kitaszított, életben helyét nem találó ember *szemlélődő* magatartása társul. Természetesen ebben a szemlélődésben nyoma sincs a klasszikus

Leopardi <i>undor</i>

⁸ Barbina megállapítása szerint szinte minden oldalon ceruzás lapszéli jegyzeteket találhatunk (vö. BP, 103).

értelemben vett kontemplatív magatartás pozitív energiáinak, az önkéntesen vállalt póznak. Sokkal inkább az erre való kárhoztatást, az erre való ítéletést kell keresnünk mögötte, a modern ember és költő egyik alapvető és legfontosabb egzisztenciális helyzetét. A modernitás jegye, hogy a marginalizálódott helyzetbe került egyén képtelen aktív cselekvőként részt vállalni az életben, kívülrekesztettsége szükségszerűen a szemlélődésben kristályosodik ki, melynek célja következésképpen nem lehet több, mint hogy konstatálja maga számára a kívülállást.

Mindehhez társul még az idő feltartóztathatatlan tovatűnésének, a percről percre közeledő halálnak, a folyamatos elmúlásnak ugyancsak széles körben tematizált gondolata, amely legszebb irodalmi hagyományait tekintve egészen Petrarcaig vezethető vissza. A példák között találhatunk markánsabban és finoman leopardis-ízűt, mint például a következő, némiképp *A Silvia* utánérzetét keltő sorokat:

E intanto i più belli giorni della vita corrono e con essi va via il vigore della giovinezza e l'allegria dell'anima. Quand'io penso che lavoro tanto e spreco la parte migliore di me per farmi possibilmente ricco e nome, più o meno onorabile, per la vecchiezza, per un tempo cioè in cui non mi sarà più dato il poter godere pienamente delle mie forze e delle mie sostanze, allora – vedi – mi vien meno la lena al lavoro, e la tristizia mi fa bujo nell'anima! (LPR, 204);

vagy azokat a gondolatokat, amelyek az aktuális hajótöröttség-érzésének okait az individuális memória útvesztőiben keresik:

I due anni passati in Germania, nella solitudine, hanno completamente cambiato l'anima mia. Ivi, col peso della *noia*, nella *mestizia continua del tempo*, son ricaduto su tutti i miei pensieri più tristi, ivi con la coscienza che l'unico amore non solo non trova un compenso qualsiasi, ma non è più per nulla quello degli altri; che ciò che a me piace unicamente, agli altri dispiace e viceversa, e che però *son come fuori del tempo e della vita*; ho acquistato non dico la *noia* ma lo *schifo di vivere*, e mi son tutto *chiuso in me stesso* ad amare a respirare il vero e santo amor mio, come un *naufrago* si aggrappa a uno scoglio disprezzato e schivato (LF, 74-75).

Ennek ellenére a *hajótörés / hajótöröttség* élményének leírási módja továbbra is leopardis jegyeket hordoz. Bár elsőre nem tűnik többnek, mint a *naufragare* terminus pusztá reminiscenciájának az *Infinitó*ból, tekintve, hogy Leopardinál hangsúlyozottan a lírai én *szenvedte el* a hajótörést, míg Pirandellónál hasonlatba burkoltan jelent meg a kifejezés, tehát csak áttételesen volt az íróra vonatkozatható. De Sanctis azonban a verssor elemzésekor hangsúlyozza, hogy a gondolatok végtelenségében elszenvedett hajótörés öröme

Leopardi
hajótörés

nem a szemlélt dologból származik, hanem magából a szemlélés aktusából. Vagyis a kritikus szerint nem a cselekmény tárgya, hanem maga a cselekmény váltja ki a katartikus élményt:

Ciò che è nuovo in questo naufragio del pensiero è il sentimento di dolcezza. Il contemplante solitario si sente sperduto in quella immensità, e gli piace. Il piacere nasce non dalle cose che contempla, ma dal contemplare, da quello strare in fantasia e obliarsi e perdersi senza volontà e senza coscienza (De Sanctis 1960, 117).

Pirandello maga is érzékelte és átvette a különbséget: nála sem a művészet, hanem a művészet iránti szeretet (*il vero e santo amor mio*), azaz megint csak nem a tárgy, hanem a szubjektumnak a tárggyal szembeni magatartása, a hozzá való viszonya kerül a *hajótöréssel* azonos síkra. Az önmagába zárkózó lélek számára az egyetlen és igaz szerelem, a művészet iránti elkötelezettség (a *desanctisi piacere*) jelentette azt a fogódzót a tőle idegen, sőt ellenséges életben, mint a hajótöröttnek a megvetett és került sziklaszirt. Ugyanakkor Pirandellónál ugyanez az eljárás kettős értelmet nyer. A hasonlat kettős síkon mozog: a *sziklaszirt / művészet-öröme* egyszerre jelenti a hajótörés okát és a belőle való menekvést. Analóg jelentést sugall a metafora egy másik levélben is: „*Il mio intensissimo amore per l'Arte era l'unico scoglio a cui, in tanto naufragio, s'aggrappava disperatamente l'anima mia*” (LF, 158). Az ifjúkori világból való kirekesztettség, a tudatosan vállalt izolálódás élménye tehát az *életet nem élő*, szemlélődő szubjektum traumája mellett megmutatja a kedves hajótörésben menekülést nyújtó *sziklaszirtet* is, amely ezúttal a művészet szeretetét jelenti. A művészet iránti elkötelezettség, a művészet édes-mostoha felemelése és gyötrése a levelek egyik leggyakrabban visszatérő témájává válik:

Io so intanto che *dura e triste è l'arte mia*, che un *alloro è spina*, che l'eccessivo lavoro della mente rende vecchi a venti anni. È una *brutta magia*, questa che mi possiede tutto: essa mi *stringe il cervello* come in un cerchio di ferro, e mi *tortura*, pure *sollevandomi in estasi dolcissime* (LPR, 204).

Egy másik példában az *abszurdítások komplexumaként ábrázolt élet* képét vette át Pirandello, vagy épp a költő fent említett, modern *kontemplatív* magatartásának hevenyészett vázlatrajzára használta a jellegzetes leopardis fordulatot (*mi affaccio a guardare / riguardare / contemplare*):

költő vs élet

Quel che penso, quel che scrivo, mi assorbe completamente; e quando dal mio *assiduo lavoro* mi affaccio talvolta a *riguardar la vita* e vedo com'ella mi *fugge* innanzi tuttavia, provo una pena che non posso

esprimere; mi ritraggo come per impedire che tutto di me se ne fugga con essa, e mi rimetto con più febbre al lavoro, dimenticando tutto (LF, 120).

A szemlélődés, az odafordulás gesztusa tehát ugyanúgy, mint Leopardinál, itt is a költő és a külvilág, a költő és az élet kettéválását képviseli. Jellegetes képi megoldása az ablakon, az erkélyen való kitekintés, ahol a tárgy egyben az egyén és külvilág közötti határt is jelenti. Pirandellónál ez az eredeti helyzetkép finomodik tovább, s árnyalódik *humorista* vonásokkal. Az idézet *mi affaccio (...) a riguardar la vita* kifejezésében a *humorista* jellegetes gesztusára ismerhetünk rá, mintegy annak korai előképeként: az odafordulást a felismerés pillanata követi, ahogyan a *humorista* ember is a tükörbe pillant és rádöbben az igazságra, a látszat mögötti valóságra.

A szubjektív idő beemelésével (*mestizia continua del tempo, la vita che fugge inanzi, vagy i più belli giorni della vita corrono e con essi va via il vigore della giovinezza*) hangsúlyosabbá vált az én frusztrációja. Többé nem pusztán *larmoyant* Leopardi-visszhangról van szó, noha lexikális értelemben továbbra is belőle táplálkozik Pirandello, hanem megjelenik a külső és belső világ összeegyeztethetlenségének, konfliktusosságának az első megfogalmazása. A művészet elefántcsont-tornyából valóságra letekintő, szemlélődő egyén és a közben tovatűnő, mások által élt élet belső konfliktusokkal terhes kettőssége bontakozik ki, amely *az én-élet, én-idő, statikus-dinamikus* bipolaritások alkotta tengelyre fűzhető. Ezt a *guardare gli altri vivere* passzív nézőpontját öröklik Pirandello hősei is, illetve ez lesz a kiindulópontja az étellel és a társadalommal szembeni kirekesztettség élményét megragadó *fuori di chiave* embertípusnak:

M'ero sciolto completamente d'ogni legame; guardavo gli altri vivere, indagavo la vita come un complesso di vane assurdità e di contraddizioni; e dalla considerazione degli atti e delle parole altrui, su per giù sempre gli stessi, m'era venuto un tedio pesante e una noja smaniosa (LF, 160).

A *humorista* Pirandellónál térnek vissza olyan alapmotívumok, mint a kívülről szemlélt társadalom folyamatos szerepjátszása, a kettős lencsén keresztül látott ember egyszerre kicsiny és nagy volta, az ember illúziók iránti szükséglete. A

humorista lelki- beállítódás

humorizmus meghatározására tett első komoly kísérlet, amely azonban még egyértelműen magán viseli a terminológiai gyötrődés jeleit, a Cecco Angiolieriről írt *Un pretesto poeta umorista del XIII secolo* című 1896-os tanulmány volt. Pirandello ebben a *humorizmus* egyik *meglehetősen modern* definíciójaként az elméleti kikristályosodás szempontjából egyik legjelentékenyebb

viszonyítási pontot jelentő Enrico Nencioni szavait⁹ idézi, melynek értelmében a *humorizmus* „è una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita” (SI, 223). Noha a következő mondatában Pirandello rámutat a meghatározás nem egészen kielégítő voltára, hisz míg az egyik oldalon túl tágan értelmezhető, a másikon túlságosan is leszűkíti a *humorizmus* jelentését, a *humorista* szerző veleszületett sajátos lelki beállítottsága a későbbiekben is az egyik alaptétel marad nála¹⁰. A levelek tanúsága szerint ez a *humorista* lelki beállítottság volt meg eredendően Pirandellónál is. Elvethető tehát az a feltételezés, mely szerint tudatos irodalmi reflexióról lenne szó, és helyette ki kell emelnünk az író már korai megnyilatkozásaiban is benne rejlő sajátos pszichológiai-filozófiai *pre-diszpozícióját*¹¹, amely a későbbi *humorista* világlátás és *humorista* művészet irányába készítette elő az utat.

Ennek a sajátos lelki beállítódásnak néhány központi terminusa viszonylag rendszeresen visszatér az ifjúkori levelekben. Az 1886. február 13-i keltezésű, Anna nővérehez írt levelében első ízben bukkan fel a fiatal egyetemi hallgató önmagával vívott belső harcából és az élet kiábrándult szemléléséből fakadó *duplice sentimento* motívuma, az ellentétes érzelmek közötti vívódás, és a belőle következő ugyancsak *kettős* egzisztenciális magatartás megfogalmazása. A mérleg egyik serpenyőjében a saját művészi elhivatottságából fakadó lelki nagyság tudata, a másikon a vele szemben álló kicsinyesen nevetséges világ állt:

érzelem megkettőződése

Io mi trovo nella più noiosa lotta con me stesso: ora tutto che mi circonda mi sembra risibilmente piccolo, ora maestosamente immenso, in modo che un duplice sentimento mi molesta. Ed ora penso: a che tormentarsi lo spirito cercando insaziabilmente il vero, studiando senza tregua mai, senza riposo, per vivere quanto più è possibile in avvenire, se nessun bene apporta a noi la fama e il rispetto degli uomini, che poi del resto altro non sono che inutili vermi striscianti su questo povero globetto di fango? Sento che immensa è l'anima mia, sento ch'io sarei disposto a far grandi cose, se non avessi questo nero sentimento della vita, onde son presso che convinto che io sia uno spostato, che questo non sia il tempo mio. Ma farò – lo vedrai – la satira del mondo! (LPR, 103).

⁹ A definíciót újból idézi Pirandello az *Un critico fantastico* tanulmányban (vö. SI, 615) és az *Umorismo* első részének harmadik fejezetében, lábjegyzetben (vö. UM, 811). Az idézet forrása Enrico Nencioni, *L'Umorismo e gli Umoristi*, „Nuova Antologia”, vol. XLIII, 1884, 193-194.

¹⁰ Az *Arte e Scienza* kötet Alberto Cantoninak szentelt darabjában (*Un critico fantastico*) például a *humorista* ellentétes érzelmi megkettőződésének egyik feltételét a következőkben látja Pirandello: „perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini” (SI, 619).

¹¹ Az ifjúkori levelek vizsgálata során Alessandra Attiani is arra a következtetésre jut, hogy Pirandello *humorizmus* kapcsolatos megállapításainak elsősorban egzisztenciális gyökerei vannak, és csak másodsorban művészi: „nascono dal vivo d'una esperienza, prima ancora che artistica, esistenziale” (Attiani 1996, 28). De természetesen ekkor még messze vagyunk bármiféle elmélet felállítására tett kísérlettől.

A kételyek az *élet írása* és az *élet élése* közötti ellentét tudatából fakadó ambivalens lelki diszpozícióból táplálkoztak. Az *igaz*¹² keresésének kielégíthetetlen vágyát azonban beárnyékolta a *hírnév* bizonytalansága. Egyrészt, mert csupán potencialitásként létezett, másrészt pedig a *sárgolyón csúszó-mászó férgek* ítélet-alkotó kompetenciájából tekintve viszonylagossá vált az értéke.

Az ember, mint *inutile verme*, és a föld, mint *globetto di fango* metaforákon keresztül először jelenik meg a *kopernikuszi* motívum, amellyel szoros összefonódásban haladt a pascali¹³ ihletésű kicsinység-nagyság dichotómiájára épülő *távolság-filozófia*. A *risibilmente piccolo* és *maestosamente immenso* kifejezések a visszajára fordítható távcső hasonlatát előlegezik, noha bizonyos értelemben referencia-eltolódás következett

kopernikuszi motívum

¹² Figyelemre méltó az az ellentét, amely a *vero* terminus fenti és a későbbiekben neki tulajdonítható jelentése között húzódik, ami jól mutatja Pirandello gondolati formálódásának jelen esetben még kezdeti stádiumát. Az idézett sorokban a tanulmányaiban elhivatott fiatalember morális és ideális igazságkereséséről van szó, ezzel szemben a későbbiekben Pirandello művészetéről való gondolkodásában kap hangsúlyos helyet a kifejezés. Ez utóbbi esetben a *vero* terminus jelentésmezeje gyakran összemosódik a *reale* kifejezésével, s mint ilyen, a művészi alkotás folyamatának egyik kulcskérdésévé válik. A művészet feladata egy magasabb rendű, ideális valóság létrehozása a természettel szemben: „*scoprire la legge che ciascun'opera d'arte ha in sé necessariamente; la legge che determina e le dà carattere, la legge insomma della propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge che non può essere arbitraria, per quanto libera o capricciosa possa apparire*”, mert az „*opera della fantasia*” olyan, mint „*opera di natura, come creazione organica e vivente*”, tehát ugyanúgy tanulmányozni kell a születését, fejlődését és sajátosságait „*finché non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale*” (SI, 611-612); de egy másik helyen megerősíti: „*la differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura*” (SI, 636). Eszerint tehát a művésznek a tapasztalati valóságból kell kiindulnia, és abból létrehozni az *ideális igazat/valósat*. A *vero* terminus előfordulásainak szövegekörnyezetét vizsgálva kiderül, hogy kizárólag a *fantáziára* vonatkozó, azaz a művészettel kapcsolatos megállapítások kontextusában kap helyet. Pirandello tehát sohasem beszél objektíven létező, s mint ilyen, a tudományos vagy logikai megismerés útján hozzáférhető *igaz*ról, hanem minden esetben a művészi *megismerés/teremtés* révén birtokolt *ideális igaz*ról. Érdekes az a folyamatos oda-visszaáramlás a *partikuláris* és az *univerzális* között zajlik: „*d'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità*” (SI, 612), ugyanakkor a műalkotás nem más, mint „*verità ideale, superiore*” (SI, 647).

¹³ Blaise Pascal gondolatai elsősorban Leopardi és Giani közvetítésén keresztül épültek be Pirandello világába. Noha könyvtára ránk maradt darabjainak tanúsága szerint az író rendelkezett egy francia nyelvű *Gondolatok* kiadással (Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Editions G. Grés et C.ie, 1924.), a megjelenés éve jóval későbbre esik, mint amikortól Pirandello szövegeiben megjelennek az első Pascal-nyomok. Ráadásul Alfredo Barbina megállapítása szerint a könyv némely részeiben láthatók csak az átlapozás jelei. Csupán egyetlen bejegyzés található a 241. oldalon, a 481. gondolat mellett, de feltehetően az sem Pirandello kézírásától származik (vö. BP, 53). Blaise Pascalt egyébként mindössze két alkalommal idézi Pirandello az *Umorismó*ban, egyszer direkt (vö. UM, 937), és egyszer indirekt módon, a rá jellemző forrás-elhallgatással, amikor Cleopatra orrhossza és a világ kerekének alakulása közötti kapcsolat gondolatával játszik el (vö. UM, 947; ezzel kapcsolatban vö. még Sedita 1988, 27-28; Casella 2002, 144 n41). A konkrét szövegátvételek miatt azonban feltételezhetjük, hogy Pirandello már korábban is ismerte a francia gondolkodó művét. Egy további lehetséges forrásként meg kell említenünk Michele Losacco, *Il sentimento della noia in Pascal e Leopardi* (in *Atti della R. Acc. delle scienze di Torino*, XXX, Torino, 1894-1895; később in *Indagini Leopardiane*, Lanciano, Carabba, 1937, 267-300) című művét, amelyben a Leopardinál megfigyelhető pascali tükröződések vizsgálja a szerző. Beatrice Stasi szerint, noha objektív bizonyítékok nem állnak rendelkezésünkre, a kronológiai egyezések miatt nem vethetjük el azt a feltevést, hogy Pirandello ismerte Losacco művét (vö. Stasi 1995b, 111).

be ezek esetében is. Az egyszerre *kicsi* és *nagy* tulajdonságával felruházott, mint e kettősséget általánosan hordozó emberi lélek ábrázolása így eredeztethető abból a pascali gondolatból, mely szerint az ember épp azért nagy, mert ismeri saját kicsinységét¹⁴. Itt viszont Pirandello a körülvevő világra, az emberi társadalomra vonatkoztatja az ambivalenciát, amely érdekesen rímel a féregként csúszó-mászó emberek és a levélíró *mérhetetlen* lelki nagysága közötti ellentétre.

ember –
– féreg

Az ember méltóságának trónfosztását jelző *féreg* kép egyik paradigmikus megjelenését az *Il fu Mattia Pascal* regényben találjuk. Pirandello a modern történetek demisztifikálásával megkérdőjelezi az irodalom létjogosultságát. Szemben az antikok méltóságteljes elbeszéléseivel, a modern történetek csak „*kicsiny kis férgek történetecskéi*” lehetnek, mert az ember többé nem tetszeleghet a „*világteremtés értelme és középpontja*” göggel teli szerepében, és a föld sem több, mint puszta sárgolyó¹⁵. A *féreg* kifejezéssel analóg jelentéssel rendelkezik a különböző cikkekben és tanulmányokban visszatérő, és némiképp eufemisztikusabb csengésű *piccoli enti* jelzős szókapcsolat, amely ebben a formában különösen az indulás éveiben volt gyakori Pirandellónál¹⁶.

A föld sárgolyóvá degradált státuszát kifejező metaforák, mint a *globetto di fango*, *trottoletta volgarissima*, *trottolina*, *miserrimo globettino terraqueo*, *pezzettino di terra*, *atomo astrale incommensurabilmente piccolo* stb.

föld –
– sárgolyó

¹⁴ Vö.: „Az ember nagysága azért igazán nagy, mert az ember ismeri nyomorúságos voltát” (Pascal 1978, 153). 1904-ben jelenik meg Romualdo Giani *Estetica nei „Pensieri” di Giacomo Leopardi* (Torino, Bocca, 1904) című könyve, amelyben a Zibaldone végtelenre vonatkozó passzusának idézete mellett a következő *autográf marginálét* olvashatjuk Pirandellótól: „Non è una piccolezza volitiva. Siamo veramente così piccoli, se possiamo concepire tanta grandezza? La grandezza è in noi, dall’idea che possiamo farcene, o dal brivido che possiamo averne. Dunque è in noi qualcosa di questo infinito”. Természetesen Giani művének kronológiai összeférhetlenségéből adódóan lehetetlen bármiféle kapcsolatot feltételezni a levélidézet és a lapszéli jegyzet között, Stasi azonban felvázol egy lehetséges kontinuitást az emberi nagyság fenti megfogalmazásával kapcsolatban. Eszerint a Pirandellóéval azonos perspektíva-váltást fogalmaz meg Federico Caiafa is a “Gazzetta letteraria” 1898. évi XXII/n.25-ös számában megjelent *La critica scientifica e Leopardi* című írásában, vagy Pirandello egészen biztosan ismerte Friedrich Schlegel Voltaire-ellenes polémiját (1812) a *Storia della letteratura antica e moderna* (olasz fordításban: Milano, Società tipografica de’ classici italiani, 1857) című könyvében, amely megtalálható az író könyvtárában, magáévá tette Schlegel Voltaire-rel szembeni kritikáját, mely szerint csak arra használja fel a természet csodálatos nagyságát, hogy megalázza az embert, akit a föld *jelentéktelen férgének* tart a világegyetem megannyi végtelen világaihoz képest, mintha az a szellem, amely képes átfogni ezeket a végtelen világokat és csillagrendszereket, nem lenne épp ezért jóval nagyobb bárminél (*Id.mű*, 407). A *humorista* látásmód első szintjén diagnosztizálódik az ember kicsinysége, erre épül Pirandellónál egy második szint, amely átdimenzionálja a kicsiny embert, és ismét nagyvá teszi (Stasi 1995b, 104-108).

¹⁵ Az *Il fu Mattia Pascal* második, filozófiai bevezetőjében kétszer is visszatér a *vermucci* kifejezés a „*Storie di vermucci ormai, le nostre!*” és a „*Parechie migliaia di vermucci abbrustoliti*” mondatokban (TR I, 324).

¹⁶ Vö. *Arte e coscienza d’oggi* (1893) kifejezése: „*piccola patria di piccoli enti*” (SI, 192), amely ugyanilyen formában visszatér még az 1896-os *Rinunzia* és a *Neo-idealismo* cikkekben. A jelzők érdekes felcserélését láthatjuk azokban a sorokban, amelyek tanúsága szerint a földből „*atomo astrale incommensurabilmente piccolo, una trottoletta volgarissima*” lett, míg a világegyetem egykori uralkodójáról azt állítják: „*l’uomo è tutto fango*” (SI, 190-191).

kicsinyítőképzős és szuperlatívuszos kifejezések Leopardi *granel di sabbia* ős-metaforájának¹⁷ utánérzései voltak. Az ember és a földgolyó *érzékeltelen* vagy *végtelen* kicsinysége, de még inkább eme tulajdonságok relativisztikussága később – már csak *humorista* szerzőként való számontartása miatt is – Swift Gulliverjének hol törpeként, hol óriásként megjelenő alakjával kapcsolódott össze. Az *Umorismo* második részének utolsó előtti fejezete hasonlóképpen a gulliveri hasonlaltal él (vö. UM, 944). Swift hőseivel a perspektívák játékának utolsó állomásához értünk, ahol a kicsinységében naggyá tett, azaz a fent említett pascali utat bejárt ember újradimenzionálását találjuk. A *Gulliver – törpe-óriás ember* közötti párhuzam egyik szövegszerű utalása van jelen a *Trottola*¹⁸ (1905) című *elzevirben* is:

Lanciato improvvisamente da quella domanda [Le terra gira o non gira intorno al sole?] negli abissi sconfinati degli spazi siderali, a capo sotto, e vedendo con gli occhi della mente questo nostro miserrimo globettino terraqueo come una trottolina quasi impercettibile, che gira e gira e gira senza requie, senza fine, intorno al sole, e sia pur di fianco, che non mi dispiacerebbe; come potrà più commuoversi, per esempio, alle vicende della guerra russo-giapponese? Quelle flotte formidabili non gli sembreranno ancor più minuscole di quei famosi vascelli da guerra blefuscudiani che Gulliver si trasse dietro con gli uncini pel canale di Lilliput? E che stima potrà più fare degli atti di valore di quei due eserciti d'insettucci infinitesimali che han la mala contentezza di azzuffarsi sul serio, e come! Per il protettorato su un pezzettino di terra non meno infinitesimale? (PGG, 273).

A levélidézet utolsó sorának felkiáltása („*farò la satira del mondo!*”) – a fiatal pályakezdő író művészi öntudatának megnyilatkozásán túlmenően is – különös jelentőséget kap, ha felfigyelünk a műfaji prioritás irányában tett jelzésre. A szatíra korán Pirandello figyelmének középpontjába került¹⁹, első újságírói megnyilatkozásaitól kezdve

szatíra

¹⁷ Vö. Giacomo Leopardi *Il Copernico* című dialógusát (*Sole. „I poeti sono stati quelli che per l'addietro (perch'io era più giovane, e dava loro orecchio), con quelle belle canzoni mi hanno fatto fare di buona voglia, come per un diporto, o per un esercizio onorevole, quella sciocchissima fatica di correre alla disperata, così grande e grosso come io sono, intorno a un granellino di sabbia.”*); vagy a *Ginestrát* („*E rimembrando / Il tuo stato quaggiù, di cui fa segno / Il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte, / Che te signora e fine / Credi tu data al Tutto, e quante volte / Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro / Granel di sabbia, il qual di terra ha nome...*”).

¹⁸ „Il Momento”, 1905. június 9.; újrakiadva: PGG, 272-275.

¹⁹ A *humorizmus* elméleti alapjainak kidolgozása szempontjából hangsúlyozandó, hogy Pirandello nagy jelentőséget tulajdonított a szatíra műfajának, amely megítélése szerint a görög-latin irodalmi kontinuitásban az egyetlen igazán eredeti római műfaj (vö. SI, 70). Különösen figyelemre méltó megállapítása, amennyiben hangsúlyozza a pajzán, olykor durván profán népi tréfacsinaláshoz kötődő gyökereit, az ábrázolás módjában rejlő komikum erejét, megkülönböztetve a *humorizmus* alapvetően tartalom-függő jellegétől, noha fenntartva a modern értelemben vett *humor* akár szatirikus jellegű színezetének lehetőségét (vö. SI, 224). A szatíra kapcsán felmerülő *bizzarria* terminus átkerül a *humorizmus* kapcsolatos írásaiba is (vö. például a Cecco Angiolieriről és Alberto Cantonoról írt recenziókat és kritikákat). Pirandello 1908-as két fő művében egyaránt hangsúlyt kap a *humorizmus* olasz tradíciójának bizonyítása, s ezzel kritikával illeti azokat az értelmezéseket, amelyek hangsúlyozzák a műfaj jellegzetesen északi-európai kötődéseit. Ugyancsak a

írásainak visszatérő témája volt csakúgy, mint a *komikus, burleszk és groteszk humorista* határműfajok kérdése. Modellértékű téma- és szerző-választások jellemezték kritikai írásait, de az ítéző tollánál személyesebb hangot megütő levelek alapján rekonstruálhatjuk a szárnyait próbálgató ifjú irodalmár első alkotói terveit, kísérleteit is. A legelső ilyen utalást a még csak általánosságban fogalmazó fenti sort követően egy 1886. novemberi keltezésű, nővéreihez intézett levelében olvashatjuk:

...scrivo una cosa che è buonina! Una commedia, *Gli uccelli dell'alto*. Studio gli spostati, gli illusi, i sognatori della vita... È un lavoro che nel pensiero colossale. Se avrò mente, se continuerò ad aver volontà e non vincerà la noia la darò alle scene l'anno venturo, a Roma. È l'ultima battaglia, che combatterò contro me stesso, per ridestarmi. Spero che anche queste carte non andran lacerate, come le altre²⁰ (LPR, 156).

Majd pár nappal később így pontosít a levélíró:

Son sicuro che susciterà favorevole rumore sia per la novità del concetto, sia per la novità dell'azione. Figurati che nel primo atto costringo gli spettatori del teatro a far da attori nella mia commedia, e trasporto l'azione dal palcoscenico all'orchestra. Vi ho introdotto la scena dei cori, come nelle antiche commedie greche – tanto per mostrare il contrasto della vita com'è, e la vita come la vivono quei miei uccelli dell'alto. Quelle scene sono stupende!²¹ (LPR, 161).

szatirikus vonalat emeli ki a provanszál irodalomban: azokat a *capricci di sentimento* elemeket, amelyek Heine többször *humoristaként* jellemzett költészetében is megfigyelhetők (vö. SI, 73). Szerinte ennek a provanszál hagyománynak lesz örököse a neolatin, különösen pedig – Petrarcan keresztül – az olasz líra (vö. SI, 76).

²⁰ A bizakodó hangnem ellenére ez a komédia is ugyanúgy végzi, mint annyi más ifjúkori darab: egy hirtelen jött heves felindulás során a szerző elégeti őket (vö. levél Ninához, 1887. március 25: „*J becchi e le penne dei miei poveri uccellini dell'alto, fra tanta cenere, emanavano il più brutto odor di corno bruciato, e la gobba di caro Gioja nel crepitio della fiamma pareva un vulcanetto di fango in eruzione*”; LPR, 194). Fennmaradt viszont egy címében hasonló, ám pár évvel korábban született prózai darab, az *Uccello di mare* (Palermo, „La Repubblica letteraria”, 1884. július 27; jelenleg in Strazzuso 1993, 65-82), amellyel kapcsolatban Beatrice Stasi a rövid írást átszövő Leopardi-áthallásokra hívja fel a figyelmet, megállapítva, hogy a fiatal tehetség önálló kreativitása nem sok helyet kapott egyelőre a munkában. A lexikai szinten is nyilvánvaló kölcsönzések forrásául a *Passero solitario*, az *Infinito* és a *Canto notturno* szövegeit jelöli meg Stasi.

²¹ Elio Providenti rámutatott az idézett sorok és a '20-as évek elején befutott dramaturg Pirandello interjúnyilatkozatai közötti párhuzamra („*Vuol dire di Ciascuno a suo modo? Ecco: posso ingannarmi, ma credo che essa susciterà uno speciale interesse nel pubblico. (...) Tuttavia posso dirle che negl'intervalli ho introdotto, per riprodurre sempre più realmente la vita così com'è, una specie di coro di gente che commenta la vicenda dell'azione, ritornando così al coro della tragedia greca che commentava gli avvenimenti che accadevano sulla scena*”; Livia Tilgher, *Ricordi pirandelliani*, „L'Osservatore politico letterario”, XXVII, n. 1, 1981 január, 63; id. LPR, 161 n.), az író kivételes alkotói memóriájaként interpretálva ezt a korántsem elszigetelt jelenséget: „*La formidabile memoria elaborativa pirandelliana che, fissato un concetto, lo assimila in succum et sanguinem ripresentandolo a distanze temporali amplissime*”. Tehát talán nem tűnik túlzásnak, ha azt állítjuk, a pirandellói *konstansok* egyik sajátos formájával állunk szemben. Megerősítheti feltételezésünket az a további tény, hogy a gondolat szinte szó szerinti idézésben visszatér még egy későbbi, 1931-es interjúban is, ezúttal a *Sei personaggi...*-ra vonatkoztatva (vö. LPR, 161 n.).

Hasonló kontextusba helyezendő az a másik irodalmi program, amelyről a szerző egy évvel későbbi levelében adott hírt hozzátartozóinak („*Mi esporrò al valle, sì, con una comedia in cinque atti: La gente allegra, di cui ho già intrecciato la tela e tracciato gli atti e le scene*”; LPR, 237), és amelyben a vidámság, nevetés mindig keserűséggel és fanyarral vegyült *humorista* sajátossága kapott hangsúlyt²². A levél ilyen olvasatban tovább erősíti az irodalmi útkeresés egyre határozottabb célirányosságát, amelynek első konkrét és maradandó megvalósulása az 1889-es *Mal giocondo* kötet *Allegre* szekciója lesz.

Az ember nyomorúságán nevetni tudó *humorista* attitűdre jó néhány példát találhatunk Pirandello leveleiben. A fájdalom és a fájdalom kinevetésének antitetikus magatartása ugyanolyan egzisztenciális viszonyulás a világhoz nála, mint lesz hőseinél. Azonban nem egyszerűen a sírás és nevetés, vagy bánat és vidámság együttes jelenlétéről van szó, hanem a fájdalom, keserűség nevetés általi meghaladásáról, a tragikus komikus általi meghaladásáról, amelynek koncepciója tovább finomodott aztán az 1908-as definícióban, ahol a *humorismus* lényegként már épp azt hangsúlyozza a szerző, hogy a komikumot magán a komikumon keresztül haladjuk meg: „*il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso*” (UM, 876). A fenti jelentést erősíti például az 1888. január 1-i levelében refrénként visszatérő „*Stiamo allegri, eh?! allegri e ridiamo*”, s az adott szövegkörnyezetben meglehetősen paradoxonnak ható felkiáltás, vagy a Leopardira jellemző „*riso disperato*” formula megidézése a két hónappal korábbi levélben²³. Egyfajta pesszimista

érzelmi kettősség

²² Pirandello a következő szavakkal inti figyelemre családját: „*Il titolo non v'inganni – è quanto di più triste si può immaginare sotto l'apparenza del riso*” (LPR, 237).

²³ A levél „*sentii stringermi il cuore, ma poi ne ho riso come un disperato*” (EFG, 19) sorával kapcsolatban Betarice Stasi kiemeli Leopardi kettős jelenlétét: egyrészt a *szívszorítás* motívumát a *La sera del dì di festaból*, másrészt az idézett *reményvesztett mosolyt*, utalva a recanati szülöttének Brighentihez címzett levelére („*tuttavia mi avvezzo a ridere e ci riesco*”), amellyel kapcsolatban az egyébként Leopardi lírizmusának *humorista* meghaladását tagadó Giorgio Arcoleo is elismerte, hogy valóban az utóbbira jellemző színezete van (vö. Stasi 1995b, 197). Ugyancsak ezt látszik alátámasztani a Pirandello által többször idézett *Operette morali* Timandrosz és Eleandrosz közötti dialógusának egyik részlete, amely szerint „*Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto (...) tengo pure fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso*”. Érdemes egy pillanatra eszünkbe idézni Antonio Ranieri szavait, aki szerint Leopardi „*Stanco alla fine da un così affannoso e sterminato viaggio, fatto già quasi insensibile alle loro punture, s'adagiò sulle spine stesse del suo dolore; e risolte le tre scienze, ondè aveva tentato l'universo, come in una vasta pozione sonolenta, vi bevette a larghi tratti l'oblio di tutto l'ente e di se stesso. Ultimamente, smaltita la fiera bevanda, si ridestò: e della potente assimilazione di quella si valse a sorridere, ora sdegnosamente, ora mestamente, ora amaramente, del tutto*” (Antonio Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, szerk. Raffaella Bertazzoli, Milano, Mursia, 1995). Ranieri hosszú hallgatás után 1880-ban jelentette meg könyvét, majd 1919-ben a Ricciardi kiadó újra kiadta, néhány addig kiadatlan Ranieri-Leopardi levelezés kíséretében. Pirandello könyvtárában nincs nyoma, hogy ismerte volna akár az első, akár a második kiadást, de valószínűleg a desanctisi iskolán nevelkedett fiatalember érzékenységét is bántották volna a nagy polémiát kavart visszaemlékezés nem épp kultusz-ápoló sorai. Mindenesetre figyelemre méltó a Ranieritől vett idézetben is megerősített ambivalens mosoly újabb közösségteremtő párhuzama a két író között, amely nemcsak műveikben, de a szerzők privát egzisztenciális magatartásában is megjelenik.

belenyugvás emblémájává lesz a keserű mosoly, mely a nevetséges mögött lárvaként megbúvó fájdalom és a tragédiába vegyülő kinevetés kettősségét leplezi le. Mindkettő szorosan kapcsolódik a *kopernikuszi* perspektíva szenvtelenségéhez, amelyben a világegyetembe vetett ember és minikozmosza jelentéktelenné, törekvései pedig értelemnélkülivé zsugorodnak²⁴:

Non ho tristezza io; ma rido, ma rido che è un'allegrezza a vedere. Egli è che ho veduto la terra, in cui tutti siamo, piccoli e grandi uomini, da un punto un po' troppo alto, e mi è parsa, la salvi chi può!, un limone. A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Facciamo proprio sul serio? Oh come tutto è sciocchezza! e come è sciocchezza il dire che tutto è sciocchezza! (LPR, 238).

A novellákban, regényekben és kritikai szövszenetekben később gyönyörűen kibontott, és széles körben alkalmazott *távolság-filozófia* egyik korai megfogalmazását találjuk a fenti sorokban. Casella szerint a *távolságfüggő* kopernikuszi szemlélet van jelen Pirandello művészi lemondásaiban, melyek destruktív módon kísérik nyomon a pályakezdő költő első szárnypróbálgatásait. E folyamatosan visszatérő negatív gesztusok háttérben mindig az elérhetetlen ideálok iránti vágyakozás és az azt követő csalódás kontrasztja áll, amely aztán a gesztus nyomában járó ellentétes érzelmektől kísért ambivalens lelkiállapotban él tovább (vö. Casella 2002, 29). Az *Uccelli dell'alto* darab elégetése kapcsán már idézett levélben például azt írja Pirandello: „*Nulla ora mi rimane, tranne un rimpianto vago che spesso sul labbro mi si muta in sogghigno, e una immensa voluttà di dir male di tutto e di tutti*” (LPR, 194). Ugyanezzel a passzussal kapcsolatban Stasi kiemeli, hogy a fiataalkori levelekben gyakran visszatérő motívum az ehhez hasonló „*passaggio programmaticamente stridente da un tono elegiaco a un piglio umoristico*”, amely „*sembra anticipare il caratteristico bifrontismo del tragico riso nelle teorie e nelle opere del Pirandello maturo*” (Stasi 1995b, 228).

Több levél tanúskodik Pirandello gyakori hangulatingadozásairól, az ellentétes érzelmek között hanyódó lelkiállapotáról, melynek során a lelkes, munkával teli pillanatokot kiábrándulás követte, az elérhetetlen ideálok utáni vágyakozásra csalódás következett. E végletek közötti viharban hanyódott az író lelke: „*Ho quasi ventidue anni, e se bene da un pezzo in qua molti inganni molte illusioni molti entusiasmi siano cessati in me, e ne ho col riso scopato le ceneri...*” (LPR, 302). Jórészt személyes élményekből táplálkozik Pirandello szereplőinek lélekrajza: ugyanúgy az eszme és a valóság összeütközésének *humorista* személyiségformáló traumáját élék át, mint az író. Így töltődik fel az

távolság-
filozófia

illúzió
és
valóság

²⁴ Érdemes ebből a szempontból hangsúlyoznunk a levelekben gyakran visszatérő „*Sciocchezze!*” felkiáltást.

allegria kifejezés ellentétes értelemmel, mögötte soha nem a felhőtlen, felszabadult, vidám nevetés húzódik meg, hanem az illúziókat korrodáló, destruktív mosoly:

Mia buona Lina, il mio male è una tristezza profonda che ora scende all'ironia del riso, ora sale in un empito penoso a un desiderio amaro di lagrime. E vorrei piangere, piangere a lungo, o a lungo ridere per disfogare questa mia grande malinconia ma né l'una cosa, né l'altra mi è data, e il pianto sempre mi fa nodo alla gola, e il riso mi muore in una smorfia fredda sulle labbra. Questo è il mio male ed è cagionato da un'anelanza, che ha tutte le sofferenze d'una passione, d'esser migliore, sempre, in una ascensione continua dello spirito verso l'ideale d'una perfettibilità continua, l'ideale purissimo, indeterminato. Ogni cosa che mi ostacola questa ascensione scuore talmente i miei nervi non mai in riposo, da produrre un gran squilibrio in tutto il mio organismo... Le attuali condizioni della vita sociale sono poi così contrarie ai risultati della nostra scienza, che ognuno di noi il quale è costretto a subirle ne riceve tale continua scossa al cervello da determinare un continuo senso doloroso, che è poi la tristezza abituale. Oh a quanti sogni, Lina mia, a quanti piacevoli inganni fattimi innanzi è necessario che rinunzi per produrre alla men peggio i miei giorni (LDI, 89).

Honnan tehát a fiatal egyetemistában ennyi pesszimizmus, illúzióvesztés és *humorista* lemondás? Mindenekelőtt abból a belső frusztrációból kell eredeztetnünk, amelyet a meg-nem-értettség, a folyamatos újrakezdés és bizonyítás erőfeszítése okoz benne²⁵. Levelek sokasága tanúskodik az újabb és újabb irodalmi tervekről, majd pár nappal, héttel későbbi szertefoszlásukról. Némely esetben a saját elégedetlensége semmisíti meg a félig vagy egészen kész darabokat, máskor a nagyközönség előtt való megjelenés lehetősége bizonyul pusztán illúzióknak, vagy egyszerűen csak a korral való szembemenés tudata tölti el keserűséggel. Gondoljunk csak a fentebb már idézett, 1886. február 13-i levelére: „*Sento che immensa è l'anima mia, sento ch'io sarei disposto a far grandi cose, se non avessi questo nero sentimento della vita, onde son presso che convinto che io sia uno spostato, che questo non sia il tempo mio*” (LPR, 103). Akár így, akár úgy, az eredmény ugyanaz: az ideálok elérhetetlensége vagy az időnek meg nem felelés okozta keserűség és az illúziók szertefoszlásában is nevetni tudás a *humorizmus* kancsalságában egyesül.

Az egyén és külvilág konfrontációja azonban nemcsak a vágyak és illúziók kielégítetlenül maradásában mutatkozik meg, amely bizonyos értelemben a társadalom vagy az élet *egyénnel szembeni támadását* jelenti. De Pirandellónál mindig jelen van egy másik konfliktus is, amelyben épp fordítva, az egyén hívja ki magát

szerep-
játzás

²⁵ Pár évvel későbből való az a levél, amelyet a *Marta Ajala* (később *L'esclusa*) című regényének kiadói visszautasítása apropójából írt nővérenek. A negatív tapasztalatok miatt a *Belfagor* című műve megjelentetésének még a gondolatától is elzárkózik: „*Non penso neppure d'offrirlo a un editore: Versi? Dio ne scampi e liberi! Ma già né versi, né prosa! Ho offerto a tutti gli editori d'Italia il romanzo Marta Ajala: mi han risposto tutti negativamente, senza voler né anche sapere com'è fatto! Capite? Rifuto a occhi chiusi! E io ero giunto perfino a offrirlo gratis!*” (LF, 235).

szemben a társadalmat. Mindez ott van már a *kopernikuszi* problémafelvetésben, különösen a Leopardi-féle olvasat adaptációján²⁶ keresztül. A szépirodalmi művekben²⁷ és az *Umorismóban*²⁸ példák sokaságát találhatjuk a társadalmi, és a belőle adódó egyéni színlelés, avagy *szimulálás-disszimulálás* problémájára, amely sok esetben burkoltan, a *színház* metafora segítségével jelenik meg. A társadalomban érvényesülő interperszonális kapcsolatokat a *menzogne convenzionali* és a *pratiche sociali* uralják (LPR, 224). A *humorista* lesz az, aki felismeri és leleplezi a társadalmi színháték *hiúságát* (Pirandello explicit utalása Thackeray regényére; vö. UM, 935). Amikor arról beszélünk, hogy a *kopernikuszi* tematika felveti az egyén társadalommal szembeni *kihívásának* gesztusát, erre a leleplező, egy pillanatra igazságot felmutató tette kell gondolnunk. Az elméleti kidolgozást, de akár a szépirodalmi feldolgozásokat is évekkal megelőzően Pirandello *humorista pre-diszpozícióját* bizonyítják azok a levelek, amelyek a kor társadalmi anomáliái felett keseregnek, mérgelednek vagy épp mosolyognak. Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell ezekkel a beszámolókkal, eszmefuttatásokkal kapcsolatban, hogy bennük a társadalom – tudatos vagy tudattalan – hazugságai még nem úgy fogalmazódtak meg, mint általános egzisztenciális tételek, hanem minden esetben a konkrét hétköznapi politikai tapasztalatok kontextusába voltak beágyazva:

Qui, dove io affogo, è il mondo piccino, dove il fittizio predomina e strozza il naturale, dove tutto è legge, costume, uso, menzogna e ipocrisia, il mondo della canaglia onesta e dei galantuomini ladri. Io andrei con una scure in mano a rovinare quest'ultime rovine d'un'età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la

²⁶ Ördögh Éva szerint Leopardi a valóság tudatos *demisztifikálására* tesz kísérletet az irodalom keretein belül, és e *demisztifikálás* során leszámol a világ ésszerűségébe vetett hittel, valamint rámutat az emberi természet alapvető machiavellizmusára, az emberi kapcsolatok mozgató erejét a gyűlölet, csalás és kétszínűség állandó játékában, egy mindent átfogó színhátékban jelölve meg (Ördögh 1992, 12). Érdemes továbbá még egyszer utalnunk a *Copernico-dialógusra*, amelyben a csillagász metafizikai aggodalmaira adott válaszában a Nap kimondja az emberi nem gyógyíthatatlan önámításának, öncsalásának, azaz önmaga és mások előtti folyamatos szimulációjának-disszimulációjának a tételét.

²⁷ Bizonyos értelemben Pirandello egész írói életműve az egyéni *szimuláció-disszimuláció* problémakör mentén sorakozik fel. Az *Umorismóban* megfogalmazott ösztársadalmi érvényű tételek esetében a pirandellói szövegvándorlás egyik jellegzetes példáját láthatjuk, amelynek legfontosabb irodalmi forrása Mattia Pascal tézisregénye.

²⁸ Vö.: „Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanzata nella vita sociale; e rifuggiamo da quell'analisi che, svelando la vanità, ecciterebbe il morso della coscienza e ci umilierebbe di fronte a noi stessi. Ma quest'analisi la fa per noi l'umorista, che si può dar pure l'ufficio di smascherare tutte le vanità, e di rappresentar la società, come fa appunto il Thackeray, quale una Vanity Fair” (UM, 934-935).

viltà d'oggi, che lungamente avrà un dimani; andrei a rovinarle ancora in piedi, che non mi facciano meraviglia e stupore. Questa terza Roma, è purtroppo bisantina!²⁹ (LPR, 231).

A nagy tervekkel Rómába érkező fiatalember csalódása a műemlékek aránytalanul

Róma

 nyomasztó nagysága és a városlakók hozzájuk viszonyítva végtelen kicsinysége közötti disszonanciából eredt. Pirandellót ugyanaz az érzés ejtette rabul, mint az először Rómába érkező Leopardit, egyikőjük lelkében sem volt semmi nyoma a műemlékek keltette csodálatnak. A múlt maradványainak emberek közé elidegenítő űrt verő, nyomasztó nagysága, és a közöttük tévelygő, miniatúrré zsugorodó városlakók kontrasztja, a rómaiak kisstílúsége: ezek azok a benyomások, amelyek megragadtak Leopardiban, és amiről Paolina nővérének beszámolt a Rómából írt levelében³⁰. Pirandellónál hasonlóképpen a csalódás és az idegenség érzete párosult a főváros élményéhez, amelynek mindenekelőtt bizánci jellegét emelte ki³¹:

Dalla città di Roma, a cui venni pieno di illusioni, senza entusiasmo me ne allontano. Sono i romani tanto per dire, che si ostinano a chiamar questa Roma; ma per me essa può chiamarsi anche Bisanzio, o in altro modo. Roma fu, e ciò che ne resta è solo rovina: io la sento fra' frantumi del Foro (LPR, 281).

A fiatal diák tudatosan kerül a *monumento* szó használatát. Amit lát, csak *rom (rovina)* és *töredék (frantumi)*. Így nyomatékosítja a saját szubjektív élménye, és általában az emberek Rómáról

²⁹ Ez a Róma-kép fog visszaköszönni például a *Suo marito* főszereplőjénél, a *humorista* író nő Silvia Roncellánál. Róma számára nem egy dicsőséges múlt csodálatos emléke, hanem az ember idegenség-, magány- és bebörtönzöttség-érzetének szimbóluma.

³⁰ Vö.: „Il materiale di Roma avrebbe un gran merito se gli uomini di qui fossero alti cinque braccia e larghi due. Tutta la popolazione di Roma non basta a riempire la piazza di San Pietro. (...) Tutta la grandezza di Roma non serve ad altro che a moltiplicare le distanze, e il numero de' gradini che bisogna salire per trovare chiunque vogliate. Queste fabbriche immense, e queste strade per conseguenza interminabili, sono tanti spazi gittati fra gli uomini, invece d'essere spazi che contengano uomini. Io non vedo che bellezza vi sia nel porre i pezzi degli scacchi della grandezza ordinaria sopra uno scacchiere largo e lungo quanto cotesta piazza della Madonna. Non voglio già dire che Roma mi paia disabitata; ma dico che se gli uomini avessero bisogno d'abitare così a largo, come s'abita in questi palazzi, e come si cammina in queste strade, piazze, chiese, non basterebbe il globo a contenere il genere umano”; „Assicuratevi che la frivolezza di queste bestie passa i limiti del credibile. S'io vi volessi raccontare tutti i propositi ridicoli che servono di materia ai loro discorsi, e che sono i loro favoriti, non mi basterebbe un in-foglio” (Giacomo Leopardi, *Epistolario*, con le iscrizioni greche triopee da lui tradotte e lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'Autore; raccolto e ordinato da Prospero Viani, Seconda Impressione con qualche nuova cura dell'Autore, Vol. I, Napoli, presso Giuseppe Marghieri, 1860, 183, 182). Leopardi *Epistolario*-jával és irodalmi köztudatba kerülésével kapcsolatban Beatrice Stasi felhívja a figyelmünket arra a tényre, hogy Giovanni Mestica iskolai modellként jelölte meg őket az *Istituzioni di letteratura* (Firenze, Barbera, 1874) című könyvében. Ismertnek kellett tehát lennie Pirandello számára is.

³¹ Összehasonlításképpen idézzük Pirandello apjának lelkes sorait, amelyeket 1893. júniusi római látogatása során írt az otthoniaknak: „Eccomi nell'alma Roma, e mi sento ringiovanito di trenta anni nel mirare la grandezza di questa Città che dettava leggi a tutto il mondo. Io sarei capace di emulare la gesta degli antichi Romani al solo calcare dei miei piedi questo terreno sacro” (LF, 136).

alkotott képe közötti ellentétet. Ebben az ellentételezésben ugyanakkor benne rejlik már a dolgok nézőpont-, azaz távolságfüggő értelmezésének elmélete is.

Mint említettük, a hazugság és tettetés uralta emberi kapcsolatok leleplezése a fiatalkori levelekben még jórészt politikai valenciát hordozott. Pirandello visszatérő metaforaként használta bennük a később *humorista* művészi ideálként megrajzolt, és számára különösen kedves *donquijotei* anti-hőst. Domenico Vittorininek adott New York-i interjújában Pirandello egész művészete egyik alapköveként emlegette az ember illúziókergetésének formába öntését, amelynek örök szimbólumát Don Quijote figurájában látta³². Pirandello novelláiban az emberi értékek védelmezőjeként, mély erkölcsi tudattal felruházott, de bukásra ítélt szereplőként jelenik meg. Hőseit Cervantes lovagjának igazságszeretete mozgatja, akik valamely magasabbrendű igazság vagy morál jegyében töltik be missziójukat egy tőlük idegen társadalomban³³.

A fiatalkori levelekben található Don Quijote-hasonlatok a korról

Don Quijote

 szemben haladást választó, az önkéntes missziót teljesítő embert írnak le. Pirandello szimpátiáját fejezi ki a köznevetség tárgyává lett, esetleg tett ember iránt, aki a társadalomban avítnak számító ideálok jegyében veszi fel a harcot a közzel szemben. Pirandello és Cervantes írói magatartása nagyon közel áll egymáshoz: egyikőjüket sem elsősorban a valóságnak, hanem sokkal inkább az ember valósággal szembeni magatartásának a problémája izgatta, ahogyan Stelio Cro Cervantesszel kapcsolatban megfogalmazta³⁴.

A különböző hangnemek az egyszerű paródiától vagy iróniától a *humorisztikusig* valamennyi árnyalatban megjelennek. Az előbbieket csoportjába tartozik az 1886. január 22-én kelt levél záró sora, amely a legelső említések egyike, és amelyben két palermói úriember között támadt párbeszéd kapcsán a következőket írja Pirandello: „*E per mitigare tanto ardore, tanta fiamma che scalda il cuore a questi nuovi patrioti donchisciotteschi, desidererei che tornasse nuovamente Margutte, il gigante della leggenda, a pisciare lungamente su quelle teste calde e vuote di ben di Dio!*” (LPR, 93). Az irónia uralta szövegkörnyezetbe ültetett terminus itt még inkább a koridegenség szinonimája volt, még ha implicit módon megbúvott benne az idejétmúlt lovagi ideálok nevetséges anakronizmusa is. Közelebb áll az *Umorismo* Don Quijote-értelmezéséhez az

³² Vö. „*To me, reality is something that we mold through the power of our imagination. I have given quixotic treatment to this concept, especially in *Così è se vi piace* (Right you are if you think you so); but this idea is fundamental in my art and it enlivens most of my work’* (*The Drama of Luigi Pirandello*, New York, Russel and Russel, 1969, 372; id. Zangrilli 1996, 16).

³³ Az igazság iránti elkötelezettségük és a *raddrizzare i torti* programját egyesítik magukban például az *Il tabernacolo*, *Il bottone della palandrana*, *La lega disciolta*, *Al valore civile*, *La verità* stb. novellák hősei. Valamennyien igazolni szeretnék magukat, a saját missziójukat egy zsamoki társadalommal szemben csakúgy, mint önmaguk, a lelkiismeretük előtt.

³⁴ Vö. Cro 1986.

a levél, amelyben Pirandello a XVI. országgyűlési választás előestéjén zajló manipulációkkal szembeni ellenérzését a következő szavakkal ecseteli:

E per divagarci ralleghiamo l'occhio nostro con la bellezza di tanti variopinti avvisi, che parano di questi giorni la città di Palermo. Votate per Francesco Crispi!... e più sotto a caratteri cubitali: Simone Cuccia, e sopra: Alessandro Paternostro, uomo onesto! (vuol dire ciarlatano). E a destra, inorridisci: G.B. Morana! E a sinistra, indovina chi?... un nome che è tutto un poema... un nome che è l'espressione di un pensiero di Michele Cervantes: Menico La Licata!

Costui, come Don Chisciotte, è un pazzo, e vorrebbe, nel suo intento, raddrizzare il mondo. È un povero venditore di uccelli e vive solo con l'uccellatura... Ogni mattina io lo vedevo pieno di freddo e di fame con le sue gabbie piene presso alla salita dei Centorinaj. Ora, da che han proposto la sua candidatura, non si vede più nel suo posto di vendita: il *disgraziato* ha smagliate e spezzate le sue reti e le sue gabbie, ha dato libertà a tutti i suoi uccelli, e vive di questi giorni a costo dei suoi sostenitori elettorali, due o tre giovani di spirito, che volendo far la satira agli omòni di Stato, sentiranno fra breve il rimorso di avere ammazzato moralmente il povero uccellatore. Perché il *disgraziato* nutre cieca fiducia nei voti, che egli sogna, e non ha dubbio alcuno sulla sua elezione, tanto che l'altro jeri vedendo Simone Cuccia per la via, lo salutò dandogli del collega. Che te ne pare? L'altra sera l'han fatto parlare ai suoi elettori. Sa leggere a pena; se sappia scrivere non so. Ha i capelli e la barba, lunghi, gli occhi vitrei, come di pazzo, alto, bruno, portamento ardito; quel cappello a cencio tirato sugli occhi gli dà l'aria di un tribuno. Un *tribuno che andrà a finire al manicomio* (LPR, 121-122).

A szerencsétlen madárárus donquijotei figurájának komikus rajza inkább szánalmat kelt bennünk, mintsem nevetésre ingerel. A *pazzo* vagy a *disgraziato* kifejezések még hangsúlyosabbá teszik a karikatúra mögött rejlő kettősséget. Pirandello, noha lelke mélyén szimpatizál a szellemes fiatalok államférfiakat fricskázó gesztusával, érzi és érezteti az olvasóval, hogy közben ennek az embernek sorsa derékba tört, azé az emberé, aki egész addigi életét feláldozta egy álom, egy ostoba szatíra kedvéért, amelynek akaratlanul és tudattalanul is a főszereplőjévé vált. A komikum túllépett önmagán, és a nevetés fájdalommal vegyült. De nemcsak a madárárus naivitása, bolondos illúziója és a valóság kontrasztja szül felemás érzetet, hanem az is, hogy ez a figura valóban hitt ezekben az illúziókban. Pirandello definiálta minden idők minden Don Quijotéjának lényegét: Don Quijote az, aki szeretné helyreigazítani a világ rendjét (a már említett *raddizzare i torti* programja), szélmalomharcot indítva egy idejétmúlt és idealizmusa miatt már önmagában is nevelésnek ható értékrend jegyében. Akárhonnan is közelítünk a kérdéshez, a történet végén illúziófosztás történik. Vagy az egyén és külvilág viszonyában, vagy pedig az egyénen belül. A lényeget tekintve azonban szinte mindegy, hogy az illúzió és a valóság konfrontációja szüli-e a kettősséget, vagy az illúzió abszurdításában rejlik benne, esetleg az egyénnek a saját illúziójával

szembeni magatartásából, vagyis az illúzió realitásként való megéléséből származik, mert a *humorista* minden esetben leleplezi ezt a kettősséget, és megmutatja a dolgok valóságos arcát.

A későbbi levelek Don Quijote-metaforái újabb referencia-területeket kapnak. Sok esetben nem egyedi példát idéznek, hanem általános érvényű megfogalmazás keretében jelentkeznek. Változik a kontextus: a partikuláris politikai események vagy szereplők helyébe a férfi-nő viszonyt modelláló Don Quijote-kép lép: „*Noi tutti, chi più chi meno leggendosi un po' in fondo senza molta fatica trovare il nostro ritratto bello e fatto nella geniale figura di Don Chisciotte. Noi non amiamo quasi mai la donna come veramente è, ma sempre come crediamo che essa sia: una Margherita, ma sempre Dulcinea*” (AM, 95)³⁵; valamint a szorosabb értelemben vett művészi-irodalmi kontextus³⁶.

Erich Auerbach szerint Don Quijote illúziói és a valóság közötti összeütközésének paradigmaticus és egyben klimaxot hordozó jelenete a Dulcineával való találkozás³⁷. Don Quijote valóban hitt Dulcinea létezésében, abban a nemes hölgyben, akit ő alkotott meg fantáziájában, és kész volt mindent feláldozni érte. Nem egyszerűen az imádott nő megmentéséről volt szó, hanem magukért az illúzióért vívott küzdelemről, mert egyedül az illúziók szülhetnek morálisan és heroikusan nagy tetteket. A valóság soha nem kompatibilis az utóbbi értékekkel. A Dulcinea előtt tétet hajtó Don Quijote alakja groteszk, mégis fenségesen heroikus szimbóluma lesz a férfi-nő

³⁵ A fenti sorok címzettje Giuseppe Schirò, a levél keletkezési dátuma 1887. július 31. Analóg jelentéskörben tér vissza az ábrándos hidalgó alakja egy négy évvel későbbi levélben, ahol különös pikantériát ad a tény, hogy az eljegyzés felbontását követően írja Linának: „*Lasciami dunque salire, e lasciati amar sempre da me, così, da lontano, senza diritto di venirme ricambiato. Don Chisciotte non chiedeva di più – e noi non siamo che i don Chisciotti della moderna società*” (LF, 78).

³⁶ Az első ilyen utalást egy 1889. április 13-i levélben találjuk, amelyben örömmel közli a hírt apjával, hogy végre sikerült kiadót találnia a *Mal giocondo* verseskötetéhez (a levélben *Elegie della Città* címmel): „*Babbo mio, ti annunzio che tra non molto saranno pubblicate le mie Elegie della Città. Ho finalmente trovato il mio Sancio Panza, voglio dire, un editore in persona di un tedesco che ha nome Carlo Clausen successore o per dir meglio compratore della famosa ditta (famosa, dico, nel commercio librario) Ermanno Loescher e C° - Torino. Le Elegie sono in numero di 25, e credo io, desteranno qualche rumore a cagione di qualche umoristica digressione che tocca qua e là note persone e note cose*” (LPR, 325). A levél másik érdekessége az idézet utolsó mondata, amelyben Pirandello említést tesz bizonyos *humorista* kitérésről (*umoristica digressione*). A terminus ugyanilyen formában visszaköszön a *humorismus* elméleti kidolgozásának egyik végállomásaként értékelendő *Arte e Scienza* két darabjában is, az Alberto Cantoniról szóló *Un critico fantastico*, valamint az *I sonetti di Cecco Angiolieri* tanulmányokban (a megfelelő részek tovább vándorolnak az *Umorismo*ba is; vö. UM, 918), amelyekben ezzel a kifejezéssel írja le a szerző a *humorista* művek egyik fő jellegzetességét (vö.: „*Non per nulla l'opera dell'umorista è sempre piena di digressioni, e queste digressioni sono sempre la parte principale dell'opera, la più saporita*”; valamint: „*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 sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla composizione dell'opera dell'arte in genere*”; SI, 618, 735). A Treves testvéreknek is felkínált *Mal giocondo* kötet végül (1883-1888) valóban a Carlo Clausen tulajdonában lévő Libreria Internazionale L. Pedone Lauriel kiadónál jelent meg 1889 szeptemberében Palermóban, közvetlenül Pirandello bonni indulása előtt. Az utóbbihoz hasonló kontextusba ágyazódva jelenik meg Sancho Panza alakja egy másik levélben is, vö. LB, 168.

³⁷ Vö. Auerbach 1985, 331-336.

kapcsolatnak. Ebben a jelentésben vette át Pirandello is. Nála sem a valóságosan létező nőt szereti a férfi, hanem azt, akit ilyen-olyan ideálokkal felruházva Dulcineájává tett. Az ember a boldogságához elengedhetetlenül szükséges illúziókból (az eszmei nőből) valóságot kreál a maga számára. Leopardi írta a *Zibaldone* [99] utolsó mondatában: „*Pare assurdo, e pure è esattamente vero che tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di sostanza al mondo che le illusioni*”. Amikor tehát ragaszkodunk illúzióinkhoz, ezt a valóságot akarjuk magunk számára megmenteni: Pirandello ugyanezt az értelmezést teszi magáévá.

Az irodalmi vonatkozások szövegkörnyezetébe helyezett Don Quijote alakja mellett megjelenik Sancho Panza, aki ugyanúgy, mint Cervantes regényében, a főhős ideáljait hivatott táplálni. Franco Zangrilli a lovag és a fegyverhordozó alakjában a tükrözés játékára hívja fel a figyelmet, szerinte ugyanis a két figura egymástól független, elválaszthatatlan, egyszerre antagonizáló és komplementáló funkcióval ellátott személyiséget képvisel (vö. Zangrilli 1996, 43). Néhány esetben bizonyos továbbgondolásokra, mélyebb jelentésteremtő funkció keresésére adnak lehetőséget azok a levelek, amelyekben a kiadó³⁸, vagy maga a levélíró³⁹ bújnak Sancho alakjába. Az első esetben arra a cinkosságra hívja fel a figyelmet Pirandello, amelyet az irodalmi illúziók szövögetésében, táplálásában vállalnak a kiadók, míg a másodikban az író és fegyverhordozó közötti párhuzammal a modern társadalom értékítéletével szembeni idegenségére és távolságtartására akar rávilágítani (a *gondolkodó* emberiség nevében). A *humorisztikus* allúzió mellékessé válik ebben a kontextusban, vagy csak nagyon áttételesen jelenik meg. Abban a pillanatban azonban, hogy a saját és a hozzá hasonlók kívülállásának, a korral való szembemenésének témája kerül előtérbe, ami gúny és nevetség tárgyává teszi őket, visszatér a spanyol hidalgó derűs alakja:

Ma pure è un mestiere come un altro – un'arma qualunque per ammazzare il tempo, buona per chi da natura non ebbe un'altra migliore. Io forse la ebbi dalla Natura, quest'arma migliore, non per ammazzare, ma per vincere il tempo e restar nella memoria altrui – ma con quese'arma, miei cari, la società non lascia più combattere, e tien conto di Don Chisciotte chi la possiede e la snuda in piazza. É dunque un'arma bella che bisogna tener nel fodero. Io, nei miei sogni di pazzo ragazzaccio, con quest'arma in mano m'ero fatto tante illusioni; ora invece il meglio che mi resti da fare, è che uccida con la stessa arma questi sogni e queste illusioni, che per quanto gli [sic!] cacci non vogliono andar via (LB, 176).

³⁸ Vö. az előző lábjegyzet idézetét.

³⁹ Vö. 1891. január 3-i levelét Bonnból: „*Questi, o miei Cari, sono i lumi della scienza filologica moderna, del metodo cosiddetto storico. E se voi, poveri Sanci, ci fate animo ad avvisare che tutto ciò non importa nulla all'umanità, poveri voi! vi si dà dell'asino, vi si lapida d'ingiurie addirittura, ingiurie atrocissime come questa, per esempio: Poeti! PO-ETI! così, grosso e tondo, come dire: ladri! gente immeritevole di rispetto! gente che pensa ancora, vergogna! obbrobrio! orrore!*” (LB, 168).

Az önként vállalt misszió anakronizmusa szülte a párhuzamot az illúziókat kergető bolond fiúcska (az író) és a lovagregényektől eszevesztett, dicső tettek és harcok álmvilágában élő Don Quijote figurája között. A fantázia uralta gyermekkor vicói⁴⁰ reminiszcenciája jól szimbolizálja a ráció, az értelem irányította harmadik korral szembeni idegenséget, a vele való ellentétet, amely tökéletes fedésben van Pirandello aktuális, általa *secol nostro pratico e positivó*ként definiált (LPR, 224) történelmi korszakával.

A fiatalkori levelek utolsó nagy gondolati egysége a *labirintus* motívuma körül bontakozik ki. Sajátos helyet foglal el az életmű egészében, de paradox módon épp a csaknem teljes *zérófokú* jelenléte miatt. Pirandello feltűnően ritkán használja műveiben a terminust⁴¹, ennek ellenére az egész életmű egyik lehetséges értelmezését kínálhatja. Mindenképpen tanulságos lehet Stefano Pirandello *Icaro*⁴² című tragédiája, s benne a *labirintus* metafora. Stefano szintézisdarabnak nevezhető műve akár interpretációs kulcsként is értelmezhető az alapvetően biografikus ihletettségű, traumákkal teli, rendkívül bonyolult apa-fiú kapcsolat kifinomult ábrázolására vállalkozó színdarabokhoz. Az *apa-mester* archetípusaként ábrázolt Daidalosz a művészi teremtőerő – istenné tevő – végtelen potencialitását jelképezi, amely létrehozza a tökéletes művet, a *labirintust*. A pirandellói életmű *labirintus*, amelyből nincs kiút a ráció számára, csakis a fiú-tanítvány Ikarusz által megalkotott szárnyak segítségével. Stefano értelmezésében⁴³ az intellektualizmus foglyaként vergődő és az

irodalmi mű
mint
labirintus

⁴⁰ Pirandello olvasta Vicót, a *Scienza Nuova* 1725-ös változatának 1903-as kiadása megtalálható a könyvtárban (G.B. Vico, *Principi di una scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*. Prefazione di Pio Viazzi, Milano, Sonzogno, 1903; vö. BP, 48). Továbbá Adriano Tilgher *Voci del tempo* könyvének lapjai között egy cetli található, amelyen Pirandello Croce esztétikájával polemizálva, szemére veti az abruzzói filozófusnak, hogy olyan dolgokat akar Vico szájába adni, amilyeneket az soha nem mondott: „*E questa sua Estetica egli vorrebbe appoggiare all'autorità del Vico, facendo dire al Vico tutto il contrario di ciò che questi dice*” (BP, 65).

⁴¹ A fiatalkori leveleken kívül egyedül a *Spunta un giorno* novellában, de itt többletjelentést hordozó funkció nélkül, a *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895) *Alberi cittadini* darabjában, valamint az *Il fu Mattia Pascal* (1904) regényben található meg. Mindkét esetben az *élet mint labirintus* értelmezésben szerepel.

⁴² A Bompiani Kiadó 2004-ben jelentette meg Stefano Pirandello összes, közöttük számos korábban soha meg nem jelent színdarabját tartalmazó *Tutto il teatro di Stefano Pirandello* három kötetes művet. Igazi kuriózum, nemcsak az értelmetlenül feledésbe merült szerző újrafelfedezése miatt, hanem a Pirandello-kritika számára nyújtott számos értékes dokumentum (levelek), valamint a dokumentumértékű háttér-információ (színművek) szempontjából is.

⁴³ Vö.: „*L'opera più perfetta della sua onnipotenza è il labirinto, simbolo dell'arte (...) Ma sarà anche il simbolo dell'incubo intellettuale, della follia demoniaca dell'arte in cui il genio si perde nel tormento della creazione, ossia della totale introversione dell'artista che si ritira nel suo antro, isolandosi dal mondo, nei cui confronti sente estraneità ed insofferenza. L'artista è sopraffatto da un impeto irresistibile – proprio quello del demonietto di Luigi Pirandello, raffigurato in tante sue opere –, per cui egli non soffre i limiti quotidiani. La creazione come incitamento interiore, da cui tutti gli altri restano esclusi, implica solitudine e follia. Dedalo è rinchiuso nel labirinto. E l'unico che sia capace di salvarlo da quell'incubo è Icaro, che inventa le ali per volare. Vale a dire, dal labirinto pirandelliano non è possibile evadere con la ragione (filo d'Arianna), bensì con un colpo d'ala che consente di elevarsi nel regno della luce e dello spirito*” (Kinga Dávid, *Il mito del padre nel teatro di Stefano Pirandello*, „Mediterrán tanulmányok. Études sur la

alkotás démoni⁴⁴ örületétől megszállott pirandellói művészet lidércnyomásából nem vezet kiút Ariadné fonalával, vagyis az értelem segítségével. Csakis az apának és mesternek megbocsátani tudó fiú végtelen hite és szeretete, a szellemi szféra magasabb köreibe vivő szárnyai képesek kiszabadítani a teremtett labirintus börtönéből.

A Stefano-féle *labirintus*-értelmezés, vagyis a *művészet mint labirintus*, illetve – szűkebb értelemben – a gondolatiság útvesztőjében bolyongó pirandellói *életmű mint labirintus*⁴⁵ értelmezések nyíltan nem kerülnek elő Pirandello szövegeiben. Ugyanakkor a szöveg-hiány nem feltétlenül eredményez interpretációs inadekvátságot. Figyelemre méltó az elmondottak fényében, hogy a *labirintus* kifejezés mindössze egyetlen alkalommal szerepel a fentiekben meghatározott vagy ahhoz közeli értelemben, azonban épp egy soha meg nem valósult költői terv apropóján. Pirandello egyik 1892-es levelében említette először a *Labirinto* című verseskötet közeli megjelentetését (vö. LF, 111). Szándéka szerint ez lett volna egész addigi költészetének a *summája*. Noha a gyűjtemény már 1893-ra összeállt, valamilyen okból kifolyólag sem akkor, sem a '93-'95-ös újabb kísérleteket követően nem látott napvilágot⁴⁶.

Pirandello felfogásában az élet abszurd, megfoghatatlan és kiúttalan útvesztő, *labirintus*. A műalkotást az élethez hasonlítja, majd a kettőt egymással azonosítja, így végül maga a műalkotás is labirintusként jelenik meg képzeletében. Az ifjúkori levelekben előforduló szöveghelyek ezt az értelmezést sugallják. A többi között ezzel magyarázható, hogy a műalkotás és élet azonos síkra helyezésének legközvetlenebb példáját abban az ajánlólevélben találjuk, amelyet épp az *Erma bifronte*⁴⁷

élet mint labirintus

Région Méditerranéenne”, Université de Szeged, Département d’Histoire Moderne et d’Études Méditerranéennes, Szeged, 2012; megjelenés alatt).

⁴⁴ Pirandello sokszor visszatérő szófordulatáról van szó, amelyet szinte kivétel nélkül a művészi alkotás folyamatával vagy a valóságra eszmélést követő gyötördéstől szabadulni nem tudó én önmagába fordulásával kapcsolatban jelenik meg. Kiemelendő a *Suo marito* regény, amelyben az író *demonietto*-ja a *humorista*, azaz igazi irodalom megteremtésére ösztökéli a hősnőt: „Non aveva toccato più la penna, per circa un anno. Poi... oh come aveva ritrovato cresciuto, ingrandito quel suo demonietto, e com’egli era divenuto cattivo, malizioso, scontento... Un demoniaccio s’era fatto, che le faceva quasi quasi paura, perché voleva parlar forte, ora, quando non doveva, e rider di certe cose che ella, come gli altri, nella pratica della vita, avrebbe voluto stimar serie” (TR I, 644). Az *I vecchi e i giovani* regényben ezzel szemben a gondolkodás (*riflessione*) démonja jelenik meg: „Dico il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche, come avviene a me, del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c’è più altra realtà” (TR II, 509).

⁴⁵ Hasonló értelmezéssel találkozhatunk Leonardo Sciasciánál, aki szerint a Pirandello-kritika legfőbb törekvése az volt, hogy megértés helyett megvilágítsa, megmagyarázza a szerző műveit, ide-oda forgolódva vak lámpásával a szemfényvesztő labirintusokban (Sciascia 1953).

⁴⁶ Vö. az alábbi leveleket: LF, 132, 147, 255, 286, 308. A kötetbe tervezett versek később bekerülnek egyéb verses kötetekbe.

⁴⁷ Vö. Milano, Treves, 1906; változatlan szövegkiadással ugyanannál a kiadónál 1908 és 1912.

novelláskötet megjelenése előtt írt, és amelynek címetje a kötet fedéltervét készítő Camillo Innocenti volt:

Io vedo come un labirinto, dove per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima nostra s'aggira, senza trovar più modo a uscirne. E vedo in questo labirinto un'erma, che da una faccia ride, e piange dall'altra; ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta (NA I, 1057).

A kétarcú *herma* ekkortól válik a humorista megkettőződés jelképévé. Túl azon, hogy a műalkotás és a művészet ezáltal *humorista* konnotációt kapnak⁴⁸, fontosabb, hogy az *erma bifronte* pontosan ebben, azaz *humorista* jelképiségében kerül a *labirintus* középpontjába. Archaikus szimbólumként a *labirintus* a többi között azt a hosszú és fáradságos utat, a lélek bolyongását jelképezi a *középpont* felé, amelynek célja és vége, hogy oda elérve az ember szembe nézzen a saját belső valóságával, vagy a halállal, vagy bármivel, ami elvezethet az Igazsághoz. A középpontba helyezett *humorista* tehát szükségszerűen *kétarcú*, mert az igazság felismerése a *nevetés* és *sírás* ellentétes érzelmeit vonja maga után, amely a megvilágosodást követően az egyetlen lehetséges magatartás az étellel szemben (szándékolt az *oppozíció*)⁴⁹.

kétarcú
herma

Az életet szimbolizáló *labirintus* több levélben megjelenik, amelyek közül a pirandellói életérzés legkomplexebb megfogalmazását a fiatal jegyesének, későbbi feleségének írt 1893. december 15-i levélben olvashatjuk. Külön érdekessége a levélnek, hogy Pirandello szinte szó szerint idézi benne a három hónappal korábban megjelent *Arte e coscienza d'oggi* című cikkének egyik híres passzusát, amely aztán igazi karriert fut be az intertextualitások *labirintusában*⁵⁰:

Io immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile: nessuna via da esso m'invitava ad andare per un verso anzi che per un altro: tutte le vie mi parevan brutte o inamabili. A che scopo andare? e dove andare? L'errore è in noi, nella nostra mente, e il male è nella vita, un male privo di un senso – io mi dicevo. *Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo mai della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna. Nulla di assoluto,*

⁴⁸ Érdemes alátámasztásul idéznünk a levél folytatását, amelyben a *kétarcú herma* költőkre és filozófusokra alkalmazásának ókori tradícióját emeli ki Pirandello, s mint ilyen tökéletesen rímeli a világ költői és filozófiai megismerésének pirandellói koncepciójára, még ha az előbbi esetben – hangsúlyozzuk – racionális megismerés nem, csak pszichológiai érzet lehetséges: „*Tu sai che non Ermete solamente, da cui le erme trassero il nome, rappresentarono gli antichi in queste loro sculture, decoro e ornamento di portici e di giardini; sì anche uomini insigni, poeti e filosofi, come deità tutelari; e che spesso le fecero bifronti...*” (NA I, 1057).

⁴⁹ Erről szólnak Pirandello legyintó, vagy kétértelmű mosolyba burkolózó hősei, akiknek prototípusát Mattia Pascal alakjában formálja meg az író.

⁵⁰ A vonatkozó részek kiemelése tölem. Vö.: *Arte e coscienza d'oggi*: SI, 192; *Rinunzia*: SI, 128; „*Il Vecchio*”. *Romanzo di Ugo Ojetti*: SI, 267; UM, 942.

adunque. Che cosa è il giusto? che cosa è l'ingiusto? – Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita. Né nulla veramente potevo trovarci, perchè nulla vi mettevo, nè un desiderio, nè un affetto qualsiasi: tutto m'era indifferente, tutto mi pareva vano e inutile – ero come uno spettatore annojato e smanioso, a cui era di peso il rimanere, e pur non sapeva decidersi ad andarsene; ero come un espulso dal fiume, che consideri dalla riva la corrente senza più la voglia di lasciarsi oltre portare. Il mio intensissimo amore per l'Arte era l'unico scoglio a cui, in tanto naufragio, s'aggrappava disperatamente l'anima mia: ma la vita moderna così agitata da tempestose miserie ha poco men che sommerso quest'unico scoglio: sicchè tenermi stretto a lui era quasi affogare e subir gli insulti dell'avversa marea⁵¹ (LF, 158).

A levél bizonyos értelemben *summája* mindannak, amit eddig elmondunk a fiatalkori levelek tematikai tagozódásával kapcsolatban. Megtalálhatók benne mindazok a motívumok, amelyek nemcsak a teljes levelezésben foglalnak el kitüntetett helyet, hanem fontos kiindulópontjai lesznek a későbbi cikkek, tanulmányok recenziók, novellák és regények különböző, többször visszatérő gondolatának.

A *labirintus*-tematika zárásaként és összefoglalásaként utalnunk kell egy olyan parallelizmusra, amely Pirandello – olykor vitatott, máskor rossz oldalról megragadott – modernségének a kérdésére világít rá. Wladimir Krysinski véleménye szerint Pirandello kiváltképpen olyan szerző, akinek műve komparatív olvasatot követel. Annak köszönhetően pedig, hogy komparatív diskurzusok tárgya lesz, helyet követel magának a modern irodalmi megnyilatkozások sokszínű mozaikjában. Viszonylag egyszerűen meghatározhatjuk azt az intertextuális és evolúciós hátteret, amelybe művei beleágyazódnak (Krysinski 1988, 22-23)⁵², és amelyben minden egyes szerző kapcsolódási pontot jelent a múlttal és kiindulási pontot a jövő felé, azaz „*ogni testo immancabilmente entra in relazione con quelli che lo precedono e con quelli*

⁵¹ Hasonló a szövegekörnyezet és a *labirintus* jelentése egy másik levélben is: „*Io, disgraziatamente, mi trovo in questo momento in tali condizioni di spirito, da non saper prendere una qualsiasi decisione. Sono uno smarrito nel labirinto della vita. Nessuna via m'induce ad andar per un verso anzi che per un altro: tutte mi pajon brutte e inamabili, e sto a guardar la gente che va per esse con un misto d'invidia e di pietà, senza capir bene perchè questa gente pianga o rida, vada di fretta o a passi lenti...*” (LF, 156).

⁵² Wladimir Krysinski az általános metodológiai és koncepcionális irányelvek lefektetését követően („*Il nostro intento è quello di innestare una metacritica, una metateoria con la funzione di rivelare il senso dell'opera di Pirandello nel contesto problematico e globale della modernità, dove il sistema di formazione e la regolarità di una pratica collegano l'autore ad altri sistemi e ad altre pratiche tutte comprese in un andirivieni di diacronie e sincronie che delimitano il posto di Pirandello nel campo evolutivo della letteratura moderna e ne danno la misura di valore paradigmatico*”; Krysinski 1988, 21) Pirandello komparatiztikai kontextusban való vizsgálatának mértjét és várható eredményét a következőképpen határozza meg: „*vogliamo invece occuparci di alcuni aspetti della presenza pirandelliana nella misura in cui il loro esame ci può facilitare un ampliamento considerevole della prospettiva comparatistica che dovrà agevolarci il compito di determinare la nozione di modernità*” (Krysinski 1988, 79-80). Pirandello intertextuális vizsgálata tehát közelebb vihet bennünket általában a modernitás problémájának megértéséhez, illetve a különböző, régebbi vagy kortárs, esetleg későbbi szerzőkkel való összevetésével létrehozhatunk egy olyan hierarchikus modellt, amelynek alapján kirajzolódhat a modern irodalom egy-egy főbb (teoretikus és/vagy technikai) problematika mentén húzódó irányvonala.

che lo seguiranno” (Krysinski 1988, 81). Pirandello ún. *diakrón*, azaz a tőle időben többé kevésbé távoli szerzőkkel való rokonságának vizsgálata szerteágazó kritikai eredményekkel büszkélkedhet, különös tekintettel a Krysinski terminológiájában *crenologia* (források tanulmányozása) névvel illetett komparatív területen⁵³. Ennek a vizsgálódásnak a részét képezheti egy eddig kimerítő részletességgel nem vizsgált⁵⁴, de elgondolkodtató parallelizmus és/vagy hatástörténet lehetősége, amelynek – maradvány a fenti terminológia keretein belül – feladója Pirandello, címzettje pedig Jorge Luis Borges⁵⁵ lenne.

Először is Pirandello *labirintus*-értelmezésének fent bemutatott *modusaihoz* hozzá kell tennünk egy harmadikat is: a könyvtár mint *labirintus* értelmezést. A könyvtár a világegyetem rendjét, vagy épp – modern világunkban – rendezetlenségét, káoszt⁵⁶, de mindenképpen misztikumát tükrözi. Ebbéli funkciójában jelenik

könyvtár mint labirintus

⁵³ A modernitás vertikális időtengelyén felállítható evolúciós dialektikák közül külön kiemelendő a Shakespeare-Cervantes-Pirandello, illetve más megvilágításban a Nietzsche-Pirandello modell.

⁵⁴ Egyedül a Cervantes-Pirandello komparatistikai kérdést alapos részletességgel tárgyaló Franco Zangrilli szentelt a témának egy kisebb tanulmányt (vö. Zangrilli 1994, 49-68). A továbbiakban – hangsúlyozottan a teljesség igénye nélkül – megpróbálunk rávilágítani a két író közötti kontinuitás néhány közös jegyére, de természetesen a kérdés megérdemelne egy bővebb és alaposabb vizsgálatot.

⁵⁵ Zangrilli átfogó történeti összefoglalót ad Borges itáliai kultúrával való kapcsolatáról, amely egészen korai évekre, a család Buenos Aires északi *Palermo* városrészébe költözésének idejére nyúlik vissza. Richard Burgin Borges-szel készített interjújában az argentin író a következőképpen nyilatkozott első találkozásáról *Olaszországgal*: „*In Buenos Aires everyone is more or less Italian, or is supposed to know a lot about them... If I write about Italians, I'm talking about my nextdoor neighbors. Yes, as everybody in Buenos Aires is more or less Italian, it nakes [sic!] me feel I'm not really Argentine because I have no Italian blood. That makes me a bit of a foreigner*” (id. Zangrilli 1994, 49). Amennyire komolyan vehetjük az író szavait, annyira komolyan mondhatjuk mi is, hogy talán épp ez a frusztráltság kellett ahhoz, hogy az olasz irodalom nagy tisztelőjévé és értőjévé váljon. A Zangrilli által felsorolt Borges-Pirandello találkozások és nyilatkozatok furcsa módon – ellentétben a kritikus véleményével – nem látszanak megerősíteni az argentin író Pirandello-kultuszának hallgatólagosan feltételezett meglétét, sőt a hivatalos fórumokon tett kijelentések az elismert dramaturg irányában kötelezően tanúsítandó tiszteletadás formális gesztusán belül maradnak. Az egyik legbeszédesebb, mert a lényegét épp elhallgató megnyilatkozásában egyenesen visszafogottnak tűnik Pirandello színházával szemben: „*Sono andato... a vedere un lavoro di Pirandello. ...gli attori recitavano in fretta... In realtà io sono un lettore di teatro... Il teatro mi piace come lettura. Come spettacolo no*” (id. Zangrilli 1994, 51). Vajon tényleg csak arról lenne szó, hogy nem szeretett színházba járni Borges, vagy finoman így akarta jelezni Pirandello színházával szembeni ellenérzését? Sokkal izgalmasabb az a kép, amely a két író szövegeinek kontrasztív vizsgálata során bontakozik ki, és amely egy olyan Borgesről tanúskodik, aki sok esetben Pirandello novelláinak és regényeinek problematikáját vitte, fejlesztette tovább. Ennek kapcsán már teljes mértékben egyet kell értenünk Zangrilli szavaival, aki hangsúlyozza, hogy „*anche quando il riferimento a Pirandello non viene fatto esplicitamente il pensiero di Borges si nutre di elementi pirandelliani, che naturalmente la fantasia borgesiana riassume a suo modo. Per cui più che parlare di influssi è d'uopo parlare di comunanze tra i due scrittori e degli aspetti del pirandellismo di Borges*” (Zangrilli 1994, 52). Az ilyen közösségteremtő témák és motívumok széles tárházát sorakoztatja fel a szerző, amelyeket – a teljesség igénye nélkül, és a fentiekben tárgyalt könyvtár-könyv-labirintus összefonódáson kívül – a következő pontokban foglalhatjuk össze: a szerző mint az elbeszélés központja, a létezés irracionálitása és tragikumuma, a színház mint tükör, a személyiség megkettőződése, az utazás mint zárt-nyitott terek közötti ellentét átfogása, az idő múlt-jelen közötti kontrasztból kinövő problematikája, az idegenségérzet és kommunikációs vákuum mint modern léthelyzet, a tükör és a kert motívumainak központi szerepe, az álarc és szerepjátszás léttudat-formáló szerepe, az ember végtelen magánya stb.

⁵⁶ Pirandello a *Frammento d'autobiografia* első sorait így kezdi: „*Io dunque son figlio del Caos*” (SI, 55), és annak ellenére, hogy úgy folytatja, nem allegorikus, hanem szószertint értelemben kell vennünk kijelentését, nyugodtan olvashatjuk képes értelemben is a mondatot, hiszen az életet *labirintusként* értelmező fiatalember egzisztenciális

meg Boccamazza úr könyvtára az *Il fu Mattia Pascal* regényben: a könyvtár köteteinek egymás mellettiségében, a szent és a profán szövegek zagyva összevisszaságában a világ kaotikus iránytalansága elé tart tükröt az író. A *labirintus* így válik szimbólummá a külső világegyetem és az ember belső világa vonatkozásában egyaránt. A világot egyetlen nagy, végtelen kiterjedésű könyvtárként elképzeli Jorge Luis Borges *La biblioteca de Babel* regénycímében erre a pirandellói *babilonia di libri* kifejezésre (vö. TR I, 321) rímel. Ahogyan Borges műveinek legfontosabb szimbólumaivá válik a labirintus és a könyvtár, ugyanúgy kitüntetett helyet kapott Pirandellónál a *könyvtár-könyv-könyvtáros* és az *írás* motívumainak metaforikus használata, meglepően sok esetben előlegezve a borgeszi világ néhány jellegzetes helyzetét és alakját (vö. Zangrilli 1994, 53-56).

A *labirintusként* értelmezett könyvtár a világegyetem rendezetlenségét, míg a rendezetlenségben rendre vágyó embert a könyvtáros jelképezi. Boccamazza úr könyvtárában Don Eligio Pellegrinotto akar rendet teremteni az összevisszaságban, a *Mondo di carta*ban Valeriano Balicci⁵⁷, akinek alakjában az öreg Pellegrinotto mellett segédkező néhai Mattia Pascala ismerhetünk⁵⁸. Valójában azonban mindkét esetben maga az író rejlik mögöttük. Pirandello és Borges egyaránt előszeretettel ruházza fel hőseit a saját fiziognómiai

egyensúlyvesztését kitűnően tükrözi a *káosz* képe. A jelképes értelmezést erősítik Faraci barátjához írt levelének kezdő sorai (Villa Caos, 1887. augusztus 27-i keltezéssel): „*Tu mi scrivi da un bosco, io ti rispondo dal caos. Tu sei malato di corpo (...) io son malato di spirito e dalla mia malattia non si guarisce*” (Bussino 1979, 21).

⁵⁷ Valerio Balicci talán a letragikusabb Pirandello számtalan bibliofil, könyvtáros és irodalmár figurái közül, akik rendszerint fizikai megjelenésükben is magukon viselik a könyv fölött eltöltött hosszú évek nyomait: rövidlátók, szemüvegesek, vagy egyszerűen csak rokkantak (vö. Romitelli leírását az *Il fu Mattia Pascal*ban: TR I, 363). Borges jellegzetes vak hőseinek lesz az őse (*El ciego, On His Blindness, Lo perdido*), akik ugyanúgy, mint Pirandellónál, rendet szeretnének tenni könyvtárban, szeretettel dédelgetik könyveiket, témák szerint rendezik őket, a test szeme helyett az elme szemeit nyitva meg, mintegy határok nélküli térben és időben mozogva: „*El hombre, que está ciego, / sabe que ya no podrá descifrar / los hermosos volúmenes que maneja... / El hombre dispone los libros / en los anaqueles que aguardan / y siente el pergamino, el cuero, la tela... / (Ordenar biblioteca es ejercer, / de un modo silencioso y modesto, / el arte de la crítica)*” (id. Zangrilli 1994, 55). Vö. még Pirandello szavait az említett novellában: „*La vita, non l'aveva vissuta; poteva dire di non aver visto bene mai nulla: a tavola, a letto, per via, sui sedili dei giardini pubblici, sempre e da per tutto, non aveva fatto altro che leggere, leggere, leggere. Cieco ora per la realtà viva che non aveva mai veduto; cieco anche per quella rappresentata nei libri che non poteva più leggere. (...) / Quando alla fine il lavoro fu compiuto, parve al Balicci che il bujo gli s'allargasse intorno in tenebre meno torbide, quasi avesse tratto dal caos il suo mondo. E per pezzo rimase come rimbozzolito a covarlo. / Con la fronte appoggiata sul dorso dei libri allienati sui palchetti degli scaffali, passava ora le giornate quasi aspettando che, per via di quel contatto, la materia stampata gli si travasasse dentro. Scene, episodii, brani di descrizioni gli si rappresentavano alla mente con minuta, spiccata evidenza; rivedeva, rivedeva proprio in quel suo mondo alcuni particolari che gli erano rimasti più impressi, durante le sue riletture...*” (NA I, 1022-1023, 1024).

⁵⁸ A két figura közötti kapcsolatra mutat rá a negyvennapos sötétségre ítéltetés, amely a fiatal Adriano Meisnél a kancsalságot szünteti meg, az öreg Baliccinél a végleges vakságot hozza el. Valerio Balicci egyébként nemcsak Borges *Poema de los dones*ével áll közeli rokonságban, hanem a borgeszi mintára megalkotott, sőt magát Borges alakját és nevét mintául vevő Jorge da Burgossal is, Eco könyvtárosával az *Il nome della rosa* regényből.

tulajdonságaikkal, ők maguk, mint elbeszélők válnak több művük főszereplőjévé⁵⁹. Így mindkettejüknél az irodalmi alkotás folyamatára koncentráló *metanarratív* művek egyik legfontosabb jegye lesz az *autore-personaggio* egybeesése, ami Pirandello esetében még egy rendszeres önplagizáló írói eljárás móddal is tovább gazdagodik⁶⁰.

A fenti perspektívába helyezhető az írás, azaz az irodalmi teremtés *labirintus-képző* funkciója. Mind áttételesen, mind szó szerinti értelemben ilyen folyamatról beszélhetünk mindkét szerzőnél. Az előbbi esetben, vagyis átvitt értelemben véve a Könyv létrehozásáról van szó, akár egyetemes léptékkel mérve, akár az egyéni alkotómunkára vetítve⁶¹. Pirandello életművére vonatkozóan érdemes eszünkbe idézni mindenekelőtt Giovanni Macchia szavait, aki szerint Pirandello egyfolytában összeállított és szétszedett műveket, mindig ugyanazokkal az anyagokkal dolgozott, az egyetlen, ami változott, az az elrendezés módja. A cél értelemszerűen a nagy mű megalkotása lenne, amelyből azonban a művészi alkotás állandó fluiditásából adódóan csupán egy vég nélküli és önmagát folyamatosan cáfoló folyamat lett (vö. Macchia 1981, 28). Kiegészítésképpen tegyük hozzá, hogy ha a Macchia értelmezésében szereplő nagy mű, mint olyan nem is született meg, magát az életmű egészét feltétlenül azonosíthatjuk a Művel. Nem mellékes szempont ebben a megvilágításban a pirandellói írások szándékolatlan *humorista* perspektívája, amennyiben – a

labirintus-
képző
szöveg-
alkotás

⁵⁹ Egyik figyelemre méltó megjelenési módja ennek az egybeesésnek a *könyvtár-dolgozószoba* közötti analógia, amely Pirandello esetében a könyvek kaotikus összevisszaságát bemutató leírásban mutatkozik meg. Corrado Alvaro a *Novelle per un anno* 1957-es kiadásának (Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, vol. I-II, „I classici contemporanei italiani”, Collezione diretta da G. Ferrata, volume 1-2 delle „Opere di Luigi Pirandello”, Milano, Mondadori, 1957.) előszavában úgy jellemzi Pirandello Bosio utcai dolgozószobájának könyvtárát, mint a tökéletes káosz mintáját: „Era inutile cercarvi i segni di un’abitudine o di una preferenza. Tutto vi era casuale, e tutto gli era estraneo” (NA I, 1079). Ugyanez az esetlegesség köszön vissza az író műveinek könyvtárleírásaiban (vö. TR I, 321-322; NA I, 1023). De ugyancsak megemlíthetjük Anselmo Paleari úr teozófiai könyveinek gyűjteményét, amely hátra hagyva a fikció világát, szintén Pirandello könyvtárának nem létező katalóguscéduláit veszi számba. A könyvtár és dolgozószoba azonosítása egyébként nem ritka Pirandellónál: hol az intenzív munka színhelyét (*La tragedia di un personaggio*), hol a spirituális és fizikai értelemben vett börtönt (*Berecche e la guerra*) jelképezi. A borgeses párhuzamok ilyen aspektusú (*Una pesadilla; The things I am; “Soy... prisionero de una casa / Lena de libros”*) megvilágításával kapcsolatban vö. Zangrilli 1994, 54.

⁶⁰ Pirandello egyik leghíresebb műve ebből a szempontból a *Suo marito* című regény, de bizonyos értelemben egész írói munkássága folyamatos auto-referencialitáson és az önmagába visszahajló írásmódjából eredő ön-plagizáláson alapul. A *szöveg-transzpozíciós* technika alapján álló plagizálásra hívja fel figyelmünket többek között Macchia is (vö. Macchia 1981, 79-80).

⁶¹ Borges könyvként definiálja az univerzumot, a többi között Galileo és Bacon univerzum-értelmezésére (a világegyetem mint nyitott könyv) támaszkodva, valamint továbbörökítve a keresztény misztikus hermeneutika hagyományát (az extázisban megnyilatkozó végtelen könyv látomása). Isten Igéjének teremtő erejéből megalkotott világegyetem középpontjában helyet foglaló Teremtő képmása a végtelen labirintusként ábrázolt könyvtár középpontjában ülő könyvtáros, illetve az egyetlen totális, azaz minden létező és nem-létező könyvet magában foglaló könyv szerzője, az író. Borges nem veti el egy ilyen könyv létrehozásának a lehetőségét, csupán egyetlen feltétele van: ahhoz hogy végére érjünk, halhatatlanoknak kell lennünk. Hasonló gondolatra lehetünk Pirandellónál, amikor don Eligio Pellegrinotto azt tanácsolja Mattia Pascalnak, hogy művéhez vegye alapul a könyvtárban található könyveket, ami nem jelent mást – minthogy a könyvtár állománya „una varietà grandissima di materie” –, mint megalkotni azt az egyetlen művet, amely átöleli ezt a hatalmas sokszínűséget (vö. TR I, 321).

humorista író igazságfelismerő képességéből adódóan (ld. a korábbiakban tárgyalt *kopernikuszi* motívum összes következményét) – az ilyen irodalom egyben episztemológiai jelleget is nyer.

Egyértelmű utalás rejlik az isteni Igére a *verbo nuovo* kifejezésben, amelytől Pirandello egy új világ/irodalom *megteremtését* remélte az *Arte e coscienza d'oggi*-ban (vö. SI, 196). A szó, mint *tett*, etikai töltetet kap⁶², és az irodalmi tény, azaz a műalkotás, mint teremtett világ, az isteni teremtés nyomán létrejött materiális és spirituális valóság univerzalizálásával ruházódik fel.

Az írás *labirintus*-alkotó jellegének szószerinti értelmezésében arról a poszt-modern (!) – bár Pirandello esetében csakis Krysinski paradigma-alkotó rendszerén belül nem hangzik bizarrul a szó – *de-* és *re-kompozíciós* narratív eljárásról van szó, amely egyrészt létező szövegek átvételén, másrészt létező szövegek egyes részeinek újraírásán alapult⁶³. Már a fiatal Pirandellónál gyakran előfordult, hogy az írás az író ember kulturális tradícióját alkotó írások újraírását jelentette, de ugyanebbe a kategóriába sorolandó a műfajváltó novellák-drámák története is. Egyik legklasszikusabb példája azonban mégis a Machiavelli műből kinövő *Belfagor*⁶⁴ maradt, amely mellé Borges *Don Quijotéj*át állíthatjuk. A két műben megmutatkozó narratív eljárásmod tanulságait így összegezte Zangrilli: „*i nostri due autori fanno ciò con un procedimento post-moderno, di scomposizione di un testo e ricomposizione di un altro in un discorso metaletterario sul rapporto tra lo scrittore (Pirandello e Borges) e il personaggio storico-letterario (Belfagor e don Chisciotte), che si metamorfizza in un personaggio della fantasia dello scrittore moderno. Se poi si pensa che Machiavelli prese la sua materia da un racconto popolare fiorentino e Cervantes dai racconti cavaleschi, si fuoriesce a una catena di rimandi suggestiva della infinita «circolarità» di ogni «letteratura»*” (Zangrilli 1994, 56).

Belfagor

⁶² Vö. még SI, 193-194.

⁶³ Borges ezt úgy fogalmazta meg, hogy az irodalom nem más, mint idézetek alkotta rendszer. A tételt aztán bőséges példák kíséretében illusztrálta is műveiben, úgy nyílt, mint rejtett formában, egyszerre szolgáltatva a posztmoden és a hypertextualitás modelljét.

⁶⁴ A mű első említése 1887-ből való (LPR, 174), de az első cezúra már 1886-ban készen volt. Lina nővérehez intézett 1887. március 25-i levele tanúsága szerint ez a változat az *Uccelli dell'alt*óval együtt a tűz martalékává vált, mikor elégette valamennyi addig kész darabját (LPR, 194). Igaz megmenekült belőle 12 quartina, amelyek bekerültek később a *Mal giocondo* kötetbe (*Allegre, VII*). A nyolc énekből álló második változat 1890-1892 között készült el. 1892 júniusában a fiatal Pirandello pályájának alakulását szinte atyai gondoskodással figyelő és egyengető Luigi Capuana levélben fordul Gaetano Mirandához, a „La Tavola rotonda” igazgatójához, hogy ízelítőképpen publikáljanak egy részt a készülő poémából: „*Pubblicatelo: farete piacere a me e ai lettori della “Tavola rotonda”. Si tratta di una vera opera d'arte*” (LF, 152). Így kerül be a nápolyi újság 1892. július 10-i számába (II. évfolyam, n. 28) a *La visita* címet viselő első ének. A darab később teljesen elkészül, ennek ellenére éveken keresztül húzódik a teljes megjelentetése (vö. LF, 286, 307, 320), míg végül az lesz a sorsa, hogy soha sem adják ki. Az ok nem egészen világos, feltehetően a Treves Kiadó által kért felkérés, hogy enyhítsen az olykor meglehetősen csípős és szatirikus megjegyzéseken, sértette a fiatal Pirandello önérzetes lelkét, így visszavonta a kéziratot, ami egyébként később sem volt ritka nála. A *Belfagor* sorsának rekonstruálására vonatkozóan vö. Providenti 1990, 33-103.

Pirandello számára azonban mindez több volt, mint pusztán meta-narratív játék. Machiavelli szövegét úgy írta újra, hogy egyben modellálta, milyen *Belfagor* született volna, ha a firenzei titkár az ő korában írta volna meg művét⁶⁵. A modern Machiavelli szükségszerűen egybeesik Pirandellóval, és ezen a ponton a tükrök játéka megsokszorozódik, hiszen a szerző Pirandello egyszerre van jelen a *Belfagorban*, mint a művet újraíró Machiavelli, és mint a mű főszereplője, akit a történeti Machiavelli történeti Belfagorja látogat meg. Az újraírt és a hozzáírt szövegrészek egymás fölé épülnek, párhuzamos síkokat alkotnak az elbeszélés menetében, ráadásul a második eljövétel nyilvánvaló allúziója apokaliptikus jegyekkel ruházza fel a szöveget. A Belfagor szájába adott kinyilatkoztatott igazság a magára hagyott modern ember számára kínál lehetséges kapaszkodót⁶⁶.

Belfagor látogatása két szempontból is abszurd: olyan fikatív szereplő, akit az írói fantázia keltett életre, előbb egy firenzei elbeszélésben, majd Machiavelli fejében, tehát a fikció testet öltése Pirandello későbbi hőseinek írótól független inkarnációit vetíti előre, másrészt felveti a kérdést, hogyan ölthet valami formát, vagyis valósulhat meg az *egyedi* (Belfagor), ha az azt tartalmazó *univerzális* (ördög) nem létezik:

– E dovrei credere dunque in vero ch'Ella sia / Belfagor arcidiavolo? / É un po' troppo, in fede mia! // e che a me l'illustre storico / fiorentin la raccomandi, / com'è d'uso, con la lettera / che m'ha data? dunque, i bandi // che già contro a tutti i diavoli la scienza nostra ha emesso, ella ignora? e vuol sul serio / che la creda? proprio adesso? – (SPSV, 692).

A választ abban kell keresnünk, ahogyan Pirandello a dolgok létezéséről és nem-létezéséről, vagyis a minket körül vevő valóságról gondolkodott. Szerinte az emberek számára egyedül az a valóság létezik, amelyet a maguk számára teremtenek, még akkor is, ha az pusztán illúziókon alapul. Pirandello azonban ezzel nem az embertől független, objektív valóság létezését tagadja – sőt, épp ellenkezőleg, határozottan elutasítja a pusztán idealitásként létező világot –, csupán hangsúlyozza, hogy az énen kívüli világ és annak egyéni belüli realizálódása *nem* esnek egybe. A filozófiai doktrínák irodalmi diskurzusban alkalmazhatóságát tagadva próbálta meg a kérdést konkrétan szinten megragadni, amikor az Ugo Ojetti által felvetett manierista idealizmus

⁶⁵ Hasonló szándékot figyelhetünk meg Borgesnél, mikor Dante művével kapcsolatban felveti az ötletet, hogy Dante szerepébe bújva megpróbálja megérteni, milyen hozzá méltó művet írhatott volna Dante az *Isteni Színház* után.

⁶⁶ Az *Arte e coscienza d'oggi* ezt a problematikát járja körbe.

sémáival szemben a saját gondolkodásának hangsúlyosabb realitás-igényét emelte ki. Jól megvilágítják a fentiekben elmondottakat a *Sincerità e arte*⁶⁷ Ojettihez intézett szavai:

Per me il mondo non è solo un'identità, non è cioè limitato a un'idea che io possa 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 se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente. E allora più nulla di simbolico e di apparente per me; tutto sarà reale e vivente (*Sincerità e arte*, „Marzocco”, 7 marzo 1897; id. Providenti 1996, 31).

A szubjektív érzetünkön keresztül realizált világ tehát számunkra olyan, mint maga a valóság. Nem szabad viszont összekevernünk Pirandello (értsd *humorista*) és általában az emberek valóságfelfogását: ugyanis ebben nyugszik a *kopernikuszi* fordulat pirandellói értelmezésének lényege. A *humorista* felismeri a valóság szubjektív jellegét, és vele együtt a relativisztikusságukat, de az emberek számára az az egyetlen és kizárólagos valóság létezik, amelyet önmagukban felépítettek, ahogyan levonhattuk ennek tanulságát don Eligio Pellegrinottónak Leopardi *Il Copernico* dialógusát visszhangzó bölcs summázatában is. Pirandello új-Belfagorjának ez az első üzenete. Az emberek azt hisznek, amit akarnak, helyesebben, ami kényelmes számukra, de ettől még a dolgok valóságos lényege mit sem változik: „*riun ci crede, e bene sta, / ma l'inferno c'è, coi diavoli, / tanto ch'io vengo di là...*” (SPSV, 693).

Visszakanyarodtunk tehát az ifjúkori levelekben is megfogalmazott *humorista* látásmód csíráihoz, amelyek immár egyértelmű jelenlétükről tanúskodnak az első írói próbálkozásokban is⁶⁸. Ez a *humorista* felhang követeli meg, hogy a poéma fogantatásával kapcsolatban Machiavelli

⁶⁷ A cikk az „Il Marzocco” 1897. március 7-i számában jelent meg, és a már hosszú hónapok óta húzódó, Ojetti által kibombantott irodalmi vita tetőpontja előtti pillanatban születik. Pirandello hosszú ideig szándékoltan távol akart maradni a vitától, végül azonban a *Neo-idealismo* („La Domenica Italiana”, 27. dicembre 1896) és a *Sincerità e arte* cikkekkel ő is kivette a maga részét belőle. Az írás jelentősége, hogy irodalmi kontextusban itt használja első ízben az alkotói-kritikai munkáinak és gondolkodásának kulcsfogalmaként értékelendő *sincerità* terminust.

⁶⁸ A *Belfagor* első változatának formába öntésekor Pirandello mindössze 19 éves volt. Nem pusztán utólagos önismerésről van tehát szó, amikor a Filippo Sürico felkérésére írt *Nota autobiografica per un profilo critico*-ban (1912-1913) cáfolni akarja azokat, akik *humorista* látásmódjának és művészetének gyökereit németországi tartózkodásában keresték, és hangsúlyozza, hogy a már előtte megjelent első verseskötete (*Mal giocondo*, 1889) is magán viseli a *humorismus* jegyeit, jóllehet akkor még fogalma sem volt róla, mi is az: „*in quella prima raccolta di versi più della metà sono del più schietto umorismo, e allora io non sapevo neppure che cosa fosse l'umorismo*” (SI, 1110). Ráadásul az író fia, Stefano Pirandello szerint a kötet évekkal hamarabb készen volt, mint hogy megjelent volna, visszaemlékezése szerint apja mindössze 17 évesen írta a szóbanforgó verseket: „*Pirandello a 17 anni, quanti ne aveva il poetino di «Mal giocondo» (pubblicato quattro o cinque anni dopo averlo scritto)*...” (Pirandello 1994, 153). Mindez jól bizonyítja az író eredendően *humorista* lelki beállítottságát, amely azonban csak fokozatosan érlelődve jut el az elméleti kidolgozás végső állomásáig.

neve mellett megemlítsük Heinrich Heine⁶⁹, akinek *Atta Troll*⁷⁰ című műve lesz a *Belfagor* másik archetípusa. Heine neve egyébként több alkalommal is előfordul a későbbi tanulmányokban, Pirandello mindenekelőtt a *humorista* vénáját emeli ki előszeretettel⁷¹.

A *Belfagor* poéma másik tanulsága a filozófia, azaz a túlzott gondolkodás okozta felfordulás a világ megszokott rendjében. Az *Arte e coscienza d'oggi* egyik kifakadásával összhangban („*Ah i filosofi furono, sono e saranno in ogni tempo dei gran poltroni. (...) Sappiamo tutti, purtroppo, a che mai essi han ridotto ora la terra, questa povera nostra terra.*”⁷²; SI, 190) Pirandello megkérdőjelezte a filozófia értelmét, amennyiben az a boldogsághoz szükséges illúzióktól fosztja meg az embert, s ennek következtében a földi lét nem nyújt számára többet nyomorúságnál, amitől még Pluto birodalmának kínjai is elviselhetőbbek (vö. SPSV, 700). Machiavelli *feleségeinek* helyébe a kiábrándító filozófia (*Sapienza*) lép, és Pirandello újfent kettős játékba kezd. A filozófusok által kicsinnyé és nyomorúságossá tett ember számára megtalálta azt a helyet, ahol ismét nagyokká válhatnak: a Poklot („*e l'inferno è di delizie / divenuto ora un paese*”, SPSV, 693), amely kitűnő helynek bizonyul az ember minden korábbi hiú ábrándjának megvalósításához⁷³. Tehát ismét visszájára fordult a távcső, és ebből a nézőpontból a kárhözottakból ideális állam-alapítók lettek, az ördögökből pedig megannyi tétova Hamlet, akik értetlenül bolyongva próbálják megfejteni a nagy misztérium értelmét:

⁶⁹ Pirandello Heine iránti lelkesedése több forrásból táplálkozik. Először is egészen biztosan nem hagyhatta hidegen a fiatal egyetemistát De Sanctis német költő iránti elkötelezettsége, másrészt a klasszicista szigora miatt csodált Carducci is befolyásolhatta ízlését, hiszen Heine olaszországi népszerűsítésében nem kis szerepet játszott az utolsó olasz klasszikus költő. A korábbiakban már említett irodalmi körkérdés negyedik pontjára is, azaz hogy „*Melyik az az 1800 után született költő a világirodalomban, aki a legmaradandóbb benyomást tette Önre?*”, Heine nevével felelt Pirandello. (Megmlíthetjük továbbá a III. kérdést is, amely a legkedvesebb élő költőre kérdez rá, és amelyre Pirandello Carduccit jelöli meg válaszul.)

⁷⁰ Az *Atta Troll* olasz fordítása (ford. Giuseppe Chiarini, Bologna, Zanichelli, 1878) elé írt bevezető tanulmányában Carducci dicséri a poéma metrikai sémáját, amelyet feltehetően meg szeretett volna szívlelni a *Belfagor* szerzője is, hiszen ugyanúgy *ottonarió*ban írta meg művét, mint Heine.

⁷¹ Pirandello adaptálja a német költő Don Quijote-definícióját is, amely szerint Cervantes főhőse „*Ja più gran satira umana contro l'umano entusiasmo*”, és amely egyébként a *Don Quixote* 1837-es illusztrált kiadása elé írt Heine-bevezető Carducci-féle olasz változatát veszi át (vö. Casella 2002, 98, n197).

⁷² A gondolat már évekkel korábban megfogant Pirandello fejében. 1887. szeptember 23-i levelében az alábbiakat írta Carmelo Faracinak: „*Son tutte parole, le formule dei filosofi, i quali son tutti poltroni, ed in qualsiasi scuola le parole sono vento, e nulla s'impara altro che parole; parole solo, che è quanto dire solo vento. Bene è vero però, che noi siamo troppo piccoli per intendere (non dico ragionare) le leggi della Natura, e per esperienza fatta posso dire che la formica ha creduto che la mia mano, la quale è una mano, fosse una montagna. Per la scienza, pensar siffattamente è vile, ma gli è che io non credo in altra scienza se non in quella che mi insegna a viver bene, il che per altro è relativamente piccolo. Certamente il vivere è una viltà, ma è vanità parlarne*” (Bussino 1979, 23).

⁷³ Pirandello finom iróniába burkoltan sorakoztat fel minden progresszióba vetett nagy hitet: a Köztársaság és az Állam eszméjét, a tudomány mindenhatóságába és az emberi szabadságba vetett hitet, amelyek most végre a Pokolban megvalósulhatnak (SPSV, 697-698). Egyértelmű utalást találhatunk a Risorgimento szellemén nevelkedett fiatalember *misogallizmusára* is.

A siffatto raziocinio, / dato li, tra naso e muso, / resta il diavol malinconico, / come un coso uscito d'uso. // Pajon tanti Amleti. Vansene / ruminando il gran mistero, / e han finito ormai col credersi / ombre e favole davvero (SPSV, 697).

A *humorizmus* elméleti kristályosodásának állomásait jelentő kulcsfogalmak köszönnek vissza az idézett szövegben: *raziocinio*, *malinconico*, *Amleto* és *ombra*.

Időben közel járunk az első komoly elméleti megpróbáltatást jelentő *Arte e coscienza d'oggi* tanulmányhoz, amit jól példáz az ott széles körben tárgyalt mechanikus etikai sémát kidolgozó Spencer alakjának *Belfagor*-beli felbukkanása a szociológus köntösébe bújva (vö. Providenti 1996, 12):

Così, un bravo sociologo / di fondar pensato ha già, / messi i diritti in equilibrio / del cervello e de la pancia, / ne l'inferno una repubblica / da oscurar quella Francia (SPSV, 697-698).

Mint majd az *Arte e coscienza d'oggi*-ban is látjuk, ezzel a spenceri *kauzalitással* fogja szembe állítani Pirandello a maga *kazualitás*-elméletét, amelyre tökéletesen rímel az ördögök figurájában megjelenített *hamleti* alakok századvégi bizonytalanságot tükröző egzisztenciális szétcsúszása. Az ezzel szemben kínált pozitív kiutat jelentő alternatíva Pirandello novella- és regény-hőseinek is útravalóul szolgált: jobb nem kutatni a dolgok értelmét, hanem elfogadni az életet olyannak, amilyenek adatott⁷⁴:

Ma perché di tante chiacchiere / v'oppimete l'esistenza, / quando, io dico, a la men facile / con un po' di pazienza // solamente può risolversi? / Dura tanto poco. Quasi / pare un sogno, è un sogno. In aria / perché mai dovete i nasi // tener sempre e gli occhi in estasi? / Ma imitate il savio armento, / per ciò il vero è l'erba tenera, / che gli cresce sotto il mento! (SPSV, 700-701).

A gondolat eredetét azonban a legkevésbé jellegzetes német költő, Nikolaus Lenauban találjuk, akinek lelkes olvasója volt Pirandello a bonni egyetemi évek alatt. *Faust* című elbeszélő-költeményét el kis kezdte fordítani, de a 24 részből álló műnek csak az első része maradt fenn

⁷⁴ Némiképp módosított, de azonos gyökerekből táplálkozó megfogalmazása lesz ugyanennek a gondolatnak az életről nem tudó, csak azt élő természeti világ és az életet érző emberek szembeállítására például az *Il fu Mattia Pascal*ban, vagy az *Umorismo*ban. Pirandelloval kapcsolatban többször emlegeti a kritika a természet ölen feloldódni vágyó modern ember rousseau-i életérzését (vö. Providenti 1990, 61-64), illetve az író panteizmusát, amelyekre különösen szép példát kínál Silvia Roncella elvagyódása, vagy Vitangelo Moscarda végső feloldódása a természetben. Gösta Andersson hangsúlyozza a természet dialógusra invitáló szerepét: „*la natura agisce delle volte quasi come interlocutrice del dramma intimo di personaggi*” (Andersson 1966, 31); illetve a fiatal Pirandello természettel való viszonyának meditatív jellegét, amely sok esetben a költői szubjektum kontemplációjának tárgyaként kínálkozik (vö. Andersson 1966, 31).

(*L'ascensione*). Elio Providenti rámutat a megfelelő szövegrészek közötti affinitásokra, de elkerüli a figyelmét egy másik lehetséges párhuzam a *Belfagor*ral. A fordítás következő része a *La visita* címet viseli, és a fiatal egyetemi hallgató képébe bújtatott Mefistofele és Faust közötti párbeszédet olvashatjuk benne (vö. Providenti 1996, 13). Pirandello *Belfagorjának* a „La Tavola rotondában” (1892. július 10.) megjelent darabja ugyanezt az alcímet kapta. A fiatal költőt tehát különösen élénken foglalkoztatta az embert marcangoló létkérdések túlvilági, avagy megkísértő látogatások keretébe ágyazott párbeszédekben történő feldolgozása, annak a kérdésnek a boncolgatása, hogy mi lehet az ember legelfogadhatóbb egzisztenciális magatartása a sors szomorú igazságának megmutatkozásával szemben.

A *Belfagor* költeménnyel átléptük az ifjúkori levelezések világát. Ha kronológiailag nem is, de tematikailag mindenképpen kívánatos új fejezetet nyitni, hiszen 1889-től kezdve Pirandello mind nagyobb céltudatossággal kezdte kifejteni művészi és kritikai munkásságát. Az elmélet és művészet belső lényegükből adódóan kerültek intim összefonódásba nála, ami a többi között azt jelentette, hogy az elméleti munkák keretében megfogalmazott gondolatok egyre világosabb irányt mutattak a művészi pálya formálódása számára, sok esetben mintegy kommentárként szolgáltak a szépirodalmi művekhez, illetve fordítva, több esetben a szépirodalmi megfogalmazás vált mintegy írói-költői illusztrációjává a teóriának. Gösta Andersson szerint egyébként a fenti összemosódás miatt Pirandellónál nem filozófiai vagy esztétikai szigor teremtette absztrakciót jelentett a poétika, hanem azt a koncepciót vagy elméletet, amelyet a szerző a saját művészi céljairól, alkotói tevékenységéről és megvalósítani szándékozott ideáljairól vallott (vö. Andersson 1966, 12). Következésképpen némileg túlzónak tűnik Ferdinando Taviani véleménye, aki Anderssonnal ellentétben a *külső mű* (*opera esterna*) szükségszerű és elkerülhetetlen nyűgijéről, a *belső műre* (*opera interna*) rátelepedő árnyékáról beszél (vö. Taviani 2006, XIII). Már csak ennek a fejezetnek elején idézett levelek alapján sem állíthatjuk ezt. Pirandello legalább olyan elszánt tudatossággal készült a filológusi és kritikusi pályára, mint a költői, illetve később írói hivatásra. És az már másodlagos kérdés ebből a szempontból, hogy idővel a hangsúlyok fokozatosan eltolódtak, majd a dramaturggal szemben tulajdonképpen mindkettő fokozatosan elsorvadt.

I.1.2. Az ifjúkori évek művészi formálódásának humorista elemei

Eterno immenso e vario / comporre un canto solo, e tutta in quello / chiuder l'anima in uno snello / bel vaso cinerario: / questo vorrei; ma de l'umane genti / raccogliere pria; perché il perenne canto / tragga voce da loro e vivi accenti, / i pensieri e gli affetti e gli odî e il pianto. / Questo. Ed a te, profonda notte, in

vano / su noi pregata senza dipartita, / dire co 'l poderoso canto
umano / la vanità de l'essere infinita.
(*Mal giocondo, Solitaria*)

Az olasz kulturális élet lehető legszélesebb sávját átfogni kívánó fiatal – mindössze tizenöt éves – Pirandellóról tanúskodnak a jelenleg ismert, legkorábbi fennmaradt írások, amelyek a palermói középiskolai években barátjával, Carmelo Faracival⁷⁵ szerkesztett *Il Pensiero*⁷⁶ című lapocskát alkotják. A lap érdekessége főleg a felvállalt tematikában rejlik. Mindenekelőtt figyelemre méltó az első két oldal nagy részét elfoglaló *La Beatrice di Dante* című írás (minden valószínűséggel Pirandello tollából), amelyet a Gabriele Rossetti azonos című írása (1842) által Európa-szerte kiváltott heves vita ihletett. Ami leginkább meglepő ebben az írásban, az a serdülő ifjú nagyon határozott állásfoglalása a Beatrice valós személyisége mellett érvelő pozitivisták kritika ellenében. Már ekkor megfigyelhető nála az autoritások feltétlen, kritikátlan elfogadásának hiánya, vagyis az, ahogyan kizárólag alapos érvekkel alátámasztva próbál érvelni *pro* és *kontra* bármely nézőpont vonatkozásában. Éppúgy kritikusan kezeli Boccaccio nézetét, mint az annak realista interpretációját kínáló Luigi Alessandro Parravicini állásfoglalását. Mindamellet nem is annyira a gondolatmenet vagy a kritikai stílus a fontos – ahogyan Bussino mondja –, hanem az az elkötelezettség, amellyel a fiatalember maga is részt kíván venni egy egész tudományos világot megmozgató *vexata questiō*ban (Bussino 1979, 31)⁷⁷.

A legkorábbi évek művészi termésében a következő állomást a *Capannetta* (1884) című kis karcolat (*bozzetto*)⁷⁸ alkotja, amely hosszú ideig *unicum* maradt a prózai műfaj tekintetében.

⁷⁵ Carmelo Faraci Pirandello fiatalon, betegségben hirtelen elhunyt barátja volt. Megismerkedésük feltehetően 1882-re tehető, 1885-től együtt laktak Palermóban. 1886-ban Faraci hazatért Sant'Agatába tüdőbajos bátyjához. Miután ő is megbetegedett, többé nem tudta tanulmányait folytatni, de 1887-ben viszonylag intenzív levelezést folytatott Pirandellóval (vö. Bussino 1979).

⁷⁶ Két lapból (32,5 x 21,5 cm) és minden oldalon két oszlopba rendezett írásokból összeálló újságról van szó, amelynek a mottójául választott két versrészlet (Leopardi, *All'Italia*, vv. 51-52; Dante, *Inf.*, III, 3) híven tükrözi a fiatalok által képviselni kívánt szellemiséget (vö. Bussino 1979). A lap születésének időpontjára vonatkozó megfontolásokat szem előtt tartva, elfogadhatónak tűnik a Bussino által kínált *a quo* 1882. december 22. (a lapban idézett Carducci-cikk megjelenésének időpontja) és az *ante quem* 1883. február 14. (Carmelo Faraci, III. éves gimnáziumi hallgató *La Beatrice di Dante* cikkének megjelenése, amely több gondolatot átvesz az újságban közölt Pirandello-írásból). Az újság szerkesztésében közreműködtek még: G.B. Buscemi, P. Ascardi, G. Viola és G. Palmeri. A lapban található három strófás *L'Ippocrita* című verset feltehetően Pirandello írta, és ebben az esetben ez az első dokumentálható műve. A feltételezést alátámasztja a *sapphōi* versszak használata, amely visszaköszön majd a *Mal giocondo* (1883-1889) több darabjában is, valamint a *hipokrita* azonosítása a *pappal*, ami gyakran előfordul a későbbi írásaiban (vö. Bussino átfogó elemzését erre vonatkozóan; *id.mű*).

⁷⁷ A kritikai hozzászólás másik jelentős dokumentumértéke, hogy eszerint Pirandello Dante iránti érdeklődése meglehetősen korai évekre nyúlt vissza. Később Bonnban, mint olasz nyelvi lektor *lectura dantist* tartott a *Pokolból*, majd már Rómában, az Istituto Superiore Femminile di Magistero megbízott oktatójaként Dante-előadásokat, amelyeknek anyaga – a többi között – szintén forrását alkothatják a Dantéről írt értekezéseinek (utóbbival kapcsolatban vö. Bonora 1982, 91).

⁷⁸ Az irodalmi karcolattal kapcsolatban G. Anderssonon kívül ld. még Borsellino 1991, 13-14. Pirandello költői szárnypróbálgatásai után csaknem tíz évvel később, az 1893-ban írt *Marta Ajala* (majd *L'esclusa*) regénnyel tér vissza a

Andersson kimerítő részletességgel tárja fel a mű verista hagyományokhoz, elsősorban Verga szicíliai elbeszéléseihez kötődő szálait (Andersson 1966, 23-25). Ez újabb adalék lehet Pirandello korízlással szembenő habitusához (ide tartozik kiirthatatlan D'Annunzio-ellenessége is), valamint a korai alkotói periódus enyhén verista irányultságú tájékozódásához⁷⁹. Érdeklődése azonban inkább a költészet felé fordult. Első verses gyűjteményeinek legtöbb darabja már 1883-1884 körüli időszakban elkészült, noha a kötet csak közvetlenül a bonni indulás előtt jelent meg (1889). A *Mal giocondo* költői világát többen elemezték⁸⁰, így csak néhány olyan részletre szeretném felhívni a figyelmet, amelyek Pirandello *pre-humorista* attitűdjéről árulkodnak, és ilyen megvilágításban nem kaptak különösebb figyelmet a különböző tanulmányokban.

A kötet nyitó verse az emberi nyomorúságra vigaszt hozó *dolci inganni* régi világa és a tudományos felfedezésektől egyszerre rémisztó és csodálatot keltő modernkor közötti ellentétre

narratív műfajhoz, bár meg kell említenünk még az 1892-ben keletkezett *La ricca* című novellát is („La Tavola rotonda”, 1892. november 13.). Feltehetően az 1894-es *Amori senza amore* novelláskötet darabjai is ezekben az években születtek. Nem szabad elhallgatni továbbá, hogy az első években többször próbálkozott még színdarabokkal, amelyeknek születéséről és megsemmisítéséről, lehetséges bemutatásukról folyamatosan beszámolt családtagjaihoz írt leveleiben.

⁷⁹ Pirandello verizmusozó való kötődésével kapcsolatban, helyesebben annak mértékére vonatkozóan eléggé megoszlanak a vélemények. Megállapítható azonban, hogy a vergai vonaltól némiképp eltérő Capuana írói világa nagyobb erővel hatott az induló íróra, mint a verizmus nagy mestere. Dokumentációk sora bizonyítja a Capuanához fűződő, mester-tanítvány viszonytól jóval szorosabb kapcsolatot mutató művészi-kritikai szolidaritást. Számot kell vetni azzal a ténnyel is, hogy Pirandellónál – legalábbis a kritikai munkák tanulsága szerint – viszonylag hamar jelentkezett a szigorú értelemben vett naturalizmus itáliai hagyományával szembeni ellenállás, amely már pusztán iskola-jellegéből adódóan sem szülhetett szemében hiteles, őszinte művészetet, csupán idegen példák majmolását. A Verga-Capuana-De Roberto képviselte művészi vonal csakis addig a pontig lehet modellértékű, ameddig megmaradnak a valóság *őszinte* művészi *reprodukálásának* a keretein belül, ahogyan a *Novelle Siciliane* („Rassegna Settimanale Universale”, 1896. április 12.) felvezető soraiban írta: „*i tre scrittori, seguendo quasi lo stesso metodo d'osservazione e di riproduzione, sono stati fino allo scrupolo sinceri nella rappresentazione dell'ambiente e dei tipi da loro studiati, né possono incolparsi d'alcuna infedeltà verso la natura*” (SI, 337). Ezért nem kíméli Pirandello mesterét sem, mikor úgy véli, letért a fenti művészi eszmény útjáról (vö. SI, 384). Tehát annak ellenére, hogy a korai novellák a környezeti ábrázolás tekintetében sokat merítettek a verizmus világából, hangsúlyozni kell, hogy a kánonnak tökéletes mértékben soha nem feleltek meg, ami főként az egyre határozottabban *humorizmus* irányába mutató stílusjegyekben és szellemiségben mutatkozik meg, úgy mint a személyiség belső formálódásának pszichológiai folyamata iránti érdeklődés, a személyiség szétesésének és az emberi érzelmek dinamikájának a problémája, vagy az *ante litteram* jelentkező *humorista* ábrázolások és megfogalmazások.

⁸⁰ A tanulmányok összefoglalásaképpen a belőlük levonható általános kép jellemzésekképpen idézzük Gösta Andersson szavait, aki mindenekelőtt a költői elkötelezettség modernitására hívja fel figyelmünket, a Carducci költészete nyomán kibontakozó klasszicizáló pogány vallásosságra, a misztikus természetfelfogásra, a különböző forrásokból táplálkozó pesszimizmusra, egyes motívumok realista rajzára, a pszichológiai verizmusra és természetesen az újra és újra felbukkanó játékos tónusra (Andersson 1966, 57). Faraci barátjához írt 1887. augusztus 27-i levelében Pirandello ugyanezeket a motívumokat járja körül: „*M'indusse a scriverti – non te lo nascondo – una dolcissima memoria del passato: quell'anno che io vissi teco nella città delle tarasconesi iniziative, è per me e sarà sempre il migliore della mia povera vita. Io non posso rammentarlo, senza che non mi senta da un gentil sentimento quasi riconciliato con questa brutta vanità che corre dissennata senza tempo. Vorrei essere intanto un credente nel panteismo antico, figlio della forte età pagana; e vorrei poter dimenticarmi nella vita delle cose che mi vivono intorno e con esse confidarmi; tanto per non sentire, cosciente della viltà del tutto, la viltà di essere vile, io, uomo, re coi coglioni e verme ragionevole. Io pagherei tre anni della mia vita, che per altro sarà brevissima, pur di non aver più alcuna passione, la quale negandomi la pace, mi spinge alla derisione e all'odio di tutto e specialmente di me stesso. Gran mercé, nascere fungo, e maggiore se velenoso!*” (Bussino 1979, 21).

épül⁸¹. Ezúttal nem a Leopardi-féle múltidéző nosztalgjáról van szó. A fiatal költő nagyon is tudatosan benne él a kor valóságában. Az új világ eredményei mögött a tudás *istenének* ihlető erejét érzi. Az aggodalmat inkább annak a tudata szüli, hogy ez a világ csak akkor hozhat harmóniát, ha az igazat kutató, sasszemű és mindenütt (szavainkban, házunkban, levegőben) jelenlévő új *istennő* mellé leszáll a másik, a régi is, aki édes csalásokat hint az emberi bajokra. Pirandello gondolati fejlődése szempontjából két dolgot kell kiemelni a versből: 1. a jelen kor várakozásteli szemlélete, amely egyelőre messze esik – bizonyos fenntartások mellett is – a kor pozitív szellemével szembeni állásfoglalástól (a *Momentanee* szekció XII. darabjában találunk csak határozottabb elutasítást: „*ogni progresso è attuoso cammin verso la morte*”); 2. annak ellenére, hogy a kiábrándulás, az élet teherként való cipelése, az álmok elérhetetlenségének a tudata és a megcsalás érzete folyamatosan jelenlévő gondolati elemek, kiérződik az élet igénlésének és az illúziók szükségességének a *credőja*. Ez a kettősség figyelhető meg a kötet címét alkotó oximoronban.

A *rossz (mal)* a kiúttalanság és az egzisztenciavesztés, az illúziók elvesztése. Valamivel később Max Nordau *Die Krankheit des Jahrhunderts* (1887) műve nyomán ugyanezt az érzést fogalmazza meg Pirandello az *Arte e coscienza d'oggi* cikkében, és az utolsó oldalakon hasonlóan nyomasztó kérdéseket tárgyal (vö. SI, 200-203): a tudományos felfedezésektől mind kényelmesebbé váló ember szellemi és lelki eltunyulását és cselekvésképtelenségét, azt, hogy hiányzik belőle a csodálat a saját ereje iránt, az *antichi affetti* és az *inganni*, melyek nagynak mutatják önmaga előtt. A költemény ugyanazzal a várakozásteljes ambivalenciával tekint a változó világra, mint a kérdések sorát megválaszolatlanul hagyó, de tökéletes korképet festő tanulmány következő sorai:

**a kopernikuszi
távcső és az
újra-dimenzionálások
játéka**

E par che tutta la miseria d'una storia secolare aggruppati in un turbine voglia urtare, scrollare il vecchio mondo. E noi viviamo in un tramenio vertiginoso che da tutti i lati ci preme, urta e logora (...) E tutto ciò, mentre per le scoperte della scienza, che trae quotidianamente a nuovi e meravigliosi scopi le forze, i mezzi della natura, i comodi della vita sono talmente cresciuti, che a tutti dovrebbe riuscire facile e di godimento

⁸¹ A sorokat folyamatos feszültségben tartja a *tempi lontani / antico genio / antichi affetti* és az *uomini novi / fiero turbine / suo gagliardo soffio / violenta furia / soverchiatrice onda di popolo* ellentétes szemantikai mezőinek egymással szembehelyezése, amelyet kiegészít az előbbi világ szinte tökéletes statikusságának (ld. egyedül a *peristi* ige idézi fel a változás képzetét) és az új világ erőszakos dinamikusságának az antitézise (*incalza, crollano, pervade, spezza, abbatte, freme, s'agita* igék halmazos használatával kiemelve). Miközben a régi világ megváltozott, s összeomlottak trónok és templomok, azaz hitek hazában és Istenben, helyükbe a technikai civilizáció új bálványoszlopaikat emelik (telefon, világkereskedelem, ipar). A múlt helyébe lépő jelen visszavonhatatlanságát jól érzékelteti az elbeszélő múltú és a jelen idejű igealakok közötti ellentét.

questa breve dimora terrena. Non sappiamo noi dunque guardarci più intorno e stimare i portenti, che l'uomo in questo tempo ha saputo inventare? Non è dunque più nessuna meraviglia né per gli occhi, né per l'anima? (SI, 201).

Pirandello újfent visszajára fordítja a távcsövet: az újradimenzionálások játékában az ember, akinek szomorú helyet jelölt ki a tudomány a természetben („*in confronto almeno a quello ch'egli s'imaginava in altri tempi di tenervi*”; SI, 189), ismét nagyvá válhat, ha felismeri a saját szellemi erejét⁸². Jogosnak tűnnek tehát Antimo Negri szavai, amikor úgy összegzi a pirandellói kopernikuszi fordulat lényegét, hogy írónk – Leopardihoz hasonlóan – „*si mostra convinto, della necessità di quella fede e delle illusioni che le sono congiunte, di una fede e di illusioni senza le quali non è più possibile vivere*” (Negri 1994, 157). Érdekes egybeesést mutat a fentiekkel az *Il pianeta*⁸³ című vers, amelyben egymást követi az illúzióvesztés konstatálása („*O savio antico, / teco or più non posso io credere / che la terra l'ombelico // sia del mondo e che s'aggirino / sole ed astri a lei intorno / per offrirla uno spettacolo / e far lume notte e giorno*”), és az illúziók szükségességének, az élet elfogadásának a kinyilatkoztatása („*Non siam fatti per capire / tutto in prima. Pazienza! / Dovrem pure un dì morire. / La ragion dell'esistenza // la sapremo, forse, dopo. / E che fare intanto? Attendere / alla vita e, a breve scopo, / per non stare in ozio, prendere // una cosa pur che sia, seria o vana, importa poco: / quel che importa è che si dia / importanza al proprio gioco*”⁸⁴).

A *Mal giocondo* több lírai darabja épül a fenti tematikára. A költő életből való kiábrándulása szülte pesszimizmusa kész lexikai készletet kínál a teljes kötet számára, ami egyrészt bizonyos manírról, másrészt a nyomasztó érzés folyamatos jelenlétéről tanúskodik. Az olyan kifejezések, mint „*la vanità de l'essere infinita*”, „*vana vita mortale*”, „*le più sciocche vanità mortali*”, vagy „*le vanità nel nulla*” stb. csak a kontextust

az illúziók szüksége

⁸² Nagyon pontosan fogalmaz ezzel kapcsolatban Antimo Negri, amikor a kopernikuszi fordulat Leopardi-, majd Pirandello-féle értelmezését veti egybe, és állapít meg közöttük analógiát. Negri szerint a kopernikuszi fordulat lényege, hogy miután megfosztja az embert korábbi méltóságától, egyben fel is magasztosítja a megismerésben játszott szerepének köszönhetően: „*Il copernicanesimo, certo anche contraddittoriamente, «abbassa», sì, l'uomo, ma, nello stesso tempo, lo „sublima”, investendolo di un ruolo in forza del quale ritorna a farsi centro del mondo delle cose chiamato a girargli intorno, come ad un asse centrale della ruota della conoscenza*” (Negri 1994, 154; de ld. az egész részt is: 151-155).

⁸³ A vers a *Fuori di chiave* kötetbe kerül bele (Genova, A. F. Formiggini, 1912), *Gita di piacere* címmel azonban már megjelenik a „Folchetto” folyóirat 1892. július 9-i számában (II. évf., 191.sz.). A vers ezt követően még három alkalommal, három különböző cím alatt is publikálásra kerül (vö. SPSV, 628).

⁸⁴ A gondolat meggyökeresedésének bizonyítéka, hogy szinte változatlan formában visszaköszön az *Arte e Scienza* kötet *Un critico fantastico* című tanulmányában: „*Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana (...): tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini*” (SI, 619). Ugyanez a kijelentés megismétlődik az *Umorismo* második részének negyedik fejezetében is (vö. UM, 922).

teremtik meg a verssorokat szembetűnő rendszerességgel átszövő *vano* – *in vano*, *odio*, *tedio*, *male*, *triste* – *tristezza*, *nulla* stb. kifejezésekhez kapcsolódó jelzős és birtokos szerkezetek számára⁸⁵. A romantikus, illetve a modern pesszimista ideológiákban gyökerező életérzés mellett természetesen ott van a költő személyes, mélyen átélt fájdalma is, amely elől a fantázia világába való menekülés jelentheti a túlélési stratégiát. Az illúziók igenlésének ez az egyik oka. Illúziók és álmok nélkül elviselhetetlen lenne az ésszel felfogott világ és annak hiábavalósága: „*menzogne io chiedo, e inganni se puoi! / Entro il cervello un mondo vano porto*” (*Momentanee*, X). Egyedül a költészet harmóniája nyújthat menekülést az egyénnel szemben tornyosuló külvilág elől. A költő az alkotásban és az antik görög világ nagy klasszikusainak megidőzésében keresi a harmóniát, ami a fiatal Pirandello induló klasszicizmusáról tanúskodik. A *Romanzi* ciklus VI. darabjának szinte himnikus magasságokba emelkedő záró sorai a harmóniában való feloldódás iránti vágyát⁸⁶ éneklik meg: „*E io vorrei a un sonno / di miti fantasmî affollato / abbandonarmi, a un sonno / che l'ultimo, l'ultimo sia... // o morir lentamente / da nugol leggiro di foglie / di rose soffocato / intatta stillanti rugiada / e pioventi da l'alto, / dal divo tuo grembo, o Armonia*”.

Az illúziók igenlésének másik oka a harcoss, tette kész személyiségben keresendő, ahogyan egykor a középiskolai lap mottójaként választott Leopardi-, illetve Dante-idézet is valami hasonló üzenetet rejtett, nem kis mértékben az *All'Italia* váteszi Leopardijára emlékeztetve bennünket. Pirandello nem a modern korral érkező fejlődéstől rémül meg, hanem az illúzióvesztés nyomában járó tehetetlenségtől, lelki és fizikai restségtől (vö. *Romanzi*, VIII). Ebben a perspektívában egyedül az illúziók, álmok jelenthetnek nagy tettekre ösztönző erőt: „*e nel languor*

⁸⁵ Vö. *Romanzi*, II: „*In lei l'in van per tanta via seguito / fantasma vano / era disparso*”; *Romanzi*, VI: „*Ne la tempesta fiera / de i foschi pensieri, di un nero / odio ne l'ozio nati / di questa, che inutile fugga, / vana vita mortale*”; „*parole vane*”; *Romanzi*, V: „*che vano era cercarti sotto il solè*”; *Cavalleresca* (2): „*Che van tu sia, lo so; ti cerco in vano*”; *Romanzi*, XI: „*comedia vana*”; *Romanzi*, XII: „*rapito io folle d'un sogno vano*”; *Romanzi*, XIII: „*amor miei vani, su 'l van desiò*”; *Allegre*, I: „*il viaggio a seguir di tante vane / nuvole, vano*”; *Allegre*, VI: „*Le gioconde / vanità de la vita*”; *Allegre*, X: „*i vani piaceri*”; *Intermezzo lieto*, I: „*In vano il ciel su l'Inquièto eterno / il suo velo purissimo distendè*”; *Intermezzo lieto*, III: „*in un attimo vano*”; „*ogni fede per lui vana rinnegò*”; *Intermezzo lieto*, V: „*un desiderio vano*”; *Intermezzo lieto*, VII: „*ed ogni nostro affanno non sian già stati in vano*”; *Momentanee*, IV: „*ogni ideale è in van s'egli t'impaccia*”; *Momentanee*, V: „*il vano / fatale andare su l'immutabil orme*”; *Momentanee*, VIII: „*sospir vano*”; „*rido il tuo vano incantò*”; *Momentanee*, XI: „*è forse l'eco d'un affetto vano*”; *Momentanee*, XIV: „*ogni nostro indagar riesce in vano*”; *Momentanee*, XVI: „*s'allunga in un gemito vano*”; *Triste*, VIII: „*nubi ideal d'ogni ideale vano*”; *Romanzi*, IV: „*il mal triste di vivere*”; *Romanzi*, V: „*tristi grue pe 'l ciel fosco*”; *Romanzi*, VIII: „*la vita, che pur triste innamorà / no*”; *Allegre*, III: „*e su i lunghi labbri un tristo riso*”; *Allegre*, III: „*nel tedio mortale*”; *Momentanee*, VIII: „*di greve tedio piena*”; *Triste*, IV: „*che senza una speranza, in tedio, egr*”; *Triste*, V: „*con tenace odio e dispetto*”.

⁸⁶ A feloldódásvágy megmutatkozik a megtermékenyítő (*Romanzi*, VII; *Intermezzo lieto*, VI) vagy megtisztulást hozó (*Romanzi*, XV) természet kapcsán is. Gyönyörű, gigantikus, egyes pillanataiban apokaliptikus vízióként felvillanó tájleírásaiban, amelyek robosztus realizmusukkal visszatérnek a novellákban is, Pirandello a pogány vagy páni természetkultusz világát idézi (vö. például *Romanzi*, III, IV, VII, XI; *Intermezzo lieto*, VI). A lelki közelség intimitását emeli ki a költő természettel dialogizáló magatartása, amely végigkíséri a verseket. Végül a kulturális klasszicitás és a pogány természetkultusz találkozását tolmácsolja a Szicília partjait mosó tenger és a görögség képének többszörös összemosása lírai kereteken belül.

monotono del canto / la rinunzia del popolo sorpresi / agl' ideali sacri / che fan le patrie forti" (Romanzi, IV). A lemondás elleni tiltakozás jegyében szólítja meg a költő a saját korát, önmagát pedig a kiábrándulás után újraéledt hit és tettekészség modelljeként, az *antico lottator* megtestesítőjeként ajánlja. A depresszív, közömbös, tehetetlen embertípusnak ezekben a versekben megidézett alakja tér vissza később az elbeszélésekben, a novellákban, a negatív attitűdöket *humorista* mosollyal felülírni nem képes szereplőkben.

Az értelem előtt feltárulkozó igazság kiábrándulást okoz. Ahhoz, hogy ez ne szüljön végső lemondást, szükség van az álmokra, amelyek pedig csakis egy *mégis-mindenek-ellenére* hitből, optimista jövőképből fakadhat: „*E da le loro voci, distinguibili a pena, / intendo ben come ogni lotta nostra // ed ogni nostro affanno non sian già stati in vano, / però che il frutto varrà ben il fiore // di nostra età caduto assai miseramente / senza d' april sorriso, o d' aura bacio*" (Intermezzo lieto, VII); vagy a szeretet hatalmába vetett hitből: „*Dal petto / pieno di sdegno strappo le gravose / cure, che m'han sì fieramente stretto: / Naufragare or voglio nel vorace / mare inquieto de l' umano affetto. / Solo così, se dentro il cuor si tace, / me ne gli altri obliando e in quel febrile / continuo agitazione senza pace, // la viltà umana non avrò più a vile*" (Triste, I). A fiataalkori versek tanulsága nagyjából ezekkel a szavakkal összegezhető, s nyoma sincs bennük még a későbbi *humorista* beletörődésnek⁸⁷, egyelőre a hit dominál. Nem csoda, ha évekkal később visszatekintve korábbi *énjére*, a költő is érzi érzelmeinek túlfűtöttségét, talán túlzó bizakodását (vö. a *Fuori di chiave* kötet *Convegno* és *Comiato* című darabjait).

Jelen vannak viszont már a *kopernikuszi fordulat* kötelező lexikális és képi elemei: az ember gőgje, amellyel önmagát teszi meg a világ mértékévé (*Intermezzo lieto*, I), a föld, mint „*sciocca enorme trottole*” (*Allegre*, IV; *Triste*, VIII), a föld és csillagok egymással szembenező – Leopardi *Ginestráját* idéző – világi, s a kettőjük között, mint pont és kiterjedés között feszülő ellentét érzékelése, nyomában a kétséggel, hogy vajon fentről tekintve a sárgolyó nem tűnik-e mégis aranyak (*Allegre*, IV). Ugyancsak a nézőpontok játékaról van szó az ember számára puszta *dísz* jelentő, gőgös fák hallgatagsága miatt magát nagynak képzelő, ám – a fák magasságából letekintve – csak nevetséges színjátékot játszó zajos *törpék* közötti ellentétben. Az erősen felcicomázott idős hölgy *humorista* metaforáját előlegzi a tavasztól megszépülő, de a virágok alatt ugyanolyan göröngyös és vén föld képe (*Allegre*, VI). Első ízben találkozhatunk a lelki megkettőződést leíró *dissidio interno* terminussal is (*Intermezzo lieto*, VII), amely minden *humorista* személyiség alapját alkotja. A fejezet elején idézett kötetzáró vers *ars poeticája* a

⁸⁷ A kötet *Momentanee*, VII és VIII verseiben jelenik meg a *se nem szomorú, se nem boldog*, valamint a *se nem sírás, se nem nevetés* kettőssége, amelyek az antitetikus *humorista* magatartás leírására szolgáló későbbi *erma bifronte* képét előlegzik.

megelőző költeményeket retrospektív módon világítja meg, ugyanakkor előre is vetül Pirandello egész további munkásságára, magába foglalva annak életen át tartó programját: az egyetlen *ének* megalkotásának gyötrelmét, amelybe belefér egész lelke. Ez azonban csak úgy születhet meg, ha előbb összegyűjt mindent, ami emberi, hiszen egyedül abból táplálkozhat a mű. Pirandello az élet drámájából merítkezik, művészetének ebben az értelemben mindvégig megmarad realiztikus alapja. Az ember pszichológiája érdekli, a személyiség bonyolult gépezetét kutatja. Megértette, hogy a világ összetett jelenségeit önmagunkon kívül nem érthetjük meg, kizárólag az egyéneken belüli valóságot kutathatjuk. Ebből az elkötelezett szemlélésből és rögzítésből születnek szereplői (vö. *Triste*, II). Ezt jelenti Giovanni Macchiának Pirandello *stanza della torturája*: „*Il caso umano lo attraeva in ciò che conteneva di misterioso e inspiegabile. Quando esso si trascinava dietro un alone di mistero, di follia, di malattia, poteva essere ammesso, creando il vuoto intorno a sé, nella stanza di un palcoscenico*” (Macchia 1981, 159).

A *Mal giocondo* kötet lírája tehát egy fiatal költő belső harcáról szól, melyet önmagával és a valósággal szemben vív. Kivételes erénye a póz nélküli, őszinte feltárulkozás, amely programadó kulcskérdéssé válik a költő számára ekölcsi és esztétikai téren egyaránt. Az *ének* ünnepében fogant beköszönő kötet, a nyilvánvaló idegen hatások⁸⁸ jelenléte ellenére is, tematikai és metrikai sokszínűségében talán a legizgalmasabb verses gyűjteménye marad Pirandellónak. A *Pasqua di Gea* kötettől (Milano, Libreria Editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1891) kezdve az egyes gyűjtemények homogénebb formát öltenek mindkét szempontból. Míg az említett gyűjteményben a természet (föld, nap), a tavasz páni dicsőítése⁸⁹, a szerelem és az életöröm igénylése alkotja a központi tematikát, az *Elegie renane (1889-1890)* (Roma, Tipografia dell'Unione Coop. Ed., 1895) – Goethe nyomdokain haladva⁹⁰ – a bonni évek költői krónikáját kínálja. A reflexív és visszaemlékező kitérőkkel tűzdelt *Zampognát* (Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1901) követő utolsó verskötet, a *Fuori di chiave* (Genova, A.F. Formiggini Ed., 1912) pedig mintegy poétikai *summáj*át képezi a világ és az élet *humorista* interpretációjának..

Pirandello *humorista* formálódásának dokumentumai alapján kijelenthetjük, hogy egyes minták meghatározó erővel vettek részt benne. Némely esetben (például Leopardival

⁸⁸ Andersson Carducci, Verga, Boito, Graf, Prati és D'Annunzio jelenlétére, Fava Guzzetta a Leopardi-hatásokra hívja fel figyelmünket, Borsellino hozzáteszi még a sorhoz Rapisardi és Stecchetti nevét, valamint kiemeli a dantizmusok jelenlétét. Szem előtt tartva a fiatal Pirandello irodalmi tájékozódásának és ízlésének főbb irányvonalait, elsősorban a Leopardi-Carducci vonalra érdemes odafigyelnünk, D'Annunzio hatása ellenben kevésbé tűnik relevánsnak.

⁸⁹ A *Mal giocondo*t átírató életöröm ellenére érdekes kontrasztot alkot a természeti táj megjelenítése a *Pasqua di Gea* költeményhez képest, amelynek előhírnökét a *Romanzi*, VII-ben olvashatjuk („*Cantami la sacra pasqua di Gea*”). Az előbbiben soha nincsen nappal, a természet, a táj rajza mindig éjszakához, napnyugtához, vagy hajnalhoz kötődik.

⁹⁰ Pirandello fordította Goethe *Elegie romane* kötetét (Livorno, Tipografia di Raff. Giusti Ed., 1896), amelyhez barátja, Ugo Fleres készítette az illusztrációkat.

kapcsolatban) már az *intertextualitás* nyomai is felbukkannak, így az író Pirandello mellett megismerhetjük a legalább annyira intenzív olvasó Pirandellót is.

Fiatalkori levelek alapján könnyen rekonstruálható, hogy viszonylag korai évekre datálható az író *humorista* szerzők, illetve a komikus műfaj iránti elkötelezettsége. Az olvasás mindenesetben együtt jár az elmélyült filológiai munkával. Pirandello tanulmányozza a latin komédiaszerzőket, a XVI. századi olasz vígjátékírókat (vö.: „*Oltre agli studi universitari, che sono pesantissimi, mi occupo della lettura dei comediografi latini Plauto e Terenzio, per farne un serio confronto con la commedia nostra del Cinquecento*”; LPR, 174), amelynek később az *Umorismó*ban sok hasznát veszi (vö. a Giordano Brunónak⁹¹ vagy Machiavellinek szentelt részeket; UM, 889-890, 892-894). Ugyancsak az *Umorismo* egyik utalása alapján feltételezhető, hogy már az egyetemi évek alatt megismerkedett Arturo Graf *Tre commedie del Cinquecento* (1878) című művével (vö. UM, 894). A *Belfagor* alapján tudjuk, hogy 1886-ban már bizonyosan ismerte Machiavelli művét, egy 1889. június 23-i bonni levélben pedig arról számol be Ernesto Monacinak⁹², hogy épp három XIII. századi, *humoristának* nevezett szerző (Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano és Cenne della Chitarra) tanulmányozásával foglalkozik, akiknek szeretné elkészíteni kritikai kiadását⁹³ (vö. LM, 103).

Az olasz modellek közül Giacomo Leopardi fontossága már a levelek és az első költői kísérletek alapján kiderült⁹⁴, s a szövegátvételek forrásai tekintetében ugyancsak az ő áll az első helyen. Pirandello szellemi-irodalmi formálódásában jelentős szerepet vállalt azonban Giosuè Carducci is, költőként és Heine fordítójaként-közvetítőjeként egyaránt. Pirandello Carducci-recepciójára feltehetően jelentős befolyással volt Enrico Nencioni, aki híres volt a költő iránti rajongásáról, a többi között neki szentelte a *Saggi critici di letteratura* tanulmánykötetének utolsó három darabját.

⁹¹ Borsellino szerint a *humorismus* irányába az első lökést épp Bruno *Candelaio* műve adta Pirandellónak. 1889-ben barátja és mentora, Enrico Sicardi (a *Mal giocondo* kötet feletti bábáskodása mellett) Giordano Bruno művének legújabb kiadásán dolgozott, és Pirandello feltehetően ekkor került közelebbi kapcsolatba vele. Az *Umorismó*ban azzal a megjegyzéssel idézi a *Candelaio* mottóját („*In tristitia hilaris in hilaritate tristis*”; UM, 892), hogy akár az általa teoretizált *humorismus* egészének is a mottója lehetne (vö. Borsellino 1991, 39). Sőt, ugyanez a sor kerül a később *Fuori di chiave* kötetbe rendezett kisebb költői ciklus elé (*Credo, A un gnúfo, Sempre bestia, Il Pianeta, Convegno*), amely a „*Rivista d'Italia*” 1901. októberi számában jelent meg.

⁹² Ernesto Monaci (1844-1918) Pirandello neolatin filológia tanára volt Rómában, később a szakmai tisztelet mellett baráti szálak is egymáshoz fűzték őket. A római egyetem rektorával és latin professzorával, Onorato Occionival történt összetűzést követően Pirandello Monaci tanácsára ment Bonnba, hogy befejezze tanulmányait.

⁹³ Tervét egy évvel később, családjának írt levelében is megerősítette Pirandello (vö. LB, 146).

⁹⁴ Vö. Romano Luperini kijelentését: „*La carica negativa del pessimismo siciliano poteva così in lui incontrarsi con l'influenza di Leopardi, forse più decisiva – almeno per quanto riguarda la «filosofia» di Pirandello e in particolare il suo relativismo – di quanto sinora sia pensato*” (Luperini 1999, 10-11).

A külföldi minták közül – a levelek tanúsága szerint – feltehetően ismerte Jonathan Swift *Gulliverét*, amely 1842 óta volt olvasható olasz nyelven (*I viaggi di Gulliver*). Az *Umorismóban* több ízben is úgy idézi az ír szerzőt, mint az igazi, vérbeli *humorizmus* képviselőjét, aki a visszájára fordítható távcsővel jelképezhető jellegzetes *humorista* tudatosságot képviseli (vö. UM, 898). Nagyjából a századfordulós évekre tehető a másik örök *humorista* példaképpel, Laurence Sternevel kapcsolatos olvasmányélmények is. Sterne *Sentimental Journey Through France and Italy of Yorick* (1768) című regényét (olasz nyelven Foscolo fordításában: *Viaggio sentimentale*, 1813) már az 1898-as Niccolò Tommaseóról szóló cikkben⁹⁵ megemlíti Pirandello, majd visszatér rá az *Arte e Scienza* Cantoninak szentelt darabjában (vö. SI, 626), valamint az *Umorismo* első részének *Questioni preliminari* című fejezetében (vö. UM, 892). Sterne másik művét, az igazi *humorista* vénával átítatott *Tristram Shandyt* az *Umorismóban* (vö. UM, 918), illetve az egy évvel később írt *Non conclude* című cikkben⁹⁶ említi csak meg explicit módon, de az *Il fu Mattia Pascal*ban első ízben alkalmazott fejezetcímek alapján feltételezhetjük, hogy már korábban is olvashatta⁹⁷. Ezt később az 1922-es (Formiggini „Classici del Ridere” sorozatának keretében elkészült) teljes olasz fordításra⁹⁸ támaszkodó újabb, immár elmélyültebb újraolvasás követhette⁹⁹ (vö. Casella 2002, 36). A regények megnevezése nélkül, általában Sterne *humorista* műveire és magára az íróra, mint a *humorizmus* példájára a korai kritikáktól kezdve utalásokat találhatunk, így a neve például az 1896-os Cecco Angiolieri-cikkben is felbukkan (vö. SI, 225, 227).

⁹⁵ Vö. in „*Fede e bellezza*” di N. Tommaseo, „Roma letteraria”, 10 dicembre 1898, 543-544.

⁹⁶ Vö.: „*E tra i libri, a cui più di frequente ritorno, due ne amo sopra tutti: La vita e le opinioni di Tristram Shandy dello Sterne, il più sconclusionato dei romanzi che vi siano mai scritti e l'Amleto dello Shakespeare, che il Goethe chiamava problema insolubile, sublime anch'esso per la sua tremenda sconclusionone*” („La Preparazione”, Roma, 17-18 agosto 1909; id. Casella 2002, 37).

⁹⁷ Ugyan nem állnak rendelkezésünkre adatok arra vonatkozóan, hogy Pirandello mikor ismerkedett meg Sterne művével, azt azonban biztosan tudjuk, hogy 1896-ban – címről legalábbis – már ismerte a művet. A Cecco Angiolieriről szóló cikkben ugyanis Pirandello idézi Enrico Nencionit (a szokásos pontos forrásmegjelölés nélkül), tőle kölcsönözve a *L'umorismo e gli umoristi* („Nuova Antologia”, vol. XLIII, 1884, 193-211; majd „La tavola rotonda”, 1892. július 17., és 24.; Uő, *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, 1911, 176-202) című művében adott *humorizmus* meghatározást. Nencioni a tanulmányában pontosan Tristram Shandy és Don Quijote példái alapján mutat rá, hogy a *humorizmus* alapvetően a szívből fakad, s nem az ész műve (vö. Nencioni 1911, 197).

⁹⁸ A fordítás Ada Salvatore munkája. A három kötetes kiadás két darabja ma is megtalálható Pirandello könyvtárában (vö. BP, 161).

⁹⁹ Macchia és Mazzacurati elemzése alapján Casella egy ilyen újraolvasás tematikai és stilisztikai nyomait hangsúlyozza az *Uno, nessuno e centomila* (1925) regényben (vö. Casella 2002, 36). Macchia szerint a két regény közötti affinitásokat már a cím nyilvánvalóvá teszi, amennyiben feltételezhető, hogy Pirandello épp Sterne mintája alapján (olasz fordításban: *La vita e le opinioni di Tristram Shandy in nove tomi*) választja a *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri* alcímet. Felhívja továbbá a figyelmünket az árnyék funkciójának a megváltozására: míg a *Peter Schlemihl* nyomdokain járó *Mattia Pascal*ban az ember és az árnyék összeolvadását, mintegy egymásba lényegülését láthatjuk, addig Moscarda esetében az árnyék elveszíti az embert. Végül Macchia a *Tristram Shandy*-modellrel látja érvényesülni Pirandello regényének folyamatosan félbeszakított ritmusú elbeszélésében, a rövid, különálló fejezetek alkalmazásában, valamint a *humorista* és rendezetlen történetzövében is (vö. Macchia 1981, 73-76).

Mazzacurati – a *Non concludé*ban megfogalmazott poétikai modellek alapján – *Tristram Shandy* és *Hamlet* figuráinak archetipikus jellegére mutat rá, amennyiben Pirandellónál a modern ember szinonímái lesznek:

Si assiste anzi qui ad una sorta di ripartizione delle funzioni: *Amleto* come personaggio, il *Tristram Shandy* come *plot*, divengono archetipi e sinonimi della visione pirandelliana del moderno, della sua irreversibile negatività (rispetto al mito classico) ma anche della sua sola sopravvissuta autenticità: l'accettazione della crisi e del caos, senza la tentazione o l'infingimento di una forma estetica che sublimi e risolva entrambi, semplicemente mascherandoli (Mazzacurati 1990, 435).

A *humorizmus* forrásának tartott északi irodalommal szemben Pirandello megpróbált egy mediterrán, és azon belül olasz *humorista* vonalat rekonstruálni.

Don Quijote

Ehhez Don Quijote alakjában találta meg a kulcsfigurát. Cervantes hőse korán kedvessé vált számára, ahogyan láthattuk már a fiatalkori levelezésekben felbukkanó utalások alapján. Don Quijote levelekben megidézett, *pre-humorisztikus* figurája azonban eleinte inkább parodisztikus jegyeket hordozott, és csak fokozatosan körvonalazódott benne a *humorizmus* jellegzetes anti-hős alakja.

Parodikus értelemben idézi meg az író D'Annunzio *Le vergini delle rocce* (1895) regényéről írt recenziójában, amelyben a főhős személyiségének kevésbé koherens kidolgozottsága és ellentmondásossága miatt utal a Cervantes *hidalgójával* vonható párhuzamra. De nem *humorista*, hanem *komikus* értelemben. Claudio Cantelmo sem igazi akarattal, sem igazi koncepcióval nem rendelkezik, pozitív értelemben semmilyen szintézist nem képvisel: a regényben felvázolt és a főszereplő szavai alapján ellenszenvvel szemlélt társadalmi szétesettségben az általa választott – helyesebben az író D'Annunzio által választott – megoldás anakronisztikusan hangzik: „*quel che si propone di fare è fuori, non solo della volontà umana, ma da ogni possibilità di volere*” (SI, 99). Nevetségessége miatt nem lesz más, mint Don Quijote de la Mancha leleményes *hidalgójának* egyik degenerált változata, avagy Napóleon modern karikatúrája (vö. SI, 101). Pirandello három évvel később, D'Annunzio *La città morta* című görög tragédiája kapcsán tért vissza Cantelmo alakjára. Kritikája ezúttal is hasonló volt, Cantelmo *hősies* tette paródiába torkollik, míg ő maga nem lesz több, mint „*donchisciottesca caricatura di Napoleone*” (SI, 261). A D'Annunzio-recenziókban nem került szóba a *humorizmus*, így a művek konkrét ismertetése és értelmezése nem megfelelő hely a pontosabb definíciók megalkotására. Pirandello csupán érezteti az olvasóval, hogy Claudio Cantelmo alakjának megformálása a szándékok ellenére megragad a paródia szintjén. A pontos választ a miértre a Salvatore Farináról

írt tanulmányból (1907) kapjuk meg: „*L'umorista però è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quant'è sincero in quella pietà. Se così non fosse, vi sarebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia che deriva da una contraddizione soltanto formale, da un infingimento retorico*” (SI, 581). Ennek tükrében tehát Pirandello D'Annunzio írásának többször hangoztatott retorikus jellegére mutatott rá, amely szemben állt az ő *őszinteség* programjára épülő művészi-erkölcsi modelljével.

A szándék és tett ellentmondásossága az igazi Don Quijotében túlmutat a komikumon. Az előbbi komolysága és az utóbbi nevetségessége a tragikum és komikum összemosódását eredményezi, azaz *humorista* jelleget kölcsönöz az alaknak. Ilyen értelmezésben utalt Pirandello Cervantes hőisére az *Un prestesto poeta umorista del secolo XIII* (1896) tanulmányában, az ő alakján keresztül mutatva be, mi a különbség az igazi *humorizmus* és a Cecco Angiolieri által képviselt népi szatíra és burleszk között, amellyel Berni *Orlando Innamorato*ja áll rokonságban (vö. SI, 225). Mindazonáltal a tanulmányban még bizonyos ingadozást, bizonytalanságot figyelhetünk meg Don Quijote értékelésével kapcsolatban: Pirandello hol a regény vígeposzi jellegét emeli ki (Berninek csak annyi köze van Cervanteshez, mint „*uno dei precursori del poema eroicomico*”; SI, 226), hol a szereplők *humorista* sajátsága mellett érvel a komikum és tragikum ellentétes perspektíváinak egyesítése miatt („*Don Chisciotte, che, poveretto, fa e dice sempre sul serio, ed è perciò ridicolo*”; SI, 225).

A Salvatore Farina-tanulmányban Don Quijote figurája az olvasóban kiváltott ellentmondásos érzelmek kapcsán került elő. A szereplő egyszerre nevetséges, ugyanakkor a tettei mögött meghúzódó nemes eszmék komolysága és komolyan gondolása miatt mégis szomorú alakja ugyanazt a *jóindulatú hezitálást*, azt a *nem tudom, melyik oldalra is álljak* érzést, valamint *szánalommal vegyes szimpátiát* váltja ki az olvasóban, amely némely esetben a *humorista* művész magatartását is jellemzi. A Cecco Angiolieri és Salvatore Farina *humorista* művészetének tagadása, avagy bizonyítása érdekében érvelő tanulmányok Don Quijote alakját különböző szempontokból használták a formálódó *humorizmus*-elmélet bemutatására. Míg az előbbi írásban a művészi eljárás jellegéből adódó *humorizmus* példajaként említette a szerző, amelyben a leírás természetéből fakadóan, mintegy természetes fejlődés következményeképpen kapunk *humorista* szöveget (amelynek Pirandello hangsúlyozza szatirikus mellékízét), vagyis a *humorizmus* jelensége az alkotói oldalról van megvilágítva, amely a szereplő *tragi-komikus*, helyesebben *heroi-komikus* alakjának megragadásából táplálkozott, addig a Farina-tanulmányban a már említett befogadói oldalra helyeződött a hangsúly. Az *Umorismo*ban mindkét vonal továbbélt, s az alkotói és befogadói oldal közötti interpretációs szimbiózis feltételét emelte ki a szerző.

Az *Umorismo* egyik legtöbb erénnyel rendelkező részét alkotó Don Quijote-elemzés (vö. UM, 874-884) előzményeként meg kell említenünk az 1905-ben keletkezett *L'umorismo di Cervantes* című tanulmányt¹⁰⁰ (vö. PGG, 260-264). Pirandello már ebben felvetette saját olvasatát, amely szerint Don Quijote nemes lovag születési helye talán nem is *en un lugar de la Mancha*, hanem *Alcalá de Henares, 1547*, s mint ilyen nem csupán az írói fantázia szülte fikciót testesíti meg, hanem magát Cervantest, következésképpen a regény olyan autobiografikus ihletésű műként értelmezendő, amelynek főszereplője nem más, mint maga az író. Név nélkül, de idézve számos kritikai álláspontot Cervantes regényének keletkezési okára vonatkozóan, rámutatott az addigi értelmezések vakvágányára, és egyben hangsúlyozta a saját értelmezésének¹⁰¹ nemzetközi újszerűségét, nem kis önbizalommal egyenesen Amerika felfedezéséhez hasonlítva azt (vö. PGG, 261). Figyelemre méltó viszont az általa választott kritikai módszer nyomatékosítása (*„mi servirò dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo di esso”*; PGG, 262), amely összhangban áll a *humorista* művek helyes megítélése érdekében megkövetelt történelmi-életrajzi kontextualizáció 1896-ban lefektetett elvével (vö. *Un pretesto poeta umorista del secolo XIII: „Bisogna, poi, per bene intendere un poeta umorista, considerar quanto gli sta d'attorno; e allora, guardando alla storia”*; SI, 226).

Pirandello Don Quijote jellemzéséből¹⁰², majd az olvasóban keltett vegyes érzelmekből (*„le sue disgrazie, se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente”*;

¹⁰⁰ Vö. in „Il Momento”, Torino, 1905. május 13.

¹⁰¹ A tanulmányban nem szerepel a terminus, sőt bizonyos értelemben épp az interpretáció, az értelmezés ellenében érvel Pirandello, amikor az egyik kritikai hozzászólás rövid summázata után kijelenti, hogy az elmondottak továbbra is nyitva hagyják a kérdést a mű születésének okára vonatkozóan, csupán a könyv *absztrakt magyarázatát* szolgálják. Ő ezzel szemben – kiindulva az író prologusban és a II. könyv végén tett kijelentéséből, mely szerint célja az volt, hogy lerombolja a nép körében nagy népszerűségnek örvendő lovagregények fontosságát – azt próbálja bebizonyítani, hogy valójában mi volt a regény keletkezésének az igazi oka, rámutatva egyben a mű *humorizmusára* (vö. PGG, 262). Pirandello elgondolásában tehát az interpretáció absztraktsága mindig bizonyos fokú önkényességet is jelent, azaz a szöveg működéséből (az ő kifejezésével élve: *önálló életéből*) ered, amely a mű születését követően leszakad az íróról, és autonóm utat jár be. Valójában azonban Pirandello sem tesz mást, mégha szándékai szerint a gyökerekhez, a mű és szerző utolsó megragadható érintkezési pontjához, a mű keletkezéséhez szeretne is visszanyúlni, mint egy újabb értelmezést kínál, a maga *humorista* elméleti perspektíváját támasztva alá vele. Az általa tett megkülönböztetésnek csupán ez utóbbi szempontból van értelme: elméleti alapokra szeretné fektetni Cervantes regényének, mint *humorista* műnek, és egyben a *humorista* műnek a keletkezési körülményét, okát, ezzel a körülíró jellemzéssel készítve elő egy esetleges későbbi definíciót. Ugyanakkor ezzel már interpretációt, méghozzá a *Don Quijote* regény *humorista* interpretációját is kínálja.

¹⁰² Érdekes rokonságot figyelhetünk meg Don Quijote jellemzése és számos jellegzetes pirandellói *humorista* hős jellemrajza között: az igazságszeretet, a sors okozta sérelmek gyógyításának szándéka, az ékesbeszéd, az önfeláldozás, mint kötelesség stb. mind olyan jegyek, amelyek visszaköszönnek majd az *Il tabernacolo*, *Il bottone della palandrana*, *La lega disciolta*, *Ciàula scopre la luna*, *La giara*, *Richiamo all'obbligo*, *Al valore civile*, *La verità*, *Il berretto a sonagli*, *Il giuoco delle parti*, *La patente*, *La verità* stb. novellákban. Pirandello írói világa és Don Quijote között általában megfigyelhető párhuzamokat részletes elemzés keretében tárja fel Franco Zangrilli (vö. Zangrilli 1996).

PGG, 262)¹⁰³ kiindulva utal az író prológusbeli kijelentésének elfogadhatatlanságára, hiszen ha kizárólag arra támaszkodnánk, szükségszerű ellentmondás és inkoherencia keletkezne az írói szándék és a létrejött mű között, márpedig D'Annunzio alapján tudjuk, hogy ez csak üres retorikát eredményezhet. Miután a *Don Quijotéban* nincs szó semmiféle retorikáról, feltételezhetjük, hogy máshol kell keresnünk az okokat. Heine meghatározását¹⁰⁴ kölcsönkérve a regényt úgy definiálja Pirandello, mint „*la più grande satira umana contro l'umano entusiasmo*” (PGG, 263), de hangsúlyozza, hogy ezzel az író a saját lelkesedését elé állít szatirikus tükröt¹⁰⁵: „*sostengo cioè che Cervantes tolse da sé medesimo l'immagine del cavaliere dalla triste figura, nel quale perciò ridono tutte le lacrime che a lui la miseria, il carcere, l'ingiustizia, l'ingratitude, le persecuzioni degli uomini fecero versare*” (PGG, 263). Megerősítést talált ehhez Cervantes szavaiban, az ő prológusából idézte az ide vonatkozó részt:

Io non ho potuto contravvenire all'ordine naturale che vuole che ogni cosa generi ciò che le somiglia. E così, che cosa poteva mai generare lo sterile e mal coltivato ingegno mio, se non la storia di un figlio rinsecchito, ingiallito e capriccioso, pieno di pensieri varii non mai finora d'alcun altro immaginati: generato com'ei fu in un carcere dove ogni angustia siede ed ha stanza ogni triste umore? (PGG, 263).

Az *Umorismóban* szinte teljes terjedelmében átvette az 1905-ös tanulmányt. A kontextust Ariosto *Orlandójával* való összevetés adja. A *Don Quijote*-értelmezést felvezető rész előrevetíti a mű *humorista* keretekbe ágyazását, és egyben szembeállítja Ariosto művének komikus iróniájával. A valóság és fikció egymáshoz való viszonya ellentétes módon működik a két műben. Tanulságos, ahogyan a konfrontáció nem is annyira a két mű, mégcsak nem is a két író vagy a két főhős viszonyában fogalmazódik meg, hanem *Don Quijote* és Ariosto viszonyában, ezzel mintegy sugallva a tanulmány konklúziójaként levont következtetést Cervantes és *Don Quijote*, azaz

¹⁰³ Az érzelmi kettősség jellegzetesen *humorista* jelenségként való értelmezésének első megfogalmazását szintén a Cecco d'Angiolierőről szóló tanulmányban olvashatjuk: „*Per me l'umorismo, sotto qualunque aspetto si voglia considerare, è sempre una forma di sentimentalismo, anzi (...) è lo stesso sentimentalismo, che ride per una faccia, la faccia opposta piangendo*” (SI, 226). A nevetés és szánalom kettősségében tér vissza ugyanez az ambivalencia a Salvatore Farináról írt és fentiekben idézett cikkben.

¹⁰⁴ Heine definícióját Carducci fordításában vette át Pirandello.

¹⁰⁵ A két író között vonható analógiák sorát gyarapíthatja az a párhuzam is, amelyet épp Pirandello *Don Quijote*-értelmezése alapján állíthatunk fel, vagyis hogy *Don Quijote* nem más, mint maga Cervantes. Pirandello szintén szívesen mintázza meg magát valamely szereplőjének bőrébe bújva. Példa erre Mattia Pascal alakja. Elgondolkodtató felvetésnek tűnik, hogy épp a miragnói hős autobiografikus ihletése adja az alapot az egy évvel későbbi Cervantes-tanulmányhoz. A korábban Borgesszel kimutatható (ellentétes előjelű) hatástörténet kapcsán már említettük a pirandellói írás auto-reflexív jellegét. Ismerve továbbá Borges *Don Quijote*-rajongását, felállíthatónak tűnik a Cervantes – Pirandello – Borges tengely.

szerző és szereplő lényegi *azonosságára* vonatkozóan¹⁰⁶. Míg Ariostót valóságtudata *in-autentikussá* teszi a legendák világában, addig Don Quijote a valóságban téved el legendatudata miatt. A kettejük közötti különbség a fikcióval szembeni álláspontjukból következik: Ariosto csak színleli, hogy hisz a legendákban, míg Don Quijote valóban hisz bennük. Amikor tehát fény derül a valóságnak hitt fikció fikció jellegére, Ariosto nyugodtan továbblép, mert valóságtudata eleve inkompatibilissé teszi a fantázia világával. Elfogadja annak játékszabályait, megpróbálja megtalálni a valóságot a fantasztikumban, de amikor a mágia köddé válik Orlandója szeme előtt, akkor az író alapvető valósághoz ragadtsága miatt csak a komikus irónia marad hátra. Ezzel szemben Don Quijote valóságként éli meg az illúziót, és mivel a valóság rezisztál a fantasztikummal történő összeütközésben, a helyzet komikussága ellenére elkerülhetetlen a tragikum érzete. Az előbbi esetben csak a nevetés van, az utóbbiban azonban túllépünk a komikumon, amely átadja helyét a *humorismus* könnyel vegyes mosolyának: „*noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando*” (UM, 877). Fontos kijelentésről van szó, hiszen az 1908-as tanulmány *humorismus*-definícióját készíti elő: a nevetés és szánalom kettős érzelmi magatartása a *sentimento del contrario*-tételt vezeti be.

Az *Umorismo* további részében Pirandello követi az 1905-ös tanulmány szövegét, csupán minimális változtatásokkal egészíti ki azt. Kimarad a saját *humorista* értelmezésének korszakos jelentőségére vonatkozó bekezdés, elhagyja a Heine-féle definíciót és a Cervantes-tanulmány arra következő részét, amely pedig furcsa mód épp az egész interpretáció lényegét és kulcsmondatát tartalmazta: Don Quijote „*non la parodia dell’epopea cavalleresca, ma la parodia dell’autore stesso*” (PGG, 263). Egy korrektebb kritikai eljárás jegyében megjelöli a korábban *vannak, akik* formulával jelölt forrásokat (Sismondi és Bouterwek), egyedül Segrè számára tartva fenn a *valaki* általános megjelölést. Megszokott gyakorlatához híven azonban épp az elhallgatott forrás keretében veszi át szószerinti idézésben az idegen szöveget: „*Qualcuno, è vero, si è spinto fino a dire che la vera ragione del lavoro sta nel contrasto, costante in noi, fra le tendenze poetiche e quelle prosaiche della nostra natura, fra le illusioni della generosità e dell’eroismo e le dure esperienze della realtà. Ma questa che, se mai, vorrebbe essere una spiegazione astratta del libro, non ci dà la ragione per cui fu composto*” (UM, 878). A szöveg forrására Pietro Milone talált rá (Carlo Segrè, *Servantes soldato*, in Uő, *Profili storici e letterari*, Firenze, Le Monnier, 1897), kimutatva egyben, hogy az idézett passzus Friedrich Bouterwek (*Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, 1801-1819) és Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi

¹⁰⁶ Vö. ezzel kapcsolatban a következő kijelentéseket: „*le condizioni in cui fin da principio il Cervantes ha messo il suo eroe e quelle in cui s’è messo l’Ariosto*” vagy „*Don Quijote non finge di credere, come l’Ariosto, a quel mondo meraviglioso delle leggende cavalleresche*” (UM, 874).

(*De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, 1813) műveinek a rövid összefoglalóit tartalmazza¹⁰⁷, ahogyan az *Umorismo* következő bekezdésének első mondatában maga Pirandello is utalt rá (vö. UM, 879). További kiegészítést jelent az 1905-ös tanulmányhoz képest a fentiekben említett interpretációs stratégia gyakorlati megvalósítását mutató történelmi-biográfiai háttérrel, amelyet általános esztétikai reflexiókat tartalmazó rész követ. Charles Augustin Sainte-Beuve¹⁰⁸ *plusvalenza* kifejezését átvéve beszél a műalkotások szerzőtől függetlenedő útjáról: „*nei capolavori del genio umano viva nascosta una plusvalenza futura, la quale si svolge di per sé sola, indipendentemente dagli autori medesimi, come dal germe si svolgono il fiore ed il frutto*

¹⁰⁷ Vö. Milone 2001, 131, n1. Segrè könyve ma is megtalálható Pirandello könyvtárában. Paola Casella értékes pontosításokkal szolgál a Segrè-Pirandello szövegegyezésekre vonatkozóan az *Umorismo* egészét tekintve, pontosan megjelölve azokat a passzusokat, ahol Segrè szolgálhatott kiindulási alappal Pirandello elgondolásaihoz (vö. Casella 2002, 98, n196).

¹⁰⁸ Nem áll rendelkezésünkre információ arra vonatkozóan, hogy Pirandello mikor, vagy kinek a közvetítésén keresztül ismerkedett meg a francia irodalomkritikus munkáival. Mindenesetre Sainte-Beuve tudományos módszere, amelynek segítségével lehetségesnek vélte az irodalmi mű objektív értékelését, különös jelentőséget tulajdonítva az írók életrajzára vonatkozó közvetlen bizonyítékoknak, úgy mint a levelezés, a visszaemlékezések vagy az anekdoták, nem állt túl messze a pirandellói történelmi-biografikus háttér fontosságát hangsúlyozó nézettől. Sainte-Beuve szerint a biografikus síkra koncentrálni kutatás célja a mű kritikai megítélését segítő személyiségrajz felállítása. Pirandello ugyanígy hangsúlyozta a történelmi háttér fontosságát, amelyet szükségesnek ítélt a mű keletkezési körülményeinek tisztázásához, különös tekintettel a *umorista* művek esetében, hiszen a *humorizmus* egyik megkülönböztető jegyeként tüntette fel az átmeneti történelmi korokhoz, a nagy történelmi korszakfordulókhoz való kötődését (vö. *Un pretesto poeta umorista del secolo XIII*, 1896): „*Bisogna, poi, per bene intendere un poeta umorista, considerar quanto gli sta d'attorno; e allora, guardando alla storia, apprendiamo ch'esso suol chiudere quasi sempre un periodo di transizione nella letteratura o nella vita, e fiorire però in tempi di molta passione, in tempi di spostamento d'un ideale umano, d'un archetipo morale*” (SI, 226). Ugyanakkor kinyilatkoztatja a mű alkotóról való leszakadásának tételét is, amely a fenti Sainte-Beuve idézet *plusvalenza* fogalmával rokonítható. Pirandello szerint egy jól megformált mű, mint *essere organico e vivente* önálló életre kel, az alkotótól függetlenül fejti ki hatását, a saját belső törvényszerűségeinek engedelmességgel. Az olvasó akár olyan jegyeket, jelentéseket is tulajdoníthat neki, amelyek eredetileg nem álltak a szerző szándékában. Ugyanakkor vigyáz arra, hogy ne ruházza fel a befogadói oldalt az interpretáció önkényességével (az önellentmondás határait súrolva), hiszen az *Umorismo* egyik elméleti sarkkövét épp az a tétel fogja alkotni, amelynek értelmében az olvasó önmagában próbálja meg reprodukálni azokat az érzéseket, amelyek a mű fogantatásának pillanatában a szerzőt tartották fogva. Erre szolgál a *sentimento del contrario*, amelynek előhívása mindkét fél számára szükséges akár a *umorista* mű születéséhez, akár az értelmezéséhez. Pirandello tehát interpretációs stratégiájában bizonyos értelemben túllép a szerzőn, de nem adja meg az értelmezés szabadságát a befogadói oldalnak sem. Nála a mű kerül középpontba, és egy olyan metamorfózis-képességgel ruházza fel azt, amelynek segítségével egyediből általánossá lép elő. Erre találja ki a *típus* fogalmát: „*Certo, quando un poeta riesce veramente a dar vita a una sua creatura, questa vive indipendentemente dal suo autore, tanto che noi possiamo immaginarla in altre situazioni in cui l'autore non pensò di collocarla, e vederla agire secondo le intime leggi della sua propria vita, leggi che neanche l'autore avrebbe potuto violare; certo, questa creatura, in cui il poeta riuscì a raccogliere istintivamente, ad assommare e a far vivere tanti particolari caratteristici e tanti elementi sparsi qua e là, può divenir poi quel che suol dirsi un tipo, cioè che non era nell'intenzione dell'autore nell'atto della creazione*” (UM, 880). Az ítézés feladatát, és a szemében egyetlen járható interpretációs stratégiát egyébként az *Un critico fantastico* (1908) tanulmányban fogalmazta meg Pirandello a legvilágosabban. Eszerint az esztétikai produktum helyes megítélésének alapja, hogy a környezeti, társadalmi biografikus és pszichés faktorokból megalkotott szerzői összkép szem előtt tartásával a befogadónak reprodukálnia kell önmagában azokat az érzéseket, amelyeket a szerző érzett a mű születésének pillanatában: „*D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarvisi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera d'arte il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista, che rappresentano quasi il terreno in cui il germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato*” (SI, 612).

senza che il giardiniere abbia fatto altro se non avere zoppato bene” (UM, 880). A műalkotás és a magból kinövő hajtás hasonlata nem volt idegen Pirandello számára. Már az 1899-es *Azione parlata* tanulmányában (SI, 449) találkozhattunk vele. Később visszatért a *humorizmus* elméletének végső kidolgozását előkészítő, 1905/06-os évek intenzív munkásságában (recenziók, tanulmányok¹⁰⁹), valamint az *Arte e Scienza* részét alkotó *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa* című tanulmányban.

A cél most már nem egy új értelmezés fellállítása volt, hanem az alkotói folyamat megértése, bemutatása, különös tekintettel a benne előforduló *humorista* jegyekre. Pirandello ezért nyomatékositotta – az 1905-ös tanulmányhoz képest újabb részek betoldásával – a szerzői oldalon végbemenő megkettőződés folyamatát, ugyanazt a *vedersi vivere* pillanatot, amely *humorista* szereplőinek igazságfelismerését fogja jelenteni. A *humorista* egyén tudatosodásának önmagától elidegenítő momentumáról van szó, amelyet Cervantesre vonatkoztat, aki ezáltal válhat az igazi *humorista* regény prototípusának megteremtőjévé:

Ma era già nato prima il vero Don Quijote: era nato in Alcalá de Henáres nel 1547. Non s’era ancora riconosciuto, non s’era veduto ancor bene: aveva creduto di combattere contro i giganti e d’averne in capo l’elmo di Mambrino. Lì, nell’oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli *si vede* finalmente, si accorge che i giganti eran molini a vento e l’almo di Mambrino un vil piatto da barbiere. Si vede, e ride di se stesso. Ridono tutti i suoi dolori (UM, 882).

A *vedersi vivere* terminus segítségével Pirandello az *Umorismo* második részében kifejtett elmélet *reflexióra* vonatkozó tételeit előlegezi, amelynek következményeképpen megszületik a *sentimento del contrario humorizmust* formáló jelensége. A kifejtés folyamatosan előretaló jellegének következtében a terminus itt is megjelenik, de magyarázatára, bővebb kifejtésére csak az elméleti részben kerül sor:

È il sentimento di pena che ispira l’immagine stessa nell’autore, quando, materialata com’è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d’amarissima esperienza, ha suggerito all’autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui (UM, 882-883).

¹⁰⁹ Vö. Lauria *Le garibaldine* könyvéről és Cesareo *Francesca da Rimini*-jéről írt recenziókat, a *Sul dramma storico* és a *Novelle e novellieri* című cikkeket, valamint az *Un critico fantastico* tanulmányt.

A *ridono tutti i suoi dolori* ennek a *sentimento del contrario*nak a nyomán kialakuló érzelmi kettősséget előlegzi. Az 1905-ös tanulmányban homályosabb formában, de ugyanerre utalt Pirandello Ruggero Bonghi definíciójának idézésekor: „*Se l'umorismo, come avvisa il Bonghi, è un'acre disposizione dello spirito a cogliere e a rappresentare il serio del ridicolo e il ridicolo del serio umano, Cervantes è il serio del ridicolo ch'egli rappresenta*” (PGG, 264). A meghatározás meglehetősen elasztikus jellege miatt utasította el később ezt a definíciót az *Arte e Scienza* Alberto Cantoninak szentelt *Un critico fantastico* darabjában.

Az *Umorismo* második részében végül a szerző mégegyszer utoljára a *Don Quijote*-regény példájához fordul: Cervantes műve alapján illusztrálja a *sentimento del contrario oggettivato* jelenségét, amelynek lényege, hogy a költő nem a reflexió által működésbe hozott folyamat kiváltó okait ábrázolja, hanem a hatását, minek következtében az ellentét érzelméből született *humorismus* magának az ábrázolásnak a komikusságán keresztül szüremkedik be. Pirandello ezzel magyarázza, hogy a regény olvasása során miért nem fedezzük fel explicit módon a reflexió sajátos munkáját, és miért érezzük egyszerűen csak a keserőséget, amely miatt nem tudunk jóízűen nevetni a komikus helyzet- és alakrajzokon (UM², 177).

I.1.3. Az első cikkek és tanulmányok elméleti orientálódása

“Per anni avevamo lavorato e creduto in una filologia di vetro (...) poteva produrre cose belle e preziose, ma bisognava rendersi conto che erano cose fragili, che era vetro e non diamante. Il tempo che ci era toccato in sorte faceva scempio delle cose fragili”

(Carlo Dionisotti, *Il filologo e l'erudito*, in *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze*, szerk. Mario Picchi, Brescia, Morcelliana, 1963, 143-67.)

Pirandello elméleti orientálódása kettős célú volt az első években: egyrészt a nyelv kérdésének vizsgálatával, másrészt az esztétikai tény problémájával foglalkozott. Ez utóbbi terület részeként fejtette ki irodalomkritikusi tevékenységét.

Az első cikke 1889. december 8-án jelent meg az akkor majdnem egy éves firenzei „*Vita Nuova*” folyóirat¹¹⁰ hasábjain, *Petrarca a Colonia* címmel. A lelkes bonni egyetemista elégedetlenségét fejezte ki az olaszországi filológia eredményeivel és módszereivel kapcsolatban. Különösen fájta a reneszánsz és humanista tanulmányok mellőzését, a latin nyelvű olasz

¹¹⁰ A lapot 1889 januárjában alapították, és két éven keresztül az olasz kulturális élet egyik legjelentősebb orgánuma volt. A benne megjelent recenziók, kritikák, irodalmi viták a kortárs európai szellemi és irodalmi élet legszélesebb szegmensét, leginkább iránymutató jelenségeit ölelték fel (vö. Andersson 1966, 61). A lap egyik legnagyobb tekintélynek örvendő kritikusának, Giuseppe Saverio Garganónak a tollából látott napvilágot egy recenzió Pirandello *Mal giocondo* című kötetéről *Per un nuovo poeta* címmel (in „*Vita nuova*”, N. 40, 20 ottobre 1889), amelyben a szerző különösen értékesnek tartja a fiatal induló költő újszerű, *humorista* poétikai törekvéseit.

irodalom kutatásának szinte teljes hiányát¹¹¹. A német filológiai-kritikai iskolán nevelkedett fiatalember nyilvánvaló összehasonlítási alappal rendelkezett a hazai viszonyokra vonatkozóan, és jól látta az otthoni filológia lépéshátrányát a németországihoz képest. A cikk önmagában is figyelemre méltó, különösen a néhány későbbi írásban újfent visszatérő filológiai elkötelezettség miatt, de a legérdekesebb momentumja talán mégis abban a mondatban fogalmazódik meg, amely szerint Petrarcat csak úgy lehet megérteni, ha a teljes – olasz és latin nyelvű – életművet vizsgáljuk, nem ragadva le a *Canzoniere* lapjainál, hiszen csak így lehetséges „*dimostrare ancora una volta la straordinaria variabilità del suo animo e le contraddizioni del suo carattere*” (SI, 62). A sokszínű, ellentmondásos lelki alkatú szerzők iránti különös érzékenységről tanúskodik a kijelentés, amely aztán a bonni évek során, majd azt követően a *humorista*, vagy *humoristának* mondott szerzők iránti figyelemben öröklődött tovább.

Ugyanez a polémikus hangnem uralja *La menzogna del sentimento nell'arte* című 1890-es tanulmányt, amelyben Pirandello elsőként hirdette meg irodalmi programját (vö. SI, 66, 76), több ponton kapcsolódva a Petrarca-tanulmányban lefektetett filológiai elvekhez. Pirandello szerint a *humorista* jegyekkel átítatott irodalom tanulmányozásához, amelynek gyökereit az egyetlen eredendően római műfajként számon tartandó szatírában látta, a provanszál irodalomból kell kiindulni. Véleménye szerint a provanszál költészetet alapvetően a szatirikus hangnem hatja át, így a tanulmányozása elengedhetetlen általában a neolatin, de különösen az olasz költészet megértéséhez:

stimo lo studio e la conoscenza di questa [la letteratura provenzale] assolutamente indispensabili e capitali per chi voglia bene intendere lo spirito della prima poesia romanza, e specialmente dell'italiana, e la poesia del Petrarca, che ne fu il più grande erede (SI, 76).

¹¹¹ Pirandello szorgalmazni próbálja a klasszikus olasz irodalom nagy alakjainak kritikai kiadását, kezdve Petrarccal, de úgy látja, ehhez még hiányzik Olaszországban a szövegkritika tudományának és módszereinek kidolgozása. A filológiai felkészültségére tett csípős megjegyzés, amelyet Giudice egyszerűen *giovanile presunzioné*nak nevez (Giudice 1963, 131), visszaköszön majd a *Prosa moderna* című cikkben (in „Vita Nuova”, 5 ottobre 1890), a kortárs írók idegen minták utánzásában kimerülő, és könyvekből desztillált irodalmi nyelven modellált életidegen stílusára és formai aggályaira vonatkozóan: „*molti tra i novellieri e i romanzieri moderni, in cerca d'una prosa viva e spontanea, non scrivono diversamente l'italiano. E il tentativo, fino a un certo segno, meriterebbe lode, ove fosse attuato con più senso, con più coscienza del valore che dovrebbe e potrebbe avere l'opera propria, ove insomma, i nostri scrittori non fossero così digiuni, come spesso sono, della disciplina filologica*” (SI, 81). Csaknem szószint visszatér ez a kijelentés a *Come si parla in Italia?* („La Critica”, 12 agosto 1895) című cikkben is (SI, 96-97). Az 1908-as *I sonetti di Cecco Angiolieri* tanulmányban a szövegkritikai kiadás tudományos elveinek és módszertani alapjainak kérdéseit tisztázta Pirandello, és a többi között elégedetlenségének adott hangot a XIII. századi költő szonettjeinek Aldo Francesco Massera gondozásában megjelentetett legújabb kritikai kiadására vonatkozóan (*I Sonetti di C. A. editi criticamente ed illustrati*, Ditta Nicola Zanichelli, Bologna, 1906): „*tutte quelle modificazioni e alterazioni e ritraduzioni; non già a capriccio, ma con la temperanza e gli accorgimenti e la scorta della sana critica, con tutto il corredo delle nozioni necessarie, filologiche e storiche, e soprattutto (...) secondo l'indole e lo spirito dell'autore e il sentimento delle sue forme. O se no, non si parli d'edizioni critiche!*” (SI, 746).

A tanulmány szerkezeti felépítésében már magán viseli a későbbi nagy írások sajátosságát: a részegységekből összefogott, különböző tematikák mentén elinduló, de mégis egyetlen központi problematika irányába tartó mozaikszerűséget. A fejezetekre tagolás minden esetben a könnyebb áttekinthetőséget szolgálja. Az értekező próza vagy kritika műfajaiba tartozó írások nagyon korai darabjáról van szó, de épp a *humorista* látásmód elméleti szintézisének megalkotása felé mutató pálya kiindulópontjának a dokumentálása szempontjából figyelemre méltó. Casella szerint az induló korszak *humorizmus*-értelmezéseiben, a *humorista* szerzők és művek iránti figyelemben a kor szellemi válságának megidézése szolgáltatja a háttérret (vö. Casella 2002, 40). Ebben a történelmi és önéletrajzi kontextusban¹¹² a *humorizmus*, mint pozitív válaszlehetőség jelenik meg.

Fontos tehát, hogy *La menzogna del sentimento nell'arte*ban (1890) a *humorizmus* terminus első ízben bukkan fel szigorúan célirányos szöveggörnyezetben, ugyan egyelőre jóval tágabb értelmezésben, mint majd a részleteiben kidolgozott elmélet végleges formájában. Valójában egyedül az első rész problémafelvetése áll szoros összhangban a címben meghatározott témával: az érzelmi hitelesség határainak és lehetőségeinek a kutatása a művészetben, a kérdés, hogy akár a régi, akár az új irodalmak képesek voltak-e az emberi érzelmeket a maguk valóságában tolmácsolni. A kérdés jóval előbbre mutat, mint gondolnánk. A *valóságosság*nek, a művészet valósággal harmonizáló hitelességének a problémáját vetíti előre, amely később mind határozottabb kontúrokat nyert Pirandello naturalizmus-ellenes polémiájában, a művészet nem imitáción alapuló valóságigényét, követelményét, a műalkotás egyedítől általános (típus) felé mutató jellegét deklaráló poétikájában. Nem mellékes ebből a szempontból, hogy a természetűség elve a karakter megformálásával kapcsolódik össze, ami visszaköszönt a későbbi írásokban is: „*mi parve così contro natura e inverisimile un amante, il quale, all'annunzio della morte della sua bella, ti volta le spalle senza aprir la bocca*” (SI, 67).

A fokozatosan formálódó poétikai elv egyik első pontos megfogalmazását az 1896-os *Il neo-idealismo* című tanulmányban olvashatjuk (vö.: „*lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l'idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi*”; SI, 221), recenzióiban, kritikáiban pedig a szereplők művészileg koherens, őszinte és

¹¹² Pirandello belső ürességélménye szorosan kapcsolódott a történelmi válságtudathoz. Lelki diagnózisa összecsengett a századfordulós korrajzzal, bár a konkrét történelmi háttérrel itt elmaradt, és inkább ontológiai dimenziót öltött a megfogalmazás: „*mi trovo in una di quelle condizioni di spirito non singolari oggidi e pienissime di miseria, in cui un freddo e calmo disamor d'ogni cosa pigramente c'invade; e il senso del buono e del bello è come inaridito, e tutto ci par vuoto, insulso, senza scopo*” (SI, 66). A lexikális továbbhagyományozódás jegyében, valamint a *humorista* elidegenítő lelki beállítottsággal összhangban az *Umorismo*ban fognak visszatérni ugyanezek a szavak: „*Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo*” (UM, 939).

valóságghú (öntörvényű, de valóságból táplálkozó) ábrázolására koncentrált Pirandello. A művészi alkotás érzelmi hitelességén, ha tetszik őszinteségén alapuló poétika ölt majd testet a *sincerità* programjában, valamint az „Ariel” irodalmi folyóirat köré csoportosuló baráti társaság művészi hitvallásában.

A második rész felvezető sorai viszik tovább a gondolatot, miközben beemelik a poétikai vonal mellé az elméleti diskurzus morális elkötelezettségét. A történeti kontextust Pirandello görögség eszménye¹¹³ teremti meg. Az ő szemében

hazugság – őszinteség

az antikvitás teljességigényébe soha nem tartozott bele a római klasszicizmus, a tökéletes harmónia a görög kultúrában valósult meg utoljára. A harmónia azt a belső és külső világ közötti összhangot jelentette Pirandello számára, amely a világról és a benne lévő emberről alkotott elképzelés teljességében fejeződött ki. Úgy vélte, az *armonia interiore* az érzelmek szabad és hiteles ábrázolásának alapját teremtette meg a görög tragédiában, amelynek hiányában sem a rómaiaknál, sem pedig az azt követő korokban nem születhetett igazán nagy drámai színház:

I Greci che l’ebbero, ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. 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 (SI, 68).

Ebbe az összefüggésbe épült bele a modern társadalmak erkölcsi és szociális válságáról kifejtett gondolatok (vö. in *La menzogna del sentimento nell’arte*, 1890: „è appunto quest’armonia (...) che ora manca a noi, a causa delle nostre condizioni morali e sociali”; SI, 68), amellyel a szerző előkészítette a szövegezés tekintetében lépésről lépésre formálódó és 1908-ban végső alakot öltő koncepciót. Az etikai és esztétikai értelemben egyaránt szétcsúszott kortárs viszonyokra egyetlen pozitív válaszlehetőség a *humorista* szemlélet lehetett. A pár évvel későbbi *Arte e coscienza*

¹¹³ Pirandello görögség-eszménye biografikus gyökerekből táplálkozott. Beleívódott személyiségének legrejtettebb rétegeibe, ahogyan többször kitért rá visszaemlékezésében Corrado Alvaro is: „Era greco, o meridionale, o mediterraneo, il suo modo di atteggiare a mimi assai spesso i fatti umani (...). Greco o mediterraneo il senso del destino, e il modo tutto suo di scovare appetiti e passioni dominanti d’un personaggio” (NA I, 1086). Görögség-tudata tükröződött számos példájában, amikor a modern ember szétesettségével szemben egy elveszített egzisztenciális teljességélményt szeretett volna megidézni (ld. *Il fu Mattia Pascal*), vagy egyszerűen csak a szülőföld iránti szeretetből állított emléket Girgentinek (ld. *Lontano, Il capretto nero, Il vitalizio*). Agrigento görög múltjának megidézésével intézett invokációt a Harmóniához a *Mal giocondo* több darabjában. Az egyik legszebb példát a *Romanzi, IV* lírai soraiban találhatjuk, amelyekben a *greco* jelző halmozásával nyomatékosította identitástudatát és elvágyódását, hogy feledni tudja az „il mal triste di vivere” terhét: „come / l’onda del tempo, copre / di pieghevol vestiti d’alga i resti / del greco porto d’Agrigento greca. / Vengo da i templi antichi / a tuffarmi nel mare” (SPSV, 441).

d'oggi című tanulmányban ugyanez a társadalmi-intellektuális helyzetkép fogalmazódott meg, de már világos terminusok kíséretében:

Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nemi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale (SI, 196).

1908-ban a *humorista* reflexió kiindulópontjává válik az egyéni és társadalmi hazugságokat leleplező perspektíva, amelynek első megfogalmazása ebben a fiatalkori írásban jelent meg¹¹⁴, méghozzá etikai megközelítésben. Pirandello szerint a modern emberben fokozatosan ösztönössé vált *kötelességtudat* maga után vonja a cselekvés kényszerét, amely kényszerű voltából fakadóan ellentétben áll az érzelmi őszinteséggel. A hazugság az egyén önmaga vagy társadalom által rákényszerített szerepjátszásában mutatkozik meg. Ebben az értelemben eredeztethető a modernkor a rómaiaktól, akikben túlságosan élénken élt a kötelesség érzete. A drámát a modern emberhez hasonlóan önmagukban élték meg, ezért voltak képtelenek a görögökéhez hasonló nagy tragikus színház megalkotására. Első ízben körvonalazódik a *la vita o si scrive o si vive* tétele, aktuálisan egyelőre a római kultúrára vonatkoztatva: „*i romani ci daran solo le leggi (...) perché sentono interamente il dramma, lo vivono anzi e la storia ce lo dice; ma appunto per questo non possono scriverlo*” (SI, 69).

Az igazi nagy művészet alapját jelentő érzelmi őszinteség hiánya a reflexió és stúdium szülte, nem eredeti, azaz iskola teremtette és spontaneitás híján lévő költészetet eredményez. A spontaneitás elve vált mind hangsúlyosabbá a későbbi írásokban, a retorikával, izmusokkal és

¹¹⁴ A tanulmány kritikai és terminológiai alapjai Max Nordau művére vezethetők vissza. A *Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (Leipzig, B. Elischer, 1883; olaszul 1885 óta *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* címmel, Emilio Faelli fordításában) mű ismeretét nagy valószínűséggel feltételezhetjük Pirandello részéről (Giudice 1963, 145), már csak a fordító személyes ismerettségéből kifolyólag is. De ettől biztosabb támpontot szolgáltat az az 1887. november 6-i levélrészlet, amelyben az olasz címbem szereplő *menzogne convenzionali* terminus köszön vissza: „*Che se piccole controversie e la grande miseria del vivere mi rendono talvolta triste nell'anima ed aspro contro tante menzogne convenzionali, contro le pratiche sociali, contro gli uomini e più contro me stesso; non è mai che io mi lamenti di voi che di tante premure mi circondate e di tanto amore*” (LPR, 224). A levél a palermói években született, ahol egyik olasz tanára Andrea Lo Forte Randi volt, akik lelkes olaszországi közvetítőjévé vált a német filozófusnak (vö. Providenti in LPR, 138n). Az *Umorismóban* viszont már Giovanni Marchesini *Le finzioni dell'anima* (Bari, Laterza, 1905) című művét használta forrásként a lélek színleléseit leleplező *humorista* rajzához. A *menzogne convenzionali della società* és a *finzioni dell'anima* terminusok közötti váltás lényegi koncepcionális fordulatot nem bizonyít, talán a pszichológia irányába történő határozottabb elmozdulásról tanúskodik csak. A társadalmi és egyéni színlelés közötti párhuzam gondolata nyomaiban már benne rejlik a diákevektől érlelődő Leopardi-recepciójában, de hasonlóképp táplálkozik az élet és művészet közötti paradigmaticus megfeleltetés tételéből is, amely ugyancsak kezdettől jelen volt Pirandello gondolatában. Egyik olvasatban sem idegen tehát az említett terminus-váltás.

idegen példák utánzásából születő irodalmi irányvonalakkal folytatott polémiákban¹¹⁵. De ezt az utat követték a nyelvi kifejezés spontaneitása mellett érvelő írók is, amelyek a nyelv kérdéséből kiindulva összefüggésbe hozták a nyelvi idegenségen alapuló élettelen prózát a retorika által rögzített műfaji és művészi megbélyegzésekkel, amelyek mind a művészi alkotás spontaneitása ellenében hatnak.

A műalkotásnak az érzelmekből kell születnie spontán módon, írja majd Pirandello az *Arte e coscienza d'oggi*ban (vö. SI, 202). Ennek a művészi eszménynek felelt meg az eredeti római műfajként emlegetett szatíra, amelynek párját a provanszál szatirikus költészetben fedezte fel. Pirandello ezen a két szálon keresztül próbálta meg legitimálni – ekkor még csak utalásszerűen – az olasz *humorista* költészet távoli gyökereit, egyáltalán az olasz *humorista* költészet létét, hiszen a tanulmány záró soraiban a római és provanszál költészet örököseként tüntette fel a neolatin, különösképpen pedig az olasz lírát. Az *Umorismo* oldalain ennek az örökségnek a jegyében szeretne szembeszállni azokkal a nézetekkel, amelyek az északi népek irodalma számára tartották fent a *humorizmus* privilégiumát.

provanszál
szatirikus
költészet

Azért csak utalásszerű jelenlétről beszélhetünk a *humorista* költészetre vonatkozóan, mert annak ellenére, hogy a terminus maga elhangzik, még tág és pontosan ki nem fejtett értelemben kerül elő Guglielmo de San Gregori költeményeinek vonatkozásában (vö. *La menzogna del sentimento nell'arte*ban a *poesie umoristiche* kifejezést; SI, 76). Jórészt még a korábban idézett heinei *capriccio bizzarro* meghatározás értelmében, amelyre vonatkozóan Ugo Angelo Cannello szavait idézi a szerző:

«Notevolissimo è nei canti politici provenzali il fatto, che tutti, o quasi tutti, si chiudono con una strofa d'argomento amoroso, la quale molte volte ha l'aria d'uno di quei capricci di sentimento che caratterizzano la poesia heiniana» (SI, 72-73).

¹¹⁵ Az 1890-ből származó fejtegetések fokozatos retorika-ellenes polémia felé elhajlását mutatja, hogy a belső harmónia hiányát és a belőle eredeztethető tragédia-érzet hiányát kimondó szövegrészlet csaknem szószertint visszaköszönt az 1898-as D'Annunzio-kritikában az antik tragédia újjászületésének programját meghirdető *La città morta* című darab kapcsán: „Se questa persona, per le condizioni morali e sociali del tempo nostro, non ha più, né può avere quell'armonia interiore derivante da una determinata e misurata concezione della vita, per cui i Greci poterono con serenità contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe, se quest'uomo e sente e pensa e si muove dopo tanti secoli e tanto cammino altrimenti: che deve importare?” (SI, 260-261). Az antik tragédia formai adaptációja lehetetlen vállalkozás volt Pirandello szemében, ha igazi művészetet akarunk létrehozni. A *forma* soha nem valami szögről lekasztható dolog, amelyet kedvünk szerint alkalmazhatunk hol az egyik, hol a másik műre. A formának spontán módon, az érzelem és gondolat ösztönös testet öltéséből kell születnie, nem pedig intencionális úton kell a tartalomhoz rendelni, mint valami külsődleges, bármikor levehető vagy lecserélhető tartozékot. A *forma* és *tartalom* szükségszerű együtthaladásának tétele búvik meg a műalkotást esszenciálisan már magában rejtő *csíra* képében, amelyből élő organizmusként szökken szárba a saját belső törvényszerűségekkel rendelkező mű. Pirandello D'Annunzio ellenes kritikái tehát minden esetben a művészet őszintesége és spontaneitása nevében folytatott polémia keretébe ágyazódtak.

A provanszál satirikus költészet ismervének pontosításakor azonban Pirandello olyan meghatározással élt, amely sok tekintetben sejtetni engedi a *humorista* művek 1908-ban teoretizált sajátosságait. A reflexiónak tulajdonított meghatározó szerep, amely a *sentimento del contrariót* teszi lehetővé, a *humorista* művekben előtérbe kerülő racionális tevékenységet hangsúlyozza. Friedrich Christian Diez elméletére hivatkozva, mely szerint a provanszál költészet inkább a reflexió és a stúdium neveltje, s nem az érzelmeké, azaz inkább a fej szüli, mint a szív, érdekes terminológiai cserét hajt végre az író. Első lépésben cáfolni látszik a fenti kijelentést, legalábbis a satirikus költészet vonatkozásában („è forse un po' esagerato, considerando la poesia satirica”; SI, 71), majd a következő mondatban visszájára fordítja szavait, és épp ennek kapcsán hangsúlyozza, hogy „in verità è quasi sempre più un prodotto della testa, che altro, e il sentimento, per quel che c'entra, non vi si manifesta che con la vivacità della forma” (SI, 71).

Az 1908-as terminológia értelmében csak látszólagos az ellentmondás. Az általános megjegyzésben az intellektualista sajátosság a provanszál költészet iskolászerű jellegét jelentette, vagyis olyan költészetet jelölt, amely normakövető, következőképpen híján van a spontaneitásnak, egyszóval intellektualisztikus, mert az intellektus háttérbe szorítja az érzelmi faktort. A satirikus költészet esetében ellenben a reflexív jelleg arra a potencialításra mutat rá, amelyet Pirandello később a *humorista* műveknél a fantázia és a logika együttműködésében látott megvalósulni. Ez utóbbi esetben a szerző *critico fantastico* minőségében végzett reflexív tevékenysége folyamatos *formáló* erőt jelent az érzelmi spontaneitásból fogant mű alakításában. Természetesen 1890-ben még nem körvonalazódtak ezek az éles distinkciók, így a teória induló bizonytalansága a megfogalmazás ambivalenciájában mutatkozik meg. Olyannyira bizonytalan elméletről van szó, hogy a satirikus költészetből csupán egy kikristályosodott elméleti állásfoglalás felől *a posteriori* és terminológiai áthallások révén genealogizálható *humorizmus*-gyökerekről beszélhetünk. Mindazonáltal épp ez jelenti a tanulmány erényét és jelentőségét, hiszen első alkalommal körvonalazódott az elméletalkotásra tett kísérlet.

A *La menzogna del sentimento nell'arte narrativa* (1890) tanulmányban tehát a *humorizmus* által jelölt szemantikai mező inkább a történelmi-társadalmi válság érzékelésével hozható összefüggésbe, és ilyen minőségében előlegzi az 1908-as elméleti szintézist. A „Vita Nuova” hasábjain megjelenő *Prosa moderna*¹¹⁶ (1890) és *Per la solita questione della lingua* (1890) cikkek nyelvi vonalon viszik tovább az élő és eredetei prózai nyelv megteremtéséhez

¹¹⁶ A cikk csaknem teljes terjedelmében átkerül az öt évvel későbbi *Come si parla in Italia?* („La Critica”, 12 agosto 1895) írásba, amelynek apropója Ferdinando Martini készülő szótára volt az olasz beszélt nyelv lexikális kincsének összefoglalása érdekében.

szükséges spontaneitás kérdését: „*la nostra prosa non è viva, non è amabile; le manca ciò che solamente può darle anima, la spontaneità*” (SI, 78). A cikkek hangneme tehát maradt a polémikusnál, a cél pedig ezúttal az volt, hogy Pirandello lefektesse a modern próza megteremtésének irányelveit. A nyelv kötelezően előírt sajátságai a nyelvi kompetencia biztonságában, a szó technicitásában és értelmi feszességében és a nyelvi megformálás dinamizmusában összegezhető. Csak ezen képességek együttes jelenléte teszi lehetővé az *élő és spontán* próza megszületését.

Pirandello poétikai elmélkedése tehát kezdetben a nyelv kérdése körül mozgott. Ennek értelmében a műalkotás esztétikai értéke az ábrázolás elevenségétől, dinamikusságától, majd a későbbiekben hozzájuk csatlakozó újabb fogalom értelmében, őszinteségétől függ. Az *Arte e Scienza*-ban (1908) adott definíció a művészet lényegét – a *tartalom minőségének mechanikus objektivációjaként* interpretált (AS, 600) crocei elméletet cáfolatában – a *tartalom forma által meghatározott minőségeinek szubjektív interpretációjaként* határozza meg (SI, 600). Az *esztétikai tény* keletkezésének alapja tehát, hogy az intuíció „*sia la forma concreta, libera e soggettiva d’una impressione*” (SI, 601). A terminológia természetesen a Crocéval folytatott polémia miatt változott¹¹⁷, a jelölt dolgok viszont megmaradtak ugyanabban a jelentésben, amelyet Pirandello eredetileg lefektetett. A mű születésének alapja az az idea, amely az író valóságról alkotott, saját belső pszichéje által determinált szubjektív érzéséből keletkezik¹¹⁸ (SI, 266-267), azaz a művészi alkotás a valóság érzetének szubjektív interpretációja. Az érzetek közössége alapján aztán megvalósulhat, hogy ez a következésképpen szintén közössé vált idea absztrakt entitássá legyen (vö. SI, 267). Az irodalmi mű esetében természetesen nyelvileg manifesztálódik a szubjektív interpretáció, így épp a szubjektivitásából adódóan nem lehet absztrakt nyelvi jelekként létező szavakban megfogalmazni. Ezért járja be Pirandellónál a szó ugyanazt az egyedi-általános-egyedi konverziós utat, mint az idea: „*La parola, che prima era segno di un’entità reale, divenuta simbolo di un’astrazione, vive come idea comune, di cui ognuno può avere più o meno un particolare sentimento*” (SI, 267). A szó, vagyis a nyelv a valóság szubjektív interpretációjával egyenlő. Pirandello nyelvről való gondolkodásának legexplicitebb és legpontosabb megfogalmazását Giuseppe Lipparini *Idilli* című verseskötetének (Zanichelli, Bologna, 1900) elmarasztaló kritikájában adja („*Rassegna Settimanale Universale*”, 7 aprile 1901; Giulian Dorpelli néven):

a nyelv
kérdése

¹¹⁷ A Croce-Pirandello vita részletes tárgyalását ld. a II. fejezetben.

¹¹⁸ Vö. „*Il Vecchio*”. *Romanzo di Ugo Ojetti*, „*Ariel*”, 27 febbraio 1898; jelenleg in SI, 266-272.

Solamente per un'astrazione, nel campo dell'arte, si possono dividere, isolare le parole dalla idea che esse esprimono; le immagini, dai sentimenti che esse svegliano; i due termini in fondo sono intimamente uniti e non dissociabili. Nell'arte vera, il linguaggio è di già il pensiero, l'espressione è l'idea stessa, e la sensazione non si lascia separare dall'idea, ma l'una e l'altra esistono nella fusione reciproca, che forma l'unità d'una armonia superiore (SI, 439-440).

Hogy a nyelv a fenti funkcióját betölthesse, ugyanazzal a szubjektivitással és dinamikával kell rendelkezzen, mint amilyen szubjektív és dinamikus maga a személyes valóságérzet. A kettő együtteséből születhet az élő, spontán és eredeti próza. Egy retorikához vagy idegen minták utánzásához kötött irodalom nem alkalmas az élet kifejezésére, csak statikus, következésképpen halott dolgok szolgáló ábrázolását teheti. Pirandello nyelvről való gondolkodása tehát szoros összhangban van a művészi alkotás folyamatának koncepcionális rendezésével, aminek gyökerében viszont az élet és műalkotás egymást fedő értelmezése állt. Ez utóbbi különösen a *humorista* művészet definiálásakor domborodik ki, nem véletlenül emelte be Pirandello az 1908-as elméleti összegzésbe az egzisztenciál-filozófia határait súroló, teljes fejezetet átölelő elmélkedést az életről, megismerésről és művészetről, pontosan azokat a terminusokat tovább örökítve, amelyek már az 1893-as *Arte e coscienza d'oggi* című cikkben megjelentek, majd attól kezdve konstans módon végigkísérték az elméleti formálódás főbb állomásait¹¹⁹. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy azzal, hogy Pirandello – Crocéval szemben – elméletben tagadta a művészet megismerő funkciójának a lehetőségét, bár bizonyos terminológiai cseréket végrehajtva ott rejlik ennek a gondolatnak a lehetősége is¹²⁰, a nyelvet megfosztotta mind valóságmegismerő (kognitív), mind pedig valóságteremtő funkciójától. Feltehetően a pusztán leképező-ábrázoló (reprezentatív), vagy a fenti idézet értelmében a gondolatot és ideát megformáló (formatív) szerepe miatt nem foglalkozott később Pirandello a nyelv kérdésével.

spontaneitás,
eredetiség és
imitáció-ellenesség

A spontaneitás kritériuma először a *Prosa moderna* cikkben fogalmazódott meg, ettől kezdve vált visszatérő terminussá Pirandello esztétikai produktumról való gondolkodásában, kritikai munkáiban. A kulcsterminussá váló szó jelentése a

spontaneitás

¹¹⁹ Az elmélet és a szövegátdolgozások lényege az alábbi mondatban foglalható össze: „*Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario*” (SI,), amely aztán újabb gondolatkörök és kontextusok kiindulópontjává válva visszatér a *Rinunzia* (1896); „*Il Vecchio*”. *Romanzo di Ugo Ojetti* (1898); és az *Umorismo* (1908) írásokban.

¹²⁰ A II. fejezetben visszatérünk ennek a lehetőségnek tárgyalására, mindenesetre a feltételezés nem állt messze Leone De Castristól sem, aki épp a nyelvi megformálás és a művészi technika kérdésének tárgyalásakor állapította meg, hogy Pirandello számára a nyelvi választás kérdése mindig „*intrinsecamente e organicamente connesso al contenuto, al problema conoscitivo e «formante» dell'arte*” (Leone De Castris 1986, 96-97).

formálódó poétikában egy olyan komplex kifejezés-ideált ölelt fel, amely a költői anyag közvetlen, mindenféle konvencionális formuláktól mentes megragadását szorgalmazta. Az írás eredetileg nem a „Vita Nuova” számára készült, hanem a palermói „Psiche” művészeti és irodalmi képes periodikába, ahol néhány hónappal korábban valóban meg is jelent (a. VI, n. 19, 30 luglio 1890). A firenzei lapban való megjelenésekor kapta a *Dopo la lettura di del Mastro don Gesualdo del Verga* alcímet. A beszúrás miértjének megválaszolását illetően kétféle hipotézis lehetősége adott. Szándéka szerint vagy a retorikai keresettséggel szembeni oppozícióját szerette volna kiemelni Pirandello, és ebben az esetben Verga neve az új prózai modell védjegyévé válik a *scioltezza* és *immediatezza* elveinek fényében, vagyis Verga a valóság közvetlen megragadását lehetővé tevő *tecnicità della parola* képességével rendelkező író példajaként jelenik meg¹²¹. Vagy épp ezeknek a poétikai elveknek a fényében egyfajta kritikaként értelmezendő a cikk zárszava a verista iskolával és Vergával szemben¹²²:

Poiché la gran faccenda dovrebbe esser quella di fermare questo immenso ondeggiamento della forma, del significato della parola, del valore delle espressioni; di promuovere l'unità della lingua, la tecnicità della parola, la sicurezza, “questo gran bene” per dirla con l'Ascoli, “che all'Italia manca”. E per far ciò, purtroppo, non basta aver solo del talento e la facilità di aprir bocca e lasciare andare (SI, 81).

A konklúziót megelőző sorok pontosan a modern, útkereső írók nyelvi és filológiai kompetenciájának a kritikáját adják, amelynek oka a többi között az egységes nyelvi modell hiányában keresendő. Pirandello szerint az olasz prózai nyelv vagy az irodalmi nyelv vagy a tradíció által kínált készletből merít, és ebben az esetben alkalmatlan az író egyéniségének, azaz

nyelv

¹²¹ Ezt a lehetőséget látszik alátámasztani Gösta Andersson, aki mindenekelőtt Luigi Russo monográfiájára (*Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi, 1920) hivatkozva érvel Verga modellértékűsége mellett, amennyiben Capuanával együtt az élő, beszélt nyelvhez közeli prózai stílus megteremtésén dolgozott. Pirandello valóban ismerte (vö. BP, 15), sőt plagizálta Russo könyvét az 1920-ban Cataniában tartott ünnepi beszédében (ld. a plágium által kirobant irodalmi botrány rekonstrukciójára és dokumentációjára vonatkozóan Barbina 1986). Az ezt megelőző évtizedek kritikus munkásságában azonban Verga neve soha nem került elő egyetlen írásában sem hivatkozási pontként, legalábbis nem direkt módon vagy önmagáért.

¹²² Az értelmezés ambivalenciája jogosnak tűnik, ha figyelembe vesszük Pirandello Vergával szembeni hallgatását a különböző írásokban. Említettük korábban, hogy személyes poétikai-esztétikai ízlésvilágához közelebbnek érezte Pirandello az *Őszinteség* programját meghirdető, és a számára oly kedves pszichológiai vonalhoz közel álló Capuana prózáját. Az 1920-as cataniai és az 1931-es római akadémiai beszédet megelőzően Verga neve csak érintőlegesen kerül elő: a Luigi Capuanáról írott tanulmányában teljesen mellőzi Pirandello, a Konrad Telmann *Trinacria* című szicíliai novelláskötetéről írt recenziójában Capuanával és De Robertóval együtt említi, mint az általuk tanulmányozott környezet és típusok akkurátos tanulmányozásából született őszinte ábrázolás példáit, az *Il Marchese di Roccaverdin*ről írt recenziójában pedig csak annak idézésekor hivatkozik rá, ahogyan Verga a naturalista és a pszichológiai ábrázolás közötti különbségről nyilatkozott. Végül megerősítést találhatunk Gaspare Giudice szavaiban is, aki szerint Pirandello és Verga között alapvető divergenciát állapíthatunk meg mind a nyelvhasználat, mind a lényegi érdeklődés terén, így helytállóan tűnik a kritikus megállapítása, mely szerint a két író között semmilyen valós közösség vagy kapcsolat nem állt fenn (vö. Giudice 1963, 19-52).

a valóságról alkotott szubjektív interpretációjának a közvetítésére, következménye pedig a filológiai anakronizmusok elburjánzása lesz; vagy pedig az író saját beszélt dialektusának a többé-kevésbé deformált áthallása lesz, amelynek szintaktikai és lexikai lenyomata továbbél az írott szövegben. Ez utóbbi eset kapcsán joggal merülhet fel tehát a kétely, hogy mennyire tudta értékelni a fiatal Pirandello Verga dialektális elemekkel tűzdelt prózai nyelvezetét¹²³, amelyet ennek ellenére határozottan védelmezett a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című tanulmányában (1908).

A későbbi tanulmányokban visszaköszönt Pirandello fentiekben vázolt nyelvi modellje, amelynek felállításában nagy mértékben támaszkodott Graziado Isaia Ascoli¹²⁴ munkáira. A német filológiai iskola módszertana (vö. SI, 95), illetve a Németországban végbement nyelvi unifikáció iránti közös lelkesedésük (vö. SI, 88) találkozási pont volt elképzeléseikben, és – ahogyan az iménti idézet is bizonyítja – többé-kevésbé azonos nyelvi ideált álmodtak meg mindketten. Ascoli konkrét szövegszerű jelenléte mutatkozik meg az olyan kifejezésekben is, mint a *scarsa densità di cultura* és a *preoccupazione della forma*, vagy Olaszországban nincs *una prosa o una sintassi o una lingua ferma e sicura*, amelynek elsősorban a *tradíció* nyomasztó súlya és az *antichissimo cancro della retorica* az oka. Az olasz filológus később is hivatkozási pont maradt Pirandello számára, így az 1908-as *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című tanulmányban ismét előkerül az élő nyelv ideáljának idézésekor (SI, 708).

A művészi tevékenység előtérbe kerülésével párhuzamosan mindinkább háttérbe szorult Pirandello filológusi munkája. A nyelv kérdése helyett a szerző inkább egy határozott, bár eleinte teoretikus szintézist kínáló mű megalkotásának gondolatától távol álló, esztétikai-poétikai elmélet megformálására koncentrált, ami mellett anyagi megfontolások miatt intenzív irodalom- és művészet-kritikusi munkát végzett. Kritikáiban ugyanazokból az elméleti premisszákból indultak ki, amelyeket egyéb cikkeiben lefektetett, tulajdonképpen az ott megfogalmazott tételek gyakorlati

¹²³ Hasonló következtetést engednek sejtetni Barbina szavai, amikor azt mondja: „*La deformazione dell'appassionato, specialistico noviziato negli studi linguistici allontanò il giovane studente di Bonn dalla novità poetica del linguaggio verghiano*” (Barbina 1986, 76). Alátámasztja a feltevést az Ascolira való hivatkozás is, különösen az egy hónappal később megjelenő *Per la solita questione della lingua* cikk fényében, amelyben Pirandello épp Ascolit idézte érveléséhez egy egységes olasz nemzeti nyelv mellett, amely szerinte a dialektusok közötti megtermékenyítő dialógusból és azok együttműködéséből születhet meg: „*fermamente credo con l'Ascoli, che solo dallo scambio delle idee, dall'attività, dall'«energia operosa» noi potremmo avere una lingua nazionale, sulla quale non dovrebb'essere più questione «di glottidi privilegiate e non privilegiate»*” (SI, 84).

¹²⁴ Graziado Isaia Ascoli alapította 1873-ban az „Archivio Glottologico Italiano”-t, amelyet szenvedéllyel forgatott az ifjú egyetemi hallgató, a *Proemio*ról pedig egyszerűen csak azt írta: „*Io l'ho letto non so quante volte, perché quelle LXI pagine son così dense di pensieri, che alla nostra mente non più usata a lunghe e severe riflessioni non riesce facile tener loro dietro in una volta sola, dalla prima all'ultima*” (SI, 84).

aktualizálását jelentették ezek az írások. Az elméleti formálódás első nagy mérföldkövet az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) című tanulmány jelenti.

I.2. A gondolati formálódás első mérföldköve: az *Arte e coscienza d'oggi* tanulmány

Az *Arte e coscienza d'oggi*¹²⁵ fontosságát különösen a szépirodalmi tevékenység oldaláról megvilágítva nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hiszen ez a tanulmány azoknak az éveknek az első elméleti orientációját képviseli, amelyekben vele párhuzamosan megszületnek az első regények és novellák is. A szépirodalom és elmélet együtthatását bizonyítja, hogy Pirandello első regényében¹²⁶ nemcsak idézi a szóbanforgó tanulmány címét, hanem rövid összefoglalót is ad a benne felvetett problémáról¹²⁷:

Quantunque non avesse con sé che pochi libri e si trovasse affatto impreparato, pure accettò dopo essersi lasciato molto pregare. Un largo, eloquente esame della coscienza moderna lo aveva sempre tentato: aveva con sé gli appunti per uno studio iniziato e interrotto su le *Trasformazioni future dell'idea morale*: se ne sarebbe giovato. Dall'esame della coscienza intendeva passare all'esame delle varie manifestazioni della vita e principalmente di quella artistica. – *Arte e coscienza d'oggi* – ecco il titolo della conferenza (TR I, 150).

Az idézetben a jelen tanulmány mellett egy további el nem készült írásra is találhatunk utalást, amelynek a címe alapján úgy vélhetjük, valamilyen morális témát dolgozott volna fel. Hogy mennyire csak fikcióról volt szó, vagy esetleg tényleg foglalkoztatta Pirandellót egy ilyen tanulmány megírása, nem tudhatjuk. Mindenesetre az *Arte e coscienza d'oggi* maga is továbbvitte a *La menzogna del sentimento nell'arte*-ban felvetett etikai problémát, ezúttal szigorúan

¹²⁵ „La Nazione Letteraria”, Firenze, 1893. szeptember; jelenleg in SI 185-203.

¹²⁶ *Marta Ajala*, „La Tribuna”, 1901. június 29-től augusztus 16-ig folytatásban, majd kötetben: *L'esclusa*, Milano, Fratelli Treves, 1908.

¹²⁷ Az autoreferencialitás sajátos példájáról van szó, amely több szinten jelentkezik. Egyrészt Pirandello narratívájában gyakran alkalmazott eljárás volt, hogy szereplőit autobiografikus jegyekkel ruházta fel. Így a jelen esetben alkalmazott fikciós eljárás keretén belül Alvignaninak tulajdonította a palermói konferencián való részvételt, ahol valójában maga adott elő. Másrészt létező szöveget idézett a műben, ami a későbbi önplagizálásokat vetíti elénk. A saját létező szövegek idézésében tovább menve ugyan, de gyökereiben innen táplálkozó példát találhatunk rá a *Suo marito* regényben. A fenti szövegrészben is jelzett konferenciára 1893-ban került sor Palermóban, ahová barátai, többek között Giuseppe Pipitone Federico hívták meg. A neki szervezett kis ünnepség keretén belül így szeretnék volna köszönteni a Bonnból visszatért frissen doktorált, és a *Mal giocondo* és *Pasqua di Gea* kötetekkel a szépirodalom színterén is sikeresen debütált barátjukat. Miután a konferenciára vonatkozóan pontos dokumentumok nem állnak rendelkezésünkre, csak levelek és feltételezések alapján tudta valószínűsíteni Elio Providenti is az eseményt: „Tra il febbraio 1893 e il 8 giugno dello stesso anno, non ci sono lettere, fatto che di quella lacuna di circa tre mesi che probabilmente cadono a un suo prolungato soggiorno in Sicilia (...). Ipotesi: durante questo periodo, probabilmente, fu tenuta la sua conferenza all'Università di Palermo: Arte e coscienza d'oggi, pubblicata poi a settembre nella «Nazione letteraria» dell'Orvieto, nacque inizialmente in questa forma” (LF, 135).

megmaradva a művészet és erkölcs tematikáján belül, így Nino Borsellino e tényekre hivatkozva definiálta az írást a fiatal Pirandello etikai és poétikai gondolkodásának legfontosabb dokumentumaként: „*il documento più importante degli atteggiamenti etici ed estetici del giovane Pirandello*” (Borsellino 1991, 20).

A filozófiai és művészeti problémák elemzésén keresztül megvilágított szellemi válságban, a modern spirituális útkeresés táblaképében a *humorizmus* úgy jelenik meg, mint a válság ábrázolására egyedül alkalmas művészi kifejezési forma. Pirandello ezzel a szellemileg és lelkileg új utakat kereső átmeneti korszakok jellegzetes művészi ábrázolásának a definícióját előlegezte, illetve pontos elméleti kontúrokat kölcsönzött a levelekben mindössze pillanatnyi hangulatábrázolásokként felvetett egzisztenciális krízisélménynek. A levelek és a tanulmány közötti lexikális áthallások rávilágítanak, hogy a személyes létélmény ezúttal általános egzisztenciális léptékeket öltött, illetve hogy a gondolati formálódás törésmentes, csupán apróbb korrekciókkal tűzdelt kontinuitást mutatott indulástól kezdve.

<i>humorizmus</i> és <i>krízisélmény</i>
--

Követve a *La menzogna del sentimento nell'arte* korábbi példáját, Pirandello maradt a hármas tagolású struktúrájánál. Az első részben felvázolt modernkori helyzetkép három forrásból táplálkozott: a pozitívizmus által megválaszolatlanul hagyott kérdések következtében egyrészt tendenciózus jelenséggé vált a régi hithez való visszatérés, miután a tudomány iránti korábbi bizalom megingott, és a közfelfogás a vele szembeni megvetés másik végletébe csapott át. Mindehhez hozzájárult a modern filozófia által kínált egzisztenciális perspektívák messze nem optimista képe. A régi hit és a modern (elsősorban az új kozmológia és a biológiai evolucionizmus által meghatározott) tudomány és filozófia közötti ellentétből születő problémák elemzésében Ruggero Bonghi és Tolsztoj idézését követően Pirandello visszatért az 1890-es tanulmányban már elsődleges forrásként használt Max Nordauhoz¹²⁸. Ezúttal a szerző *Degenerazione (Entartung, 1892)* című könyve ihlette a modern ember általános fizikai-lelki betegségének diagnózisát: „*In tutti noi, ove più ove meno, possono rinvenirsi i segni o le stimmate (...) fisiche e intellettuali della degenerazione*” (SI, 187), amellyel egyben elutasította az irodalmi-művészeti jelenségek Morel által javasolt, mentális betegségek szempontjából történő vizsgálatát. Nordau *degenerációja* Pirandello számára mindenekelőtt azt a *disaiutarsi dell'animát* jelentette, amely nem korlátozódott sem privilegizált csoportokra, sem meghatározott területekre, hanem általános egzisztenciális zavart jelentett. Ebből a szempontból lényeges, hogy egy általános *szellemi*

¹²⁸ Südfeld Simon Miksa (Max Nordau) műveinek és elméletének hatására vonatkozóan, melyre a következő fejezetben részletesebben is kitérünk, ld. Andersson 1966, 79-81.

válságra, amelyre sem a hit, sem a tudomány, sem pedig a filozófia nem tud választ nyújtani, a *humorizmus irodalmi* választ kínálta lehetséges megoldásként. Véleménye szerint a valóság, a kortudat vagy a krízis ábrázolására a kognitív képességek alkalmatlanok, így a tudomány helyett – összecsengésben a valamivel alább megfogalmazott gnoszeológiai szkepticizmus és szubjektivizmus tételével, mely szerint a valóságról legfeljebb szubjektív érzelmekkel rendelkezhetünk, amelyek mint ilyenek nem a tudományhoz, hanem a költészethez tartoznak – a művészetre hárul ez a feladat. Ennek az első programszerű megfogalmazását találjuk a tanulmányban.

A *humorizmus* kínálta perspektíva burkolt megfogalmazása rejlik a második részt indító *humorista* leírásban, amelyben Pirandello a kopernikuszi témából kiindulva mutatja ki a modern tudományok alkalmatlanságát az egzisztenciális kérdések megválaszolására, valamint nyomatékossítja a fizikai világ törvényszerűségeinek feltárásában alkalmazott pozitív ismeretek elégtelensége miatti illúzióvesztést. Demisztifikáló, komikus hangnem kíséretében rámutat a különböző világegyetem-felfogások és fejlődélméletek határait, amelyek a keresztény antropocentrikus teremtéstörténettel összhangban a világegyetemet pusztán az ember szórakoztatására szánt tárggyá redukálják:

Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura, in confronto almeno a quello ch'egli s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto. Era un giorno la terra l'ombelico d'una sconfinata creazione. Tutto il cielo, il sole, gli astri s'aggiravano continuamente intorno a lei quasi per offrirle uno spettacolo e farle lume di e notte. Poteva ogni onesto mortale con le mani intrecciate sul ventre godersi beatamente quest'immenso spettacolo e lodarne in cuor suo il Signore Iddio, che aveva creato per lui tante cose belle (...). La luna a quei tempi scendeva lentamente sul mare agitato, il mare se la sorbiva come un grosso tordo d'uovo, e l'onesto mortale batteva le mani ed esclamava: "Sì, questa scena è fatta bene!" (SI, 189-190).

A *humorista* költőnek ajánlott *matéria* nem más, mint a tudomány fejlődésének köszönhető metafizikai űr. Az antropocentrikus illúziók és azok szertefoszlásának allegorikus képe, amely igazi *Leitmotív*¹²⁹ vált Pirandello munkásságában, továbbra is Leopardi *Copernico* dialógusából táplálkozott, ahogyan az *Umorismo* egyik kijelentése is bizonyítja: „*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. Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco*” (UM², 218).

¹²⁹ Vö. a világegyetem embert szórakoztató funkciója: *Il fu Mattia Pascal* (TRI I, 324).

A következő passzus a mitológiákat és a keresztény vallást veszi nagytító alá, amelyek ugyanúgy illúziók szövögetésével hintettek port az ember szemébe: egyikük a valóságos szenvedést egy túlvilági élet fényében próbálta legitimálni (vö.: „*Soffrire? Ma soffrir sulla terra era men che niente! Si chiedeva anzi di soffrire a pro dell'altra vita. Anzi la vita vera era il morire*”; SI, 190), a másikuk pedig az embert divinizációján keresztül fosztotta meg a valóságnak megfelelő én-képtől (vö.: „*E c'era stato più innanzi un altro tempo, in cui la terra era stata creduta patria di numi e certi uomini la passeggiavano per lungo e per largo, ritenendosi semidei, o armati o avvolti in ampie toghe*”; SI, 190). A tógába burkolt antik görögök és rómaiak képe az elmélet szépirodalmi megfogalmazásában (*Il fu Mattia Pascal*) az írás, az irodalom értelmét és lehetőségeit kutató perspektívával gazdagodik. A „*come l'uomo poteva pavoneggiarsi camuffato da greco del secolo di Pericle o da romano ai fulgidi soli della Repubblica*” (SI, 190) kijelentésre rímel az egyéni történetek létjogosultságát igazoló másik kijelentés, mely szerint „*quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari*” (TR I, 323). A filozófusok által végbevitt illúziófosztás hatása túllép a metafizika határain, és az irodalom önmagát kérdőjelezi meg. A *humorismus* egyszerre válik az egzisztenciális és művészi kérdések válaszává.

A *humorista* szerző számára igazán a harmadik egységben ábrázolt filozófia trónfosztása kínál számos kiaknázásra váró lehetőséget¹³⁰. A *kopernikuszi* fordulat jól ismert és ugyancsak visszatérő motívumként szerepeltetett tétele mind szemantikai, mind lexikai szinten jelen volt már a levelezésekben. Az ember világegyetembeli helyét újradefiniáló *atomo astrale incommensurabilmente piccolo* vagy *trottoletta volgarissima* metaforákat az eltévelyedett ember tragikus nevetségességének oximoronja kísérte¹³¹. Az érzelmi bipolaritás első ízben jelent meg kifejezetten *humorista* környezetben, képi kivetülését pedig egyelőre a seprűvel felfegyverzett Lear király alakjában találjuk. A *Belfagorban* felbukkanó hamleti figura először az *Il fu Mattia Pascalban* váltotta fel Oresztész helyét. A kárpit ég felhasadását követően tétova Hamlet lett belőle, a görög tragédiák

<p>kopernikuszi fordulat</p>

¹³⁰ Az allegorikus megfogalmazásban helyet kapó irodalmi minták megidézését Casella úgy értelmezi, mint *volontà tipicamente giovanile di far sfoggio della propria erudizione*, amelynek keretében együtt szerepel a leopárdis „*trottoletta volgarissima*” és a shakespeare-i „*trasformazione allegorica del tragico*”, végül valamivel alább megjelenik a „*senz'altro dimandare*” dantei reminiscenciája is (vö. Casella 2002, 44).

¹³¹ Az ember, mint *microcosmo* és *re dell'universo* metaforák visszatérnek majd a *Fuori di Chiave* kötet *Richiesta d'un tendone* darabjában: „*a provar vero / quanto ha di sé / l'uomo ognor detto – microcosmo e re / della natura –, in degni / versi pensavo, e a rilevare i segni / del suo poter, gl'ingegni / varii, per cui del mondo alfin l'invitto / mister certo sconfitto / sarà: dictum quam re / facilius*” (SPSV, 621-622).

harmóniája helyébe a megvalósulhatatlan modern tragédiák világa lépett¹³² (TR I, 467-468). Az irányítévesztés következtében egyszerre tragikussá és komikussá váló ember megmosolyogató fájalmát a *humorista* a *sentimento del contrario* segítségével rögzíti. Az érzelmi megkettőződés *humorista* attitűdjének terminológiai pontosításával ugyan egyelőre adós maradt Pirandello, de a folyamat leírása analóg fokozatokat mutatott az 1908-as teóriával. Az *Umorismó*ban definiált *humorista* magatartás lényege, hogy „*attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà*” (UM, 932). A felfedezés, vagyis a meglátott igazság jelen esetben az ember és a föld mérhetetlen picinysége és jelentéktelensége, és hogy a fentről szinte észrevehetetlenül apró emberek üzik-hajtják a számukra létfontosságú, ám a távcső másik végébe tekintve nevetségesen érdektelennek tűnő boldogságot (vö. SI, 192).

A *humorizmus* elméletének ha nem is fogalmi, de koncepcionális kidolgozottsága meglepően érettnek mondható, ha a visszájára fordítható távcső hasonlatával ábrázolt perspektíva-játékot nézzük. A kanti kopernikuszi fordulattal rokonítható kettős eljárás lényege, amely mind a pirandellói, mind pedig a Leopardi-féle – sőt Pascalig visszaeredeztethető – *humorizmusra* jellemző, a távcső kétféle használata. Ezt fejti ki az *Umorismó*beli összegzés:

kopernikuszi távcső

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale (...). 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 (UM, 944).

A *humorista* lerombolhatja az ember önmagáról szőtt illúzióit csakúgy, ahogy visszadhatja az illúziók elvesztése nyomán maradt ürességben elveszettnek hitt méltóságot. Ez a kétféle lehetőség összegződik a *sentimento del contrario* definícióban. A terminus csak a koncepcionális letisztulás utolsó fázisában születik meg, egy évvel az elméleti szintézist megelőzően, a Salvatore Farináról

¹³² Vö. ezzel kapcsolatban a *La menzogna del sentimento nell'arte* elméleti alapvetéseit (SI, 68).

írt tanulmányban (vö. SI, 581), de az *Arte e coscienza d'oggi*ban ugyanúgy megtaláljuk a mechanizmus rögzítését, a nézőpontfüggő perspektívák lehetőségeinek a bemutatását:

Egli sale, sale ancora, e finisce per smarrir completamente la terra nella sconfinata immensità dei cieli. Né trova Dio lassù, né quaggiù ritrova la terra fin allora imaginata. Sente la viltà di questa, ma non la sua miseria, giacché il suo spirito ha potuto correre e abbracciar tanto spazio (SI, 191).

Az 1893-as szöveg további részében a *humorista* illúziómentes látószöge, amellyel leleplezi az ember hamis ideáljait, az ember szükségszerű ideálalkotásának elismerésével és a belőle fakadó együttérzéssel egészül ki. Az illúziók és álmok szükségességére Leopardi, sőt előtte Foscolo is rámutatott, ők lesznek Pirandello forrásai, akinél e szükségszerűség felismerése jelen volt kezdve a levelektől (vö. „*Un ideale, un sentimento, un abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita*” LPR, 148) egészen az *Umorismo*ig:

illúziók
szüksége

la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, forse perché non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana...” (UM, 922).

Az ember illúziók iránti vágyának igenlése túllépett a személyes szférán, ahol az egyéni pesszimista létérzésből az ideálokba való fogódzás mutatható ki, és az, mint egyetemes emberi szükséglet fogalmazódott meg. Így például a versekben, ahol az álmok az egyéni és a közösségi túléléshez segítenek hozzá, s egyben a nagy tettek erkölcsi alapját képezik, vagy később, az *Arte e coscienza d'oggi*től kezdve az ember csillapíthatatlan szellemi éhségének gondolatával fonódnak egybe (SI, 189). Ez utóbbi értelemben szerepelt az *Umorismo* fenti idézetének folytatásában: „[*Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana*]: varrà quanto un'altra stimata seria, perché in fondo né l'una né l'altra daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini” (UM, 922). A tudásszomj és a tudás utáni kielégületlenség közötti ellentétben egyszerre volt jelen a pozitív tudományokba vetett hit, mert azok dogmáktól és régi hiedelmektől mentes

tudást, ismerteket nyújthatnak az ember számára, előre viszik a fejlődésben, és a meggyőződés, hogy autentikus választ nem tudnak adni az igazán lényeges egzisztenciális kérdésekre¹³³.

A *kopernikuszi* téma nyílt felvetése mind elméleti, mind pedig szépirodalmi vonalon továbbélt Pirandellónál a későbbi években is¹³⁴. A *humorista* próza töredezettségét eredményező jellegzetes digressziók alkalmazása ugyanígy jellemzője lett mindkét műfajnak, amire ebben a tanulmányban találhattunk legelőször példát. A kitérők és a *kopernikuszi* motívum közötti kapcsolatot Paola Casella mutatta ki, szerinte a különböző forrásból táplálkozó allegóriák és szimbólumok gyors egymásutánja ugyan ebben az esetben különösebb stilisztikai jelentőséggel nem rendelkezik, de magyában mindegyikük magában hordozza a pirandellói *humorizmus* alapját jelentő *kopernikuszi* téma potenciális kifejtését (vö. Casella 2002, 45). Emellett azonban érdemes hangsúlyozni a digressziók képi jellegét is, amelyek ebben a minőségükben rámutatnak Pirandello abbéli meggyőződésére, hogy a valóság költői leképezése hatékonyabb, tehát elsőbbséget élvez a kognitív, tudományos megismeréssel szemben. A metaforák megfelelőbb eszköznek bizonyultak Pirandello számára az elmélet téziseinek magyarázatára is, ahogyan tapasztalhatjuk az *Umorismo* második részében.

Benedetto Croce az 1909-es recenziójában („La Critica”, 1909, 219-223) egyebek között a hiányos filozófiai felkészültséget vetette Pirandello szemére (vö. Croce 1909, 221). Amennyiben a filozófiai műveltségen a szerzők ismeretét kell értenünk, jogosan utasította vissza a kritikát Pirandello¹³⁵, ha viszont a filozófus az egzakt terminológiai használatot akarta számon kérni rajta,

¹³³ A téma visszatért még az 1896-os *Rinunziában* (vö.: „di fronte alla suprema rinunzia, i cresciuti comodi della vita, la maggior libertà, i tesori dell’arte, le nuove scoperte della scienza più non ci commuovono, né ci soddisfano né ci appagano. La nostra sete rimane tuttavia insaziata” SI, 129), majd ez utóbbi sorok szószerint visszaköszöntek az egykorú *Il neo-idealismóban* (vö. SI, 216), némiképp módosult formában az *Un critico fantastico*-ban, amelynek sorait aztán az *Umorismo* fent idézett passzusába emelte be. A téma előzményeire vonatkozóan vö. még *Pasqua di Gea, XII* (SPSV, 520-522), *Noite insonne, II* (SPSV, 798), valamint személyes vonatkozásban az apjához írt és korábban már idézett 1889. április 15-i levél (LPR, 318).

¹³⁴ Vö. első felbukkanásait a *Mal giocondo* (1889) következő darabjaiban: *Intermezzo lieto I, Momentanee V, Triste VIII*; a *Fuori di chiave* (1912) egyes korábban keletkezett verseiben: *Tutto sommato* (1892), *Il globo* (1893), *Il pianeta* (1901), *Richiesta d’un tendone* (1907), *Comiato* (1912); a *La trottola* (1905) elzevűben; a *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* második darabjában (*L’accordo*, 1897) és a *Pallottoline* novellában, valamint az *Il fu Mattia Pascal* (1904) második, filozófiai bevezetőjében.

¹³⁵ Ezzel ellentmondásban áll Vicentini álláspontja, aki szerint annak ellenére, hogy a bonni egyetemen jóval nagyobb hangsúlyt fektettek a filozófiai, mint a filológiai műveltség megszerzésére (míg az előbbi heti harminc, az utóbbi pedig mindössze heti tizenkét órát ölelt fel), egyetért Franz Rauhuttal, aki szerint a Németországba éppen csak megérkezett fiatal római egyetemistának nem volt elégséges nyelvi ismerete ahhoz, hogy érdemben követni tudja a filozófiai kurzusok előadásait, vagy tanulmányozhassa a német filozófusok műveit (beleértve az ott tanító Lipps óráit és elméleti expozícióit is). Így kizárja annak lehetőségét, hogy mélyreható koncepcionális nyomokat hagytak volna benne a bonni évek filozófiai szempontból (vö. Vicentini 1970, 59). Ugyan a nyelvi nehézségekkel való küszködést a bonni levelek is alátámasztják, azt is tudjuk, hogy a kötelező tananyagon kívül nagy elszántsággal vetette bele magát a tanulásba, egyéni kutatásokba. (Évekkel később talán többek között ezekre az olvasmányélményekre is utalhatott, amikor a fogolytáborban raboskodó Stefano fiát óvva intette a filozófiai művek olvasásától).

igazat kell adnunk neki, mindamellett persze, hogy nem szabad szem előtt téveszteniünk Pirandello eredeti elképzelését, mely szerint nem filozófiai szándékok vezették a *humorizmus* elméleti kidolgozása során. Ahogy Renato Barilli mondja, Pirandello számára a *humorizmussal* kapcsolatos reflexiók mögött általános élet- és világfelfogás, egy *Weltanschauung* áll (Barilli 2005, 20). Ugyanakkor a terminológiai diszkontinuitás bizonyos értelmezési kérdéseket vet fel mindenekelőtt a kérdéses fogalmak pontos referenciaterületének meghatározásával kapcsolatban. Az *Arte e coscienza d'oggi*ban először hangzik el az emberi tudás relativisztikussága¹³⁶, amelynek következménye, hogy az *élet*ről alkotott ismereteink elégtelenek:

Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario (SI, 192).

Mindössze két sorral alább azonban Pirandello hangot ad az egzakt tudományterületek különböző elméleti irányzataival (Laplace kozmológiája, Darwin morfológiája, Spencer biologizmusa) szembeni kétségeinek, amelyek keretén belül immár nemcsak az élet, hanem a természet tudományos megismerésének a lehetetlenségéről is beszél. Majd újabb fordulattal a *reale* fogalmát vezeti be, a valóságot uraló örök szükségszerűség tételének kíséretében. A logikai átkötések hiányát a szöveg nem oldja meg, de – a crocei megjegyzés fényében, valamint az eredeti szándékot figyelembe véve – talán nem is elvárható. Pirandello minden emberi tudás relatív mivoltára, és az értelem általi átfoghatatlanságára akart rámutatni. A megismerés helyébe az érzelem valóságképző funkcióját állította, és ezzel a kognitív szférával szemben a költészet mint a valóság megragadására, a valósághoz való hozzáférésre alkalmas eszköz privilégiumát hangsúlyozta.

tudomány
krízise

¹³⁶ Az emberi tudás elégtelenségének tétele Pirandello több tanulmányában is visszatér, így az *Arte e coscienza d'oggi*hoz több ponton kapcsolódó, de annak jellegzetes *humorista* kitérőit elhagyó *Rinunziában* (1896): „*Io ritorno a un mio antico concetto, che non so se sia mai stato da altri espresso o pensato; che cioè noi non abbiamo e forse non potremo aver mai una nozione precisa della vita; bensì un sentimento, e quindi mutabile e vario*” (SI, 128); majd Ugo Ojetti *Il Vecchio* című regényéhez írt recenziójában (1898), amelyben az abszolút és természetfeletti ideák önmagukban való létezését cáfolja tulajdonképpen ugyanezzel a mondattal, csak a *conoscenza* terminust *ideára* változtatva: „*Noi non abbiamo della vita un'idea, una nozione; abbiamo un sentimento, mutabile e vario, a seconda dei casi e della fortuna*” (SI, 267). Ebben az utóbbi módosulásban veszi át az *Umorismóban* is: „*L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna*” (UM, 942). Érdekes előzménye a megfogalmazásoknak a jövődöbéli feleségéhez írt első levelének ide vonatkozó bekezdése, amelynek születése (1993. december 15) kronológiai fedésben van az *Arte e coscienza d'oggi* megírásával, a szövege pedig teljesen egybevág a fenti idézetekkel, s ezáltal a köz- és magánszféra, valamint az általános és személyes életérzés közötti határ elmosását eredményezi: „*Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo mai della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna. Nulla di assoluto, adunque. Che cosa è il giusto? che cosa è l'ingiusto? – Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita*” (LF, 158).

Pirandello *szubjektív idealista gnoszeológiájának* első körvonalai 1890-ben jelentek meg. Erről tanúskodott egyik bonni években született, Lina nővéréhez írt levele, amely még magán viselte a feltehetően frissen szerzett kanti élmények hatását (1890. április 7). A levélben Pirandello hű maradt Kant eredeti *kopernikuszi fordulata*hoz. A levél soraiból kitűnik, hogy osztotta a filozófus nézetét, mely szerint nem a valóság formálja a tudatot, hanem a tárgyak alkalmazkodnak a megismerő elméhez, így maga is a szubjektív megismerő gondolat valóságteremtő, -formáló erejét hangsúlyozta. Ennek ellenére a mondat második felének érzelmi valenciája ellentmond a kijelentés pusztán kognitív síkon való értelmezhetőségének: „*Credetemi, miei cari, non ho vanità, ho solo pensieri, e per me il pensiero è la sola realtà. Da molto tempo ho imparato a considerare il mondo esteriore come una nostra creazione intellettuale, dove tutto è triste quando noi siamo tristi, e tutto è felice quando siamo felici*” (LDI 1998, 95). Kant hatása később fokozatosan háttérbe került Pirandellónál, és a *Sincerità e arte*ban („Il Marzocco”, 7 marzo 1897) már hangsúlyozta a szubjektív tudattól független valóság létezését is¹³⁷. A két írás közötti átmenetet képviseli az *Arte e coscienza d’oggi* fent idézett passzusa, amely Laplace-on keresztül még utal a kanti gyökerekre (vö. Kant-Laplace elmélet), de az élet megismerhetetlenségét kimondó tétel közelebb visz bennünket a hume-i gyökerű agnoszticizmushoz.

Hátrahagyva a *gnoszeológia* területét, Pirandello a cikk további részében azt az ekkor még *kauzális* egzisztencia-felfogást fogalmazza meg, amely az élet célnélküliségét és kizárólag okokra visszavezethetőségét deklarálja: „*siamo soggetti alla legge universale della causalità*” (SI, 193), így kapcsolva össze a *Honnan jövünk?, hová megyünk?, mivégre élünk?* modern egzisztenciális kérdéseket az egyéni léthelyzet kétségeivel. Majd követve a *La menzogna del sentimento nell’arte* etikai elkötelezettségét, Pirandello fejtegetése a *jó* és *rossz* kategóriáinak felvetésével etikai síkon halad tovább, erre vonatkoztatva fogalmazza meg a modern ember egzisztenciális tudatát meghatározó bizonytalanság-élményt.

A különböző rendszerek (vallás, intuicionalizmus, idealizmus, empirikus utilitarizmus) kínálta etikai normák alkalmatlanok arra, hogy egyetemes érvényű fogódzókat kínáljanak az ember számára. Maga a kérdés felvetése viszont újabb jeggyel gazdagítja a *humorizmus* jelentésmezjét. Spencer erkölcs-értelmezésének¹³⁸ részletesebb tárgyalása lehetőséget kínált

¹³⁷ Az idézetet ld. a I.1.1. fejezet megfelelő részénél.

¹³⁸ A spenceri etikai mechanizmus kiváló példázatát találhatjuk az egyik korai novellában (*Se... „Tribuna illustrata della domenica”, 26 agosto 1894*), amelyben a *kauzalitás* elvét valló iskola elé tartott górcsővet a szerző, és a pozitivistá *kauzalitás* szigorú rendszerével szemben a *kazualitás* alternatíváját állította (vö. Providenti 1996, 12-13). Spencer *La giustizia* címmel olasz fordításban megjelent műve (ford. S. Fortini-Santarelli, S. Lapi, Città di Castello, 1892) elé Icilio Vanni professzor írt tanulmányt a brit filozófus etikai-jogi rendszeréről, amelyet ugyan nem idéz Pirandello a

Pirandello számára, hogy a filozófus rendszerén keresztül felvesse a *létezés-tudás-cselekvés* hármasságának a kérdését:

L'etica così intesa ammette però un legame con la dottrina della conoscenza e con la nozione sintetica dell'universo. *Essere, sapere, e operare* sono tre leggi che dovrebbero immedesimarsi e unificarsi. Allora soltanto l'etica può mostrare le necessità d'uniformarsi alle condizioni dell'esistenza... (SI, 193).

Pirandello összességében ugyan elutasította Spencer abszolút etikáját, de nyitva hagyta a kérdést, hogy helyében milyen rendszert lehetne kínálni. A fenti hármasság felvetése azért arra kiválóan alkalmas volt, hogy a *humorizmust* már nemcsak egzisztenciális és művészi, azaz a valóság leképezésére alkalmas magatartásként értelmezze, hanem a cselekvésbe átfordulni képes etikai magatartás modelljeként is, még hozzá a művészet alapvetően tettként (teremtésként) való értelmezésén keresztül. Ez utóbbi gondolat elméleti megfogalmazásával persze ekkor még nem foglalkozik Pirandello, az említett meghatározás csak a Crocéval folytatott későbbi polémia keretén belül kerül elő, amikor is a filozófus *költészet mint megismerés* álláspontjával szemben a művészetet mindenekelőtt tettként értelmezi, még hozzá egy saját belső törvényszerűségekkel rendelkező valóság megteremtésének tetteként. A *Prosa modernában* a *quell'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole* és *ci fa vivere l'opera nostra* kijelentéseken keresztül azonban már csíráiban megjelent a tétel korábban is.

Az *Arte e coscienza d'oggi* harmadik részében adott általános korep¹³⁹ így tudja az etikai és esztétikai szétesettséget egyetlen szintézisben összefogni. Az új íge (*verbo nuovo*) eljövételének, megszületésének a próféciája megerősíti, hogy lépjünk túl a költői *szó* pusztán esztétikai produktumként értékelt minőségén. Az irodalmi irányzatok, divatok és iskolák *bizzarr barakkjainak* megidézésével Pirandello egyértelműen esztétikai értelemben látta megvalósíthatónak a korválságra adható pozitív választ. A tanulmány végén ezt a tételt erősítette meg a művészet valóságtükröző szerepének hangsúlyozásában: „*che l'arte segue e rifletta la vita in ogni movimento e in ogni emanazione, è osservazione ovvia e indiscussa*” (SI, 202). Annak ellenére, hogy a *humorizmust*, mint végső megoldást nem mondja ki Pirandello, egyértelműen

tanulmányában, de sokat merít belőle, különös tekintettel a XI-XIII és a XV-XVII oldalakra (vö. Providenti 1996, 12, n8).

¹³⁹ Az intellektuális rossz közérzetet és az egzisztenciális irányvesztettséget körülíró terminusok, képi kifejezések a személyes életérzés megfogalmazásakor már alkalmazott készletből merítenek: *naufragio morale, solitudine, vuoto, silenzio, spettacolo del mondo, macchia vorace, vanità della vita, inutilità della lotta* stb. kifejezésekkel kapcsolatban ld. a fiatalkori leveleket, illetve a I.1.1. fejezetet.

olyan irodalmi programot vázol fel, amely valóságtükrözéséből adódóan alkalmas arra, hogy halhatatlanná tegye a kor nyugtalanságát:

A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiono, per avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni. Alla calma fiduciosa di certa gente serena non credo. Che avverrà domani? Siamo certamente alla vigilia d'un enorme avvenimento. E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto (SI, 202-203).

Talán még egyértelműbbé válik ez a szerzői szándék, ha a fenti kijelentésekben meglátjuk az autoreferenciális értéket, amelyet egy három évvel korábbról szóló levél alapján rekonstruálhatunk. Az eredetileg francia nyelven írt levélben a fentiekhez hasonló terminusok kíséretében beszél a *Male di vivere* című készülő regényéről¹⁴⁰:

Ma io lo scriverò, sì, lo scriverò questo *Male di vivere*, questo grande romanzo, dove desidero fermare questa epoca sventurata, che è seguita al periodo delle grandi rivoluzioni politiche e filosofiche. Sogno che scriverò un capolavoro; applicherò il mio pensiero al dolore stesso da cui desidero liberarmi. È il metodo che proponeva Goethe (LDI, 95).

Az *Arte e coscienza d'oggi*ban tehát először fogalmazódott meg egy olyan irodalmi program vázlata, amely az *Umorismó*ban az átmeneti korszakokként definiált sajátos történelmi pillanatok egzisztenciális kérdőjeleit képes megválaszolni. A *labirintus* képével szimbolizált, útvesztőkkel teli életben botorkáló embert áthatolhatatlan misztériumként öleli körül a valóság: „*Simuliamo con certa boria discreta indifferenza per tutto ciò che non sappiamo, e che pure in fondo vorremmo sapere, e ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile*” (SI, 195). A kérdés, hogy vajon a világmindenséget és annak percepcióját meghatározó relativisztikusság nem válik-e ontologikus jellegűvé, amennyiben a létezés határainak elmosásával kétségesse teszi az élet és halál elválásának, a tér és idő kezdet és vég pontokban meghatározható linearitásának a koncepcióját. A tétel mögött a

¹⁴⁰ Hasonlóképpen idézhetjük a *Suo marito* regényben kínált, immár explicit módon kimondott *humorista* irodalmi programot, amely a fenti sorokkal analóg módon helyezi az egyetlen autentikus és igazi művészet reflektor fényébe a Roncelli és Gueli által képviselt *humorista* írói magatartást.

tudattalan szerepjátszás *kopernikuszi* témával harmonizáló motívuma sejlik föl, amely az *Il fu Mattia Pascal*ban, majd az *Umorismó*ban megfogalmazott belső megvilágosodást, az *igazság* felismerését előlegzi:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire (UM, 939-940).

Ugyancsak az *Arte e coscienza d'oggi* kínálta modellből nőtt ki Adriano Meis tapasztalata az ember szabadságának illuzorikus voltát illetően. Pirandello 1893-ban a retorika csapdái közé sorolja a szabadság eszméjét, melyet a régi hithez visszatérő öregekkel szembeni fiatal generáció kötelékek és korlátok nélküli életideál keresésének a gyümölcseként definiál. Pirandello regényhősei így módon arra lesznek ítélve, hogy a korlátlanak hitt szabadságból kiábrándulva rádöbbenjenek, csak illúziókat kergettek. Marta Ajala (*L'Esclusa*) vagy Adriano Meis (*Il fu Mattia Pascal*) a szabadság nagyon is valós korlátait megtapasztalva életidegenséget, az életből való kirekesztettséget (*sentirsi estraneo alla vita*), hidegséget kezdenek érezni a mindennapok szürkeségében. Példáik a szabadság pusztán retorikai valóságát támasztják alá. Ezen túlmenően az *Il fu Mattia Pascal* autobiografikus kötődései újabb bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy a Pirandello által megrajzolt kollektív egzisztenciátudat alapvetően mindig szubjektív létélményéből táplálkozott. Adriano Meis lelkét fokozatosan átölelő hidegség a szabadság helyébe lépő *magány*nak és *üresség*nek, az élet cél nélküliségének a felismeréséből származik („*Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costruito e senza scopo; mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente*”; TR I, 429), ahogyan az *Arte e coscienza d'oggi* irányévesztett fiataljai is rádöbbennek, hogy feltételezett szabadságuk nem más, mint fájdalmas

lemondás az életről („*Si accorgono adesso, che la presunta liberazione era soltanto rinunzia sdegnosa e dolorosa; e quella calma, solitudine, vuoto, silenzio*”; SI, 198). A hidegség metaforájába öltöztetett egzisztenciális öntudatra ébredés szinte minden pirandellói hősnél előkerül. A már említett megvilágosodásról van szó, amely pillanatnyisága ellenére maradandó nyomokat hagy a lélekben. Olyannyira, hogy a dolgok megszokott rendjének tudata nem tud rekonstruálódni, a trauma örökre megmarad: „*Intanto, gittarsi nuovamente alle fiamme non sanno, o vorrebbero almeno veder prima chiaramente uno scopo per farlo*” (SI, 198). Az *Umorismo*-ban ennek fényében összegezi Pirandello a megtanult leckét: „*È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze*” (UM, 940). A felismerés pszichológiai ábrázolása tehát időben és műfajban távoli pontokat köt egybe. Az 1893-ban először megfogalmazott *szabadság=lemondás* ekvivalencia, a társadalmi normáktól idegen életeszme megvalósíthatatlansága, a tudati egymásrautaltság, valamint mindezen kritériumok *humorista* kontextusba ágyazása továbbélt a regényekben, a novellákban, és bizonyos pontjaiban egészen az *Umorismo*-ig vezető értekezésekben. Az egyes darabokat és műfajokat, illetve szűkebb értelemben a tanulmányokat és publicisztikai írásokat pedig ugyanaz a pszichológiai érzékenység kísérte végig, amelynek első példáját az *Arte e coscienza d'oggi*-ban találtuk, és amely mindenekelőtt az élet darabokra hullásának, a dolgok relativisztikusságának pszichológiai aspektusból történő elemzésében mutatkozott meg.

A *kopernikuszi* téma, az emberi tudás és vágy olthatatlan és kielégíthetetlen szomjának tétele, illetve az emberi tudat bizonytalanságának a kimondása – ezekben a címszavakban foglalhatjuk össze az *Arte e coscienza d'oggi* mérföldkő-jelentőségét. A gondolatfűzés stílusában, a témafelvetések és –elemzések technikájában valamennyi az *Umorismo* értekező és szépirodalmi műfajhatáron való mozgását előlegzi. Többről van szó, mint a formálódás éveinek egyszerű szintézisééről. Mind a reflexivitás, mind a gondolati kifejtés módszerének szempontjából a *nagy* értekezések paradigmájává válik az írás.

Ugyanakkor korszakhatárt is jelent Pirandello művében. Az író tevékenysége az elkövetkező években többnyire a szépirodalom területén mozgott¹⁴¹. Megszülettek az első

¹⁴¹ Az 1892-1894 közötti évek termékeny szépirodalmi munkásságát követően az 1895-ös év irodalmi szempontból pihenőt hozott. Pirandello inkább az elméleti kutatás és az irodalmi polémia irányába fordult, aminek gyümölcsét az 1896-os év bőséges, mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt kiemelkedő termésében élvezhetjük (vö. Providenti 1996, 229). Ugyanakkor azt is meg kell jegyeznünk, hogy a szépirodalmi művek születésével nem tudott lépést tartani a megjelentetés üteme, sőt – Luigi Capuana minden támogatása ellenére – nagyon nehezen sikerült kiadót találnia műveihez. 1995. február 21-i levelében arról számol be családjának, hogy ha végez az éppen aktuálisan készülő darabokkal, épp tizenegy kiadatlan kézirat fog az asztala fiókjában heverni (LF, 228). Nem hiába érzett egyre nagyobb

regények¹⁴², az első novellás kötet¹⁴³, 1895-ben írt egy művészetkritikai sorozatot az „Il Giornale di Sicilia” számára a római képzőművészeti kiállításról, valamint recenziókat, irodalmi kritikákat. A *humorizmus* koncepcionális formálódásának következő fontos állomása azonban csak az 1896-os év volt, amikor több fontos dokumentum született a témában.

I.3. A századfordulóig vezető út (1893-1896)

Az *Arte e coscienza d'oggi*ban felvetett kérdések és elméleti megalapozások az elkövetkező években fragmentumszerűen visszatértek a különféle kritikai írásokban, recenziókban. Az egyes problémafelvetések célkeresztjében álló megállapítások refrénként ismétlődtek a különböző helyeken, így gördítve tovább a gondolati fejlődés irányát, újabb és újabb árnyalatokkal gazdagítva a kiindulási pontokat. A gondolati érlelődés második etapjának határállomását az 1900-ban született és részletesen a következő fejezetben tárgyalt *Scienza e critica estetica* képviseli. E kissé önkényesnek tűnő korszakolás mellett érvként leginkább azt hozhatnánk fel, hogy míg a századfordulóig született írásokban továbbra is megfigyelhető a speciálisan *humorista* és egy általános művészetfelfogás irányába mutató kettős fejlődési vonal, a szóbanforgó tanulmányt követően a kétféle út markánsabban vált ketté. Az *Umorismo* felé vezetőn az 1905-ös Alberto Cantoni-, illetve az 1907-es Salvatore Farina-tanulmányok fontos állomások voltak az 1908-as végső megfogalmazás szempontjából, de lényegüket tekintve inkább a *humorista*, nem pedig a *még nem humorista* tematikába illeszkednek, így – a dolgozat kitűzött célja értelmében – ezek tárgyalásától eltekintünk. Nem így az általános művészetkoncepciónak helyet adó *Arte e scienza* (1908) kötettől, amelyet legfontosabb előzményeivel együtt a következő fejezetben vizsgálunk. Természetesen minden korszakolást, így a miénket is rugalmasan kell kezelni, bizonyítja ezt, hogy e fejezet végén megkerülhetetlenné válik például, hogy az 1906-os *Novelle e*

keserűséget, az annyira várt sikert, befutást mind távolabbnak látta: „Io vi parlo dell'Arte e della sconfitta mia. Ho già 27 anni, e ancora il sole non risplende e non risplenderà forse mai su me! Mai più!” (LF, 232).

¹⁴² Marta Ajala (1893), első megjelenés „La Tribuna”, 29 giugno – 16 agosto 1901, kötetben *L'esclusa* címmel Milano, per i tipi di Fratelli Treves, 1908; *Il turno* (kb. 1895), megjelenik Catania, ed. Niccolò Giannotta, 1902.

¹⁴³ A Bontempelli Kiadó szerződést köt az „Il Fanfulla della Domenica” hetilappal, amelyet 1892-1893 között Capuana vezetett. A szerződés értelmében a kiadó szerepet vállalt fiatal induló tehettek munkáinak megjelentetésében. A két év alatt nyolc mű jelent meg e terv keretén belül, 1893 végén azonban a Bontempelli levált a Biblioteca della Fanfulla *collanáról*, és ennek következtében megszakadt a sorozat. Az ezek után önálló kiadóként működő Bontempelli jelentette meg Pirandello első novellás kötetét, az *Amori senza amorét* (1894). Egy évvel később megjelent a *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895-1897), részletek tekintetében vö. Casella 2002, 78-79.

novellierire, vagy akár az *Arte e scienza* kötetben szereplő és az egész addigi évek elméleti szintézisére vállalkozó *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* tanulmányra is kitérjünk.

A századfordulóig vezető évek recenzióinak és kritikáinak legmeghatározóbb üzenete a művészi originalitás melletti érvelésben, a D'Annunzio-ellenes kritikában és a *humorizmus* tematikájának bővítésében határozható meg¹⁴⁴. Izgalmas, és mélybemenő részletekig érdemben máig nem vizsgált kritikai írásokat képviselnek a különböző képzőművészeti tárlatokról, kiállításokról készített kritikus hangvételi tudósítások¹⁴⁵. Pirandellótól nem állt messze a képzőművészet világa, maga is szívesen festegetett, Fausto fia pedig a századelő egyik elismert és tehetséges festőjévé nőtte ki magát.

Az „Il Giornale di Sicilia” számára írt kritikák¹⁴⁶ legnagyobb erénye, az ítéskritikus érzékenységének megmutatkozásán túl¹⁴⁷, hogy hasznos információkat találhatunk bennük Pirandello irodalmi gondolkodásának formálódására vonatkozóan. Az első ilyen információt a beköszönő cikk végén megfogalmazott általános kritikai premissza alkotja, melynek értelmében úgy a művészet részéről, mint a kritikus részéről kizárólag az *őszinteség* elvét kérhetjük számon:

őszinteség

Noi domandiamo innanzi tutto agli artisti la sincerità, reputata da noi primissimo pregio dell'arte; così nei nostri giudizi saremo innanzi tutto sinceri: tutto potrà mancare alla critica nostra, tranne la sincerità (SI, 154).

¹⁴⁴ Az 1895-1898 közötti időszak különösen aktív az irodalomkritikus tevékenység szempontjából. Érdekes szempontból és részletekbe menően vizsgálja Pirandello újságírói munkásságát Franco Zangrilli, aki szerint az író „non farà mai il vero cronista d'arte o teatrale o letterario, e si dedicherà invece all'attività creativa usando il giornale solo come veicolo di pubblicazione delle sue creazioni letterarie” (Zangrilli 2003, 43). A sajtóval szembeni fenntartásai ellenére, amelyre számos példát találhatunk szépirodalmi műveiben is, Pirandello ugyanúgy a saját céljainak szolgálatába állítja azt, mint az emiatt gyakran nyíltan kritikával illetett D'Annunzio.

¹⁴⁵ Az „Il Giornale della Sicilia” számára írt hét cikk közül ide tartoznak még *Da uno studio all'altro* („La Critica”, 1896. február 27) és *La Galleria Saporetti* („Natura ed Arte”, 1896. augusztus 1) című írások is.

¹⁴⁶ A fiatal Pirandellót egyelőre inkább meglepéssel és örömmel töltötte el a megbízás, különösen az apja által okozott anyagi csődöt követő siralmas pénzügyi helyzetben, nem beszélve arról, hogy az év júniusában megszületett Stefano fia, így már egy teljes család megélhetéséről kellett gondoskodnia. Az anyagi szükségesség mellett azonban a családjához írt levelek hangvétele alapján feltételezhetjük, hogy a kihívás nem volt egyébként sem ellenére (vö. „Avete veduto sul Giornale di Sicilia una mia critica d'arte sull'Esposizione di Roma? Dovrà ancora inviare a codesto giornale altri cinque o sei articoli”; LF, 270), szívesen foglalta csokorba impresszióit a római kiállításon szerzett tapasztalatairól, ami ráadásul hozzájárulhatott ahhoz, hogy biztos premisszákat dolgozzon ki általános művészetelméletéhez. Az összesen hét cikk szeptember és december között jelent meg: I. *Preliminari*, 1895. szeptember 20-21; II. *Pittura*, 1895. szeptember 25-26; III. *Pittura*, 1895. október 3-4; IV. *Pittura*, 1895. október 23-24; V. *Scultura*, 1895. november 1-2; VI. *Pittura*, 1895. november 14-15; VII. *Pittura-Conclusione*, 1895. november 30 – december 1.

¹⁴⁷ Figyelemre méltó, hogy mennyire otthonosan mozog a szerző a képzőművészeti technikák, kifejezési eszközök és módok világában, és láthatóan nem először találkozik a kiállító művészek munkáival sem.

Az *őszinteség* kritériuma hamarosan a Pirandello körül csoportosuló irodalmi *cenacolo* kohéziós ereje, valamint a művészetről való gondolkodásának egyik általános vezérfonala lett. A kis irodalmi csoportosulás elképzelése szerint az *őszinte*, tehát az *igazi, eredeti* művészet két dolgot követel meg a művésztől: kerülnie kell az idegen minták utánzását, következésképpen bármiféle iskolához tartozást, és mindig képesnek kell maradnia a megújulásra¹⁴⁸. Az 1896-os *La Galleria Saporetti* („Natura ed Arte”, 1° agosto 1896) című kiállításbemutató körképének expozéjában a nyelvi kérdésekkel foglalkozó cikkek problémafelvetéséből kiindulva a művészi megújulás kérdését járja körül Pirandello átfogó részletességgel. Nem pusztán képzőművészeti problémaként vetődik fel nála a kérdés, hanem összművészeti követelményként, tehát az Ada Negri-recenzióban (*Sulle „Tempeste” di Ada Negri*¹⁴⁹, „La Critica”, 23 gennaio 1896) továbbvitt gondolattal

¹⁴⁸ Pirandello szerint a régi motívumok unásig ismétlése általános hiba volt a művészetben, ebben látta a közönség részéről tapasztalható csömör, valamint a művészek gyors kimerülésének az okát. A gondolat fontosságát kiemelendő kisebb módosítások kíséretében megismételte ezt a gondolatot a *Da uno studio all'altro* és a *La Galleria Saporetti* cikkekben is. Az előbbiben fontos kiegészítést toldott hozzá: a művész egyszeri, megismételhetetlen és utánozhatatlan egyediségének az elvét fogalmazta meg, méghozzá a *személyes és erőteljes* kifejezés érdekében. A művész *egy* és mégis *sokféle*, azaz eredeti és mindig megújulni képes személyiségének követelménye mögött az *őszinte* művészet gondolata húzódott meg, amely *őszinteségéből* adódóan kizárólag a belső ihlető forrásra hagyatkozik, arra, amit a *Prosa modernában afflato creatoreként és empito internóként* határozott meg. A művészet ilyen kritériumának legteljesebb megformálását az 1896-os cikkben (*Da uno studio all'altro*) találjuk, így célszerű ebből idézni a vonatkozó passzust: „Or che l'avvenire irrompe e si rovescia quasi come un turbine nel passato, e ricordi e impressioni tosto si cancellano dall'anima e dagli occhi nostri e dispaiono nella furia tumultuosa della vita, s'impone all'artista più che mai la necessità di esser uno, d'esser lui, di raggiungere a ogni costo un'espressione così personale e forte, che possa resistere al violento urto del tempo. Uno e vario, insieme; poiché lo stesso danno che occorre a chi si mette a seguir l'orme d'un altro, occorre a chi s'adagia in una forma a lui solita e non sa veder più nulla, più nulla tentare per rinnovarsi. Effetti inevitabili di questa ripetizione sono la sazietà nel pubblico e l'esaurimento dell'artista” (SI, 136). A bevezetéseképpen felvázolt képből nem véletlenül beszélt a szerző a műalkotás *születésének* és – csúnya szóval élve – *csinálásának* ellentétéről. Míg az előbbi *spontán* mód keletkezik, az utóbbi előre *átgondolt* koncepciók mentén formálódik, inkább az elme, mint a szív diktátumait követve. Visszatérve a régi és új művészet különbségének romantikusok által felvetett vitájához, Goethét hívja segítségül, hogy konstataálja, a modern lélekből kivesszett az antikok spontaneitását ihlető naivság és *őszinteség*, helyükbe pedig az unalmas kritika lépett: „Pare infatti esaurita in noi quella fonte d'ingenuità, da cui prima sgorgava limpida l'opera d'arte. La riflessione ha preso il posto dell'ispirazione; la volontà, dell'estro. E l'opera d'arte oggi non nasce più, per così dire, ma vien fatta; è insomma spesso più artificio che arte” (SI, 134). Figyelemre méltó a *sinceritá* helyébe lépő *ingenuitá*, valamint a *riflessione* és a *critica* (vö. „Lo spirito moderno, compenetrato com'è tutto e signoreggiato dalla critica”; SI, 134) terminusok használata. Az utóbbi két kifejezés a gondolatiság, a racionális elem művészetidegenségére mutat rá. Érdekes módon a *humorizmus* koncepciója később épp e két elem formáló együttműködését emelte ki a műalkotás születésében. Az ellentmondásosság oka a *humorista* koncepció ekkori kidolgozatlanságában, illetve a Pirandellónál olykor előforduló terminológiai következetlenségben rejlik. Mindenesetre a fenti vonatkozásban a *nem őszinte* szinonimájaként értendő mindkét terminus.

¹⁴⁹ A művészi megújulás hiányát a kritika sem tartja megbocsájtható hibának („Un dato momento non si rinnova; bisogna dunque ingegnarsi di rinnovare invece l'opera propria. La Negri non l'ha fatto, non solo, ma non ha saputo nemmeno guardarsi abbastanza, o almeno quanto era sperabile, dal cadere in quegli errori che la critica tanto largamente prima le perdonò, quanto aspramente ora le rimprovera”; SI, 119), és a hírnév forgandósága fokozottan érvényesül egy olyan, biztos és állandó esztétikai fogódzók híján lévő korban, mint a századforduló körüli évtizedek. Pirandello a művészi megújulás kérdését ebben a tág kontextusban tárgyalja, újból megerősítve az *Arte e coscienza d'oggi*-ban vázolt korpépet, amelyben iskolák, divatok és irányzatok váltják egymást egyik napról a másikra: „E avviene intanto questo fenomeno che pare strano e non è, e che dovrebbe riuscire di grande ammaestramento a quanti oggi o domani potessero trovarsi nel caso della Negri; caso che non è difficile e neppure raro in questi momenti di universale confusione, in cui sorgono improvvisamente le più bizzarre baracche come in una internazionale fiera della follia, e

összhangban az irodalomról folytatott diskurzusok panorámájába is beépült. A nyelvi és irodalmi tradíció felvállalását, a könnyen kommerszeshíthető műfajok iránti igény kielégítésével ellentétben haladó igényes és igazi művészet megteremtését propagálta, amelynek megkülönböztető védjegyei ezúttal is a *carattere personale*, *forza e freschezza di vita* és a *sincerità* voltak. Minden egyéb csak imitációként jelentkező másodvonalbeli, hamis művészethez vezethetett (vö. SI, 205).

Pirandello tehát a fenti elveket kérte számon az irodalomtól is. 1895-ből származik két recenzió, amelyeket Fogazzaro *Piccolo mondo antico* és D'Annunzio *Le vergini delle rocce* regényei ihlettek. Míg az előbbi az *Arte e coscienza d'oggi* gondolatvilágából nőtt ki, és a társadalom különböző szintjein jelentkező zavarodottság, a hit és értelem konfliktusának panorámáját kínálta a regény bemutatásának szentelt felvezetésben (vö. „*Oggi, senz'alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano slegati nel fosco grembo di altri fati attuosì, che stanno come nemi sopra una rovina*”; SI, 103-104), az utóbbi, mint a későbbi keményhangú D'Annunzio-ellenes kritikák első explicit darabja, inkább a spontán, élő próza megszületéséért érvelő *Prosa moderna* világát tükrözte.

Pirandello figyelme már az első kritikákban is a szereplők harmonikus és organikus rajzára koncentrált, ahogyan tette egyrészt későbbi recenzióiban, és ültetette át a gyakorlatba az elvet a saját prózájára is, amelyet minden esetben a szereplők spontaneitása és az egymás között természetes módon teremtődő relációik révén töltött meg élettel. A karakterek megformálásának elevenségétől tette függővé ugyanúgy az irodalmi mű megformáltóságának a teljességi fokát, mint Capuana. Pirandello tőle veszi át ezt a kritériumot, de elméleti összefoglalását csak az évekkel későbbi, ugyanakkor az 1908-as szintézishez már közelálló *Novelle e novellieri* („*La Nuova Antologia*”, 16 giugno 1906) cikkben találjuk. A toleranciával szembeni vita keretébe ágyazza finom utalását arra vonatkozóan, hogy Fogazzaro főszereplőinek esetlegesen természetellenesnek tűnő karaktere van, de velük szemben kiemelte a mellékszereplők érzékeny kidolgozását: „*vivono intorno ai protagonisti un gran numero di personaggi secondari, resi con straordinaria vivacità ed evidenza*” (SI, 109). Bizonyos kritikai fenntartásai ellenére alapvetően jóindulatú maradt a cikk hangneme, és ezúttal mellőzte az *Arte e coscienza d'oggi* csípős megjegyzését, mely szerint Fogazzaro azt a naiv elképzelést dédelgette, hogy megtalálhatja a régi hit és a modern tudomány közötti új szintézist. Pirandello recenziójának végkicsengése szerint Fogazzaro remekművet alkotott, így igazán még annak az ellenvetésnek sem adott különösebb nyomatékot, hogy talán

karakterek elevensége, természetessége

glorie si sbandiscono, che durano un giorno come i giornali, e mode, scuole, combriccole sorgono e tramontano e scompaiono da un giorno all'altro vertiginosamente” (SI, 119). A hímnév tisztavirág életűségére vonatkozóan ld. még a *Suo marito* című regényt.

nem kellett volna olyan gyakran a dialektushoz, sőt dialektusokhoz folyamodnia a megfelelő nyelvi kifejezés megtalálása érdekében. A szerző szeme előtt tehát továbbra is az Ascoli-féle nyelvi modell lebegett, és ízlése szerint kevésbé tolerálta a dialektális elemek beszüremkedését a modern prózai nyelvezetbe.

Sokkal kevésbé volt elnéző Pirandello D'Annunzióval szemben, akiben a kortárs irodalom valamennyi betegségét megtestesülni látta. Korábban utaltunk már a *Le vergini delle rocce* főszereplőjének kevésbé koherens megragadásával szemben tett észrevételeire, a Don Quijotei figurával való párhuzamba állítására, amelyet aztán újból átvett a *Città mortá*ról írt 1898-as recenziójában is. Figyelemre méltó azonban, hogy újból találkozhatunk az irodalomkritikus feladatának definíciójával. Az ellenkező, azaz az ítélet oldaláról megközelítve ugyan, de indirekt módon az irodalmi mű születésének, azaz a művészi alkotásnak a kritériumait fogalmazta meg Pirandello: „*io debbo guardar solamente l'opera d'arte, e accettare il concetto che vi sta racchiuso, qualunque esso sia, purché viva di vera vita e risulti organico e reale nella rappresentazione esteriore*” (SI, 102). Az alkotói és a befogadói – jelen esetben kritikus – oldal esztétikai produktummal szembeni pozíciójának paralellitása ebben az írásban fogalmazódott meg először, a koncepció részletes kidolgozását azonban csak az 1908-as *Arte e Scienza* Alberto Cantoni-ról szóló tanulmányában találjuk. Pirandello érvelésének kiindulási alapja ezúttal is az irodalmi mű befogadói oldalról történő vizsgálata volt. A gondolat vezérfonalát adó ideál az volt, hogy a műnek belső törvényszerűségekkel kell rendelkeznie. Az igazi, eredeti irodalmi mű így válik *élő, organikus* és *valóságos* produktummá. Hogy ez megvalósulhasson, a szerzőnek kizárólag spontán ihlető impulzusára szabad hagyatkoznia, és utat kell engednie a mű belső formálódását irányító erőknek. Az elsődleges kritériumot tehát a külsődleges, azaz formai és koncepcionális elvek (*leggi esterne*) elutasítása adja, hiszen azok a mű formálódásához szükséges *őszinte* alkotói attitűddel ellentétes irányba hatnak. Ugyanakkor az őszinteség nem lehet önkényes, hiszen ezzel kizárnánk a belső törvényszerűségek egyébként szükségszerű érvényesülni tudását. Pirandello terminológiailag semmit nem tett hozzá a már meglévő fogalmi-koncepcionális készletéhez, csupán az elmélet logikai összefogásában lépett előre. Az alábbi idézetben tehát a már jól ismert *opera vitale, creazione organica e vivente* és *idealità essenziale e insieme particolare* terminusokkal pontosította poétikai elveit. Eszerint a kritikus feladata, hogy a műben meghatározza ugyanazt a *csírát*, amelyet az alkotó *engedett* kivirágozni a műalkotás születésekor. A szerző intimitásába való behatolás követelményének megfogalmazásával Pirandello megerősítette a Sainte-Beuve interpretációs modelljével vonható párhuzamokat:

élő,
organikus
művészet

non bisogna partire da leggi esterne a cui l'opera d'arte dovrebbe esser soggetta, ma scoprire la legge che ciascun'opera d'arte ha in sé necessariamente; la legge che determina e le dà carattere, la legge insomma della propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge che non può essere arbitraria, per quanto libera o capricciosa possa apparire; e finché non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente e, come tale, non se ne studieranno la nascita, lo sviluppo, ed i caratteri; finché non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale. D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera d'arte il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista, che rappresentano quasi il terreno in cui il germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato. (SI, 611-612)

A *Prosa modernától*, sőt a *spontaneitás*, az *imitáció-ellenesség* és a *művészet és élet összefonódásának* a kritériumain keresztül már a *Menzogna del sentimento nell'artétól* kezdve jelen lévő általános poétikai elvek később két vonalon is továbbéltek: egyrészt Pirandello általános művészetfelfogásában, másrészt – egy, az előbbire következő fázisban – a *humorista művészet* koncepciójában:

l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. (...) La composizione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione d'elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando, combinando. Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è "ingenua"; non può essere il risultato della riflessione cosciente. (UM, 919)

Pirandello épp az említett poétikai elveket nem látta megvalósulni D'Annunzio művészetében.

Pirandello irodalomkritikusként elsősorban korábbi poétikai reflexióinak keretén belül megfogalmazott elveket kérte számon a szerzőkön, és azok megvalósulási mértékétől függően mondott esztétikai ítéletet műveikről. A *Prosa modernában* (1890) például lefektette imitáció- és iskola-ellenes álláspontját, kritikával illette a kortárs írók elsősorban formai problémák iránti túlzott érzékenységét, valamint az olasz irodalomtörténet alapvetően retorikától vagy idegen mintáktól való függőségét¹⁵⁰. Mindamellet bizonyos kritériumokat csak általános elvek mentén

¹⁵⁰ Az írásnak ezeket a vonatkozó részeit vette át és építette be a filológiai-nyelvészeti reflexiók mentén mozgó *Come si parla in Italia?* című esszébe, amely ugyancsak az 1895-ös év terméke volt.

fogalmazott meg, a konkrét megvalósítás szempontjából pontosan meg nem határozható absztrakt fogalmakkal élt (ld. milyen ismérvei vannak a *szerves* és *spontán* alkotásból született műnek, vagy milyen erők hozhatják működésbe a belső törvényszerűségeket stb.), így elviekben egymástól akár távol eső alkotások is kedvező fogadtatásra lelhetnek. D'Annunzio azonban sehogyan sem fért bele ebbe a képbe.

Pirandello D'Annunzio-ellenessége viszonylag korai gyökerekre tekintett vissza¹⁵¹. A vele szembeni ellenérzését mindenekelőtt az táplálta, hogy úgy érezte, D'Annunzio művei idegen példák *majmolásából* születtek. A *plágium* is az imitáció egyik sajátos válfaja, Pirandello ennek kapcsán említette meg először D'Annunzio nevét az *Arte e coscienza d'oggi*-ban. Ott a téma még csak érintőlegesen került elő, később azonban visszatért rá az *Idolo* („La Critica”, 31 gennaio 1896) című írásban, amelynek ihletője a Thoveznek köszönhetően kisebbfajta nemzetközi irodalmi vitát keltett D'Annunzio-féle plágium-botrány volt¹⁵². Pirandello első részletesebb kritikáját azonban a széleskörben nagy visszhangot keltett *Le vergini delle rocce* regényről írt recenzióban olvashatjuk, amelynek gondolati továbbélése az „Ariel”¹⁵³ hasábjain megjelent 1898-as recenzióban található.

D'Annunzio-
kritika

¹⁵¹ Pirandello nyílt ellentámadása a D'Annunzio által képviselt irodalmi vonallal szemben 1895 és 1896 között bontakozott ki publicisztikai szinten. Ugyanakkor Marco Boni és Gaspare Giudice egybehangzóan állapítják meg, hogy D'Annunzio-ellenességének volt a művészi ideálok különbözőségén túlra mutató faktora is, amelynek inkább az abruzzói *idol* iránt érzett személyes antipátia volt az oka. Szintén a két író személyisége közötti szakadékra utalt Corrado Alvaro, aki szerint a két ember összebékíthetlenségének ösztönös és eredendő emberi okai voltak: „*Dunque, arrivando da lui quel giorno, mi dissero che c'era una lettera di d'Annunzio. La lettera era delle solite; parlava di emulazione, come d'Annunzio faceva spesso con quelli della sua generazione: «l'emulo», il «fratello maggiore e minore»; era scritta nelle dovute forme e con quella magniloquenza della scrittura che là, in quella stanza dove i libri messi a quel modo parevano burlarsi della gloria, non faceva nessuna impressione. (...) Accanto alla lettera dannunziana posata sul tavolo, c'era una scatola d'argento con sopra una delle imprese e un motto di d'Annunzio. La scatola era piena di sigarette. Pirandello ne offrì, ne accese una e la buttò disgustato. Erano sigarette profumate di una forte essenza di rose. «Sempre il solito» disse riferendosi a d'Annunzio*” (NA I, 1081).

¹⁵² Enrico Thovez vádjai megosztották a korabeli olasz és francia irodalmi világot. Referendummal fordultak az olvasók és műértők táborához, hogy szerintük az idegen mintákból merített plágiumok befolyásolják-e a dannunziói művek művészi értékét, és ha igen, milyen mértékben. D'Annunzio a „Gazzetta Letteraria” hasábjain válaszolt a vádakra, de amikor azt tapasztalta, hogy a polémia nemzetközi vizekre evezett, és a francia közönséget és szakértői köröket (Hallays, Dechamps, Hèrelle, De Vogue) is bevonta, sértődöttséget színelve visszavonult, és egy „Figaróhoz” eljuttatott nyílt levélben a maga részéről lezártnak tekintette a vitát (a részletekre vonatkozóan vö. Zangrilli 2003, 44-45).

¹⁵³ Az „Arielt” alapító baráti írói társaság nyíltan D'Annunzio-ellenes programot hirdetett, a capuanai-pirandellói *őszinteség* és művészi *spontaneitás* irányelvek fényében. Tommaso Gnoli így emlékezik vissza évtizedekkel később az irodalmi *cenacolót* fűtő művészi ideálokra: „*Il giornoletto sosteneva i combattivi ma incerti ideali della combriccola, che consistevano poi nel legittimo desiderio di farsi avanti sotto una bandiera di letteratura viva: immediatezza, schiettezza, semplicità. Oltre questo ideale, il cemento che teneva stretto il cenacolo era l'antipatia pel dannunzianesimo imperversante, e l'avversione per le forme paludate gonfie e smaglianti, per le affettazioni e la verbosità, l'enfasi ed il barocchismo immagnifico, allora di moda. Come è di quasi tutte le rivoluzioni, il programma del cenacolo era dunque piuttosto negativo: quello di abbattere l'ordine letterario allora imperante. La nuova scuola in erba auspicava in letteratura l'avvento del Sincerismo*” (Gnoli 1935, 105-107). Pirandello az „Arielben” jelenteti meg az új művészi ideált címében is képviselő *Sincerità* írását (1898. április 24.).

1896-ban Pirandello még mindig a „La Critica” oldalain folytatta támadásait íróháza ellen. A *Conversazioni letterarie* elején az ország elkeserítő irodalmi körképét először kiadói oldalról közelíti meg. Véleménye szerint D’Annunzio alakja a sajtónak köszönhetően, valamint a nietzschei *superuomo* figuráját idéző személyes mítoszteremtése következtében gigantikus bálványképpé vált, ami szükségszerűen természetellenesnek és visszataszítónak hatott a jóval visszahúzódóbb Pirandello szemében. A D’Annunzio jelképezte irodalmi figurát vetíti majd ki a *Suo marito* férj-alakjára, aki a művészi produktumban nem az esztétikai értéket kereste, hanem olyan tárgyat látott benne, amely megfelelő menedzselés mellett jövedelmező anyagi forrás lehet, valamint alkalmassá válhat a feleség hírnevének növelésére. Giustino Boggiolo parazita személyisége ugyanúgy a saját céljainak eszközévé teszi az újságírói világot, mint az irodalmi művet. A D’Annunzio és Boggiolo közötti párhuzamot támasztják alá a cikk azon sorai is, amelyek a jellegzetes dannunziói nagy- és dőltbetűs írásmód ürességére, semmitmondóságára világítanak rá: „*Egli, il maestro, e quelli che gli vanno appresso, come tanti pompili dietro a una nave, han tutti il cocomero in corpo d’una idea, che s’appalesa nelle lettere maiuscole con cui essi scrivono certe parole, come: Sorte, Morte, Vita, eccetera, e nel carattere corsivo con cui sottolineano certe frasi, che per se stesse sarebbero innocentissime*” (SI, 112)¹⁵⁴. A mesterkéltséges és valóságos művészi üzenet híján lévő írásmódot kifigurázó sorok visszatérnek még az *Il neo-idealismo* (1896) cikkben is, ami bizonyítja, hogy Pirandello D’Annunzio-ellenessége az egyik legfontosabb elemévé vált művészetkoncepciójának, mintegy negatív tükörképévé a másutt pozitív formában kifejtett, elsősorban az *őszinteség* és *spontaneitás* kritériumaira épülő poétikai-esztétikai elveknek (vö. SI, 220-221).

1897 augusztusától Pirandello és D’Annunzio egyaránt munkatársa lett az „Il Marzocco” irodalmi lapnak, amely az abruzzói író utolsó regényének megjelenése körüli nagy – többnyire inkább lelkesedést mutató – irodalmi felbolydulás részeseként, a dannunziói próza zeneiségének pozitív értékelése mellett sorakozott fel. Pirandello ennek a lapnak hasábjain jelentette meg *Un’osservazione* címmel az Angiolo Orvietóhoz intézett nyílt levelét (1896. augusztus 29.), amelyben az olasz regény további fejlődésének lehetséges útjait, buktatóit és gátjait vizsgáló általános eszmefuttatás keretén belül visszatért a *Vergini delle rocce* regényre. Pirandello kevésbé

¹⁵⁴ Összevetésképpen idézzük a *Suo marito* sorait, amelyek a nagybetűk használata között vonható analógiákon túl a plagizálás kérdését is felvetik. „*I pensieri li traeva dai libri di lei già stampati; anzi, per non star lì ogni volta a sfogliare e a cercare, se n’era ricopiati una filza in un quadernetto, e qua e là ne aveva anche inserito qualcuno suo; sì, qualche pensiero suo, che poteva passare, via, tra tanti... In quelli della moglie s’era arrischiato di far nascostamente, alle volte, qualche lieve correzzioncina ortografica. Leggendo nei giornali gli articoli di scrittori raffinati (...) s’era accorto che costoro scrivevano – chi sa perché – con lettera majuscola certe parole. Ebbene, anche lui, ogni qual volta nei pensieri di Silvia ne trovava qualcuna majuscolabile, come vita, morte, ecc.: là, una bella V, una magnifica M! Se si poteva fare con così poca spesa una miglior figura...*” (TRI, 638-639).

éles, ám érdemi megjegyzésekben annál gazdagabb hangot ütött meg ezúttal, és rámutatott D'Annunzio szinte minden művére jellemző fogyatékoságra: „*nell'aver fuse cioè, o confuse, le forme, pensando che la prosa possa accogliere, oltre ai numeri della sua propria armonia, il ritmo e le musiche d'una armonia poetica più libera e vasta, consista l'errore del D'Annunzio e, per conseguenti ragioni (che qui non ti posso neanche accennare) il capital difetto della sua opera*” (SI, 445-446). Pirandello azonban nem a műfaji keretek szigorú betartását kérte számon író társán, nem emiatt érvelt a prózai és költői nyelvezet összemosása ellen, hiszen már több ízben tiltakozását fejezte ki a retorika által irodalomra kényszerített címkék, besorolások és osztályozások ellen. Érvelésének alapjában a *forma* és *tartalom* közötti belső harmonikus megfelelés kritériuma állt, és ez előre mutat az irodalmi mű keletkezésének általános elvi koncepciója felé. Pirandello meggyőződése szerint a *forma* nem külsőleg tartalomhoz rendelhető, le- és fölvehető ruhadarabot jelent, hanem olyan valamit, aminek harmonikus egységet kell alkotnia a tartalommal¹⁵⁵.

A *tartalom* és *forma* egybeolvadásának kritériumát több fontos előd gondolkodásában fellelhetjük, így Francesco De Sanctisban vagy Luigi Capuanában, akik Pirandello esztétikai nézeteinek formálódásában meghatározó erővel hatottak. Hozzájuk hasonlóan Pirandello is a *tartalom* és *forma* fúziójának elvét tette meg művészetfelfogása központi elemévé, a fokozatosan organikus rendszerbe szerveződő *humorista* elmélet részeként pedig a fent említett *Novelle e novellieri* (1906) cikkben fogalmazta meg először ugyanezt a kritériumot. Capuana tekintélye egyébként az egész írás alapelkötelezettségében tetten érhető, Pirandello rá hivatkozva, az ő poétikai elképzeléseit átvéve helyezi előtérbe a karakter megformálására koncentráló írói eljárásmodot, valamint a *tartalom* és *forma* elválaszthatatlanságának gondolatát¹⁵⁶:

tartalom és forma

Nella prefazione amaramente arguta al suo ultimo volume di novelle, *Coscienze*, Luigi Capuana ha voluto riaffermare la sua antica convinzione che la novella debba essere unicamente creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro, e che la forma debba essere così intimamente fusa col contenuto da non doversi distinguere da esso.

¹⁵⁵ Ezt a gondolatot fogalmazta meg D'Annunzio *La città morta* tragédiájának, vagy Fogazzaro válogatott költeményeinek a recenziójában, az érintett művek fogyatékoságainak egyik okát a tartalom és a forma egységének hiányában látta (vö. SI, 260, 251). Az elvi megfogalmazással kapcsolatban ugyancsak ld. *Un critico fantastico* (1908) című tanulmányt, amelyben ismét előkerült a tétel.

¹⁵⁶ Pirandello a fenti szövegrész kíséretében utalt ismét csak Capuanára a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908) című tanulmány bevezető soraiban, ahol megerősíti a forma külsődleges tartozékként való kezelésének elutasítását is (SI, 685). Pirandello poétikai-esztétikai formálódására meghatározóan ható két nagy mester, Capuana és Goethe elméleteire ebben a tanulmányban találhatunk explicit utalást annak ellenére, hogy többé-kevésbé implicit módon egészen a kezdeti évektől kimutathatók voltak.

Tale convinzione racchiude un criterio d'arte e una norma, che non si riferiscono propriamente alla novella soltanto, bensì ad ogni opera letteraria, segnatamente narrativa, che non voglia essere un futile giuoco o un'insulsa esercitazione di stile. (SI, 510)

A *tartalom* és *forma* kapcsolatára vonatkozó további pontosításokat az *Arte e Scienza* Croce-ellenes polémiájában találhatjuk, amelynek során Pirandello megkülönböztette a Croce által kínált, mechanikus objektivációként született formát a szubjektív formától. Fontos, hogy szerinte csak az utóbbi *konkrét* és *szabad* formára vonatkoztatva állíthatjuk, hogy a művészet alapvetően formaalkotás, minek következtében a mű maga a formát nyert tartalom¹⁵⁷.

Visszatérve Pirandello *Un'osservazione*-beli D'Annunzio-kritikájára, az ott kifogásolt műfaji összemosások kapcsán a szerző felhívta a figyelmet a lírai és prózai belső harmónia eredendő különbözőségére. Ennek következménye, hogy a két műfaj ritmusbeli eltérése nem teszi lehetővé az összemosásukat, legalábbis szándékolt külső ráerőltetés nélkül. Amennyiben ez mégis bekövetkezik, a próza eredeti *matériája* megváltozik, barokkossá válik. Pirandello ezzel lezárta D'Annunzio regényének a kérdését. Legközelebb a görög tragédia utánzataként született *La città morta*¹⁵⁸ recenzálásakor tért vissza az íróra, legalábbis úgy, hogy kifejezetten őt tette meg kritikája tárgyának.

D'Annunzio-
kritika

Az imitáció és idegen minták átvétele, a retorika diktálta műfaji felcímkézések ellen folytatott hadjárata során írt kritikákban viszont implicit módon, folyamatos utalások révén folyamatosan jelen volt a dannunziói iskola negatív megítélése. Pirandello kritikája minden esetben összefonódva haladt az *őszinteség* és a *spontaneitás* művészi elveinek kinyilatkoztatásával. Az 1893-tól kezdődő tizenöt éves periódus tehát két vonalon fejlesztette tovább a *külső művek* elméleti útkereséseit: az *őszinteség*, *spontaneitás* és *elevenség* pozitív, valamint az *imitáció*- és *retorika-ellenesség* negatív pólusaira épített általános poétika irányában, és a *humorista* irodalom jelenségét, definiálhatóságát és tradícióit lefektető elvek irányában. Az *Arte e coscienza d'oggi* után következő évek kritikusi munkásságának, és a művészet lényegére irányuló általános, azaz nem szoros értelemben vett *humorista* elméleti összefoglalóinak ez a legfontosabb eredménye. Amikor Pirandello az *Umorismo* második részében összehasonlította az irodalmat *ordinariamente* és a *humorista* irodalmat, nem az utóbbinak a másféle irodalommal szembeni fensőbbrendűségét, különállását, vagy bármiféle hierarchikus viszonyát akarta

¹⁵⁷ Erre vonatkozóan részletesen ld. a II. fejezetet vonatkozó részeit.

¹⁵⁸ A recenzióban visszatérnek a *La menzogna del sentimento nell'arte* és a *Le vergini delle rocce* kritikai állásfoglalásai, a görög tragédiának az ember és világ közötti harmóniájára épülő autentikusság, a tartalom és forma együttjárása körüli reflexiók. A recenzió jórészt az előbbi két írás szövegrészeinek átemeléséből született.

megfogalmazni, mint ahogyan Croce állította az 1909-es recenziójában, hanem az irodalmi mű születésének általános folyamatával ellentétben megnyilatkozó *humorista* eljárás mód sajátosságára szeretett volna rávilágítani. A *humorista* művet az írói és értelmezői *folyamat* specialitása különbözteti meg a *nem humorista* művektől, következésképpen az általános poétikai és esztétikai elvek ugyanúgy érvényesek maradnak rá. A téma specifikusságából adódik tehát, hogy az *Umorismóban* kizárólag olyan reflexiókkal találkozhatunk, amelyek az általános művészetelmélet pozitív elemeit tartalmazzák, azaz mentesek a kritikai attitűdtől. Ezzel szemben a vele párhuzamosan született *Arte e Scienza* több darabjában jellemző magatartás lesz ez utóbbi is, így benne ismét előkerülnek az imitációval és a retorikával szembeni állásfoglalások.

Az imitáció problémája az *Arte e coscienza d'oggi*-ben merült fel először Pirandellónak egy D'Annunzióra és az ún. *fatális determinizmus* imitáció-mániájára tett megjegyzésében. Ezt követően a *La Galleria Saporetti* („Natura ed Arte”, 1 agosto 1896) recenziójában találkozhatunk vele, ahol a művészi megújulás mellett és a divatok ellen érvelve a műfajimitáció kérdésére szűkítette a jelenséget („*turba di imitatori, non tanto dell'opera d'arte, quanto del genere fortunato*”; SI, 205). Ennek ellenére a szövegkörnyezet kiemeli jelentőségét. A nyelv és művészet kérdését ugyanis Pirandello a nemzeti tradíció elhanyagolása elleni tiltakozás keretébe illesztette.

imitáció-
ellenesség

Az imitáció és a nemzeti tradíció kérdései indirekt formában ugyanazt a kérdést fogalmazzák meg: miféle perspektíva állhat a spontaneitás elve által vezérelt új művészet előtt egy olyan irodalomban, amelynek történetét az antik vagy a külföldi minták folyamatos utánzása határozza meg. Ha az első cikkek filológiai tanulmányokat sürgető, illetve az irodalmárok – szerzők és kritikusok – általános filológiai képzetlenségét ostromozó ideológiájára gondolunk, érdemes figyelni Pirandello imitáció-ellenes álláspontjának pillanatnyi árnyalódására a *Come si scrive oggi in Italia* („La Critica”, 15 settembre 1895) című rövid esszében. Az imitáció kérdése ugyanis háromféle módon jelenik meg, három eltérő *súlyossági* fokot öltve. A kiindulási pont, hogy az imitáció egyaránt érintette a hazai és a külföldi irodalmi mintákat. A kettő közötti különbség mindössze annyi volt, hogy míg az előbbi nem okozott kárt az olasz nyelvben, az utóbbi (főleg francia és orosz modellek alapján) „*ha infirmato anche la compagine della lingua nostra*” (AT 1960, 71). Az imitáció harmadik fajtájával kapcsolatban valójában nem is helytálló az imitáció terminus használata, ahogyan maga Pirandello sem tette. Abban az esetben ugyanis, ha az idegen mintákat úgy *tanulmányozza* a szerző, hogy később a saját írói habitusába, illetve nemzeti tradíciójába asszimilálja az átvett

imitáció
és
nemzeti
tradíció

elemeket, nem *re-konstruál*, hanem *konstruál*, azaz maradandó művet alkot, mint tette azt Manzoni a Walter Scott-féle történelmi regény tanulmányozásából született *I promessi sposi* esetében (AT 1960, 71). A határvonalat a *studiare* és az *imitare* terminusok közötti különbség mutatja. Míg az előbbi pozitív valenciát kap, és összhangba hozható a spontán, őszinte művészi teremtés programjával, az utóbbi kizárja azt¹⁵⁹.

A nemzeti tradíció kérdésével párhuzamosan került újfent elő az imitáció elutasítása az *Eccessi* („La Critica”, 17 febbraio 1896), és az annak jelentős részét

nyelv

 szövegszerűen átvevő *Il neo-idealismo* („La Domenica Italiana”, 27 dicembre 1896) cikkekben. Ezekben az írásokban Pirandello hosszú idő után ismét visszatért a filológiai műveltség és a vele párhuzamban futó nyelvi kérdés problematikájára, ezúttal az irodalmi tradíció és a retorika megvilágításában vizsgálva a dolgot. Röviden úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy pillanatra ismét a nyelv kérdése kerül Pirandello poétikai gondolkodásának középpontjába. Értelmezésében új elemek jelentek meg, és fontos lépéseket tett a Croce esztétikájával szemben folytatott későbbi vitában nélkülözhetetlenné váló határozott elképzelések kidolgozása felé a nyelv vonatkozásában is. Ugyanakkor némi hiányosság mutatkozik terminológiai téren. A *nyelv* terminust ugyanis a két cikk tanulsága szerint az irodalmi mű konkrét materializálódására is érthetjük, mutatja ezt a többi között az a kijelentés, mely szerint a nyelv szükségszerű közvetítő eszköz az irodalmi mű ideális, a fantázia és az érzelmek diktálta fogantatása és testet öltése között. Ebben a megvilágításban kiderül, hogy Croce esztétikájának egyik fontos elemével ellentétben, mely szerint a mű egzisztálása szempontjából érdektelen a konkrét fizikai megvalósulása, Pirandello álláspontja már jóval korábban kirajzolódott, minthogy a polémiára ténylegesen sor került volna. Míg tehát Croce számára esztétikai szempontból ugyanolyan teljes értékű kifejezés volt a meg nem írt irodalmi mű, mint a fizikai kísérőjelenségekbe átfordított, Pirandello számára a nyelvi kifejezés egyet jelentett az esztétikai formával. Az *intuición* és *benyomás* következetes crocei megkülönböztetését figyelmen kívül hagyva a *tartalom* jelentésmezején belül összemosta a két fogalmat, és az általuk hordozott költői *matéria* szubjektívációjaként definiálta a formát, azaz mint *forma individuale d'una impressione*. A forma individualitása alatt a *konkrét*, *szabad* és *szubjektív* formát értette, a kérdés tehát, hogyan hozható összhangba a korábban említett cikkekben megfogalmazott kollektív és egységes nyelvi modell a nyelvben testet öltő, ugyanakkor szubjektív formában realizálódó irodalmi műalkotás gondolatával. A választ a nyelv szubjektív aktualizálásának elmélete

¹⁵⁹ Pirandello nyelvi és irodalmi nemzeti tradícióval kapcsolatos nézeteire vonatkozóan vö. Vicentini 1970, 65.

adta¹⁶⁰. Pirandello retorika-ellenes gondolkodásának alapján a skolasztikus, megmerevedett, tehát a valóság szubjektív interpretációjára alkalmatlan halott nyelv állt:

...la lingua nostra (...) in realtà non esiste che nell'opera scritta soltanto, nel campo cioè della letteratura. Un gran numero di parole che nella lotta per l'esistenza sarebbero cadute, hanno avuto in essa e per essa la loro forza di resistenza; e ora costituiscono una sovrabbondanza, che non è ricchezza, ma, come ogni eccesso, è vizio; e generano confusione e mancanza di sicurezza nella scelta (SI, 79-80).

Ebből következett, hogy Pirandello meglévő szövegek skolasztikus imitációjaként definiálta az irodalmi tradíciót. Az *őszinteség* és *spontaneitás* ideáljaira épített új irodalmi modell mindenekelőtt a nyelv megújulását teszi szükségessé. Az irodalmi és nyelvi ideál alapvető azonosságát bizonyítja a *salda e sincera compattezza della lingua* modelljében megfogalmazott terminológiai fedés. Pirandello mind az irodalmi művel, mind pedig a nyelvvel szemben a *sincerità* kritériumát támasztotta, így mindkét megközelítésben felmerül a kérdés, vajon hogyan értelmezendő pontosan ez az ideál. A szó jelentése körül kialakult ambivalens helyzetet bizonyítja, hogy Claudio Vicentini is kétféle módon látja definiálhatónak az *őszinteség* kritériumát: szerinte Pirandello ezzel vagy az egyén valósággal szembeni magatartására akart utalni, vagy a saját belső érzelmi világával szembeni pozíciójára (Vicentini 1970, 78). A fenti megvilágításban azonban majdhogynem indifferenssé válik, pontosan mit is értett rajta a szerző, hiszen amennyiben a nyelvben testet öltött irodalmi mű egy olyan valóságon modellálódik – ez nem jelent realizmust! –, amely csakis az egyén szubjektív érzetén keresztül mutatkozik meg, akkor ebből egyenesen következik a nyelv folyamatos individualizációja. Az *Il neo-idealism*óban adott definíció, mely szerint a nyelv *grande complesso orchestrale*, egyszerre fejezte ki a valóság bonyolult, a tudat számára átfoghatatlan komplexitását, valamint az egyéni nézőpontok sokszínűségéből eredő organikus és szimfonikus egységét.

Az imitáció elutasítása egyet jelentett az irodalmi modellek kínálta nyelvi apparátus szolgáló utánzásának elítélésével. A retorika által megmerevített irodalmi hagyomány és nyelvi készlet megújításának explicit programja ugyan az első éveket követően háttérbe szorult, de az ellenpólusként megfogalmazott pozitív poétikai elvek révén áttételesen továbbélt. Az *Eccessi*ben a retorika által irodalomra kényszerített imitációval szemben a *fantázia* és az *érzelem* terminusok kíséretében kifejezett spontán művészi alkotás eszméje állt. A nemzeti irodalmi tradícióval kapcsolatos gondolatok kifejtése persze maga után vonta a kérdés árnyalásának igényét. Ennek

¹⁶⁰ A nyelv kérdésével kapcsolatban ld. még a következő fejezet Croce-vitát tárgyaló részeit.

lett következménye a saját és idegen minták imitációjának már említett megkülönböztetése. Tekintve, hogy a megmerevedett nyelvi fordulatok alkalmatlanok a modern próza megteremtésére, ezért Pirandello a filológiai stúdiumok szorgalmazásában látta a lehetőséget, hogy megtegye az első lépést a probléma megoldása érdekében. Eszerint csak egy élő és spontán nyelv képes adekvát módon kifejezni az élő és spontán prózát, ehhez pedig a nyelvet meg kell szabadítani a filológiai anakronizmusoktól. Az irodalom és a nyelv kérdése ezen a ponton ért össze:

Non mai, credo, il culto e lo studio dei classici e della lingua fu più trascurato e tenuto quasi in nessun conto, come oggi (SI, 132).

Amennyiben a fenti vállalkozás sikerül, a nemzeti irodalmi hagyomány *tanulmányozása* pozitív alapot nyújthat a modern, eredeti irodalom megszületéséhez, amely spontán és természetes módon lesz képes a gondolatokat közvetíteni.

Hasonlóképpen gyümölcsöző lehet a külföldi szerzők tanulmányozása,

imitáció

 feltéve, hogy az nem fordul át imitációba. Pirandello azonban szkeptikus volt a jövőt illetően, és attól tartott hogy a régi rétorok (antik példák imitációja a *bello scrivere* jegyében) helyét elfoglaló modern barbárok (francia és orosz minták követése, főleg az újonnan jelentkező szimbolizmus és kifutóban lévő, pozitivistá alapokra fektetett naturalizmus jegyében) trónfosztása kizárólag az előbbieket restaurációja révén valósulhat meg, azaz egyik véglet követi a másikat, ahogyan sugallta a cikk címe is: *Eccessi*¹⁶¹.

Az *Il neo-idealismo* (1896) jórészt ugyanezt a tematikát vette át, kiegészítve a *Rinunziá*ból átemelt részekkel. A neo-idealista áramlatok¹⁶² irodalmi téren a szimbolizmusban öltének testet,

¹⁶¹ Az leírtakból következik, hogy nem hagyhatta figyelmen kívül Pirandello az olasz regény fejlődésének kérdését sem. A képet hasonlóképpen elsomorítónak tartotta, 1896-ban mindössze két említésre érdemes regény jelent meg (D'Annunzio *Le vergini delle rocce* és Fogazzaro *Piccolo mondo antico* regényei), amelyek mellett várakozással tekintett a Capuana által rég beígért *Il marchese di Riccaverdina* című regényre. A kortárs regény általános helyzetének vizsgálatára visszatért az Orvietóhoz intézett nyílt levelében (*Un'osservazione*, 1897).

¹⁶² A neo-idealizmus, vagy ahogyan eredetileg megfogalmazódott Brunetièrre tollán, *renaissance de l'idéalisme* olyan idealista áramlatok újjászületését jelenti, amelyek a klasszicizáló, illetve *bizáncizáló* hagyományokhoz visszanyúlva a spiritualizmus, szenzualizmus és irracionizmus jelszavait tűzték zászlajukra. A következő század elején ezek állnak a különböző avangárd és aktivista mozgalmak élén (vö. Providenti 1996, 16). Eugène-Melchior de Vogüé D'Annunzio kapcsán egyenesen latin reneszánszról beszélt (E.-M. De Vogüé, *La renaissance latine, Gabriel D'Annunzio: poèmes et romans*, "Revue des deux mondes", LXV, 127, 1^o gennaio 1895). Brunetièrre neo-idealizmus meghatározását (vö. Ferdinand Brunetièrre, *La renaissance de l'idéalisme*, Paris, Firmin Didot, 1896, majd in *Discours de combat*, Paris, 1907.) átvette a „Marzocco” is (vö. *Il rinascimento dell'idealismo*, „Il Marzocco”, 17 marzo, 1896.). Providenti jogosan hangsúlyozza, hogy a különösebb visszhang nélkül maradt *Arte e coscienza d'oggi* úttörő jellege abban is megmutatkozik, hogy benne Pirandello már három évvel a Vogüé és Brunetièrre cikkeinek megjelenése előtt felvetette ugyanazokat a témákat (vö. Providenti 1996, 16-17).

amely a századforduló körüli évekre megingott verista-naturalista hagyomány ellen lépett fel. Pirandello mindkét iskolát elutasította, szerinte egyik sem volt képes elfogadható irodalmi programot nyújtani¹⁶³, hiszen előre felállított koncepcióiknak köszönhetően *a priori* megfosztották a műveket a spontán szerveződés lehetőségétől. A különböző rendszerek és iskolák kritikájához Pirandello Tommaseo szavait idézi, majd a karakterek alapvető egyformaságát, a szimbólumok intencionális alkalmazását, valamint a jellegzetes dőlt- és nagybetűs írásmódokat hangsúlyozva újfent rejtett D'Annunzio-kritikába megy át. A többi között D'Annunzio által is képviselt *francia-orosz* irodalmi vonallal szemben egyetlen kifogása az volt Pirandellónak, hogy ellentétben haladt a nemzeti tradíció kultuszával, valamint az abból kinövő új nemzeti irodalom eszméjével¹⁶⁴. Fontos tanulsága a tanulmánynak, hogy Pirandello gondolatmenete alapvetően nem távolodott el a nemzeti tradíció ápolása és a külföldi minták átvétele körül kialakult romantikus irodalmi vita kereteitől. Egyfajta megkésett romantikus-risorgimentós szellemiségtől áthatott gondolat az övé, s nem egy modern eszmei áramlatokat tükröző elméleti manifesztum.

Pirandello imitáció elleni fellépése *programszerűen* megjelent az „Ariel” számára írt cikkeiben, amelyekben többször az *occhi-occhiali* metaforákon keresztül ábrázolta az őszinte és imitáción alapuló művészet kettősségét. A témából adódik, hogy továbbra is terítéken van a nemzeti tradíció kérdése, s ha kell, a külföldivel szembeni előtérbe helyezése:

questi almeno erano occhiali fabbricati, diciamo così, in casa nostra i quali passarono dall'uno all'altro per parecchie generazioni di nasi, finché all'improvviso, sui primi del secolo nostro, non sorse il grido: “Signori,

¹⁶³ Pirandello soha nem mutatott affinitásokat az ortodox verista-naturalista vonallal, így D'Annunzio-kritikája sem ilyen premisszákból táplálkozott. Sőt, a gondolati formálódására nagy hatást gyakorló Capuana sem volt tekinthető az említett ortodoxia képviselőjének, inkább egy elsősorban Camillo De Meisen és Francesco De Sanctison keresztül érkező hegeli örökség nyomdokain formálódott sajátos verizmus jellemezte művészetét (vö. Vicentini 1970, 66). A szimbolizmus és naturalizmus együttes elutasítása fogalmazódott meg Pirandello Palmarini *Gomitoli* című novelláskötetéről írt recenziójában is („Rassegna Settimanale Universale”, 20 settembre 1896), melyben hasonlóképpen írta le az új ideológia régi helyébe lépéséről. A kötet erényeként kiemelte, hogy Palmarini „*senza lasciarsi prender la mano dalla moda, la quale oggi impone le ridicole scempiaggini e le sconsolanti scimierie del cosiddetto simbolismo, tenendosi lontano dalle noiose, aride mistificazioni psicologiche, dalle volute e cercate volgarità naturalistiche, da ogni preconconcetto insomma e da ogni formula, si propone soltanto di farsi leggere con diletto*” (SI, 349).

¹⁶⁴ Az irodalom nemzeti jellegével nemcsak Pirandello foglalkozott, sőt azt mondhatjuk, hogy a kozmopolitizmus kérdése körül Ojetti és Capuana között kialakult kisebbfajta irodalmi vita (vö. Capuana 1898, 9-59) viszonylag tág teret adott a kérdés megvitatásának (vö. Vicentini 1970, 73-75). Capuana és Pirandello álláspontja ezáltal a Capuanához állt közel, ami megmutatkozott megfogalmazásaik hasonlóságában is. Capuana szerint minden népet, mint egy nagy individuumot egyfajta „*modo di sentire e di pensare*” jellemez, valamint „*un modo altrettanto speciale di dar forma ai loro concetti*” (Capuana 1898, 20), Pirandello ugyanígy a nyelvek, a klíma, a fizikai környezet különbözőségében látja a művészi alkotások univerzalitásának a gátját (vö. SI, 213). 1897-ben a kérdés Gnoli és Ojetti között a *nemzeti és individuális* oppozíciójába ment át, miután Ojetti a „Marzocco” hasábjain – válaszképpen Gnoli „Nuova Antologiában” megjelentetett cikkére – a művészet alapvetően individuális, és csak másodsorban, de nem szükségszerűen nemzeti jellegét emelte ki. Pirandello szintén a „Marzocóban” foglalt állást a kérdésben a *Sincerità e arte* cikkével (1897. március 7.), amelyben minden egyén nemzeti és történeti meghatározottsága mellett érvelt, és ennek fényében utasította el mind az individuum, mind pedig a művészet pusztá szubjektivitásként való értelmezését (vö. Vicentini 1970, 74).

proviamoci un po' a guardar con gli occhi nostri!'. Si tentò, ma ahimè, non si riuscì a veder nulla. E cominciò allora l'importazione degli occhiali stranieri. (SI, 245)

Pirandello később szó szerint átemelte a recenziót az *Un critico fantastico* című tanulmányba (1908). Az *occhiali* metafora pedig visszatért Zola *Paris*-járól írt recenziójában (1898), amelyben a naturalista iskola alkotói módszerének kritikája enyhén módosította az eredeti jelentést, így nem az imitációt, hanem a *spontán* és *őszinte* művészetet megakadályozó, azaz a szem közvetlen látása elé falat vonó jelenséget kell alatta értenünk: „vede attraverso gli occhiali d'un preconconcetto. Un metodo prestabilito regola le sue osservazioni che perciò non sono né spontanee né sincere. Concepito un piano, egli si reca ad adattarlo alla realtà delle cose; quindi non riesce a veder queste cose come in realtà sono, bensì come il piano preconconcetto vuol ch'egli le veda” (SI, 289).

Pirandello értelmezésében tehát az imitáció kérdése párhuzamban futott az *őszinteség* és a *spontaneitás*, s egyben az *irodalmi tradíció* kérdéseivel. Konceptiójának lényege, hogy az említett esztétikai kritériumok forrását az alkotó belső attitűdjében kell keresnünk, a mű esztétikai értékét kizárólag a szerző hozzá való viszonya határozza meg. Ezt a viszonyt nem lehet belekényszeríteni semmilyen prekonceptióba vagy előre gyártott formulába, ahogyan a műalkotás formálódása sem történhet valamely előre megírt művészi eljárás mód kánonjai szerint. Az olasz nemzeti irodalom felvirágoztatásához mindenekelőtt a tudatos tradíciószemlélet szükséges, amelynek alapján az imitáció bármely fajtája elkerülhetővé válik.

Pirandello poétikájának formálódásában fontos pillanatot képviselt az Ugo Fleres körül összegyűlő irodalmi baráti körrel együtt alapított „Ariel” című folyóirat¹⁶⁵. A „Rassegna Settimanale Universaléval” párhuzamosan túlnyomórészt itt jelentek meg az 1896-1898 között írt kritikái és recenziói¹⁶⁶. A shakespeare-i ihletésű cím mögött rejlő irodalmi program a művészi

¹⁶⁵ Az irodalmi *cenacolót* jórészt szicíliai származású római irodalmárok alkották: Pirandello, Ugo Fleres, Giuseppe Mantica, Luigi Capuana, Italo Mario Palmarini, Nino Martoglio, Giustino Ferri, Tommaso Gnoli, Paolo Orano és a zenész Salvatore Saya. A lap szerkesztői Pirandello mellett Fleres és Italo Chiovenda, a felelős igazgató Carlo Falbo voltak. Az első szám 1897. december 18-án jött ki. A lap mindössze huszonöt számot élt meg, az utolsó 1898. június 5-én jelent meg. Pirandello feladata a „Variazioni” és a „Lettere ed arti” című rovatok szerkesztése volt, cikkeihez jórészt az anagrammából született Giulian Dorpelli álnevet használta. A folyóirat megszűnését követően hosszú időre feledésbe merült. Újrafelfedezését Alfredo Barbinának köszönhetjük, aki egyetlen szám kivételével faksimile-kiadásban újra megjelentette a lapot (vö. Barbina 1984).

¹⁶⁶ Luigi Reina szerint a két folyóiratban megjelent kritikák és recenziók legfontosabb eredménye egy összefüggő művészeti program és poétika körvonalazása volt: „Assumerebbe corpo l'ipotesi di una potenziale teoria dell'arte frammentariamente consegnata da G. Dorpelli alle sparse notazioni di estetica agglutinate nei testi letterari esaminati. Le quali giuocano su un postulato generale di originalità ideativa, peculiarità espressiva e sincerità rappresentativa, essi incarnano in giudizi abbastanza categorici tesi a distinguere sempre il positivo dal negativo, i pregi dai difetti. Pregi sono sempre considerate le capacità commotive dell'opera (ascendenza romantica), la lindura della lingua e della frase, l'ordine strutturale e le qualità tecniche (ascendenza classicista), la rispondenza tra situazione ambientale e psicologie

alkotómunka méltóságának restaurálását és a modern irodalmi divatirányzatok elutasítását tűzte ki célul. A művészi program a műalkotás *organikusságának*, az alkotás *spontaneitásának* és *őszinteségének* kritériumai köré szerveződött¹⁶⁷.

Már eddig is elkerülhetetlen volt Pirandello esztétikájának egyik kulcsfogalmáról, az *őszinteségről* beszélni, amely elsőként a római szépművészeti kiállításról írt cikkekben bukkant fel. Ott az alkotás és az ítékezés kötelező irányelveként jelent meg a fogalom, majd később, az *Il momento* („La Critica”, 18 marzo 1896) című tanulmányban a kritika oldaláról megvilágítva került elő ismét, amikor is az *onestà* fogalma jelent meg mellette, mint egy másik, ugyancsak fontos új ítéletalkotási kritérium. Az *Il mestiere della critica*-ban („Ariel”, 8 gennaio 1898) aztán a *severità* és a *sobrietà* kifejezések kíséretében köszön vissza az őszinteség kívánalma. Az *Eccessi*-ben a nyelvi *őszinteséget* kéri számon Pirandello az irodalmárokon, a *Novelle siciliane* („Rassegna Settimanale Universale”, 12 aprile 1896) recenzióban pedig a környezet *őszinte* ábrázolásmódját hangsúlyozza Verga, Capuana és De Roberto művészetével kapcsolatban. A *Galleria Saporet*-ben az imitáció problémáját körbejárva jutott el a megtagadott őszinteség problémájához, a „*Gomitoli*” című recenzióban pedig a *forma* kritériumaként szerepel a *spontaneitással* együtt. A további recenziók több darabjában hol az adott szerző erényeként emelte ki (vö. „*Myricae*” (Carducci); *Le poesie scelte di Antonio Fogazzaro*; *Per un libro di novelle* (Lauria); *Novelle novellieri* (Capuana); *Per Salvatore Farina*), hol a hiányából fakadó elégedetlenségének adott hangot (vö. *Intorno al „Paris” di E. Zola*).

A szemantikai referencia tehát többféle lehetett, ahogyan Vicentini is utal rá¹⁶⁸. Mindenesetre az *őszinteség* kritériumának segítségével eligazodhatunk Pirandello valóság és művészet viszonyával kapcsolatban megfogalmazott, eleinte erősen ingadozó, sőt néhol

dei personaggi (ascendenza realistica), il grado di creatività (ascendenza decadente). Difetti sono l'imitazione, il linguaggio imparattico e approssimativo ed il pastiche, la mimesi fotografica, l'ammannieramento stilistico e sintattico, le affettazioni e le minuziosità descrittive, le monotonie della favola” (Reina 1989, 559-560).

¹⁶⁷ A program megfogalmazását Giuseppe Mantica beköszöntő cikkében olvashatjuk: „*Io chiedo solo, mentre mi risuonano nell'anima le melodie di Ariel, la più dignitosa realtà dell'arte... Ribelliamoci, se volete, alla metafisica tirannia del vero, del bello e del buono, ma non c'imponiamo il giogo di un trinomio meno nobile: del brutto, del meschino, del deforme. Ariel aspira alla libertà, ma se a qualcuno deve servire, servirà all'anima grande di Prospero, non al mostruoso Calibano*”.

¹⁶⁸ Vicentini a *Neo-idealismo* konklúziójában felvetett *valóságábrázolás mint a művészet feladata* koncepció kapcsán mutat rá Pirandello pozíciójának kettősségére. A művészi alkotás folyamán az alkotó – korábban már utaltunk rá – a valóságból indul ki, és egy új, magasabbrendű valóságot teremt. Vicentini szerint ebből a pontból két irányba indulhat tovább az elmélet: a művészet vagy a valóságos dolgot adja vissza, a legalitásában mutatva fel, és ebben az esetben egy verizmushoz közelálló magatartással állunk szemben, vagy pedig új teremtés keretén belül fejleszteni kell a valóságos dolgot, és ennek során az intencionalitását realizálja. Míg az első esetben a világ szükségszerű struktúrájának a *reprodukálásáról*, a másodikban a világ *realizálásáról* van szó. Az őszinteség kritériuma az első esetben a dolgok valóságosnak megfelelő, becsületes visszaadását jelenti, a másodikban az alkotó érzelmeinek autentikusságára utal, amelynek következképpen spontán módon tökéletes és élő organizmus létrehozására lesz képes (vö. Vicentini 1970, 77-78).

egyenesen ambivalens álláspontjai között. A kritikával szemben támasztott *őszinteség* igénye az esztétikai ítéletalkotás során tanúsított autentikus érzelmi meggyőződést jelentette, amely szoros fedésbe került a *becsületesség* kritériumával. Az esztétikai ítélet tehát egyben erkölcsi tettet is jelentett. Az ítész kizárólag az általa érvényesnek vélt művészi elveket, esztétikai kritériumokat kell, hogy figyelembe vegye, és ez kizárja bármely objektíven létező kritikai nézőpont létezését. Az *Il mestiere della critica*ban (1898) megjelenő *komolyság* és *józsanság* kritériumok – ahogyan a cikk címében is szerepel – a mesterséghez való hozzáállásra, és mindenekelőtt a retorikai felcímkézésekre szorító kritikai eljárás elfogadhatatlanságára utalnak.

Vicentini fent említett megkülönböztetése először a *Novelle siciliane* (1896) cikkel kapcsolatban merül fel lehetőségként, amelyben Pirandello a Verga, Capuana és De Roberto által kidolgozott környezet- és típusábrázolás *őszinteségére* hívta fel a figyelmet, és ezzel Vicentini szerint a valóságos dolgok reprodukálásának verizmushoz közeli álláspontját tette magáévá¹⁶⁹. Ugyancsak az említett kritikus szerint Pirandello ismét verista kritériumokat fogalmazott meg a szerző és valóság kapcsolatára vonatkozóan a Zola *Paris*-áról írt recenziójában, ám az általa is idézett passzus ezúttal is inkább bizonyos ambivalenciáról tanúskodik, mintsem egyértelmű állásfoglalásról:

Zola-
kérdés

Emilio Zola sente troppo se stesso nella vita che vuol ritrarre; ha l'anima troppo aperta alle passioni del momento, e non sa chiuderla quando si mette a scrivere; non sa raccogliersi per riflettere entro lo specchio interiore le cose vedute, sì che esse assumano i loro contorni determinati, nettamente e serenamente. Né egli, per altro, vede giusto sempre: vede attraverso gli occhiali d'un preconcepito. Un metodo prestabilito regola le sue osservazioni che perciò non sono né spontanee né sincere. Concepito un piano, egli si reca ad adattarlo alla realtà delle cose; quindi non riesce a veder queste cose come in realtà sono, bensì come il piano preconcepito vuol ch'egli le veda. (SI, 289)

Az idézet első mondatában Pirandello épp azt kifogásolja Zolánál, hogy nem engedte magát eléggé függetlenedni az alkotásától, ami pedig elengedhetetlen feltétel a mű önmagát akaró formálódása számára. Pirandello felfogásában a magból kihajtó alkotás a saját belső törvényszerűségeit követve ölt végleges formát, az alkotónak tehát bizonyos értelemben függetlenednie kell a műtől, hogy ne zavarja annak fejlődését, azaz hagynia kell, hogy magától öltön meghatározott kontúrokat. Ez az elképzelés a művészet *valóságrealizáló* funkciójával áll összhangban. Eddig a pontig tehát inkább az alkotó valóságteremtéséhez szükséges érzelmi

¹⁶⁹ Vicentini megállapítása kissé leegyszerűsítőnek tűnik, a kérdés részletesebb tárgyalására vonatkozóan ld. a következő fejezet megfelelő részeit.

attitűdre vonatkoztathatjuk az *őszinteség* kritériumát. A következő állításokban viszont Pirandello visszatér a valóság dolgainak közvetett, *szemiüvegen* keresztüli szemléletének a problémájához. Eszerint Zola épp az *a priori* megállapított preconcepcióiból adódóan nem tudta a maga közvetlenségében megragadni a valóságot, vagyis a dolgokat nem a valós megjelenésükben ábrázolta, hanem a közöttük létrejövő összefüggésekkel együtt alárendelte őket egy rájuk kényszerített szabálynak. A második esetben tehát a valóság tolmácsolásának realitással össze nem férő, azaz őszintétlen visszaadásáról van szó. Az álláspont kettősségének okát feltehetően abban kell keresnünk, hogy egyrészt Pirandello egyszerre próbálta meg adaptálni a verista nézőpontot és a desantisi-capuanai vonalat, egyformán *akritikusan* építve be a saját rendszerébe a különböző forrásokból átvett terminológiát és koncepciókat, másrészt fiatalos lendületében inkább a kritikus hangnemre koncentrált, így nem lehetett elnéző a francia íróval szemben sem, tehát eleve elvetette a De Sanctis és Capuana Zola-kritikájában egyaránt megfigyelhető pozitív és negatív pólusok, azaz az erények és hibák elkülönítésének lehetőségét. Pirandello számára továbbra is Tommaseo álláspontja volt a mérvadó, amely szerint minden rendszer (iskola) rossz épp azért, mert rendszer (iskola), tehát nincsen helye semmilyen megkülönböztetésnek.

Francesco De Sanctis Zola-tanulmányában kimondta a minden műalkotás összettségének, és ebből következően egyetlen faktorra való redukálhatatlanságának tételét: „*un lavoro d'arte è rappresentazione simultanea della vita, e voi non potete spiegarla con un solo fattore, senza mutilarla e insieme esagerarla*” (De Sanctis 1872, 405-406). Véleménye szerint Zola verizmusa (!) pontosan ilyen *mutilata* és *esagerata* volt, mert mindent a medikus szemével akart nézni, és a régi realisták pszichikai és történeti vizsgálódásait az ember természeti meghatározottságával egészítette ki. Pirandellónál tulajdonképpen ez utóbbi vonás neve lett az ún. *zalai pre-koncepció*. Mindenesetre mindezen dolgok következménye lett, még mindig De Sanctis szerint, „*una certa esagerazione e un certo artificio di costruzione*” (De Sanctis 1872, 409). A modernkor tudományos és kritikai szemléletével összhangban álló eljárás mód önmagában nem rossz, hiszen Zola eredetiségét épp művészetének pozitív alapokra helyezése jelentette. De nem ettől lett művészet, hanem attól, hogy a képzelet segítségével a realitás ideális átalakítását végezte el. De Sanctis tehát az *ideale* és a *reale* terminusok segítségével írta le a zalai realizmus lehetőségeit és egyben korlátait:

Gli artisti sono grandi maghi che rendono gli oggetti leggeri come ombra, e se li appropriano, e li fanno creature della loro immaginazione e della loro impressione. Il reale non è che la materia prima, trasformata da quell'industria che si chiama arte; può essere una base, non può essere mai edificio. L'arte era giunta a trasformare essa medesima la base, creando una vita fittizia e fantastica, dove il reale non si conosceva più. Il

progresso oggi è questo che il reale s'è posto come fatto e come scienza, vuol essere rispettato anche dall'arte. Sicuro. L'arte nelle sue trasformazioni dee conservare inalterata la base, riprodurre nelle sue invenzioni e nelle sue trasformazioni la realtà naturale, imitare anche il processo naturale. Questo è il realismo di Zola. Ma con questo non s'è ancora un artista. Lo fa artista il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice. (De Sanctis 1872, 423-424)

A valóság (társadalom) fiziológiai berendezkedésének leképezéseként értelmezett művészet prekoncepciója De Sanctis elgondolása szerint egyoldalú, nem teljes művészetet eredményezett, pontosan olyat, amelyet Pirandello összeegyeztethetetlen vélt a művészetnek *a valóság őszinte realizálására* irányuló ideáljával. De Sanctis tehát mindenekelőtt a művészi alkotófolyamat *konstrukcióként és/vagy reprezentációként* való értelmezésével, a művészet valóságban való gyökerezésének ideáljával, valamint az érzelmi és fantasztikus faktorok meghatározó szerepének hangsúlyozásával vált meghatározó modellé Pirandello számára¹⁷⁰.

Pirandello másik forrása természetesen Capuana volt, aki De Sanctishoz hasonlóan a tudományos és a fantasztikus elemek közötti helyes arány megtalálásában látta a realista művészet legnehezebb feladatát. A többi között hangsúlyozta a művészet ama képességét, hogy idealizáló jellegéből adódóan a valóságnál is igazabbá váljék, hiszen a valóság történéseiben sorsdöntő szerepet játszó véletlent és esetlegeset ki tudja küszöbölni:

Nella vita reale la legge ereditaria spesso vien attraversata dall'accidente; o vi si attua ad un individuo tutte le possibili circostanze per riprodurre inesorabilmente lo scoppio della forza fatale dell'eredità, l'arte non mentisce rimpetto alla scienza. La sua possibilità diventa quasi più vera della stessa realtà. Eliminando il cieco accidente, creando una serie di circostanze simili a quelle che in altri casi reali hanno prodotto questo o quel risultato, l'arte raddoppia di valore; acquista un valore scientifico. (Capuana 1880, 71)

Ugyancsak De Sanctishoz hasonlóan Capuana is hangsúlyozta a kortárs művészet fejlődési irányát meghatározó tudományos elemet¹⁷¹. Meggyőződése volt, hogy a művészet megújulásának alapját a valóság tudatos és közvetlen megfigyelése jelentheti, ugyanakkor figyelmeztetett, hogy ez nem vezethet a művészet szabadságának korlátozásához, bár el kellett ismernie, hogy az szükségszerűen veszít *szűzies spontaneitásából* (Capuana 1880, 67). Capuana a

¹⁷⁰ Pirandello poétikai nézeteinek formálódására jelentős hatással volt De Sanctis esztétikája. Ugyanakkor nem eléggé világos, hogy meddig beszélhetünk közvetlen forráshasználatról, és mely ponttól jelentkeznek a desantisi iskolához kötődő szerzők művein keresztüli közvetett átvételek. Ez utóbbiak közül mindenekelőtt Capuana és Cesareo nevét kell megemlíteni. Pirandello és De Sanctis esztétikájának közelségét ki kell egészítenünk még a szereplők megformálására fektetett nagy hangsúllyal. Mindkettőjük szerint a karakternek olyan élő és autonóm személynek kell lenni, aki az esztétikailag tökéletesen megformált helyzetekben önmagától, szabadon bontakozik ki.

¹⁷¹ A problémát Pirandello vonatkozásában a következő fejezet tárgyalja.

modern realizmus többi képviselőjével szemben kiemelte Zola eredetiségét, és művében a tudományos, pozitív elem beszüremkedése ellenére is megmaradó poézist.

Pirandello az *őszinteség* kritériumát Capuanától vette át, sőt ez utóbbinál ugyanúgy megfigyelhetjük a kritérium kétféle értelmezésének lehetőségét, mint szerzőnk esetében:

...unica mia cura è stata sempre quella di raggiungere la maggiore sincerità possibile di osservazione unita alla maggiore sincerità possibile di espressione. Quando il soggetto di una novella, di un romanzo, di una fiaba mi ha attirato, io non mi sono mai chiesto se esso era naturalista, verista, idealista o simbolista: ho badato soltanto a dargli la forma più schietta e più simbolista ad esso... (Capuana 1899, 350)

A megkülönböztetés világos: egyrészt van a megfigyelés, másrészt pedig a kifejezés. Az előbbi az írói attitűdre vonatkozatható, a második a formai megfogalmazásra, amely nem tűr semmilyen idegen, a belső formálódás autonómiájával ellentétes elméleti premisszát vagy alkotói eljárást. Az *őszinteség* előbbre való a retorikai címkéknél és művészeti áramlatokhoz, iskolákhoz való csatlakozásoknál. Ez volt Pirandello alapállása a Capuanáról szóló cikkekben, amelyekben mindenekelőtt az író műveinek autonómiájára hívta fel olvasói figyelmét¹⁷².

őszinteség

Az *őszinteség* témáját először az 1897-es *Sincerità e arte* című cikkben¹⁷³ („Il Marzocco”, 7 marzo 1897) tárgyalta Pirandello közvetlen módon. Az írást válasznak szánta Ojetti *idealizmusára* és az általa propagált *őszinteség* programra. Pirandello irodalomtörténeti példák segítségével illusztrálta az újfent divattá váló idealista irányzatok mesterkéltségi stílusát, imitáción és nem tanulmányozáson alapuló írásmódját, majd az Ojetti *őszinteség*-értelmezésével a saját

¹⁷² Erre vonatkozóan vö. *Profili letterari – Luigi Capuana* („La Critica”, 22 aprile 1896); „*Il Marchese di Roccaverdina*” („Natura ed Arte”, 1° luglio 1901); *Novelle e novellieri* („La Nuova Antologia”, 16 giugno 1906); *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908).

¹⁷³ A cikk születési körülményeire vonatkozóan vö. Providenti 1996, 17-30. Ugo Ojetti *Alla scoperta dei letterati* (Milano, Dumolard, 1895) című könyve nagy port kavart az olasz irodalmi közéletben, nem kis mértékben vonva maga után az idősebb generáció felháborodását. Csak olaj volt a tűzre, hogy a következő év elején egy újabb cikket jelentetett meg a francia „La Revue de Paris” február 15-i számában *Quelques littérateurs italiens* címmel, amelyben a kortárs olasz irodalom hibáit vette számba, melynek legfőbb okait az olaszétól idegen francia valósággal való természetellenes hasonulásra vezette vissza. Ojetti az új irodalom *univerzalizmusáról* beszélt, amit Capuana a *kozmpolitizmus* terminusba fordított át, egyben kétségeit fejezte ki egy ilyen irodalom lehetőségeivel kapcsolatban. Az irodalmi vita egyre terebélyesedő keretei már magukkal rántották az idős Carduccit, Pascolit és az irodalomkritikus Albertazzit is, amikor Pirandello színre lépett az *Il neo-idealismo* cikkével. A hangnem egyértelmű franciaellenes állásfoglalása és a vele szemben megjelölt germanista pozíció ellentétes volt az Orvietó fivérek „Marzocco”-ja és az Ojetti által képviselt véleményével, ennek ellenére – talán a megjelentetés leállításának szándékáról beszámoló levélnek köszönhetően, amelyet Pirandello Angiolo Orvietóhoz írt – nem váltott ki különösebb visszhangot. 1897 február 28-án azonban Domenico Gnoli újra lángra lobbantotta a paraszat a *Nazionalità e arte* („Nuova Antologia”) című cikkével, amelyben a művészet nemzeti jellegét hangsúlyozza. Ojetti reakciója az azzal szemben meghirdetett *individualizmus* programja volt. Ennek az újra fellobbanó polémianak a kapcsán írta meg Pirandello a *Sincerità e arte* című cikkét.

őszinteség-definícióját helyezte szembe, amelynek kritériumát a spontaneitás, a természetesség és az egyszerűség elveivel együtt rendezte egyetlen csokorba.

Pirandello az új művészet idealista és individualista karakterével szemben, amely az alkotót, mint puszta szubjektivitást értelmezte, hangsúlyozta, hogy az író körülvéő valóság nem hagyható figyelmen kívül, hiszen – túl a gnoszeológiai alapvetéseken – a művészet ebből a valóságból táplálkozva realizálja a maga valóságát. Az alábbi sorokban idézett *őszinteség* meghatározás az alkotói folyamat minden állomását érinti: a világ realizálása a művész részéről teljes tudati és érzelmi nyitottságot követel meg. Ez az a talaj, amelyből az *élő* és *organikus* művészi valóság kihajt, a szereplők saját, autonóm karaktert kapnak, és a *forma* (stílus) tökéletes harmóniát alkot a *tartalommal* (téma):

Per me il mondo non è solo un'idealità, non è cioè limitato a un'idea che io possa 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 se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente. E allora più nulla di simbolico e di 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, secondo me, hai il torto di prediligere; ma a ciascuno m'ingegnerò di dar la sua voce, e a ogni 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. (*Sincerità e arte*, „Marzocco”, 7 marzo 1897; id. Proventi 1996, 31)¹⁷⁴

Ennyiben ki is merült Pirandello közvetlen részvétele a vitában. Az *őszinteség* művészi programja azonban megmaradt nála, és legközelebb az „Ariel” 1898. április 24-i számában tért vissza rá a beszédes *Sincerità* cikkel, amelyben – folytatva a *Sincerità e arte* gondolatmenetét – ismét kiemelte a gondolat és érzelem *őszinteségének* a fontosságát, mind az *essenza*, mind pedig az *espressione* szempontjából. Ez utóbbi két terminus a *tartalom* és *forma* szinonímájaként értelmezendő¹⁷⁵. A *Sincerità* cikkben Pirandello először próbált meg pontos definíciót adni arra vonatkozóan, mit is jelent az *őszinteség*, ám a pozitív meghatározás a terminus bevallottan absztrakt jellege miatt kisiklott kezei közül, így *in forma negativa* próbált közelebb kerülni a lényeghez. A három pontban összegzett művészi magatartások kizáró jelleget öltenek az *őszinteséggel* szemben. Ettől pontosabb, hogy *in forma positiva* megfogalmazott definíció a későbbiekben sem született a részéről, így ugyanezt a fomulát vette át a *Novelle e novellieri* („La

¹⁷⁴ Vö. „Il Marzocco”, 1897. március 7.

¹⁷⁵ Erre vonatkozóan vö. a következő fejezet megfelelő részeit.

Nuova Antologia”, 16 giugno 1906) című recenzió-csokorban, valamint a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című tanulmányban.

A *Novelle e novellieri* szövegformálása két szempontból is követte Pirandello jellegzetes eljárását: egyrészt a szerző csak az elméleti kereteket megteremtő bevezető után tért rá a művek tárgyalására, másrészt az elvi alapokat lefektető szövegrész korábbi szövegek montázsából született. Az eljárás paradigmikus értékű az író sajátos *szöveg-ökonómizmus*a szempontjából, de egyben az 1908-as rendszer kialakításában konvergáló, egymásba forduló és egymást keresztező részszövegek hálózatának továbbfejlesztése tekintetében is. A szövegekölcsönzések forrásait a *Sincerità*, az *Azione parlata* („Il Marzocco”, 7 maggio 1899) és a *Per un libro di novelle* („Fanfulla della domenica”, 15 gennaio 1905) írások alkották, ő maga pedig a *Soggettivismo e oggettivismo*-ba épült be. A cikk keletkezése az utolsó elméleti finomítások időszakára esik, ami megmutatkozik a *sincerità* terminussal szoros kontextust alkotó tematikák és koncepcionális elemek megjelenésében. Az első ilyen az irodalmi mű keletkezésének elmélete, amelynek kifejtéséhez Capuanát idézi Pirandello, ahogyan szintén őt vette alapul ahhoz a megállapításhoz, hogy az *őszinteség* minden művészet fundamentuma. Pirandello végül az imitációt és az *a priori* előírt művészi programokat elutasító művészet eszméje jegyében visszatér a *Sincerità*-ban megfogalmazott gondolatok szövegű tolmácsolására.

Ezek a pontok alkották azt az elméleti háttérret, amelyben az egyes szerzők és művek kritikailag megmértettek, tehát Pirandello továbbra is az elméleti princípiumok gyakorlati alkalmazásaként értelmezte a kritikát. Fontosabb azonban, hogy Pirandello ebben az írásban határozottan továbblépett az általános művészeti megfontolások keretén és a *humorizmus* sajátos művészi jelenségére vonatkozó reflexiók irányában tájékozódott¹⁷⁶. A *humorizmus* Cesare

¹⁷⁶ A kiindulási pontot Capuana novellái jelentették. A művek filozófiai, pszichológiai és társadalmi vetülékei természetes módon épülnek bele a szövegbe, nem alkotnak idegen testet az anyagban, azaz megfelelnek a belső spontán szerveződés követelményének. A második pontban a szereplők megformálásának természetessége, karakterük autonómiája áll, velük szemben az alkotó mintegy eszköz, közvetítő csatorna jelenik meg, aki lehetőséget biztosít az önálló életre keléshez. Pirandello drámáinak szereplői ezt a vonalat fejlesztették tovább. A harmadik megállapítás a stílus dolgokkal és szereplőkkel létesített összhangjára vonatkozik, ami egyben a stílus folyamatos alkalmazkodását is feltételezi. A nyelvi kifejezés tárgyhoz illeszkedő hajlékonysága tehát két dolgot feltételez: egyrészt a nyelvi megformálás elevenségét, amihez Pirandello nyelvi modelljéből kell kiindulnunk, másrészt annak elutasítását, hogy a stílust külsődlegesen lehet a tartalomhoz rendelni: „*Il Capuana è uno studioso acuto e profondo dei problemi dell'anima; e tale si dimostra in non poche novelle di questo volume, senza però venir mai meno alla sua convinzione artistica. La discussione filosofica, infatti, l'indagine psicologica, la questione sociale son sempre nell'argomento, vengon fuori spontaneamente dall'anima e dalle labbra dei personaggi che vivono, come vuole l'autore, per conto loro, e per conto loro parlano e discutono. Lo stile è sempre attemprato alle cose e alle persone*” (SI, 514). Valamivel alább Pirandello ennek az írói eljárásnak a következményét a *rappresentazione genuina e immediata* meghatározásban összegezte, amely egyet jelent a *természetes*, tehát nem irodalmi ábrázolással. Ez volt számára az igazi művészet jellemzője. A megvalósítás lehetőségét a formával szemben támasztott *immediatezza trasparente* követelményének hű követésében látta, amely Capuana esetében a kifejezés – sokak szemében hiányosságnak tűnő – szárazságával és

Facchini (*La mia carovana*, Bologna, Zanichelli, 1906) és Giovanni Papini (*Il tragico quotidiano*, Firenze, Lumachi, 1906) egy-egy műve kapcsán merült föl. Az első esetében a reflexióból, az érzelmek nyílt vagy rejtett kritikájából születő iróniát emlegette a szerző, ami egyelőre a *humorizmus* és *ironia* közötti határelmosódást bizonyítja. Annak ellenére, hogy Pirandello a cikkben az iróniával hozta összefüggésbe a reflexió tevékenységét, az *Umorismo*ban adott meghatározás értelmében már egyértelműen a sajátos *humorista* kritikai attitűdről adott számot.

Megerősíti feltételezésünket az 1908-as mű fináléjában *humorista* emblémává emelt Peter Schlemihlre való implicit utalás: „*qui c'è, insomma, un uomo che, camminando, bada alla propria ombra*” (SI, 522). Pirandello az *Umorismo* utolsó soraiban az *árnyék* metafora segítségével foglalta össze a *humorista* író ama képességét, hogy a látszat mögé pillantva meg tudja különböztetni az illúziót (ideális) a valóságtól (realitás): „*quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il Peter Schlemihl di Camisso informi*” (UM, 948).¹⁷⁷: A metafora jelentése mindkét alkalommal az idealitás és realitás közötti ellentét feloldásában ragadható meg, így egyértelművé válnak azok az erős kötelékek, amelyek a *humorizmus* elméleti kidolgozását közvetlenül megelőző periódusban született Facchini- és Papini-elemzést¹⁷⁸ az *Umorismo*hoz kötik.

A *Novelle e novellieri* Capuanára vonatkozó részei, valamint az idő mint *fornaciaio di vaselli* metafora átkerültek a *Soggettivismo e oggettivismo* tanulmányba, ahogyan a *Sincerità*ban megfogalmazott negatív *őszinteség*-definíció, a korábbi Zola-kritika, valamint legelső cikkek nyelvi vonatkozású reflexiói is. A tanulmány szintézisbe rendezte a korábban különböző helyeken elszórt gondolatokat, és egy hangsúlyosan anti-naturalista vita irányába terelte őket. Kritikai szempontból konzekvens maradt Pirandello a korábbi álláspontjához, akár annak árán is, hogy a De Sanctisszal és Capuanával ellentétes véleményt fogalmazott meg, noha gondosan ügyelt arra,

egyszerű nyíltságával azonosítódott. Pirandello most először rendelt a spontán és őszinte kifejezés formai követelménye mellé pontos stilisztikai jegyeket, amelyek indirekt úton összecsengtek a dannunziói stílus terjedőségének és barokkosságának, egy szóval természetellenességének a negatív kritikájával. Capuana *csupas* (*disadorno*) írói nyelvezete Pirandello számára is követendő modellként szolgált.

¹⁷⁷ Pirandello az *árnyék* metaforát a *Novelle e novellieri* (1906) cikkben használta először: „*qui c'è, insomma, un uomo che, camminando, bada alla propria ombra*” (SI, 522), szépirodalmi kontextusban pedig az *Il fu Mattia Pascal* regényben. Adriano Meis inkarnációs és identifikációs kudarcának beismerése volt az a pillanat, amikor felismerte a szabadság ideálja és annak reális megvalósíthatatlansága közötti ellentétet: „*il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla Stia: la sua ombra per le vie di Roma*” (TR I, 524).

¹⁷⁸ A Giovanni Papini regényével kapcsolatban emlegetett *humorizmus* a szokásostól eltérő módon bizonyos negatív felhanggal vegyült elsősorban a szerző munkásságának általános megítélése fényében. Ez utóbbival kapcsolatban elég, ha azt az ironikus megjegyzést idézzük, amelyben Pirandello a Papininek oly kedves előszavakat vette célba: „*Je prefazioni al libro son tre, e non paiano troppe, perché giorno verrà che il Papini, com'egli stesso dice, scriverà un libro che sarà tutto composto di prefazioni*” (SI, 527). Feltehetően a szerző iránt táplált ambivalens érzelmek miatt van, hogy a humorizmus ezúttal elmosódott, inkább a korai évek írásaira jellemző módon jelenik meg, egzotikus, filozófiai és tipikusan északi kultúrákhoz kötődő jellegét domborítva ki: „*qua e là serpeggia l'umorismo filosofico, di sapore esotico, di color nordico*” (SI, 528).

hogy ezúttal elhallgassa *vitapartnereinek* nevét: „*alcuni parlano di questo oggettivismo nell’arte narrativa come d’un progresso che non possa mettersi in dubbio, e dicono che esso ad ogni modo risponde siffattamente alla coscienza artistica moderna, che un narratore, anche volendo e dovendo, non riesce a farne a meno*” (SI, 690-691)¹⁷⁹. Goethe jelenléte ebben a tanulmányban mutatható ki a legmarkánsabban, aminek oka, hogy miután Pirandello szembekerült De Sanctisszal és Capuanával a Zola-kérdésben, inkább a német költőhöz nyúlt a műalkotás *spontaneitásának* kérdésében. Szerzőnk tehát továbbra is megingathatatlan maradt a francia író irányában, és sem vele, sem az általa képviselt naturalizmussal szemben a legkisebb engedményre sem volt hajlandó negatív kritikájában. Pirandello a művészet valóságábrázoló funkciójának verista nézőpontú értelmezésével szemben Goethe álláspontjával azonosult a művészetet *szabad, élő mozgásként* definiálva¹⁸⁰, amely a fantázia segítségével a természetnél magasabbrendű valóság létrehozására képes. Teremtő erejével összeegyeztethetetlen a formai és technikai előírásokhoz való alkalmazkodás, mivel a *forma spontán* és *természetszerű* módon kell, hogy alakuljon a *tartalommal* szoros összhangban haladva:

Ora il Goethe, propriamente, parlava contro l’imitazione e discuteva di *forma*. I mezzi d’arte non possono concepirsi come esteriori, l’artificio non è arte. Chi non concepisce la tecnica come alcunché d’esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale. (SI, 692)

¹⁷⁹ De Sanctis a *Studi sopra Emilio Zola* (De Sanctis 1972, 387-431) tanulmányában a realizmust haladó művészi irányzatként értékelte: „*Il realismo dunque suppone uno stato superiore di coltura, ed è la gloria della società moderna. A quel modo che il realismo tirò la filosofia dalle astrattezze e dalle immaginazioni, oggi ha tirata l’arte dal tradizionale e dal convenzionale, e l’ha avvicinata alla natura e alla storia*” (412-413). A pozitív kritika tulajdonképpen De Sanctis ama meggyőződéséből táplálkozott, hogy a művészet fejlődését egymást követő végletek sorozataként kell elképzelni, így a realizmus is egyfajta természetes reakció a korábbi korok túlzott spiritualizmusára és retorikaivá vált idealizmusára. Emellett azonban Zola realizmusa nem egyszerűen csak haladó, amit főként eredeti látásmódjának, a valóság tanulmányozásában mutatott aprólékos és lelkiismeretes eljárásának köszönhetett, hanem mindezek mellett műve mélyen költői is volt. Röviden: egyesíteni tudta a tudós és a művész valósággal szembeni magatartásának minden pozitívumát: „*Questo è il realismo di Zola. Da una parte si vede nella sua rappresentazione un lungo studio del reale, una grande scrupolosità a coglierlo così com’è dal vero, a riprodurlo nella sua obiettività con la curiosità e l’interesse dello scienziato, e senza aggiungervi di suo nulla, soffocando le sue idee e i suoi sentimenti*” (413-414). Capuana – nyilván De Sanctis nyomán – hasonló következtetésekre jutott Zola-kritikájában (vö. Capuana 1880, 50-76): „*il realismo dello Zola (diciamo pure questa brutta parola) non è precisamente quale l’intendono i realisti di progetto. Del particolare, del colore, delle minuzie egli non si serve per uno scopo puramente esteriore, ma soltanto perché gli giovano a far penetrare il lettore nell’intimo spirito dei suoi personaggi. Infatti non resta indifferente, freddo o ironico e canzonatore come, per esempio, il Flaubert innanzi al soggetto del suo studio; anzi n’è tocco, n’è commosso. La sensazione non rimane in lui al semplice stato di sensazione, ma s’innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia*” (Id.mű, 63-64).

¹⁸⁰ A definícióban Goethe mellett megmutatkozó Séailles-hatásra vonatkozóan vö. a következő fejezet megfelelő részeit.

Figyelemre méltó, ahogyan a Zola kérdésben mutatott kritikai divergenciákból adódóan a desanctisi és capuanai vonaltól való elhatárolódás szándéka miatt Pirandello kizárólag Goethére hivatkozott a fenti gondolatok tolmácsolásakor, elhallgatva, hogy ugyanezek az esztétikai elvek fogalmazódnak meg De Sanctisnál és Capuanánál is, sőt a századforduló óta gondolkodására nagy hatást gyakoroló Gabriel Séailles-nél.

Pirandello poétikájának és *humorista* esztétikájának formálódását bemutató fejezet végén összegzésképpen tehát az alábbiakat mondhatjuk el. A szerzőtől fennmaradt legkorábbi dokumentumok, így a levelek és az első költői próbálkozások egy olyan *humorista pre-diszpozícióról* tesznek tanúbizonyságot, amelyek a művészi beérést dokumentáló regények és novellák tipikus *humorista* narratív technikájában, a szereplők *humorista* attitűdjében, nem kevésbé pedig – elméleti szinten – az *Umorismo* tanulmány néhány fontos tézisében köszönnek vissza. Ez a *pre-diszpozíció* mindenekelőtt Pirandello érzelmi-pszichés beállítódásából táplálkozik, de fontos leképeződését találjuk művészi preferenciáiban is. Az előbbieket csoportjába tartozik például ifjúkori pesszimizmusa; a kirekesztettség (a *fuori di chiave*, majd az *escluso* léthelyzet) személyes megélése; az élet illúziómentes szemlélése, ugyanakkor annak felismerése, hogy az ember egzisztenciális túléléséhez szükség van az illúziókra; az érzelmi ambivalenciák, azaz a fájdalom és nevetés antitetikus érzelmei közötti vergődése; a társadalmi együttélésben és egyéni életben tapasztalt szerepjátszásra való ráismerése; vagy épp a Leoparditól örökölt kopernikuszi motívum továbbvitele, amellyel szoros kapcsolatban állt a látszat mögötti igazság felfedését szolgáló távcső motívumának alkalmazása. Mindeme érzelmi és mentális attitűdök továbbélnek Pirandello írói és elméleti munkáiban, és szinte kivétel nélkül helyet kaptak az *Umorismo* második, a *humorizmus* jelenségének magyarázatával, egzisztenciális megalapozottságának bemutatásával foglalkozó részében.

A művészi preferenciák terén ugyanez a *pre-diszpozíció* mutatkozott meg Pirandello egyes szerzők iránti különösen erős vonzódásában. Közéjük tartozott Giacomo Leopardi, Heinrich Heine, a provanszál satírikus líra stb., vagy olyan irodalmi figurák, mint Don Quijote vagy Gulliver. Az e témakörben összegyűjtött dokumentációk egytől egyig a *humorizmus* sajátos művészi kifejezési formájának elméleti kidolgozását készítették elő, és a későbbiekben kiegészültek olyan szorosabb értelemben vett koncepcionális elemekkel, amelyek a századfordulóig egyként magukban hordozták mind a *humorista*, mind pedig egy általános művészetszemlélet potenciális teóriába fordíthatóságát. Ez utóbbi jellegük miatt tárgyaltuk őket

egyetlen nagy fejezet keretén belül, amelynek eszmei háttérében – mint említettük – a *még nem humorizmus* gondolata állt.

II. fejezet

Pirandello nem *humorista* művészetértelmezése

Egy nem rendszerezett poétikai-esztétikai gondokodás keretei

Az előző fejezetben kronológiai határvonalként meghúzott évet követően Pirandello nézetei a művészetre, a műalkotás mibenlétére vonatkozóan nem feltétlenül a hagyományos *humorista* tematika keretein belül helyezkedtek el. Ennek okát mindenekelőtt abban kell látnunk, hogy egyrészt a terminus több, egymással összefüggő, egymásból következő jelenséget ölel fel, így előbb meg kell határoznunk ezeket, másrészt csak a *humorizmus* és *nem-humorizmus* kettéválasztásával vizsgálhatjuk az általános művészetkoncepció témájában született legorganikusabb, problémafelvetéseiben legorientáltabb művet, az *Arte e Scienza* tanulmánykötetet, bár ez nem jelenti azt, hogy a kötetben lefektetett nézetek ellentmondának a *humorizmus* elméletének.

A *humorizmus* terminus tehát több, egymással összefüggő, egymásból következő jelenséget jelölhet. Mindenekelőtt létezik a *humorizmus* mint elmélet, amely nem merül ki Pirandello esztétikai és/vagy poétikai nézeteiben, hanem megjelenik úgy is, mint a hiteles írótól megkövetelt morális attitűd, vagy – a művészet valóságteremtő képességének köszönhetően – mint a racionálisnál előbbre való, sőt egyedül lehetséges valóságértelmezési stratégia. Természetesen ezek a részterületek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és a *humorizmus* elméletének egésze kölcsönös együtt hatásuk eredményeképpen áll össze. Az elmélet mellett van a *humorista* írói gyakorlat, amely felismerhetővé teszi a *humorista* fogantatású műveket. Formai oldalról például a jellegzetes kitérőkben, a cselekmény folytonos meditatív megtörésében, a mű struktúrájának töredezettségében mutatkozik meg; de a *forma* és *tartalom* egylényegűségéből adódóan Pirandellónál ezek a formai jegyek elválaszthatatlanok a tartalmi vonatkozásoktól, az elbeszélő és/vagy a főhős jellegzetes *humorista* magatartásától. Végül van az *Umorismo* című mű, amely az elméleti és formai követelmények ideális, ám nem kimerítő összefoglalója. Valójában Pirandello 1921 előtti művészetértelmezése az *Arte e Scienza* és az *Umorismo* együttes olvasata alapján rajzolódik ki, megértéséhez pedig elengedhetetlenek bizonyul az elméleti alapvetések történeti kibontakozásának vizsgálata.

Pirandello *humorizmus*sal kapcsolatos vagy azzal kapcsolatba hozható megállapításai – legalábbis a főbb vonalak tekintetében – kezdetektől világosan körülhatárolható egységet alkotnak. A legfontosabb alaptételek már az első írásokban megjelennek. A többi között ez a tény magyarázza, miért csak visszafogott és egyenetlen evolúciós ívről beszélhetünk a *humorizmus*

kibontakozása kapcsán. Az író már pályája elején többé-kevésbé kész és határozott elképzeléssel állt elő a művészet és a műalkotás mibenléte, vagy épp a művészi alkotói folyamat lényegi jegyeinek meghatározása tekintetében. A tény már önmagában is figyelemre méltó, hiszen ritka eset, hogy egy elmélet különösebb töresek, újragondolások nélkül tartja magát anélkül, hogy létrehozója visszavonná, megtagadná, vagy akár csak módosítaná azt. Mikor pedig Pirandello művészi gyakorlata többé nem kompatibilis a korábbi poétikai-esztétikai elgondolásaival, ahogyan láthatjuk majd az 1921 utáni időszak művészetértelmezésének dokumentumaiban, az újabb tapasztalatokat nem kísérte rendszerező teoretikus feldolgozás, a szerző szűkre szabott elméleti jellegű megnyilatkozásaiból egyértelműen hiányzik az erőfeszítés, hogy összehangba hozza a friss eredményeket a korábbi elmélettel. Mindez egyértelműen Pirandello elméleti kérdésekkel szemben tanúsított újkeletű (1921 utáni) érdektelenségéről tanúskodik. Ebben a megvilágításban igazat kell adni azoknak, akik az író elméleti írásait főként külső kényszerítő körülményekkel, nem pedig egy belülről fakadó, autentikus kifejezési szükségéssel magyarázzák. Mindamellet tanácsos körültekintéssel kezelni az ennyire radikális megfogalmazásokat, és az 1908-ig vezető évek értékelésekor mindenképpen inkább egy elkötelezett elméleti tevékenység mellett kell érvelnünk, elismerve persze, hogy sok esetben tagadhatatlanul ott volt az író nehéz anyagi körülményeiből fakadó kényszer is, hogy folyamatosan dolgozzon a különböző folyóiratok számára.

Az 1908-ig terjedő időszakban gyorsan kiérlelt elmélet erejét és értékét természetes módon és elsősorban más elméletekkel megmértetve igyekezett kidomborítani Pirandello. Benedetto Croce kultúrdiktátori szerepe a század első évtizedére világos kontúrokat öltött. Pirandello és a *humorizmus* számára – megannyi más kortárs poétikához és gondolkodóhoz hasonlóan – ő vált az elsődleges mércévé, illetve 1908-ra egyértelmű ellenponttá. Kettejük vitája számos tanulsággal szolgálhat, de közülük az egyik legfontosabb minden bizonnyal az, hogy neki köszönhetően vetette papírra Pirandello általános poétikai-esztétikai koncepcióját, amelynek csupán egyik lehetséges konkrét megnyilatkozási módja volt a *humorizmus*. Ezzel a megkülönböztetéssel több látszólagos ellentmondást sikerül megfejtenuk, nem beszélve arról, hogy a *humorizmus* fent említett különféle megközelítési módjai is egyetlen világos rendbe gyűjthetők.

Megjegyzendő mindamellet, hogy Pirandello művészettel kapcsolatos reflexiói többé-kevésbé explicit módon, de minden esetben a *humorizmussal* összefüggésben kerültek elő, akár irodalomkritikusi minőségében, akár irodalomteoretikusi minőségében szólalt meg, így maga sem érezte a szükségét, hogy határozott distinkciókat tegyen. Hiszen a *humorizmus* nem ellentmond

általában a művészetnek, hanem a művészet sajátos mibenlétéről és funkciójáról vallott nézeteket adott korban leghitelesebben közvetíteni képes specifikus művészeti formaként jelenik meg. Olyannyira, hogy Pirandello nem foglalkozott az egyéb, nem *humorista* művészi megnyilatkozások vizsgálatával, legalábbis az általa megtúrt formák vonatkozásában nem. Legfeljebb kritikái írásaiban érhető tetten azoknak a princípiumoknak a számonkérése, amelyek nem a szoros értelemben vett *humorista*, hanem *általános* művészetkoncepcióból származnak, úgy mint a *spontaneitás* vagy az *organikusság* erősen desanctisi ihletésű elvei, vagy a capuanai indíttatású *őszinteség* kritériuma, csak, hogy a legsarkalatosabbakat említsük. Természetesen ezzel szemben a koncepcióval össze nem egyeztethető művészi ideálok nyomán született művek, a mögöttük álló alkotók vagy iskolák mindig is kíméletlen cenzúra alá estek nála. A nem kritikusi minőségében írott elméleti fejtegetései kivétel nélkül kontaminálódnak a *humorista* írói magatartás vagy a *humorista* mű ismérveiként számon tartott jegyek explicit vagy implicit tárgyalásával, ezért a *humorista* és *nem szükségszerűen humorista* vonatkozású fejtegetések szorosan egymásba fonódva jártak.

Az első alkalom, amikor felmerül a megkülönböztetésük igénye, az *Umorismo* ama passzusában található, ahol Pirandello a reflexió sajátos tevékenységét tárgyalja a *humorista* alkotásokban, szembehelyezve ezzel őket a *nem humorista* művekkel. Nyilvánvaló az eset kirívósága, amely szemet szűrt Crocénak is. A filozófus *Umorismóról* írott 1909-es recenziójában figyelmeztetett az ambivalenciára, és Pirandello szavait idézve a következő ironikus következtetést vonta le:

Il Pirandello, dunque, viene a questo modo a distinguere e contrapporre arte e umorismo. Vuol dire forse che l'umorismo non è arte, o che esso è più che arte? In tal caso, che cosa è mai? (Croce 1909, 221)

Pirandello az *Umorismo* 1920-as kiadásának újonnan beillesztett passzusaiban felelt a kritikára. A szóban forgó megjegyzésre két helyen is kitért: az első rész IV. *Umorismo e retorica* című alfejezetének egyik lábjegyzetében („*Il Croce, in una recensione su la prima edizione di questo mio saggio, nel VII volume di „Critica”, ha voluto credere ch'io, dicendo così, contrapponessi arte e umorismo e affermassi che l'umorismo è l'opposto dell'arte, perché questa compone e quello scompone. Veda il lettore intelligente se è lecito e giusto argomentare dalle mie parole una così recisa e assoluta contrapposizione o opposizione...*”; SI, 1572), valamint – az előbbinél jóval élesebben és egyértelműbben fogalmazva – a második rész III. alfejezetében:

Io mi guardo attorno sbalordito. Ma dove, ma quando mai ho affermato questo? Qui sta tra due: o io non so scrivere, o il Croce non sa leggere. Come c'entra la riflessione sull'arte che è critica d'arte, e la riflessione sulla vita che è filosofia della vita? Io ho detto che ordinariamente, in generale, nella concezione d'un'opera d'arte, cioè mentre uno scrittore la concepisce, la riflessione ha un ufficio che ho cercato di determinare, per poi venire a determinare quale speciale attività essa assuma, non già sull'opera d'arte, ma in quella speciale opera d'arte che si chiama umoristica. Ebbene, perciò l'umorismo non è arte, o è più che arte? Chi lo dice? Lo dice lui, il Croce, perché vuol dirlo, non perché io non mi sia espresso chiaramente, dimostrando che è arte con questo particolare carattere, e chiarendo da che cosa le provenga, cioè da questa speciale attività della riflessione (SI, 1575)

Az érvelés jól mutatja a *humorista* művészet egyfajta *sajátos* művészi kifejezési formaként történő értelmezését, amely a *reflexió speciális tevékenységének* köszönhetően nyeri el a rá jellemző és a többi kifejezési formától megkülönböztető jegyeit. Ez az a pont, amikor meg kell kérdeznünk, vajon Pirandello művészetértelmezése teljes fedésben van-e a *humorizmus* elméletével. A két terület rész-egészként leírható viszonyulására tett javaslat több szempontból is hasznosnak ígérkezik. Egyrészt, mert választ adhat a Croce által jelzett bizonytalanságra, másrészt pedig, mert így magyarázatot kaphatunk az *Arte e scienza* kötet esztétikai-poétikai fejtegetéseire, amelyek nem feltétlenül tartoznak kizárólag a *humorizmus* kérdéskörébe. Érdeemes utalni ennek kapcsán arra a feltűnő csendre, amellyel maga Croce az *Arte e scienza* kötetet negligálni igyekezett. Nehéz elképzelni, hogy ennek pusztán az lett volna az oka, hogy a kötet elkerülte figyelmét, hiszen a feltételezés nemcsak az *Umorismo* és az *Arte e scienza* publikálásának csaknem teljes kronológiai egybeesése miatt lenne indokolatlan, hanem amiatt is, hogy az előbbiben explicit utalásokat találhatunk az utóbbira, a többi között épp a filozófussal polemizáló részekben. A személyes megszólítottóság tehát az *Arte e scienza* kapcsán is adott volt. Sokkal inkább gyanítható, hogy a kötetet alkotó tanulmányok kritikai álláspontja egy általános poétikai-esztétikai elgondolás keretén belül fogalmazódott meg, s mint ilyen, az egész crocei rendszerrel szállt szembe. Felmerül tehát a kérdés, hogy a filozófus az *Arte e scienza*val ellentétben egyszerűen jobban védhetőnek vélte a saját pozícióját az *Umorismo*val szemben, mindenekelőtt a műfaji besorolások alapvetően pszichológiai indíttatását és gyakorlati hasznát kimondó, s így elutasításukat legitimáló elmélete fényében.

Az *Arte e scienza* és az *Umorismo* tárgyalásakor mindenekelőtt figyelembe kell vennünk a születési körülményeiket, amelyek alapvetően meghatározták a művek fiziognómiáját. Pirandellónak a lehető legmélyebb merítésben kellett bebizonyítani a rendes tanári kinevezési kérelmét elbíráló főiskolai bizottság előtt, hogy alkalmas a tudományos munkára, ezért az *Arte e*

Scienza kötet kilenc darabja kínálta perspektíva magában foglalja az esztétikai, irodalomteoretikus, irodalomkritikus és retorikai-stilisztikai területeken folytatott elméleti és gyakorlati tevékenységének valamennyi eredményét; míg az *Umorismo*-ban elsősorban a saját irodalmi törekvéseihez legközelebb álló, a modern ember egzisztenciális egyensúlyvesztését, útkeresését meglátása szerint leghitelesebben kifejező művészi kifejezés sajátos jegyeit próbálta rögzíteni. A gondolatok legjobb megmérettetését a velük szembenállókéval való konfrontáció jelentheti, amely jellegéből adódóan nem kedvez a pozitív kifejtésnek, érthető hát a polemikus szándék dominanciája mindkét munkában. Mivel a megmérettetés rangja az ellenfél autoritásától függ, ki lehetne alkalmasabb erre, mint Benedetto Croce és *Esztétikája*. Pirandello az általános poétikai-esztétikai elgondolások rögzítését elsősorban a Crocéval való polémia keretei közé helyezi. Mindennek pedig általános és tételes kifejtését az *Arte e scienza* kötet darabjaiban találhatjuk.

Mielőtt részletekbe menően megvizsgálánk e polémia legfontosabb jegyeit, illetve nyomában bemutatnánk Pirandello általános művészetkoncepciójának alapvető téziseit, érdemes visszatérnünk a pirandellói elmélet korábban is jelzett definiálhatósági problémájára. Talán nem teljesen ok nélküli az utókor dilemmája, megközelítéseinek sokfélesége, ha azt vesszük, mennyire bizonytalan álláspontot fogalmazott meg maga a szerző is a két elméleti szintézist hozó mű fogantatását kondicionáló gyakorlati háttérrel kapcsolatban. Nem sokkal a tanári kinevezés pályázati procedúrája után a következő szavakkal írta be Bontempellinek az egyébként 1897 óta végzett oktatói munkájának valódi tárgyát (1908. március 29.):

Insegno Stilistica? Insegno Estetica, o più propriamente quella parte dell'Estetica che si riferisce all'arte della parola; insegno le ragioni estetiche della parola, o l'arte letteraria studiata in ciò che forma la sua intima essenza: lo stile. (Bontempelli 1957, 10)

Bizonyítandó a felsorolt területeken való jártasságát, valamennyinek szentelt tanulmányt az *Arte e scienza* kötetben (érdemes felfigyelnünk arra, hogy az appendixben közölt tanulmány címe – *Le ragioni estetiche della parola* – szó szerint egybeesik a fent idézett levéltöredék utolsó sorával!). Ebből adódik a tanulmánykötet sokszínűsége, de Pirandello elméletének – mindenekelőtt a *humorizmus* vonatkozásában – a besorolási nehézsége is.

II.1. Pirandello művészetértelmezése az *Arte e scienza* és a Croce-polémia tükrében

Pirandello a két 1908-as mű közül az *Umorismót* értékelte többre, idegennek érezte magától az *Arte e scienza* akadémikus szellemiségét¹, amelynek viszont kénytelen volt eleget tenni, tekintve a bíráló bizottságot alkotó filológus kollégák szigorát. Az, hogy a rendes tanári kinevezést csak pályázat útján, bizottság előtti megmérettetést követően kaphatja meg, 1907 nyarára vált világossá számára. Barátja, Giovanni Alfredo Cesareo, a Palermói Egyetem stilisztika tanára hívta fel rá figyelmét 1907. július 27-i keltezésű levelében:

... la promozione oramai non si potrà fare se non dietro giudizio d'una Commissione tecnica. Ora io vorrei consigliarti a mettere insieme un volume di critica storica o estetica, tale che dia modo a un amico tuo, il quale potrebbe entrare nella commissione, di far rilevare, oltre il tuo molto valore come artista, anche la tua attitudine e abitudine alle ricerche propriamente personali. (Barbina 1998b, 293)

Pirandello ekkor átmenetileg felhagyott írói tevékenységével, hogy minden idejét a két kötet összeállításának szentelhesse. Munkája eredményeképpen még ugyanez év őszétől kezdve megjelent az *Arte e scienza* gyűjteményt alkotó tanulmányok néhány darabja², és sor került a *humorizmusról* szóló reflexiók végső nagy szintézisére. Mindeközben 1907 novemberében el kellett juttatnia a vizsgáló bizottság számára a publikációs listáját, amelyben több olyan tétel is szerepelt, amely ekkor még, a legnagyobb jóindulattal is, csupán a kidolgozás fázisában állt³. A felsorolásban szereplő címeket áttekintve Paola Casella és Pietro Milone mindenekelőtt – és joggal – a lista alkalomszerűségét és szervező elv nélküliségét emelik ki, rámutatva Pirandello tudományos munkásságának mennyiségileg szerény voltára⁴.

A szerzőnek tehát megfeszített tempóban kellett dolgoznia, kényszerből, hogy az ily módon elnyert kinevezéssel sikerüljön családja anyagi körülményeit javítania. Luigi Antonio

¹ Vö. a Bontempellihez intézett levelet, amelyben úgy aposztrofálja az *Arte e scienza* kötetet, mint egy különösen nagy erőfeszítést igénylő munkát, amelyet kényszerből végzett a kinevezése érdekében, és amely sajnálatos módon elvonta figyelmét és idejét a számára sokkal fontosabb írói feladatokról (vö. *Un inedito di Pirandello. A Bontempelli*, "Il Contemporaneo", 1908. március 29., 10.).

² Vö. *Per uno studio sul verso di Dante*, „Nuova Antologia”, 1907. november 1.; *Poscritta*, „La vita letteraria”, 1907. IV. évf., N. 42.; *Illustratori, attori e traduttori*, „Nuova Antologia”, 1908. január 16.

³ A két kötetben szereplő írások bizottsághoz eljuttatott címjegyzéke a következő volt: „1. *Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti*; 2. *Un pretesto poeta umorista del sec. XIII – studio –*; 3. *Fede e Bellezza di Niccolò Tommaseo – studio –*; 4. *Un poema su Dante*; 5. *Alberto Cantoni, romanziere*; 6. *Per uno studio sul verso di Dante*; 7. *L'umorismo (essenza, caratteri e materia) – in corso di stampa –*; 8. *Arte e scienza – (saggi di critica estetica e filologica) – in corso di stampa –*; 9. *Conversazioni col Goethe, tradotte dall'Eckermann*; 10. *Raccolta di studii e di rassegne su varie riviste, come la "Nuova Antologia", la "Rivista d'Italia", ecc.*” (Comes 1976, 131).

⁴ Vö. Casella 2002, 13-20; Milone 2001, LVI-LVII.

Villarihoz intézett levelében Pirandello szintén ezt a két dolgot emelte ki: „*Ho dovuto metter su in p o c o t e m p o l'uno e l'altro per presentarli a una Commissione esaminatrice che dovrà giudicarmi degno d'esser promosso professor ordinario a L. 3. 000 nell'Istituto di Magistero*” (Providenti 1990, 174). Számos egyéb levél is tanúskodik a munka miatti elkeseredettségéről, mert habitusától idegennek érezte az akadémista szellemet, s mert kénytelen volt miatta félbeszakítani írói tevékenységét. Végül a két könyv megjelenési sorrendje épp fordítva alakult a bizottsághoz eljuttatott listán szereplő adatokhoz képest: az *Arte e scienza* még 1908 nyarán megjelent (Roma, W. Modes), az *Umorismo* azonban csak 1909 januárjában (Lanciano, Carabba) jött ki a nyomdából. A Milone által kollázs-szerűnek definiált szerkesztési elv eredménye (vö. Milone 2001, LVI), hogy mindkét kötet darabjainak illetve fejezeteinek többsége – több-kevesebb változtatással – már korábban is megjelent⁵, így ezúttal csak az egységes szervezőelvet kellett megtalálni ahhoz, hogy a darabok új egészszé álljanak össze.

A kilenc tanulmányt magában foglaló *Arte e scienza*ról, Pirandello sürgetésének eleget téve, Angiolo Orvieto írt recenziót az „Il Marzocco” 1908. július 19-i számában. Orvieto főleg az Alberto Cantoniról szóló tanulmány (*Un critico fantastico*) és a kötet címadó darabjának (*Arte e scienza*) érényeit emelte ki. Érdeemes felfigyelnünk a fogalmazás diszkrét eleganciájára, amellyel – baráthoz méltóan – Pirandello kritikájának érdekes, egyszerre objektív és vallomásosan szubjektív arcára mutatott rá, miközben kiemelte ez utóbbi jelentőségét abból a szempontból, hogy a szerző maga is alkotó művész⁶.

Nem kevésbé volt elfogult az ugyancsak Croce-ellenes álláspontot képviselő Francesco Biondolillo recenziója, amely több figyelemre méltó megállapítást tartalmaz az *Arte e scienza* Croce-polémiájával⁷ és annak Cesareo általi ihlettségével kapcsolatban. Cesareo részben desanctisi neveltetésének, részben Croce-ellenes esztétikai álláspontjának köszönhetően az egyik legfontosabb kritikai tekintély volt Pirandello számára. A *Critica militante* (1907) című könyvének számos passzusából merítkezett az író megnevezve, avagy – a tőle megszokott módon – elhallgatva forrását. Az álláspontok egybecsengésére már Biondolillo felhívta a figyelmet⁸, legújabbban pedig Paola Casella összegezte részletekbe menően azokat az elméleti-kritikai

⁵ Az egyes részek korábbi megjelenési helyeinek és formáinak részletes kimutatására vonatkozóan vö. Casella 2002, 18, 17. jegyzet, valamint SI, 1565-1566.

⁶ Vö. Casella 2002, 22-23, 30. jegyzet.

⁷ Míg a kritikus oszthatónak véli Pirandello kritikai megjegyzéseit Croce elsődleges megkülönböztetéseivel szemben, a *humorismus* definícióját ő is problematikusnak, túlságosan leszűkítettnek, így elutasítandónak értékeli.

⁸ Vö.: „*Ora, Luigi Pirandello, intitolando un saggio Arte e scienza che fa parte d'un suo libro omonimo, recentemente pubblicato, parte precisamente da codesta quistione per combattere nelle sue premesse e nei suoi corollari l'estetica del Croce. Egli, penetrato dalle nuove idee sull'arte, seguace della critica estetica, d'accordo col Cesareo, muove con più coraggio, che gli altri, contro il Croce, quando apertamente quello che velatamente aveva fatto il Cesareo nel suo ultimo libro di critica*” (Biondolillo 1908, 573).

átfedéseket, amelyek nyomán a két szerző között intertextuális dialógust állapíthatunk meg (vö. Casella 2002, 174-183).

Pirandello Cesareo iránti lelkesedése ugyan nem volt újkeletű⁹, a tőle vett idézetek viszont csak az 1908-as művekben jelentek meg. Pirandello sajátos módon kezelte forrásait, jórészt épp azokat hagyta jelöletlenül, amelyek a legszerveesebben illeszkedtek a saját elképzeléseibe, sok esetben mára bizonyítottan plagizált formában adva elő mások gondolatait. De ettől függetlenül is elmondhatjuk, hogy a tudományosság kritériumainak messze nem megfelelő módon járt el a forráshivatkozások tekintetében. A plágiumok kimutatása jórészt az utókorra várt, több szerző forrásként való felhasználása rejtve maradt a kortársak előtt. Cesareo azonban, túl a hozzá fűződő baráti viszonyon, tagja volt a bíráló bizottságnak, így nemcsak kínos lett volna, ha Pirandello jegyzet nélkül hagyja beépülni érvelésébe a tőle kölcsönzött gondolatokat, ráadásul az író nyilvánvalóan szeretett volna gesztust gyakorolni irányában, egyrészt ily módon ismerve el a kritikus esztétikai nézeteit, másrészt bízhatott abban, hogy a bizottság egyik jelenlévő tagjának tulajdonítható vagy vele rokon nézeteket kevésbé támadják majd élesen. Míg az *Umorismo*ban elsősorban a műalkotás keletkezésének és az esztétikai ítéletnek a pszichológiai elemzését igyekszik Cesareo segítségével igazolni (hosszan idézett például az 1907-es *La critica estetica* című művéből, azokat a részeket evidenciálva, amelyek különösen relevánsak voltak a saját diskurzusa szempontjából, sőt, a *humorismus* egyik alapvető kritériumává emelt *sentimento del contrario – ellentét érzése* – példázásához is a kritikus szavait hívja segítségül¹⁰), és – Crocéval

⁹ Pirandello 1902. június 3-i levelében szimpátiáját fejezte ki a kései De Sanctist követő Cesareo esztétikai kritikája iránt: „Sono ancora sotto l'impressione vivissima della lettura della vostra mirabile Vita di Leopardi. Voi sapete, caro Cesareo, che io non so adulare. / Ebbene, vi dico che la vostra opera critica (e non alludo solo a questo libro soltanto, ma anche agli altri studi vostri pubblicati su la Nuova Antologia) mi par che sia tanto più viva, più acuta, più cosciente e più geniale di quella di Francesco De Sanctis – anche perché più completa. / Modestamente e oscuramente, nella mia scuola, io professo da un pezzo il vostro stesso metodo critico; di tanti vostri ammaestramenti ho fatto tesoro, e spesso, parlando di questo o di quello scrittore, cito il vostro giudizio illuminato” (LC, 475; idézi Casella 2002, 176). Cesareo első Leopardi-könyve 1893-ban íródott, és Ginestra-elemzésében Pirandello örömmel fedezte fel a saját *humorista* értelmezésével rokon álláspontokat (erre vonatkozóan vö. Casella 2002, 176-177). Idővel a csodálat barátsággá szelídült: körülbelül 1905 táján következett be a fordulat, amikortól az egyre ismertebb író és a jóval idősebb pártfogó között igazi, őszinte barátság szövődött.

¹⁰ Casella a *sentimento del contrario* előfordulási helyein kimutatja Cesareo konzekvens idézését, amivel bizonyítottan véli, hogy Pirandello számára több volt, mint saját elméletének egyszerű *a posteriori* metodológiai igazolása. Úgy véli, a háttérben fontos koncepcionális váltás húzódik meg, amely 1907 körül következett be, és amelynek nyomán az 1905-ben teoretizált érzelm és reflexió közötti megkettőződés helyébe az ellentét érzésének dialektikáját helyezi Pirandello, újfent megerősítve ezzel az érzelm prioritását a racionálissal szemben a művészi alkotás folyamatában (vö. Casella 2002, 182). Ennek ellenére közvetlen bizonyítékokat nem lát arra, hogy a *sentimento del contrario* első előfordulása és Cesareo *Critica militante* könyvének olvasása között direkt viszony állna fenn: „I dati a nostra disposizione non permettono di stabilire con certezza la successione temporale tra lettura del volume di Cesareo e la prima occorrenza del concetto del sentimento del contrario. La formula „sentimento del contrario” appare per la prima volta nell'articolo Umorismo o ironismo? del 17 marzo 1907, mentre la data ante quem del volume Critica militante è il 29 maggio 1907, desumibile dalla prima nota di possesso di un certo Vincenzo Corsini sull'esemplare custodito alla Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II di Roma. È vero che Pirandello poteva conoscere lo scritto su La critica estetica fin dalla

szemben – az ő pszichológiai alapú esztétikai kritikája segítségével legitimálja metodológiailag a *humorista* érzelmi beállítódás sajátosságát, addig az *Arte e scienza* tanulmányaiban (*Arte e scienza, Illustratori, attori e traduttori, I sonetti di Cecco Angiolieri*) már Croce rendszerének alapegyenlősítéseit (*művészet = megismerés, intuíció = kifejezés*) vette célba, s ezzel – Cesareo segítségével, de tőle jóval határozottabban – az egész elmélet alappilléreit támadta. Ugyanakkor Paola Casella rámutat, hogy az említett tanulmányokban található Cesareo-idézetek azokat az esztétikai álláspontokat világították meg, amelyeket Pirandello már korábban is magáévá tett elsősorban De Sanctis, Capuana, Goethe vagy Séailles elméletein keresztül (vö. Casella 2002, 183). Ez a tény nyilvánvalóan a Cesareónak szentelt figyelem feltételezett gesztusértékét bizonyítja¹¹.

Ahogy Biondillo rámutatott recenziójában, Pirandello társra lelt Cesareo személyében a Crocéval szembeni kritikai álláspontok nyomatékosságában, tulajdonképpen autoritásként használta a másik autoritással folytatott vitájában. Gabriel Séailles egyszeri említését leszámítva kizárólag őt idézi az *Arte e scienza* Crocéval vitatkozó passzusában. Így, mint érvelését alátámasztani tudó tanok egyetlen pozitív szerzője, Cesareo kitüntetett helyet foglal el Pirandello könyvében, amely az *Umorismo*hoz hasonlóan főként a polémianak, a nézetek más nézetekkel való ütköztetésének az eszközt alkalmazza az elméleti állásfoglalások világossá tételéhez. Hogy mennyire így van, és hogy valóban Croce jelentette ebből a szempontból a megméretetés abszolút tárgyát, bizonyítja az egyéb szerzőkkel való bánásmódja, gondoljunk elsősorban Enrico Nencionira vagy Giorgio Arcoleóra, akik – már csak a desantisi iskolához kötődésüknek köszönhetően is – több ponton a Pirandellóéval azonos nézeteket képviseltek, az érvelés során azonban mégis szinte kizárólag a sajátjával szembenálló tézisek kapcsán kerültek elő. Pirandello nem tematizálta az elméletek érintkezési pontjait, jóval fontosabb volt számára a polémizáló dialógus jelenléte¹². Míg azonban az olasz *humorizmus* számára elfogadhatatlan értelmezéseivel szemben megfogalmazott elutasító kritika célpontjában Croce mellett Nencioni és Arcoleo is ott voltak, különösen az *Umorismo* első, történeti részében (ezzel szemben a második, elméleti

prima pubblicazione sulla „Nuova Antologia” il 1° ottobre 1903. Il fatto però che ne menzioni solo il titolo senza indicare – come invece fa per lo studio su La fantasia dell’Ariosto – le due sedi di pubblicazione, induce a far risalire la conoscenza dello scritto in questione all’edizione in volume del 1907” (Casella 2002, 183).

¹¹ Beszédes lehet ebből a szempontból például az *Illustratori, attori e traduttori* SPSV-beli változatában megfigyelhető jelentősebb törlések egyike, ahol épp a Cesareóra való explicit hivatkozást húzta ki Pirandello. Az SPSV-ben közölt szövegváltozat az 1908-as *Arte e scienza* kötet egyik, az író könyvtárában őrzött példányába bejegyzett autográf javítások alapján készült, mely nem azonos az írás eredeti („Nuova Antologia”, 1908. január 16.; kötetben Luigi Pirandello, *Arte e scienza. Saggi*, Roma, W. Modes, Libraio-Editore, 1908) és az annak alapján készült aktuális kritikai kiadásában (SI, 635-658) közölt változattal.

¹² Vö. Paola Casella részletes kimutatását a Nencionival és Arcoleóval folytatott explicit dialógusra vonatkozóan: Casella 2002, 136-154.

részben már elmaradtak mellőle¹³), addig az *Arte e scienza* általános esztétikai-poétikai érveléseivel kizárólag Croce álláspontját kívánta cáfolni. Ez is alátámasztja azt a tényt, hogy Pirandellónak az *Arte e scienza*-beli esztétikai-poétikai fejtegetése, általános művészetkonceptiója a Croce-polémián belül kapott helyet.

II.1.1. Gabriel Séailles

A *humorizmus* esztétikájának-poétikájának általános esztétikától-poétikától való leválasztása mellett még egy további tényt is említhetünk érvként, amely közvetett módon alátámasztja a Croce-vita központi szerepét e különválási folyamatban.

Pirandello egyik legfontosabb forrása Gabriel Séailles esztétikája volt, egész passzusok kerültek át *Le génie dans l'arte* (Paris, 1883) című művéből mind az *Arte e scienza*, mind pedig az *Umorismo* kötetekbe, noha jórészt – a Cesareo-hivatkozásokkal ellentétben – jelöletlenül. Elsőként Gösta Andersson, majd Paola Casella határozták meg azokat a textológiai áthallásokat és szöveghelyeket, amelyek egyértelműsítik a francia gondolkodó nézeteinek átvételét, illetve az említett Pirandello-szövegekbe történő beépülését. Séailles esztétikájának kulcsfogalmai és alaptételei azonban már jóval 1908 előtt, a *humorizmus* elméleti kidolgozásának legfontosabb éveiben megjelentek. Erre utalt Gösta Andersson, amikor Pirandello *humorizmusra* irányuló reflexióinak szempontjából meghatározó tapasztalatként definiálta a Séailles esztétikájával való megismerkedést, olyannyira, hogy a két momentum kronológiai egybeesését állapította meg:

Nel pensiero psicologico di Pirandello si manifesta quindi assai presto uno sfondo di esperienza di inquieto contrasto che lo predispone alla sua particolare concezione dell'umorismo, elaborata più tardi con l'aiuto degli strumenti teorici che gli offre l'estetica di Gabriel Séailles. (Andersson 1966, 191)

Majd közvetlenül a rákövetkező bekezdésben így folytatta:

Negli anni immediatamente successivi al 1896 mancano testimonianze dirette e in forma teorica dell'interesse di Pirandello per i problemi dell'umorismo... (Uo.)

¹³ Valójában van egy kivétel: az *Umorismo* 1920-as kiadásában a második rész első fejezetének záró részébe bekerül egy újabb, Crocéval polemizáló betét, amelyben a *humorizmus* mint fogalom definiálhatatlanságának kérdésével kapcsolatban Pirandello bevonja Arcoleo személyét: ti. ahhoz, hogy megmagyarázhassuk neki, miért téves don Abbondiót *humorista* helyett komikus figurának tartani – ahogyan teszi ő –, mindenkelőtt tudnunk kell, mit értünk *humorizmuson* (vö. SI, 1574).

Casella részben ez utóbbi passzusra hivatkozva konkretizálja a kérdéses időszakot, melynek értelmében az 1898 és 1904 közé eső évek termése nem tartalmaz a *humorizmus* szempontjából számottevő előrelépést (vö. Casella 2002, 60).

Andersson fenti kijelentései láthatóan ellentmondásban vannak egymással – de ugyanazon okból kifolyólag úgy vélhetjük, Casella következtetése is ellentmond az Andersson-idezet első felének –, hiszen mindkettejük szerint épp azokban az években nem történik előrelépés a *humorizmus* ügyében, amikor a szerző megismerkedett az elmélet kidolgozása szempontjából alapvető fontosságú gondolatokkal. A nem szépirodalmi írások számbavétele során valóban megállapíthatjuk, hogy Pirandello ezekben az években jórészt irodalomkritikusi tevékenységet folytatott, így ezek az írások – jellegükből fakadóan – kevésbé voltak alkalmasak az elméleti alapvetések finomítására, továbbfejlesztésére, sokkal inkább a már meglévő poétikai-esztétikai elképzelések gyakorlatba történő átültetéséről szóltak. Volt azonban a sorban néhány olyan cikk, rövidebb tanulmány, amelyek helyet adhattak bizonyos elméleti kérdések tisztázásának. Mindenekelőtt a *Sincerità* (1898), az *Azione parlata* (1899) és a *Scienza e critica estetica* (1900) írásokra kell gondolnunk. Nemcsak az *Umorismo* második részében megfogalmazott *humorizmus*-meghatározás néhány alapelemével találkozhatunk bennük, hanem egy *nem humorista* művészetre vonatkozó poétikai-esztétikai ideál körvonalaival is, ami különösképpen izgalmassá teszi a tényt, hogy ugyanezekben a tanulmányokban érhető tetten Gabriel Séailles esztétikájának legkorábbi és egyértelmű pirandellói recepciója¹⁴.

A legelső mű, amelyben Séailles neve felvállaltan előkerül, a *Scienza e critica estetica* („Il Marzocco”, 1900. július 1.) című tanulmány volt, a francia filozófus gondolatainak ismerete azonban már az egy évvel korábbi *Azione parlata* („Il Marzocco”, 1899. május 7.) cikk alapján is világosan kiderül. Séailles esztétikája jobbra ilyen elhallgatott módon kísérte végig Pirandello írásait: a *Scienza e critica estetica*t magába olvasztó *Arte e scienza* tanulmányban még az a két hivatkozás is kikerült a szövegből, amely az eredeti tanulmányban benne volt. A jelöletlenség mellett az implicit idézés kétféle módját kell kiemelnünk: Pirandello vagy szó szerint, saját fordításban hozza Séailles szövegét, vagy apróbb módosításokkal él. A változtatások jellege fontos információkkal szolgálhat a kettejük gondolatában kirajzolódó divergenciákra vonatkozóan (vö. Andersson 1966, 146), amelyek végső soron azt a pontot jelölik ki, ahol a *humorizmus* teóriája leválik az általános művészeti elképzelésekről.

¹⁴ Ezekre vonatkozóan vö. Andersson 1966, 142-224 és Casella 2002, 209-237.

Séailles neve nem szerepelt az *Azione parlata* című cikkben, ettől függetlenül Pirandello az írás születésekor már ismerte a francia filozófus művét (*Essai sur le génie dans l'arte*, 1883)¹⁵. Andersson szövegösszevetéséből kiderül, hogy a kimutathatóan Séailles-ihlette gondolatok a műalkotás *spontán* és belső törvényszerűségeknek engedelmeskedő szerveződését kimondó elmélet köré csoportosulnak, és a művészet életszerűségét, a gondolkodás racionális, mindig valamely absztrakt ideából kiinduló következtető-levezető jellegétől való idegenségét emelik ki. A cikkben a drámai dialógussal szemben állított követelményekről értekezett a szerző, amelynek eleven életszerűsége, a szereplők karakteréből fakadó szükségszerűsége és azok mozgására, cselekvésére való közvetlen visszahatása révén érhető el, hogy mintegy a szót emelve cselekvéssé, s mellőzve a leíró és elbeszélő szövegrészeket, a mű önmagát beteljesítő élő organizmusként végül *született* és nem *csinált* darabként mutakozzék meg (vö. SI, 448-449). A művészi kifejezés *közvetlenségének* és *spontaneitásának* gondolata azonban nem volt újkeletű szerzőnkél, ahogyan a nyelvi megformálás természetességének ideálja sem. Goethe, De Sanctis, Capuana és Cesareo jelentették azokat a forrásokat, amelyeken keresztül Pirandello már korábban magáévá tette a szóbanforgó poétikai elveket. A költői-írói nyelvtől megkövetelt *természetesség*, *közvetlenség*, *organikusság* valamint *spontaneitás* ideáljai az 1890-es évektől voltak jelen írásaiban, így a *Prosa modernában* a modern prózai nyelvvel, az *Arte e coscienza d'oggi*ban pedig általában a művészi kifejezéssel szemben állított követelmények kapcsán kerülnek elő. Utóéletüknek legfontosabb állomásait tekintve Capuana *Il Marchese di Roccaverdina* művéről írt recenziójában (1901), a *Sul dramma storico* (1905) cikkben, a *Per un libro di novelle* (1905) és a *Novelle e novellieri* (1906) című tanulmányokban, valamint az *Arte e scienza* (1908) kötet legfontosabb darabjaiban (*Arte e scienza; Un critico fantastico; Illustratori, attori e traduttori; Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*) köszönnek vissza ugyanezek az elvek, és mint a felsorolás is bizonyítja, egyre tágabb vonatkozási területeket követelnek maguknak, egyben a *humorista* művészetfelfogással mind szorosabbá fűzve a szálakat. A *humorizmustól* független, általános művészetértelmezés keretén belül vizsgálva a kérdést elsősorban az *Azione parlata* által továbbörökített szövegtestek későbbi felbukkanásai a beszédesek, ezek lesznek ugyanis azok a Séailles-töredékek, amelyek

¹⁵ Alfredo Barbina rekonstruálta és közölte azt a Pirandello-fordítást, amelyet a szerző készített Séailles művéből feltehetően az *Istituto superiore del Magistero femminile*ben tartott stílisztika-kurzusai számára (vö. OS). Casella feltételezése szerint Pirandello Séailles könyvének második kiadását (Paris, Alcan, 1897) olvashatta, és ez egybecseng azzal a kronológiával, amikortól a francia gondolkodó esztétikai nézeteinek hatása biztonsággal kimutatható nála. Séailles elméletének néhány fontos tétele ugyan visszaköszön Pirandello korábbi írásaiban is, de ezek – ahogyan Paola Casella is megerősíti – inkább egy általános romantikus művészetfelfogásból voltak eredeztethetőek, amely részben De Sanctis, részben Goethe hatásának köszönhetően az induló évektől jelen volt szerzőnkél (vö. Casella 2002, 209-210).

többé-kevésbé szó szerinti formában átkerülnek a *Per un libro di novelle* és a *Novelle e novellieri* írásokba, végül pedig a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című tanulmányba.

Jórészt ugyanez mondható el a *germe*, a műalkotás *sorsát* és *formáját* magában hordozó *csíra* metaforáról, amely itt még szabad formában jelenik meg, a szövegekörnyezet hívebb fordítása majd az *Umorismo* megfelelő részeiben bukkan fel. Figyelemre méltó a *germe* motívum szövegekörnyezettől függő jelentéselhajlása, ahogyan az író megpróbálta az egyes írások tematikájához igazítani a referenciamezőt. Az *Azione parlata* a drámai konfliktus alapalemeiként a szereplőket jelöli meg, eszerint a cselekvésükkel konnaturánssá tett beszédük bontakoztatja ki az adott szituációt, amely ennek következtében a szükségszerűség törvényének rendelődik alá. A szó nem a drámai szituáció aláfestését, értelmezését, megokolását stb. szolgálja, nem külsődleges intenciók miatt szereplők szájába adott invenció lesz, hanem az adott karakter ösztönös megnyilatkozása, amely azonnal cselekvésbe, tettbe fordul át. Mindez azt jelenti, hogy Pirandello elutasította a hagyományos szerzői státust: az írói fantázia erénye nem a szereplők és cselekmények megfelelő orkesztrálásában rejlik, hanem az invenció szülte karakterekkel való tökéletes azonosulási képességben. Ezzel kapcsolatban beszélünk majd a következő fejezetben a szerzői én művel szembeni, szinte passzivitásba visszahúzódó alárendelődéséről. A szerző feladata pusztán a szereplők életre hívására, majd a karakterükkel összhangban lévő belső vitalitásuk szabad kibontakozásának elősegítésére korlátozódik, akarata mindig alá kell, hogy rendelődjen a mű, a szereplők ön-akarásának. Pirandello nagy színházának ez volt a mozgatórugója: a szereplők keresték a szerzőt, nem fordítva, még akkor is, ha az már valóban a szerző személyes alkatának, pszichológiájának volt a kérdése, hogy milyen szelekciós elvek mentén talált rá szereplőire. Mindenesetre ennek a tételnek kapcsán hangzik el először a kijelentés, mely szerint a szerzőnek oly mértékben azonosulnia kell teremtményével, mígnem úgy érzi azt, ahogyan a mű érzi magát, úgy akarja azt, ahogyan az akarja magát¹⁶.

Az érzelem és az akarat faktorainak kiemelése nem véletlen. Pirandello művészetértelmezésének alapvetően pszichológiai indíttatása mutatkozik meg benne, amelyből szinte törvényszerűen következik az a Croce gondolatával radikálisan ellentétes álláspont, amely soha nem a művészi alkotófolyamat eredményeképpen létrejött produktumot teszi vizsgálatá tárgyává, hanem a művészi alkotói folyamatot magát, ha tetszik, a műalkotás formálódási mechanizmusát. Ebből a szempontból érdekes az akarati tényező értelmezése is. A művész akarásának tárgya nem a szerzői szubjektumban megszülető kép, amelyet aztán e szubjektum különböző motivációjának alárendelve kell valósággá formálni, tulajdonképpen minden esetben

¹⁶ Vö. SI, 448, ahonnan az egész bekezdést átveszi az *Illustratori, attori e traduttori* tanulmány is (vö. IAT, 642).

egyfajta imitációt hajtvá végre. Valójában a Pirandello-féle akarat a művészet valóságteremtő funkcióját segíti azáltal, hogy a szerző akaratát a mű önmaga akarásának, azaz a saját belső törvényszerűségei által meghatározott életre kelésének rendeli alá. „*L'arte è vita e non un ragionamento*” – vette át a szerző Séailles gondolatát (SI, 448), amely hosszabb-rövidebb bővítményekkel kísérve visszatér a már említett *Novelle e novellieri*, majd a *Nuovi romanzi italiani: Una donna* (1907) cikkekben. Ez utóbbi esetben a művészet önmagáért valóságának, nem eszköz voltának hangsúlyozásával, illetve a *teremtés (creazione)* és *szerkesztés (costruzione)* ellentételezésével Pirandellónak sikerült még világosabbá tenni az *élet (vita)* és *okfejtés (ragionamento)* közötti különbséget. Végül az azonosítást elhagyva, csak a mondat folytatását vitte tovább az *Arte e scienza* (1908) tanulmányban, ahol nyilvánvalóan a Crocével folytatott vita kívánta meg a művészet absztrakt ideákból való levezethetlenségének nyomatékosítását: „*L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo*” (SI, 604).

Az *Azione parlata* esetében a mű születési-kibontakozási folyamatának a kulcsfigurái a szereplők voltak. Pirandello a *germe* kapcsán a bennük meglévő potencialitásra utal, ugyanis kizárólag velük és bennük születik meg a dráma lehetősége:

Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma; ché in ogni germe già freme l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami. (SI, 449)

Ezzel Pirandello a *csírát* nem a műalkotáson belül helyezte el, amelyet a szerző hagy kibontakozni, hanem tovább vetítette a szereplőkbe, a cselekvésbe forduló beszédjük által ők válnak a dráma valódi létrehozóivá. A drámaíró személyisége háttérben marad, olyannyira, hogy a stílus pusztán a műnek való engedelmesség módjában, az arra használt eszközök milyenségében mutatkozik meg, vagyis a korábban említett szelekciós elvben, de maga a drámai dialógus alapvetően mindig is a megszülető drámai karakterek pszichológiájából kell, hogy táplálkozzék:

Giacché lo stile, l'intima personalità di uno scrittore drammatico non dovrebbe affatto apparire nel dialogo, nel linguaggio delle persone del dramma, bensì nello spirito della favola, nell'architettura di essa, nella condotta, nei mezzi di cui egli si sia valso per lo svolgimento. Che se egli ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d'esprimersi, per cui, alla lettura, un

lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione, e non dal suo autore. (SI, 449)

Cesareo *Francesca da Rimini*jéről írt recenziójában (1905) Pirandello némiképp más árnyalatú referenciamezőt tulajdonít a *csíra* jelentésének, tulajdonképpen a mű ihlető forrását látja benne, amelyből aztán, ha kedvező érzelmi talajra talál az alkotó lelkében, eleven, organikus lényként bontakozik ki a műalkotás: „*Il soggetto è un germe che tante volte può esser contenuto anche in una parola colta in una conversazione o letta in un libro; germe che il poeta riconosce subito per l'improvvisa emozione feconda che gli suscita nello spirito e da cui l'opera d'arte poi si svilupperà come un essere organico e vivente*” (SI, 484). Ez az értelmezés áll inkább összhangban Séailles eredeti gondolatával, ahol a *germe* hasonlóképpen introjekciós folyamat részét képezi¹⁷. Nem szabad elfelednünk, hogy a *humorizmus* elméleti kidolgozásában fontos határköt jelentő Alberto Cantoni cikk ugyanebből az évből származott, s a *humorista* művészetértelmezés egyik fontos alapelemét az a felismerés fogja képezni, hogy a *humorista* szerző sajátos lelki berendezkedése elengedhetetlen alapfeltétele a *humorista* mű létrehozásának. Némiképp általánosabb értelemben, de a pár hónappal korábbi *Per un libro di novelle* (1905) című írásában Pirandello, ha lehet, még világosabban fogalmazott: a műalkotás szükségszerűen magában hordozza a művész életszemléletét, tapasztalatait, amelyeket természetes módon befolyásol az adott kor, a környezet stb., mindazon forráshelyek, ahonnan a művész természetes hajlandóságára támaszkodva szelektál a mű megalkotásához szükségesek elemek kiválasztása érdekében (vö. SI, 571-572). A művész lelkében megfelelő táptalajra kell lelnie a műalkotás csírájának:

... l'artista ha pure il diritto di prendere dalla storia l'argomento d'una sua opera, ovvero da un racconto qualunque che gli venga fatto, o da una conversazione a cui per caso egli assista. Ma né il nudo racconto della storia, né l'altro che gli vien riferito, né la conversazione sono già l'opera d'arte; bisogna ch'egli senta e scopra in essi, per una simpatia improvvisa, il germe da cui l'opera d'arte poi si svilupperà come un essere organico e vivente; bisogna che sia in lui, per così dire, il terreno adatto a fecondare questo germe. L'opera d'arte nasce non dal fatto bruto, ma dalla commozione feconda dell'artista che questo fatto accoglie e matura in sé. (SI, 574)

Az említett írások keletkezési éve jelenti a fordulópontot a tekintetben, hogy Pirandello figyelme a *humorizmus* ún. átmeneti korszakokhoz való köthetőségével szemben a *humorista* művész lelki

¹⁷ Vö.: „*L'œuvre est contenue dans l'émotion première, qui l'anaux ramures robustes, tient d'abord dans le gland, c'est en groupant dans l'unité de sa forme puissante les éléments empruntés au milieu, dans lequel le hasard ou la volonté de l'homme l'ont jeté, qu'il grandit*” (GS, 169; id. in Casella 2002, 211).

beállítódásának, temperamentumának tanulmányozása felé fordult. Casella a művészi szubjektum természetes szelekciós elvének gyökerében Séailles elméletének hatását látja megmutatkozni, minthogy a francia tudós szerint is a művész temperamentuma és személyes preferenciái határozzák meg az érzelmeket, amelyek aztán a világ szubjektív konstrukcióját eredményezik benne (vö. Casella 2002, 213-214). Végül úgy véli Casella, hogy épp ezen elképzelések fényében jutott Pirandello a Séailles által teoretizált általános művészi alkotási folyamattal ellentétes következtetésekre a *humorista* alkotófolyamat meghatározásakor, mivel az előbbi az eszmék és a stílus variabilitását, történeti sokszínűségét állította, az utóbbi pedig a saját világszemléletével itatta át esztétikai doktrínáját (vö. Casella 2002, 214).

Kevésbé tűnhet ellentétesnek a két szerző elképzelése, ha Pirandello általános művészetelméletét megkülönböztetjük *humorista* elméletétől. Croce nézeteivel vitatkozva Pirandello álláspontja a többi között nagyon határozott szubjektivizmusával tűnik ki, amelynek gyökerében a kettejük eltérő valóság-felfogása állt. Míg az előbbi számára a művészi kifejezés egy objektíven adott valóságra irányul, hiszen épp ennek következtében beszélhetünk művészi intuitív megismerésről, addig az utóbbi számára, ha nem is kétséges eme valóság léte, annak megismerése lehetetlen, tekintve, hogy a valóságról alkotott benyomások, azaz a környezeti tényezők egyéni pszichén keresztül lenyomata megannyi szubjektív valóságot eredményez, amelyekről további szubjektív reprezentációk szülehetnek. Séailles-nek a világ szubjektív konstrukciójára vonatkozó gondolata tehát itt köszön vissza Pirandellónál. A művész lelkében megszülető képek kombinációja mindkettejük felfogásában közvetlenül a művész saját eszméitől és érzelmvilágától függ, ahogyan a stílus is ugyanezekre a belső indítástásokra volt visszavezethető. A műalkotás csíráját magában foglaló idea újszerűsége önmagában nem elégséges feltétele az eredetiségnek, a kimagasló művészi alkotásoknak. Csak az idea által előhívott sajátos érzelmi viszonyulás, megrázkódtatás-megindulás, azaz a nyomában megszülető ihlet eredményezhet kivételes műveket és kivételes alkotókat. Ez utóbbi személyes pszichéje, sajátos neveltetése, az életben szerzett tapasztalata lesznek azok az elemek, amelyek együttes erővel kondicionálják az érzelem minőségét, ahogyan Pirandello világosan kifejtette ezt a gondolatot már az 1898-as Ojetti-recenzióban¹⁸ is:

L'originalità per me non consiste tanto nell'idea, che può benissimo esser comune, e che anzi quasi mai o assai di raro è nuova, quanto nel particolar sentimento, che ciascuno, a seconda della natura e dell'educazione propria, può avere di quest'idea. (SI, 266)

¹⁸ Vö. *Il vecchio. Romanzo di Ugo Ojetti*, „Ariel”, 1898. február 27.; jelenleg in SI, 266-272.

A *humorizmus* elméleti kidolgozásának egyik meghatározó momentuma, amikor Pirandello a művész eme sajátos pszichés meghatározottságából és életben szerzett keserű tapasztalataiból eredezteti a *humorista* művek karakterisztikus édes-keserű jellegét, amihez hamarosan a reflexió és érzelmek megkettőződésének diagnózisa társul, mely az alkotóban és – az alkotóról a műre rávetítve – az alkotásban egyaránt megfigyelhető, és amely nem sokkal ez után a *humorizmus* – viszonylag későn kiérlelt – definícióját eredményezte, az *ellentét érzetét* (*sentimento del contrario*).

Pirandello általános művészetértelmezésének fontos állomása volt az 1900-as *Scienza e critica estetica* című írás¹⁹, amely nyolc évvel később csaknem változatlan szöveggel integrálódott az *Arte e scienza* (1908) című tanulmányba, ahol az eredeti cikk a Croce esztétikájával folytatott polémia gondolataival egészült ki. Az 1900-as írás jelentős részben Séailles- és Binet-szövegek adaptációjából épült fel, a két szerző, egy spiritualista-introspektív irányultságú esztéta és egy pozitivistá-szperimentalista irányultságú pszichológus műveiből (*Essai sur le génie dans l'art* és *Les altérations de la personnalité*) vett gondolatok párhuzamosan futnak benne, ami Pirandello kettős irányultságú érdeklődését mutatja: a személyiség pszichológiai analízise iránti elkötelezettségét és a művészi alkotófolyamat spontán teremtő aktusának vizsgálatát (vö. Andersson 1966, 154). Ez az első szöveg, amelyben a szerző explicit utalást tett Séailles ismeretére²⁰, bár továbbra is dominálnak a hivatkozatlan szövegátvételek²¹. A Binet-től kölcsönzött felvezető gondolat, mely cáfolja a személyiség feltételezett egységességét, a tudomány esztétikai kritikában való alkalmazhatóságát sugallja. Pirandello különbséget tett az alkotó és befogadó tudományhoz fűződő viszonyában. Míg az előbbi tudattalanul, ösztönösen alkalmazza a különböző tudományterületekhez tartozó ismereteket (pl. hangtan, színtan stb.), addig az utóbbi ugyanazon tudományterületekről származó, tudatosan elsajátított ismeretei birtokában válik képessé a magasabb szintű műélvezetre, amely nemcsak érzelmileg, de intellektuálisan is megragadja, s ezáltal teljesebb gyönyört okoz számára:

¹⁹ Vö. „Il Marzocco”, 1900. július 1.; jelenleg in Andersson 1966, 225-229. (továbbiakban: SCE).

²⁰ Séailles művének szó szerinti, illetve apróbb módosításokkal kísért idézeteiről kitűnő, részletes kimutatást ad Gösta Andersson (vö. Andersson 1966, 150-174.).

²¹ Pirandello kompilációs szövegépítkezési módját vizsgálva Gösta Andersson az alábbi feltételezésének adott hangot: „Questo modo di compilare un contesto di brani sparsi lascerebbe presupporre che Pirandello, nella composizione, si sia servito di note prese durante la lettura del libro francese e poi messe insieme con una certa libertà ma anche con evidente coerenza” (Andersson 1966, 160).

Ebbene, la critica, col sussidio dell'analisi scientifica, dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte può svolgere questi rapporti razionali e queste leggi e procurar così, nello studio di un'opera artistica, anche una soddisfazione intellettuale. (SCE, 227)

A tudatosított formában elsősorban befogadói oldalon jelentkező tudományos felkészültségnek és az adott művészeti ágban az alkotó által ösztönösen alkalmazott ismeretek szükségességének kimondásával Pirandello ugyanazt az álláspontot képviselte, mint Séailles a műve *L'œuvre d'art* című fejezetében, ahol a műalkotás kritika számára felfedezhető racionális elemeit vette számba. Ugyanakkor rámutatott azokra a deviáns elhajlásokra, amelyek az empirikus és tudományos ismeretek túlzott erőszakolásával fals olvasatokat eredményezhettek. Az eredeti cikk 1908-as *Arte e scienza*beli újrafeldolgozásakor Pirandello erre a helyre illesztette be Croce esztétikájával szembeni megjegyzéseit, ellenérveit. Meglátása szerint Croce túlságosan is leegyszerűsítve tekint a művészet komplex jelenségére, elfeledkezvén arról a tényről, hogy a szellem különböző funkciói és tevékenységei folyamatos és elválaszthatatlan kapcsolatban állnak egymással. Így azzal, hogy különválasztotta a művészetet a tudománytól, de nem a tudományt a művészettől, önkényes módon alá-fölrendelési viszonyba helyezi a kettőt egymással, s ezzel megveti absztrakt, fogyatékos és mechanikus esztétikájának alapjait (vö. SI, 591-592). Ezzel szemben Pirandello sajátos rész-egész relációban gondolodott a két területről. Tudományon azt az ismeretterületet értette, amely a műalkotásban megmutatkozó logikát²², azaz a művész által ösztönösen alkalmazott racionális elemeket leplezi le, és mint ilyen nem is létezik az alkotó, csakis a befogadó számára. Miután a szellem egészének egyiként része a művészet érzelmi (poétikai) és racionális (logikai) oldala, vagyis úgy a művészet, mint a tudomány, s miután a műalkotás elsősorban ihletés, azaz alapvetően érzelmi attitűd kérdése, s csak a formaadás során lépnek be a racionális elemek, Pirandello értelmezésében a művészet egyszerre előzi meg, s foglalja magába a tudományt, a kettő együtt pedig a szellem törvényszerűségeinek engedelmessé válik. A művész az alkotás során önmagából hozza elő művét, amely mint új élet bontakozik ki belőle, saját inherens törvényszerűségekkel felruházottan. Az alkotó, bár nem ismeri őket, ezeket a törvényszerűségeket tartja szem előtt az alkotómunka folyamán, miközben saját maga cselekvésbe átfordult életté válik („*la vita stessa in azione*”). A tétel illusztrálására Pirandello ismét Séailles példáját hívja segítségül, aki a színelmélet Rubens általi ösztönös alkalmazásán keresztül kívánta bemutatni a művészen élő és az alkotás során tudattalanul alkalmazott tudományos racionális ismereteket. A művészet és tudomány sajátos viszonya, mely szerint „*l'arte precede la scienza che pur contiene*

²² Természetesen itt nem egy független, hanem a művészi alkotófolyamaton belül, mintegy annak intim struktúrájaként vagy koherenciájaként jelentkező logikáról van szó (vö. Andersson 1966, 160.).

in sé’, izgalmas lehetőségeket vehet fel a kritika számára, amely a két terület együtthatásának köszönhetően nem ragad meg pusztán a művészet misztériumának feltárásánál, hanem fontos információkhoz juthat a tudomány területén is:

Per la virtù eminentemente sintetica e idealizzatrice dell’arte, chi sa che la critica, sostenuta e illuminata dalla scienza, penetrando nel mistero dell’una, non riesca anche a penetrare, almeno in parte, in quello dell’altra.
(SCE, 229)

Pirandello elképzelésében benne rejlik annak a továbbgondolásnak a lehetősége, mely szerint a művészetben, a művész ösztönös munkájának a tanulmányozásán keresztül új *tudományos* ismeretek birtokába juthatunk, ez pedig különösen termékeny lehet egy olyan, az emberi pszichének és a személyiség szétesésének jelenségei iránt érzékeny modern művészet esetében, mint amilyen az övé és általában a *humorista* szerzőké. Binét művének idézése a cikk elején és a kérdésfelvetés, hogy vajon milyen tanulsággal szolgálhatnak a benne leírtak a kritika számára, vagyis hogy személyiségünk egységessége csak illúzió, valójában azonban többé-kevésbé világos tudatállapotok időszakos aggregációjáról van szó, erre a kapcsolódási pontra utalnak. Nyilvánvaló, hogy ezen a ponton – tudatosan vagy tudattalanul – Pirandello a saját művészetének tudományos (pszichológiai-filozófiai) szempontból is tanulságos jellegére világított rá.

Mindazonáltal a cikkbeli diskurzus nem a *humorizmus* teoretizálásának irányában halad tovább, hanem – jórészt Séailles-mondatokból kompilálva – a művészi alkotófolyamat általános jelenségeinek vizsgálata felé. Az emberi lélek fragmentáltsága, különböző elemekből való összeállása, melyek folyamatosan széteshetnek, majd új összetételbe rendeződhetnek új személyiséget hozva létre, a művész esetében a belőle életre kelő szereplők sokszínűségét eredményezi. A lélek konstitutív elemeiből bennünk újonnan összeálló individualitások önálló tudattal, intelligenciával rendelkeznek, élők és cselekvésben lévők, és bár ugyanebből a felismerésből táplálkoznak majd az *én* darabokra hullásának tragédiájában szenvedő jellegzetes pirandellói hősök, vagy ugyanez a diagnózis lesz az alapja a *humorista* magatartás rögzítésének is, ezúttal a művészi alkotómunka szempontjából levonható tanulságokra fókuszál a szerző, és a *művészi teremtés misztériumának* eredőjét látja benne²³. Az élet és a művészi alkotás misztériumai ebben a logikában formak egyé.

A lélek széttöredezettsége, a tudattalanul bennünk szunnyadó megannyi titokzatos személyiség és a nyomában járó identitásvesztés motívumai az elkövetkező években fontos

²³ Erre vonatkozóan vö. a III.3. fejezet vonatkozó részét!

elméleti finomodáson mentek keresztül, főként a *humorizmus* teoretikus kidolgozásának meghatározó fázisaiban. A szóbanforgó megállapításokat tartalmazó bekezdés azonban Pirandello általános művészetelméletének vonatkozásában is tartalmaz két megfontolásra érdemes tanulságot. Egyrészt a megállapítása, mely szerint a művész szellemét alkotó elemek a hétköznapi ember szellemével szemben számbeli és minőségbeni fölényben vannak, az *Arte e scienza* (1908) Croce-vitájának egyik meghatározó pontját juttatja eszünkbe, ahol a szerző a művészi és nem művészi kifejezések nem pusztán kvantitatív jellegű különbségével szemben a kétféle intuíció alapvető minőségi különbözősége mellett kardoskodik. Pirandello a *Scienza e critica estetica* soraiban pusztán a művészi és nem művészi szellem konstitutív elemei közötti különbséget állapította meg, ám a tételből nyilvánvalóan következik, hogy míg az egyik gazdag művészi önkifejezésre válik alkalmassá, a másik képtelen a művészi alkotáshoz szükséges *karakternemzésre*, azaz új individuumok megalkotására, akik – mint fentebb mondtuk – az alkotó szubjektum lelkének darabokra hullott, konstitutív elemeiből kelnek életre. Tulajdonképpen Pirandello elméletében már itt megmutatkozik annak lehetetlensége, hogy a művészi és nem művészi kifejezések között bármiféle összhangra sor kerülhessen, ahogyan később az *Arte e scienza* vonatkozó passzusai más megközelítésben, de szintén erre a következtetésre jutnak.

A *Scienza e critica estetica* másik fontos üzenete Pirandello művészetének egyik sarkalatos jegyére világított rá. Hogy minden műalkotás az alkotóban megfogant idea csírájából szökken szárba, ezt már megtanultuk. Most elhangzott a művészi teremtés egyik másik fontos mozzanata: a szereplők életre hívása. Pirandello szerint a művésznek hagynia kell, hogy a műalkotás, mint önálló organizmus, a maga önálló útját járja, a saját belső törvényszerűségei szerint fejlődjék, valójában azonban a mű lelkét jelentő szereplők akaratának való alárendelődésről beszél az író. Pirandello művészetének mozgatórugói mindig is a szereplők voltak, akik az emberi psziché összetettségének, egyik pillanatról a másikra bekövetkező szétesésének a tényéből adódóan alapvetően drámai jellegűek. Valamennyi művében, kezdve a novelláktól a színdarabokig a szereplők hordozzák magukban a drámai konfliktust. Nem a szituáció, nem valamely külső körülmény idézi elő, mintegy kívülről indukálva a drámát, hanem – sokszor egyik pillanatról a másikra – a szereplőkben születik meg lelkük integritásának megbomlása következtében. A gondolat és a nyomában járó érzelmek drámájáról van szó, melyből szükségszerűen hiányzott a katarzis. Ahogyan már az 1890-es *La menzogna del sentimento nell'arte* című korai írásában megállapította a szerző, az igazi tragédiához kell a belső harmónia (vö. SI, 68), hiszen csak az szülhet tragikus hősokeket. Hiányában marad a gondolat erőlködése, az érzelmek kétségei, a tudat meghasonlása. A dráma a cselekvéssé vált szóból

születik, írta Pirandello az *Azione parlata* korábban idézett soraiban. Eszerint a szó a gondolat lenyomata, s ha ez utóbbi a belső harmónia hiányában kétségek martalékkaként tipródik, a szereplő drámája épp a tragédiára való képtelensége lesz²⁴. Nem pusztán a modern dráma sajátos jegyéről van itt szó. Pirandello szereplőinek görcsös okoskodása ebbéli sajátosságukból fakadóan válik drámaivá, s ez a magyarázat az író műveinek erőteljes reflexivitására. Pár évvel később pedig e sajátóságot már deklaráltan a *humorista szerző* és szereplők karakterisztikus jegyeként definiálta az író.

Pirandello művészetének alapvető drámai jellege adja, hogy elméleti írásaiban is a szereplők jelentették azt a konstans elemet, amely köré felfűzte a művészetéről, az alkotás folyamatáról vallott gondolatait. Nem véletlen tehát, hogy a *Scienza e critica estetica* példái két tragikus hőst idéztek illusztrációképpen: Szofoklész Elektráját és Shakespeare Hamletjét (vö. SCE, 227-228).

A szereplők genezisével foglalkozó gondolatok a tanulmány azon ritka szövegrészeiben kaptak helyet, amelyek Binet ihletése alatt jórészt mentesek maradtak a Séailles-kölcsönzések kontaminációjától. A két tudósnek a lélek egysége kérdésével kapcsolatban tanúsított eltérő álláspontja²⁵ nem akadályozta meg Pirandellót abban, hogy a *szellem konstitutív elemei* kifejezést szabad fordításban Séailles-től átvéve Binet elméletének ihlető ereje kapcsán használja. Ismét bebizonyosodott tehát, hogy a források felhasználásakor szerzőnk nem annyira az egyes gondolatok eredeti kontextusára, annak megőrzésére volt kíváncsi, hanem magáévá téve azok bizonyos elemeit a saját rendszerén, elképzelésén belül való felhasználhatóságukra fókuszált. Így nyerhettek esztétikai valenciát az eredendően más tudományterületen megfogant elképzelések, s így születhettek meg más szerzők műveiből összehozott szövegmontázsai. Ez a magyarázat tehát arra, hogy Pirandello a tanulmány szóbanforgó passzusában ugyan Binet gondolatmenetét szerette volna követni, de Séailles-től vette az *elementi spirituali* kifejezést, némiképp szabadabb

²⁴ Leghíresebb példaként az *Il fu Mattia Pascal* (1904) regény tanítását idézhetjük, mely Anselmo Paleari szájából hangzott el a XII. fejezetben. Oresztész tragédiájának csúcspontján, mikor az arisztotelészi etika előírásainak engedelmeskedvén bosszút kellene állnia apja gyilkosán, hirtelen észreveszi a lyukat a papíregbolton. Immár képtelen végigvinni tragikus szerepét a groteszk lyukkal a feje fölött, így hirtelen Hamletté változik, aki tudatában van ugyan a cselekvés szükségességének, mégis a megtenni vagy nem megtenni kétségei, gondolati vívódása és talajvesztett helyzetének diagnosztizálása közepette képtelenné válik rá. Nem marad más hátra, mint önmaga humorisztikus szemlélése.

²⁵ Andersson szerint Binet a tudatfázisok egyszerű aggregációját feltételezte (a személyiség egységét elsősorban az emlékezet folyamataiba helyezve, de nem kizárva annak lehetőségét, hogy a tudat határain túl létezhetnek olyan faktorok, amelyek egységesítő funkcióval rendelkeznek), ezzel szemben Séailles a szellem jóval masszívabb egységéről volt meggyőződve (vö. Andersson 1966, 162.).

formában (*elementi costitutivi dello spirito*) adaptálva a saját gondolatmenetére²⁶. A *spirito* szó Séailles-nek a művészi teremtés szellemiségéről szóló tanítását idézi, s egyrészt alkalmas volt arra, hogy Pirandello kihasználhassa a szó *spiritualista* irányú jelentésmezijét – hiszen épp ennek kapcsán idézte Gaetano Negri művét is (*Segni dei tempi*) –, másrészt összekapcsolhatta kettejük műalkotás születéséről szóló elméletét: ahogyan francia kollégája szerint a teremtő szellem összegyűjti, kiválasztja, szétszedi, majd újból összerendezi a képeket, úgy Pirandello szerint is hasonló eljárás keretén belül hozza létre a művész a karaktereit (vö. Andersson 1966, 166).

A tanulmány utolsó gondolategységében aztán a szereplők megalkotása mellett a művészi alkotófolyamat egy másik aspektusára is rávilágít Pirandello. Ismét az *idea* válik központi fogalomná, amelyhez a művészi ihletés tudattalan állapotában látott képek asszociációja kapcsolódik. A szellem egységet teremtő funkciója ott mutatkozik meg, hogy a különböző tudatállapotokat egy asszociációs és egy kombinációs eljárás keretén belül új egységbe szervezi: az első reprodukál, a második ténylegesen alkot, melynek során látszólag egymással kapcsolatban nem lévő képeket hoz közel egymáshoz, nem várt analógiákat fedez fel. Többről van szó, mint korábban szerzett percepciók pusztá életre keltéséről, vagy valóságosan létező kapcsolatok felfedezéséről, távoli analógiák megsejtéséről: a legfontosabb, hogy mind az ideák, mind pedig a képek belső étellel rendelkezzenek, hogy aztán az ihletés pillanatában önálló útra lépve kiteljesedhessenek (vö. SCE, 228-229).

A *Scienza e critica estetica* (1900) felvezető gondolatai abból a – Séailles-től tanult – különbségtevésből indultak ki, mely szerint a zsenit az örülttől az különbözteti meg, hogy az előbbi szelleme a benne élő ideákat minden esetben új és új egységbe képes szervezni, miközben az egyes ideák eleven, szabad mozgásukban formálódnak benne. A *libero movimento vitale*, mint a művészi alkotófolyamatot, a művészet spontaneitását leghitelesebben leírni alkalmas formula ebben a formában – természetesen az idézett cikket magában foglaló *Arte e scienza* tanulmányon kívül – visszaköszönt még a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című tanulmányban, ahol Pirandello a művészi technikát definiálta a forma szabad, eleven mozgásaként. A teremtő alkotófolyamat szabad mozgása – a *vitale* jelző nélkül – megjelent a Sibilla Aleramo *Una donna* című regényéről írt recenzióban (1906) is, amelyben a szerző a többi között megerősítette a

²⁶ A *spirito* terminus eredendően idegen volt Binet világától, tekintve, hogy a szerző kizárólag pszichológiai kategóriákkal dolgozott, úgy, mint *tudat, személyiség, egyén, én* (vö. Andersson 1966, 166.). Andersson megállapítása szerint: „Se da una parte è evidente che Pirandello, occupandosi del problema della possibile scissione della personalità che ha studiato nel libro di Binet, ha ripreso ed adottato il termine 'spirito', di centrale significato nell'estetica di Séailles, è quindi altresì chiaro che egli ha esteso il significato di questo termine, applicando l'idea degli elementi aggregabili dell'immagine a quella degli elementi o dei lati scindibili della coscienza o della personalità. Così l'autore ha saputo congiungere il pensiero estetico di Séailles ai risultati della scienza clinica in modo da poter trarne gran profitto per la propria concezione artistica” (Andersson 1966, 167).

fentiekben említett *művészet = élet és nem okoskodás, teremtés és nem konstruálás* formulákat is. A gondolat némileg részletesebb kifejtésével találkozhatunk az Alberto Cantoni tanulmányból kinövő *Un critico fantastico* című írásban. Ez utóbbi tanulmányában immár az *akaratnak* és a *reflexiónak* Séailles által hangsúlyozott fontosságát is kiemelte a szerző, méghozzá épp az általában vett művészi alkotói folyamat mechanizmusáról értekező részekben:

Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La volontà e la riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non sono inattive. La volontà, per esempio, arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia concepita; poi, con le dolorose impazienze, con la inquietudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea e rende possibili quelle ore di vera gioia, in cui tutto pare che si faccia da sé. La riflessione, dal canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara. (SI, 616)

A *reflexió* és az *akarat* alkotói folyamatban betöltött különleges szerepe azonban már a *Scienza e critica estetica* záró részében is nyomatékosításra lelt. Pirandello mindenekelőtt a két fakultáns közreműködésére hívta fel a figyelmet mind a műalkotás fogantatásakor, mind pedig konkrét létrejöttékor. Elképzelése szerint az *akarat* rögzíti az ideát a szellemben, a *gondolat* mintegy tükörré válik, amelyben az idea önmagát szemléli. Ám önmagában akár az egyik, akár a másik, vagy akár együttesen is kevesek az alkotáshoz, kell az ihlet megtermékenyítő ereje, amelynek során spontán módon, tulajdonképpen tudatunktól függetlenül előzönlének bennünket a képek, hogy a műalkotás megkövetelte módon új egységgé álljanak össze. E meghatározás során az alkotás pszichológiai mechanizmusa iránt mindig is érzékeny Pirandello Séailles művének több passzusát integrálva a kétféle képesség harmonikus, egymást segítő interakcióját tárta fel²⁷.

²⁷ Figyelemre méltó tény, hogy 1896-ban, a *Da uno studio all'altro* című recenzióban Pirandello még a reflexió és az akarat igazi művészi munkától idegen, annak ellentmondó jellegét domborította ki. A műalkotások mesterkéltn, erőltetett, következképpen nem valódi ihletés nyomán való keletkezésének okát épp a reflexió és az akarat túlzott előtérbe helyezésében látta: „*Pare infatti esaurita in noi quella fonte d'ingenuità, da cui prima sgorgava limpidamente l'opera d'arte. La riflessione ha preso il posto dell'ispirazione; la volontà, dell'estro. E l'opera d'arte oggi non nasce più, per così dire, ma vien fatta; è insomma spesso più artificio che arte, artificio più o meno armonico e integrato con l'idea preconcepita, e che può anche contentare e piacere, secondo una estimativa fatta a base di teorie più che sentimento*” (SI, 134). Az akarat és a reflexió tehát ekkor még nem úgy értelmeződnek mint az alkotó szellemének integráns részei, vagy mint olyan képességek, amelyek a születőben lévő műnek alárendelődve belülről segédkeznek a mű létrejöttében, hanem mint idegen, a műre kívülről rátelepedő erők. Természetesen a két fakultáns mindkét esetben az alkotó szellemének részét képezik, csupán 1896-ban még hiányzik a művész lelkében megfogant idea csíráként való definíciója, amelyből a műalkotás önnön törvényszerűségeknél engedelmeskedve bontakozik ki. Röviden: míg korábban a reflexió és az akarat tárgya minden esetben csakis egy, az alkotótól független külső objektum lehetett, később – fenntartva az ideális körülmény követelményét – az alkotó szellemben belül is helyet kaphatott.

Elődjéhez hasonlóképpen a *tudat* és *reflexió* terminusokat jórészt szinonimaként használva az alkotás ösztönös, ám az említett képességnek köszönhetően mindig is kontroll alatt tartott folyamatára világított rá. A *Scienza e critica estetica* vonatkozó kijelentései ugyan főként az előbbi aspektust domborítják ki, a művészi alkotófolyamatot tárgyaló későbbi írások elmélyítették a *reflexió* kontrolláló funkcióját. Ennek teoretizálásához azonban épp egy sajátos, a *humorista* műalkotás létrejöttének elemzésében kellett elmerülnie Pirandellónak. Az ebből a szempontból kulcsfontosságú évek (1905, 1907) és tanulmányok (*Alberto Cantoni, L'umorismo di Cervantes, Per Salvatore Farina*) legjelentősebb gondolati vívmánya az volt, hogy a szerző eltávolodott a *reflexió* eredetileg Séailles-jéhez hasonló felfogásától. Ennek értelmében a *reflexió*, bár továbbra is részt vesz a műalkotás létrejöttében, szerepe szerint nem pusztán ítélkező-kontrolláló módon, hanem igazi alkotói erőként, minek következtében az ő sajátos tevékenysége révén jön létre a *humorizmus* lényegét alkotó *ellentét érzése*. Csupán ezt követően, az *Arte e scienza* kötet *Un critico fantastico* és *Illustratori, attori e traduttori* című tanulmányainak, illetve az *Umorismo*nak azon részeiben tért vissza az eredeti elképzelés, amelyekben Pirandello a *humorista* és a *nem humorista* alkotások létrejöttének mechanizmusában megmutatkozó különbségeket vizsgálta.

A *reflexió* munkájának eltérő értelmezésével párhuzamosan változott a *tükör-metafora* jelentése is. Casella ennek kapcsán a tükrözés kétféle alaptípusát különítette el: egyrészt az identifikáló tükrözést, amely a Séailles és az eredeti pirandellói álláspont alapján teoretizált művészet sajátja, ahol a tudat nem alkotó potencia, hanem belső tükör, másrészt a reflexió és az érzelmek megkettőződését eredményező differenciáló tükrözést, amelyben 1905 után a *humorizmus* sajátos vonását látja Pirandello (vö. Casella 2002, 224). Ez utóbbi eset világít rá az érzelmek és reflexió azonos kreatív jelentőségére: a kettő dialektikus kapcsolata révén születik meg a *humorista* művek fogantatásában jelentkező sajátos megkettőződés, amelynek tételével megdőlt a korábban Séailles-től tanult organikus esztétika koncepciója. Ám sajátos módon épp ez az elméleti álláspont hozta ismét közel egymáshoz Pirandello és Séailles elméletét, hiszen a francia gondolkodó korábbi doktrínája kimondta a műalkotás és az alkotó szoros összefonódását, azt, hogy a mű az alkotó egyéni habitusából, kulturális és egzisztenciális tapasztalataiból, meghatározottságából táplálkozik. Ez esetben az alkotó lelkében megbúvó sajátos érzeménytípus, az ún. *humorista* lelki beállítódás táptalaján fog gyökeret verni az alkotás csírája. Miután a művészi ábrázolás akarattá, majd az ihlet révén cselekvéssé válik bennünk, már csak arra kell ügyelni, hogy ez az akarás érdek nélküli maradjon, azaz a művész ne a saját akaratát kényszerítse rá, hanem fogadja magába a mű önmaga akarását, vagy ahogyan a szerző az *Umorismo*ban összegezte:

Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione; tuttavia non è ancora arte, perché è in noi senza volontà; noi non possiamo volerla o non volerla. Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione. L'arte è dunque la rappresentazione che si vuole, che vuole se stessa; e si vuole secondo l'ispirazione del sentimento da cui è nata. Quel che dà infatti valore espressivo alla rappresentazione che si vuole è il sentimento. Ma per se stesso questo non potrebbe nulla se non provocasse nella rappresentazione il movimento che la effettui, la volontà. Se non vi suscita dentro questa volontà, che è appunto l'azione dell'immagine, il sentimento è sterile. (...) Perché questo [il fatto estetico] avvenga, bisogna che il sentimento sia prima di tutto disinteressato. Generalmente invece i sentimenti sono interessati e interessata è l'azione ch'essi provocano: la rappresentazione non si vuole più per se stessa ed è effettuata secondo i fini e gl'interessi del sentimento che l'ispira (...) Perché un sentimento divenga estetico, bisogna che si disinteressi, e purificato, idealizzato, si trasfonda tutto nella rappresentazione, per modo che questa non sembri più ispirata da esso, ma che esso invece spiri dalla rappresentazione. In altre parole, l'artista vorrà la sua rappresentazione com'essa si vuole, quand'egli la sente com'essa si sente. (UM, 856)²⁸

Séailles gondolataitól való elhajlás tehát elsősorban Pirandello humorista művészetértelmezésében mutatkozott meg. Általános művészetelmélete, amelynek kidolgozásával az *Arte e scienza* kötet több tanulmánya is foglalkozott, és amelyen belül a Crocéval folytatott vitája is helyet követel magának, több ponton a francia előd elméletéből táplálkozott. A századfordulót közvetlenül megelőző és a rákövetkező évek látszólagos terméketlensége tehát kizárólag a *humorismus* elméletének gazdagodása szempontjából mondható el. Az 1908-as év két jelentős könyve közül viszont csak az egyik foglalkozott a *humorizmussal*, a másik olyan meghatározó tanulmányokat gyűjtött egybe, amelyek egy általános művészetértelmezés, az általában vett műalkotás létrejöttének kérdéseit járta körül, 1908-ban még visszafogottabb, az 1920-as átdolgozásban viszont már radikális módon a Croce esztétikájával szembeni pozícióból.

II.1.2. Tudomány és művészet

A *Scienza e critica estetica* (1900) tanulmány címe, nyitó és záró sorai rámutatnak Pirandello tudományok iránti vonzalmára, a tudományos eredmények művészetben és kritikában való kamatoztathatóságáról vallott meggyőződésére. A tudomány ebben az időben elsősorban a

²⁸ Az idézett rész jelentős átdolgozáson esett át az 1920-as kiadás alkalmával, a vonatkozó szövegrészt vö. UM², 105-106.

pszichológiát jelentette számára, eredményeinek esztétikai kritika területén való felhasználását pedig Binet olvasásának élményével kapcsolta össze.

Binet műve determinisztikus erővel hatott Pirandello elméleti-művészi érlelődésére. A kísérleti klinikai pszichológia területén tett felfedezések arra kényszerítették, hogy végleg háttérbe fordítson a psziché és a lelki élet korábban szigorúan pozitivista-determinisztikus felfogásának. Emellett viszonylag korán megmutatkozott a spiritualista irányultságú vonzalma is, amihez Séailles munkássága jelentette a legfőbb támpontot. Binet és Séailles elmélete így talált összhangra esztétikai koncepciójában. Ezt követően a szellemi élet megnyilatkozásait Pirandello szigorúan pszichológiai alapon magyarázta, illetve fokozatosan a *humorista* művészettel kapcsolatos elképzelései is kikristályosodtak. Pirandellónál tehát azonban a még jobbra pozitivista (Binet) és spiritualista tendenciák (Séailles) összehozására tett törekvések voltak az irányadók, ami – ugyancsak a *Scienza e critica estetica* cikk kapcsán – a tudományokkal szembeni magatartásának és a spiritualista tanok recepciójának vizsgálatát teszi szükségessé.

Binet műve (*Les altérations de la personnalité*, Paris, 1892), mely jórészt Gaetano Negri tolmácsolásán keresztül (*Segni dei tempi*, Milano, 1892), tehát a szigorúan kísérleti-tapasztalati esettanulmányok nyomán született leírások és következtetések szinte azonnali spiritualista irányultságú, metafizikai általánosításokhoz vezető olvasatán keresztül jutott el hozzá, az egyénben egyazon időben jelenlévő különböző személyiségnek, az én diszgregációjának, az emlékezet nem akaratlagos dimenzióinak, a vágyak és ösztönök tudattalan zónáinak, valamint a tudatállapotok lehetséges pluralitásának a tanulságaival szolgált számára, mely utóbbi az alternatív életek lehetőségét vetette fel²⁹. Binet pszichológiai kutatásai nem lépték át a hagyományos pozitivista szemléletet, csupán a tudatfázisok aggregációjának feltételezése révén a psziché egységességének tradicionális elképzelésével szakítottak. Negri viszont elvetette ezt a pozitivista szemléletet, és spiritualista jelenségek magyarázatára használta Binet-t. Pirandello, aki szintén élénk érdeklődést mutatott a psziché tudatalatti történései iránt, az egyik abszolút olasz tekintélyt látta benne³⁰, sőt Andersson megkockáztatja a feltevést, hogy Binet műve iránti érdeklődését is feltehetően ő keltette fel (vö. Andersson 1966, 144-146). Mindenesetre a *Scienza e critica estetica* tanulmányban Pirandello először vetette fel egyrészt az egyén szinkron és diakron összetettségének elképzelését, a különböző személyiségek kontemporális együttlétét énünkben, ahol jelen vannak mind a múltbéli személyiségeink, amilyenek egykor voltunk, mind pedig olyan

²⁹ Vö. Giuseppe Nava tanulmányát in PS, 180-198, különös tekintettel a 187-188. oldalakra, valamint Vicentini részletes összegzését in Vicentini 1970, 28-29.

³⁰ Később, immár a humorista elképzelések szempontjából is fontos doktrínákat közvetítő Giovanni Marchesini szintén belépett a sorba, *Le finzioni dell'anima* (Bari, 1905) műve az *Umorismo* egyik sokat idézett forrása volt.

más alternatív egzisztenciák lehetőségét sugalló személyiségek, amelyek létezéséről sejtelmünk sincsen³¹; másrészt pedig a tudatunk elé állított határok illuzórikus voltát, így könnyen meglehet, hogy velük ellentétben csak egy egyetemes végtelen tudat létezik, amelynek mindannyian részesei vagyunk³². Mindkét tétel irodalmi feldolgozása nagy karriert futott be Pirandello műveiben, ezek a meggyőződések táplálták megannyi szereplőjének tudati meghasonlottságát, a korábbi egzisztenciájukból való kisiklásukat, és – *humorista* álláspontokkal gazdagodva – a társadalmi reintegrálódásuk lehetőségének elvesztését.

Mint említettük, a *Scienza e critica estetica* tanulmányban a tudomány a pszichológia szinonímájaként értendő, és ennek a jelentésnek ettől kezdve kulcsszerepet kell tulajdonítanunk Pirandello esztétikai reflexióinak értelmezésekor. Ám a tudomány és művészet kapcsolatának kérdése, mely ekkor már messze nem újkeletű vizsgálódási terület sem Pirandellónál, sem a tág értelemben vett kortárs kritikai gondolkodásban, jóval sokszínűbb módon vetődik fel a századforduló előtt született írásokban, jórészt a kortárs vagy valamivel korábbi évtizedek kulturális szereplőinek értelmezésével analóg módon, azaz a pozitívizmus korszakában megélt tudományos fejlődés, a tudománynak a szellemi élet valamennyi területére beszüremkedő, s ott rövid időn belül abszolút hegemoniára törekvő dominanciája által felvetett kérdések (sok esetben kétségek) oldaláról közelítve meg a problémát. A századforduló előtti években egyre sűrűbbé váltak azok a megszólalások, amelyek a pozitív gondolkodásmód és a nyomában kibontakozó naturalista irodalom lassanként lecsengő egyedulalmának, illetve a fokozatosan erősödő neo-idealista szellemi áramlatnak a kontrasztjában revíziós, avagy restaurációs igénnyel vetik fel a tudomány kérdését.

A legelső alkalom, hogy a probléma szerzőnk látókörébe került, az 1893-as *Arte e coscienza d'oggi* című tanulmány volt, amelyben az akkor újonnan jelentkező preraffaelita, szimbolista és dekadens irányokkal, és nem kevésbé a kor kihívásaira autentikus választ adni nem

³¹ A konklúziót Negri szavainak tolmácsolásában szolgáltatta Pirandello: „*Per conseguenza, i limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo*” (SCE, 228).

³² Pirandello ezzel a gondolattal zárta a cikket, ekkor még a forrása megjelölése kíséretében: „*Già il Negri, a proposito del libro del Binet, ha detto, e noi possiamo ripetere per quel che riguarda la concezione artistica: Se cade l'idea di una coscienza permanente e dura, sorge l'idea di una coscienza la quale accompagna tutte le manifestazioni dell'universo. Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono illusioni, sono le condizioni dell'apparizione della nostra individualità relativa, ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Nella realtà, forse, non esiste che una infinita coscienza universale, donde siamo venuti e a cui ritorneremo*” (SCE, 229). Kísértetiesen hasonlít erre az *Umorismo* híres *lanterninosofia*-passzusának üzenete, melyben Prométeusz szikrája kapcsán a létezés határainak (élet és halál) illuzórikusságát, vele szemben pedig a világegyetemben való örök, határtalan létezésünknek a gondolatát sugallja (vö. UM, 942-943). Ez utóbbi eredetével kapcsolatban egyébként Casella ismét Séailles-ben látja a forrást, aki a „*lumière tournante*” metafora kíséretében vonja kétségbe az egzisztenciális bizonyosságokat (vö. Casella 2002, 215).

tudó evolucionista-determinisztikus szemlélettel szemben a művészetre háruló felelősségre mutatott rá³³. Talán a felvázolt problémakör összetettsége miatt, de Pirandello tudománydefiníciója nem pusztán eltér az 1900-as *Scienza e critica estetica* belétől, hanem meglehetősen eklektikusnak is tűnik. Egyaránt a tudomány felségterületéhez tartoznak a kísérleti-tapasztalati kutatások, a pozitív tudományok, a természet- és történelemfilozófia, valamint a pszichológia. A sokszínűség ellenére Pirandello szerint a tudomány egyik ága sem képes a modern kor válságbetegségét gyógyítani³⁴, és míg egyik oldalon megvetést és legalább olyan szélsőséges ellenreakciót von maga után, a másikon pszichiátriai esetként tekint a szellemi, erkölcsi és esztétikai válságban magára hagyott emberre, az azt kifejező művészeti megnyilvánulásokra, olyan lencsén keresztül nézve a világot, amelyen át minden és mindenki az ember fizikai és szellemi degeneráltságát mutatta. Ennek kapcsán idézte Pirandello Max Nordau (Südfeld Simon Miksa) *Degenerazione* (1892) című, a kortárs gondolkodók számára széleskörben ismert és élénk vita tárgyát képező művét. Nordau nem pusztán a *fin de siècle* általános jellemzése kapcsán beszélt degenerációról, hanem annak egyenes következményeként a *fin de race* apokaliptikus vízióját vetítette előre. Miközben az okokat a tudományos-technikai és gazdasági fejlődés következtében általánossá vált neurózisban látta, e negatív hatások diagnosztizálásakor nem kímélte a művészetet sem, a Morel és Lombroso által felvetett degeneráció elméletét a művészek pszichológiai alapú magyarázatára adaptálta. Pirandello a szélsőséges álláspontokkal szemben más megközelítésben tárgyalta a kérdést³⁵. Míg egyik oldalon nem akarta *tout court* elutasítani a tudományos felfedezések jótékony hatását, hiszen ennek köszönhetően „*i comodi della vita sono talmente cresciuti, che a tutti dovrebbe riuscire facile e di godimento questa breve dimora terrena*” (SI, 200-201), a másikon meggyőződése volt, hogy az ember igazán nagy kérdéseire, a dolgok végső okára és értelmére vonatkozóan a tudomány nem tud választ adni.

Még markánsabban kidomborodik ez utóbbi álláspontja a három évvel későbbi, és szinte teljes terjedelmében az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) szövegéből építkező, annak mintegy lecsupaszított kivonatát adó *Rinunzia* (1896) című írásban. Az újonnan bekerülő apró részletek egyike szerint a tudomány pusztán jelenségek, azok időbeli és térbeli relációinak vizsgálatára vállalkozhat, ám alkalmatlan a dolgok lényegébe hatolni, s miközben atomjaira szedi az életet, el is pusztítja azt:

³³ Vö. a tanulmányt részletesen tárgyaló I.2. fejezetet.

³⁴ Vö. PS, 183, ahol Nava a kor általános jelenségéként definiálja a fenti eklektikusságot, egyben az idealista reakció egyik kiváltó okát is ebben látja.

³⁵ Pirandello modernitással szembeni kritikái álláspontjának összefoglaló tárgyalását ld. De Crescenzo 2009.

Se non che, possono veramente immedesimarsi e unificarsi le tre leggi: essere, sapere e operare? abbiamo veramente una dottrina infallibile della conoscenza e una nozione precisa dell'universo? Chi potrebbe darcela? La scienza. Ma questa si basa soltanto su fenomeni e rapporti; conosce la faccia, non il dentro delle cose; spiega sì, ma riducendo le cose a rapporti di rapporti nello spazio e nel tempo, in riaccamenti di leggi astratte, in meccanismi, che son poi soltanto, più o meno, teoremi di geometria. Ella insomma astrae la vita e quasi la distrugge per poterla anatomizzare. (SI, 128)

A valódi ismeret/tudás ettől több: az élet értelmének, céljának a magyarázatát adja, vagy legalábbis arra akarja megtalálni a választ, ahogyan korábban az *Arte e coscienza d'oggi*ban sugallta a szerző, és ahogyan az ember csillapíthatatlan tudásvágya is ebből a belső késztetésből táplálkozik: a *miértre* szeretné megtalálni a választ, mely aztán értelmet adhat cselekedeteinek³⁶.

Nordau és Morel, majd Lombroso kutatásaira hivatkozva került a képbe az *Arte e coscienza*ban a felelős kritika kérdése úgy is, mint a modern tévelygő ember kiúttalanságának hangot adó vagy a tudattalanul azt kifejező művészet részéről érkező kritika – itt lehetséges modellként a *humorizmust* sugallja –, vagy az arra irányuló kritika, és úgy is, mint általános kritikai magatartásmód. A tudomány – implicit módon – inkább a művészettel szembeni alternatívaként jelenik meg a tanulmányban, mintsem a két terület gyümölcsöző kollaborációját hirdető ideál keretén belül, így ebből a szempontból Pirandello tudománnyal szembeni álláspontja elutasítónak mondható. Jellemző módon a szerző mind a pozitivista, mind pedig a spiritualista tendenciák fogyatékoságaira rámutatott, mindkét irányzat kritikai álláspontját magáévá tette, így a szellemi-erkölcsi válságnak sajátos történelmi dimenziót adott³⁷. Ugyanakkor a kérdés nem azzal az igénnyel vetődött fel, hogy a tudomány és a tudományos, azaz pozitív módszer művészetben belüli térhódítását vizsgálja, különös tekintettel a naturalizmus által felvetett művészi modell vonatkozásában, a tudomány tehát nem metodológiai kérdés, hanem *megismerés*, és ebből

³⁶ Pirandello szerint ebből a vágyból származik az ember összes nyomorúsága, mert ha nem akarná megérteni az élet értelmét, hanem megelégedne pusztán a létezés tényével, mint teszik az állatok és a növények, akkor megszabadítaná magát a hiábavalóság érzetének kínjaitól.

³⁷ Vö. Vicentini 1970, 16-21, különös tekintettel a 18-19. oldalakra. Vicentini rámutat továbbá, hogy a rossz közérzet a történelmi pillanathoz köthetőségén túlmenően az ember abszolút kondíciójaként is megjelenik: „*Se il disagio dell'epoca è visto nel contrasto tra un'esigenza insopprimibile dell'uomo e la scoperta della sua impossibilità costituzionale di soddisfarla, Pirandello, mentre definisce la crisi del momento storico, già la teorizza come condizione assoluta. Il malessere del momento, infatti, non è tanto costituito da circostanze esclusivamente temporanee come il passaggio tra due sistemi di credenze, quanto dalla coscienza di una dilacerazione perenne nella condizione umana tesa fra l'autoinganno e l'insoddisfazione. I caratteri critici – incomunicabilità, insignificanza dell'agire e oppressività di ogni legge e convenzione – definiti nell'analisi del momento storico si costituiranno come caratteristiche della crisi assoluta e perenne che ora, solamente, emergono alla coscienza*” (Vicentini 1970, 21). Hasonlóképpen az ember általános rossz közérzetének abszolutizálásával, történelmen kívülivé helyezésével fejeződik be a már említett *Rinunzia* (1896) cikk, valamint szintetikus módon, de ugyanez a téma visszatér az utóbbi írással nagyjából egyidejű fogantatású *Neo-idealismo* (1896) című cikkben.

a szempontból az 1908-as *Arte e scienza* álláspontjával mutat rokonságot. Mindazonáltal nem szabad elsiklanunk a tény fölött, hogy a Nordau, Morel és Lombroso triász által kínált pszichiátriai perspektíva műalkotások és művészek magyarázására való alkalmazását említve, melynek súlyos veszélyeire figyelmeztet bennünket a szerző, ha érintőlegesen is, de a *Scienza e critica estetica* kérdésfelvetését vetítette előre, vagyis azt, hogy hasznosíthatjuk-e a tudományt, a tudományos ismereteket a művészetkritikában. Mivel az említett esetben a tudomány kívülről akarja ráerőszakolni magát a művészetre, nem pedig a műalkotásban eleve benne rejlő potencialitások feltárására szolgál, szükségszerűen és szigorúan elutasítandóvá válik.

Pirandello értelmezéséből következően a megismerés szigorúan intellektuális tevékenységként való értelmezése a tudományok csődjével együtt azt is maga után vonja, hogy bebizonyosodik, nem rendelkezhetünk tudással az életről. Csak a változó, sokszínű érzelmek maradnak, amelyek – ismét az *Arte e coscienza d'oggi* sorait idézve – a költészethez, a művészethez tartoznak³⁸. Mivel azonban a megismerés iránti vágy továbbra is ott él az emberben, tudásszomja kielégítetlenül hajtja tovább a megkezdett úton.

Végül a tudomány tehetetlensége az élet végső nagy kérdéseinek tisztázásában megjelent a két évvel későbbi *Intorno al "Paris" di E. Zola* (1898) című rövid cikkben, az első írásban, amelyben Gaetano Negri neve előfordul. A cikk bő egyharmada szószerinti idézet vagy parafrázis Negri *Meditazioni vagabonde* (Milano, 1897) című könyvéből, amelyet lelkesedéssel emleget Pirandello, első ízben fejezve ki a pozitivistá-spiritualista szerző nézeteivel való rokonszenvét. Zola műve azonban, melynek irodalmi értékét röviden negligálja, csak apropóként szolgált számára egy sokkal fontosabb kérdés, a regény alapjában meghúzódó *tétel* tárgyalásához. Ez utóbbival kapcsolatban hivatkozott a szerző Negrire, aki idézett művében a tudományos korszakok tévedéséről beszél. Eszerint butaság azt hinni, hogy a társadalmat a tudomány, tehát az igazság alapjaira helyezve kiírhatjuk az ember veleszületett természetfeletti iránti vonzódását. Negri érveit Pirandello egy továbbival egészítette ki: a Negri által emlegetett *kausalitás* elve ugyanis nem pusztán az ember világban való tájékozódását határozza meg, de egyben szükségessé teszi azt is, hogy magának a világnak, a létezésnek okot (*causa*) találjon. Ebből a szempontból pedig minden gondolkodó, Platontól Spencorig *deistának* mondható. Végeredményben akár a tudomány (filozófia), akár a hit oldaláról közelítjük meg a dolgot, lényege szerint minden esetben *Istenhez* jutunk (Isten mint a természetfeletti szimbóluma

³⁸ Assunta de Crescenzo megállapítása szerint Pirandello számára az irodalom (művészet) volt az a privilegizált hely, amelyben a szellem (lélek) igazán megmutathatta magát, egyfajta *holisztikus* megismerés forrásává vált, amely „*immediata, essenziale, sintetica, non surrogabile da nessun'altra attività dell'intelletto; né tantomeno raggiungibile dalla scienza, incapace di fondare un nuovo statuto gnoseologico ed etico della realtà*” (De Crescenzo 2009).

értendő). A cikk záró sorai ismét visszakanyarodtak az *Arte e coscienza d'oggi* tanulmány központi kérdéséhez és legfontosabb üzenetéhez: az adott történelmi pillanat szellemi, erkölcsi kiüttlanságában, melyet a pozitív tudományok hegemoniára törekvése és a vele párhuzamosan formálódó metafizikai útkeresések együttesen eredményeznek, az embernek szüksége van, várja, hogy rátaláljon egy olyan vezetőre (*guida superiore*), aki átsegíti az életen. Az *Arte e coscienza d'oggi*ban ugyanerről a várankozásteli időszakról beszélt Pirandello, csak a *guida superiore* helyett – az egyébként még egyértelműbben keresztény hagyományhoz köthető – *verbo nuovo* kifejezést használta.

A századfordulóig tehát Pirandello írásaiban a tudomány elsősorban mint pozitív ismeretek gyűjtőmedencéje jelent meg, amelynek irodalmi, művészeti vonatkozásait nem elsősorban a műalkotás belső világán belül vizsgálta a szerző, vagyis olyan elemként, amely a mű organikus részévé, azaz formává válva a kritika vizsgálatának tárgyát képezheti, mint javasolta egyébként a *Scienza e critica estetica* írásban, hanem vagy mint megismerést, s ez esetben a művészettel szembeni alternatívává vált, vagy mint legfeljebb a műalkotások koncepciójába befurakodó idegen testet, mint történt Zola *Paris*-jában, ekkor viszont nincs mit kezdenie vele az esztétikai kritikának. Egyetlen helyen vetődött fel a tudomány és művészet hatékony együttműködésének gondolata, egy „Arielben” publikált recenzió keretén belül, melyet Fausto Squillace *Scopo de l'Arte* (1898) frissen megjelent kötetéről írt. Squillace nézeteinek rövid összefoglalását követően Pirandello idézi a szerző reményteljes prognosztizálását egy olyan jövőbeli művészetre vonatkozóan, amelyben a költői originalitás a tudomány és a filozófia inspirációival gazdagodhat, hiszen „*scienza ed arte, scienza e poesia si attraggono e si completano*” (SI, 324). A tudomány és művészet közötti kollaboráció ideálja aztán két évvel később a *Scienza e critica estetica* tanulmány egyik vezérgondolatává vált.

Squillace inspiratív hatása azonban, amelyet feltételezhetően Pirandello gondolkodására gyakorolt, nem merült ki ezen a ponton. Egy évvel későbbi művében, a *Le tendenze recenti della letteratura italiana* (1899) című könyvében az akkor még meglehetősen fiatal szociológus a kor uralkodó kritikai tendenciái között igyekezett termékeny összhangot teremteni, és az európai, majd az olasz irodalomkritika-történet néhány meghatározó alakjának rövid ismertetését követően egy olyan kritikai modellt javasolt, amelyben reményei szerint egyesíteni lehetett az egyes iskolák és megközelítési módok legfőbb erényeit. Ehhez Abel Francois Villemain történelmi, Sainte-Beuve biográfikus-esztétikai, Nisard apriorisztikus, Taine pozitív és Guyau szociológiai kritikáját vette alapul, majd a sort az olasz kritikátörténet elsősorban történelmi beállítottságú vonalának (Paolo Emiliani-Giudici, Luigi Settembrini) és Francesco De Sanctis esztétikai kritikájának

ismertetésével zárta, egyben a kortárs olasz kritikai iskolák alapvetően e két tendencia (történeti és esztétikai) közötti megoszlását állapította meg. A rövid összefoglalóknál érdekesebb viszont az új modellre tett javaslata:

A qualunque occhio, anche profano, appare dopo di ciò evidente la insufficienza di questi diversi indirizzi di critica presi isolatamente, perché è chiaro che un fatto complesso richiede, per essere spiegato convenientemente, vastità e complessità di indagini. Alla critica che si basa sullo studio dell'ambiente, del principio nazionale, del momento storico, sta di fronte la critica dei difetti, delle bellezze, delle biografie, delle particolarità personali di relativa importanza, mentre dalla loro armonica fusione potrebbe scaturire un nuovo, più fecondo e completo mezzo di analisi. E questo è l'arduo compito che ora si propone questa critica scientifico-letteraria, non secondo il concetto dei primi sostenitori, che è pure unilaterale ed incompleto, ma secondo le idee da me già espresse nel mio *Zola e Nordau*. (Squillace 1899, 32)

Az integráció jegyében Squillace nem tartotta elutasítandónak a Lombroso, Morel és Nordau által tematizált orvosi-pszichiátriai esztétika eredményeinek kamatoztatását sem, s különösen hasznosnak ítélte az utóbbi szerző e téren végzett kutatásait³⁹. A tudomány ilyen fokú térhódítását, melynek során a szellemi szféra valamennyi részterületén, így az irodalomban is helyet követelt magának, a század egyik legfontosabb sajtóságaként értékelte a fiatal olasz szociológus. Maga is a *degenerazione* kifejezést – amely *per definitionem* nem más, mint „*la deviazione morbosa dal tipo normale*” (Squillace 1899, 35) – vette át az új irodalom, az új művészet alkotásait inspiráló ábrázolási szándék tárgyának megjelölésére, egyben ezt az elméletet tartotta a kor legelfogadottabb és legkorszerűbb doktrínájának. A tudomány és kritika közötti együttműködést, amelyet egyébként szükségszerűnek vélt, itt látta megvalósíthatónak. Figyelemre méltó érvelésében az a világos distinkció, ahogyan a tudomány kétféle lehetséges szerepvállalására utalt:

Date queste condizioni era logicamente necessario che l'elemento scientifico s'introdusse anche nella critica letteraria, e non soltanto per limitarsi a controllare la scienza che nell'opera d'arte si metteva in mostra, ma anche per estendersi all'esame più largo e più profondo dell'opera stessa. (Squillace 1899, 34)

Míg az előbbi *modus* a tudomány és művészet kapcsolatát tárgyaló kortárs írások széleskörben megfigyelhető gyakorlatát jellemezte, az utóbbi egybecsengett Pirandello egy évvel későbbi *Scienza e critica esteticabeli* sürgetésével, hogy ti. a kritikának a tudomány segítségével kell tanulmányoznia a művészetet (vö. SCE, 226-227). Természetesen csak az elv tekintetében

³⁹ Lombroso és általában a pszichiátriai-pszichopatológiai irodalomkritika képviselőinek olaszországi recepciójára vonatkozóan vö. Rondini 2001.

beszélhetünk rokonságról, hiszen egyrészt Pirandellótól idegen maradt Squillace konkrét megvalósításra tett javaslata⁴⁰, amelyben továbbra is fontos szerepet szánt Nordau kritikájának, másrészt pedig a fenti tanulmány szóbanforgó sorairól – Andersson kutatásai alapján – tudjuk, hogy jórészt Gabriel Séailles-től származtak. Mint korábban említettük, Pirandello 1899-ben már biztosan ismerte Séailles 1883-ban megjelent művét (*Essay sur le génie dans l'art*), az *Azione parlatá*ban tetten érhető ennek bizonyítéka, s az is biztos, hogy Squillace *Le tendenze recenti della letteratura italiana* című könyve a mai napig megtalálható az író *via Bosio* 13. szám alatti házában könyvtárában. Ezenkívül csupán egyetlen dolgot állíthatunk teljes bizonyossággal: a tudomány és művészet, avagy a tudomány és kritika együttműködésének kérdése sokat tárgyalt témája volt a 19. század utolsó évtizedeiben uralkodó európai szellemi életnek, s nem maradt tőle érintetlen maga Pirandello sem.

II.1.3. Luigi Capuana

A *Scienza e critica esteticá*tól kezdve az író cikkeiben és kisebb tanulmányaiban mind sűrűbbé válnak a művészi alkotás mechanizmusával kapcsolatos reflexiók, amelyek ezzel párhuzamosan egyre kiforrottabb poétikai-esztétikai doktrínává állnak össze. Séailles-nek e folyamatban játszott döntő fontosságú szerepéről már esett szó, így a Pirandellóra gyakorolt legrelevánsabb hatások tekintetében a műalkotás csírából való kifejlődésének, a mű spontán és organikus formálódásának a tételeit emeltük ki. Séailles mellett azonban ugyanezen ideálok szerepeltek már De Sanctisnál, Goethénél vagy Capuanál, ahogyan a műalkotás elsősorban formaként való értelmezéséről is ugyanez elmondható. Pirandello – az említett szerzők nyomdokain haladva – hasonlóképpen központi kérdésként kezelte a formát.

Luigi Capuana sorsfordító szerepe Pirandello írói karrierjében köztudott, az elsők között volt, akik felkarolták az ifjú agrigentói tehetséget nem sokkal a bonni hazatérését követően⁴¹, és ő

⁴⁰ Squillace ideális kritikája egy olyan fúzió gondolata mentén bontakozik ki, amelynek két végpontjában a tudományos és az irodalmi kritika áll. A kettő gyümölcsöző találkozásából születne meg az a „*sistema completo di critica scientifico-letteraria*”, amelyben „*trovano posto tutte le critiche finora esistenti, armonicamente fuse e temperate*” (Squillace 1899, 43), vagy ahogyan a két évvel korábbi Zola e Nordau (1897) tanulmányban kifejtette: „*un'altra critica in preponderanza letteraria, che mentre si serve dei risultati scientifici come base, giudichi uno scrittore od un artista da un esame minuto delle loro opere. In altri termini: mentre nella critica a preferenza scientifica lo studio e l'esame critico si esercita sull'individuo in relazione alla sua opera, nella critica a preferenza letteraria l'esame critico si deve esercitare sull'opera in relazione ai caratteri psichici e antropogici già scoperti dalla scienza*” (id. Squillace 1899, 42-43).

⁴¹ Capuana később, a *Pasqua di Gea* (1901) megjelenése kapcsán meleg szívvel emlékezett vissza legelső találkozására a fiatal Pirandellóval (1891), aki nem sokkal korábban vehette kézbe első verseskötetét, a *Mal giocondót* (1889): „*Dieci anni fa, Luigi Pirandello, giovanissimo, arrivava a Roma con qualche copia del suo primo volumetto di versi, Malgiocondo, nella valigia e con addosso il vero mal giocondo dell'arte, cioè tutti gli ideali che allietano la giovinezza e fan sognare tanti bei sogni, gran parte dei quali non si avvera mai nella vita. / Biondo, con barbetta da Nazareno,*

volt az, aki a pályája kezdetén költőként debütáló fiatalember érdeklődését a regényírás irányába fordította⁴². Capuana elméleti munkáját jobbra a verizmus poétikájának kidolgozásához kötik, mellette azonban intenzív kritikusi tevékenységet is folytatott: 1881-ig a milánói „Corriere della Seránál” dolgozott, ahová később, egy rövid, 1897-ig tartó „Fanfulla della domenicánál” eltöltött időszak után ismét visszatért. A kritikus Capuanáról Croce röviden úgy nyilatkozott, hogy a kortárs irodalomkritika talán leghűségesebb De Sanctis követője volt, s bár a desanctisi iskolához való kötődés tekintetében nem tévedett a kritikus, Capuana kritikai írásai sokkal több erényt és originalitást rejtnek, minthogy egyszerű *epigonsággal* elintézzük őket.

Capuana Pirandellóra gyakorolt hatása rendkívül sokrétű volt, mindkettejük kulturális orientálódásában hasonló irányokat figyelhetünk meg, egyrészt egy sajátos realizmus igényt, másrészt a század végére felerősödő spiritualista tanokhoz való vonzódásukat. Esztétikai nézeteik kialakításában De Sanctis esztétikájának meghatározó szerepe volt a közös pont⁴³. Capuana a *Studi sulla letteratura contemporanea* (Milano, 1880) című tanulmánykötetének bevezetőjében Francesco De Sanctistól és Camillo De Meistől hoz egy-egy idézetet⁴⁴, mondván: „*Il mio credo critico è tutto in queste parole di così grandi maestri*” (Capuana 1880, VI). Míg az előbbitől vett idézet a tartalom és forma elválaszthatatlanságát állítja: „*La forma non è a priori, non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto (...): anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma*”; az utóbbi mestertől a művészet esztétikai formák sorozataként való definícióját kölcsönzi: „*L'arte è una serie di forme esoteriche l'una men perfetta*

capelli un po' lunghi e spinti indietro sotto un cappello di castoro a larghe tese, aveva nella svelta e signorile persona e sulla dolce espressione del viso quasi pallido, qualche cosa che non lasciava indovinare in lui un siciliano” (Luigi Capuana, *Profili letterari: Luigi Pirandello*, „L'Ora”, 4-5 agosto 1901). A kötet és szerzője rövid bemutatását végül biztató szavakkal vegyes meggyőződésének hangot adva zárja, mely szerint egészen biztosan nem kell sokáig várnia az ifjú költőnek, hogy egy élesszemű kiadó felfedezze: „*Ma io sono sicuro che presto uscirà dall'ombra, appena un editore di naso fino o di intelligente operosità saprà accorgersi del valore di lui e presentarlo al pubblico degnamente. Egli è di coloro che possono attendere, con la certezza che la sua bell'ora di gloria, un giorno o l'altro scoccherà*” (Uo.). Hat évvel később, az *Erma bifronte* (1907) megjelenésekor mint már beérett, és még sok meglepetést tartogató író mutatta be, különösen sokra értékelve novelláskötetének sajátos, keserűséggel vegyes finom iróniáját: „*Tutti i volumi di novelle di Luigi Pirandello potrebbero prendere il titolo di questo suo recentissimo. / Da Amori senz'amore a Erma bifronte, però quanto cammino percorso! Quel che forma oggi la caratteristica delle sue novelle era appena accennato allora; l'amara ironia attuale vi si rivelava, inizialmente, in una specie di bonario compassionevole sorriso che aveva quasi un'impronta di timidezza e non lasciava prevedere quel che sarebbe diventato poi, quando alla sicura padronanza della forma si fosse aggiunta una più profonda osservazione del cuore umano e delle miserie della vita*” (Luigi Capuana, *Cronache letterarie: „Erma Bifronte”*, „Gazzetta del popolo”, 9 gennaio 1907).

⁴² Pirandello Capuanának dedikálta a *L'esclusa* (1893) című regényét.

⁴³ Casella szerint azonban kétséges, hogy milyen mértékben beszélhetünk Pirandello esetében közvetlen De Sanctis-hatásról, és milyen mértékben köszönhetőek az érintkezési pontok Capuana és Cesareo, a desanctisi iskola két legnagyobb és legerőteljesebb követője kulturális közvetítésének (vö. Casella 2002, 154); ugyanakkor ő is elismeri, hogy mindaddig, amíg széleskörű kutatás nem történik a kérdés tekintetében, csupán feltevésekről beszélhetünk (vö. Uo.).

⁴⁴ Vicentini szerint a capuanai esztétika De Sanctis és De Meis közvetítésén keresztül szívta magába a hegeli örökséget (vö. Vicentini 1970, 66).

dell'altra, come quelle che sempre meno adempiono alle assolute condizioni dell'arte; e sono sempre meno naturali e spontanee, meno epiche e fantastiche, sempre più spirituali, liriche, filosofiche e vie più reali; e sì l'intuizione dell'arte è sempre men lieta e bella e vie più trasparente e immediata all'ideale"(Capuana 1880, V-VI). De Sanctis tétele Capuana szinte valamennyi kritikai és esztétikai írásában visszaköszön, kezdve a '70-es évek darabjaitól, amelyek később a fent említett legelső gyűjteményes tanulmánykötetben kaptak helyet. Az 1877-es *Canelli*-írásban aztán a *művészet=forma* definíció mintegy logikai továbbgondolásaként a De Meis-féle művészettörténeti koncepció is helyet kapott:

Il signor Canello ha dimenticato soltanto una cosa, che arte innanzi tutto vuol dire forma, e che farne la storia dovrebbe significare principalmente fare la storia della forma. L'arte così riguardata rimane sempre, in un certo modo, la storia dello spirito umano, ma dello spirito umano in quanto forma artistica che è una cosa molto diversa. (Capuana 1880, 303)

A művészi forma létrejöttét ugyanaz a teremtő szükségszerűség jellemzi, mint a természeti formákét, így saját magából nyeri önnön léte igazolását, és legmegfelelőbb vizsgálati módszere is a természettudományokéval megegyező, pozitív módszer⁴⁵. A *forma* és *tartalom* equivalenciája, és egyáltalán a *forma* kérdésének hangsúlyos jelenléte Pirandellónál csak a Croce-val folytatott vita dokumentumaiban jelenik meg, de akkor a Capuánáénál jóval cizelláltabb módon. Ennek oka, hogy egyrészt a Croce által javasolt és számára abban a formában elfogadhatatlannak ítélt *tartalom=forma* egyenlősítéssel szemben Pirandello a *forma* szubjektivitására és konkrétságára szerette volna a hangsúlyt fektetni, másrészt az egyenletből következő *művészet=megismerés* tétel helyébe a *művészet=forma által meghatározott kvalitások szubjektív interpretációja* definíciót helyezte. A konkrét capuanai formula, mely szerint *műalkotás=forma*, kizárólag azokban a cikkekben jelent meg, amelyekben a szóbanforgó tétel kapcsán magát a mestert idézte Pirandello (pl. *Profili letterari – Luigi Capuana*, 1896). Később a *forma* és *tartalom* szoros összefonódásával rokon gondolat lesz, tulajdonképpen feltételezi a kettő elválaszthatatlanságát a *forma* külsődlegességének tagadása, melynek jellegzetes képe a kívülről bármikor felvehető-ráadható *ruha, öltözék (veste estrinseca)*⁴⁶.

Capuana egyik legfontosabb hatása a műalkotásnak már Séailles-nél is emlegetett *organikus, spontán, életszerű* formálódására vonatkozó tételében mutatkozott meg. A '70-es évek

⁴⁵ Vö. Capuana Canello *Saggi di critica letteraria* kötete kapcsán írt tanulmányát (1877. július 19.) in Capuana 1880, 303.

⁴⁶ Vö. pl. Gabriele D'Annunzio *La città morta* című regényéről írt recenziójában (1898).

tanulmányaiban az *organikusságot* elsősorban a természeti fejlődési folyamatokhoz hasonló sajátosságként mutatta be a szerző, és ekkor még a kor uralkodó természettudományos és pozitív szemléletéhez igazította a téma tárgyalását. Az első reflexiók szerint a műalkotás nem izolált tényként jön létre, hanem az alkotó fantáziájában az idea szemlélése nyomán keletkező képek étellel telítődése révén, amelynek háttérében vagy egy pozitív folyamat áll, s ekkor a művész – tudattalanul – asszimilálja a környezetből a műalkotás elemeit, vagy egy negatív, mikor is – lévén a valósággal elégedetlen – gondolatban az ideálisba menekül, s onnan meríti az elemeket⁴⁷. A *fantázia rózsaszín fátylán* keresztül megsejtett ideát Capuana a költői érzellemmel azonosította, mely saját formájára rálelvén, azaz műalkotássá válva a fentiekben már említett és a természetben létező dolgoknál tapasztalható szükségyszerűség törvényének engedelmeskedik⁴⁸. A művészi alkotófolyamat leírására a későbbiekben – gondoljunk elsősorban az 1898-as *Gli „ismi”*... tanulmánykötetre – a szerző az *organizzazione* terminust használta, amelynek révén a műalkotást alkotó elemek a művész fantáziájában összeállnak, majd egy *spontán* alkotói erjedést követően *élő, eleven* teremtményekként lépnek elő:

Un'opera d'arte è un problema di rapporti numerici di cui la scienza comincia già a intravedere la soluzione. Gli elementi che la compongono si aggregano nella fantasia dell'artista per affinità elettiva che è in tutte le cose della natura, materiali o spirituali. Si aggregano non è la parola propria; bisogna dire: si organano. Attorno a una prima quasi impercettibile sensazione comincia spontanea la fermentazione creativa, l'assimilazione, lo sviluppo, precisamente come per gli esseri viventi; e quella sensazione, al pari della cellula iniziale, domina l'intero processo, stabilisce quasi *a priori* la natura, il carattere, l'individualità più o meno notevole di un'opera d'arte. (Capuana 1898, 83)

Capuana elméletében több hasonlóságot megfigyelhetünk Pirandellónak – Séailles és Binet nyomán – a *Scienza e critica esteticá*ban bemutatott elképzelésével. Egyrészt rokonságot mutat az alkotás *organizációs* jellegének kiemelése, másrészt a mű megszületését segítő *spontán eleven mozgás* feltételezése; ugyanakkor fontos különbség, hogy Capuana az alkotói fantázia forrását a tapasztalati valósághoz kötötte, míg Pirandello a szellemben élő ideákhoz: „*il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti: lo spirito – per dirla col Séailles – che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale*” (SCE, 225). Az alapvető különbségek

⁴⁷ Vö. Capuana Giovanni Prati-ól írt tanulmányát (1875. december 25.) in Capuana 1880, 93-118; különös tekintettel a 93-94. oldalakra.

⁴⁸ Vö. Capuana Fontana és Stecchetti kötetéről írt recenzióját (1877. július 25.) in Capuana 1880, 158-174; különös tekintettel a 167-168, 169. oldalakra.

abból eredtek, hogy amikor Capuana a műalkotás elemeiről beszélt, a valóságra vonatkoztatta őket, vagyis számára a művészet idealitása szigorúan pozitivista és verista előfeltételekből indult ki, addig Pirandello az alkotó személyiségében lévő elemek aggregációjáról írt, a mű létrejöttének *locusa* tehát nem a külső valóság, hanem az alkotó belső valósága volt, vagy ahogyan írta: „*l'artista trae dal proprio essere l'essere reale delle sue creature, vien di conseguenza che tanto più diverse fra loro e varie saranno queste, quanto più varii e mobili sono gli elementi costitutivi dello spirito dell'artista*” (SCE, 228) – s ezzel egyrészt szakított a pozitivista-naturalista vonallal, másrészt az alkotás szubjektivitását, pszichológiai meghatározottságát hirdető elmélet irányába mozdult el. Capuana ezért beszélt a későbbi művet szülő embrionális (*csíra-sejt*) állapot kapcsán *sensazionéról* (benyomás), Pirandello pedig egy idea felkeltette *sentimentóról* (érzelem). A jellegzetes *csíra (germe)* kifejezés, melyet korábban többek között Séailles hatásaként definiáltunk Pirandellónál, hangsúlyozván ugyanakkor a metafora desanctisi és capuanai gyökereit is, itt a *cellula iniziale* formájában jelenik meg, funkcióját tekintve azonban ugyanúgy *a priori* magában hordozza a műalkotás természetét, mint a *germe*. Természetesen azért ez utóbbi terminus is helyet kapott Capuana írásaiban, jórészt egyfajta jelentésszűkülés kíséretében, melynek következtében az öröklődés (természeti) törvényeinek megfelelő módon elvetett *germe* fejlődik ki az organizmusban a környezet kedvező hatásaira⁴⁹. Ebben a koncepcióban a naturalista-determinisztikus ideálok domináltak, míg Pirandellónál a kezdeti érzelmi megindulást előidéző idea rejti magában a műalkotás csíráját, a költőnek ezt kell hagynia kifejlődni a benne rejlő belső törvényeinek megfelelően:

bisogna ch'egli senta e scopra in essi, per una simpatia improvvisa, il germe da cui l'opera d'arte poi si svilupperà come un essere organico e vivente; bisogna che sia in lui, per così dire, il terreno adatto a fecondare questo germe. L'opera d'arte nasce non dal fatto bruto, ma dalla commozione feconda dell'artista che questo fatto accoglie e matura in sé. (SI, 574)

A *csíra* szárba szökkenéséhez kedvező talajt továbbra is a művész lelke jelenti, ahogyan Pirandello az idézett *Per un libro di novelle* („Fanfulla della domenica”, 1906. január 15.) cikkében pár sorral fentebb írta:

Ogni vera opera d'arte racchiude in sé la concezione particolare che l'artista ha della vita, espressa in un modo proprio e particolare; ma questa concezione dipende dal temperamento naturale dell'artista, dalla speciale educazione, dal sentimento che varia secondo i tempi, i casi e la fortuna, dall'ambiente in cui l'artista vive o ha

⁴⁹ Vö. az 1878-as Zola-tanulmányt in Capuana 1880, 50-76; különös tekintettel a 71. oldalra.

vissuto, dagli elementi ch'egli ha tratto da esso, la cui scelta non è già ad arbitrio di lui, ma secondo la sua naturale disposizione a cogliere e ad assimilare gli uni anziché gli altri. E da queste condizioni la concezione prenderà qualità e acquisterà un vario valore. (SI, 571-572)

A biológiai metaforából következett, hogy Capuanánál a műalkotás és a művészet magával az étellel vált azonossá. A művészi alkotás *eleven, spontán organizmusként*, illetve *élő formaként* való definiálása mellett pedig teret kapott a modern művészet legfőbb kihívásának meghatározása, hogy valós, eleven karaktereket teremtsen, akik bár ideálisak – ti. bennük a valóság minden esetlegessége ki van zárva – mégis minden tettükben és szavukban reálisak maradnak. Capuana az *Idealismo e cosmopolitismo* (1898) című tanulmányában (vö. Capuana 1898, 9-59) a többi között Verga és D'Annunzio tehetségbeli különbségére mutatott rá, mely a két szerző más-más karakterteremtő képességéből adódott. Míg Verga élő, hús-vér teremtményekkel népesítette be műveit, D'Annunzio csak árnyakat, szellemeket alkotott (vö. Capuana 1898, 16). De a Vergához hasonló képességet tulajdonított a szerző Ibsennek is, akinek szereplői a maguk módján, azaz a saját belső lényegüknek megfelelő módon beszélnek és cselekednek (vö. Capuana 1898, 23).

Pirandello a *Novelle e novellieri* (1906) című recenziócsokrában Capuana fenti szavait idézte, és a mester művészi ideáljai közül a művészet eleven, valós szereplők teremtésére irányuló kötelezvényét emelte ki elsőként (vö. SI, 510). Feltehetően Capuana 1898-as megjelenésű *Gli „ismi” contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* című tanulmánykötetnek ihlető hatásaként is értékelhetjük, hogy egy évvel később az *Azione parlatában* immár Pirandello is – először a karrierje során – a drámai szereplők élő, maguktól cselekvő jellegét, illetve ebbéli sajátóságuknak a szükségességét sürgette. Ugyancsak ez volt az egyik legfontosabb kritérium, amellyel kritikáiban az egyes szerzők és műveik művészi értékét meghatározta, a többi között például épp Capuana *Il Marchese di Roccaverdina* műve (1901) vagy a *Coscienze* című novelláskötete (1906) esetében. Így volt ez Capuanánál is, számára a legnagyobb művészi elégedettséget szintén az okozhatta, ha a teremtett alak mintegy valóságosan, a mindennapi életben tapasztalható módon lépett ki a műalkotásból:

Quando il personaggio esce perfettamente dalla fantasia dell'artista la soddisfazione è completa, e non si cerca altro. Non occorrono secondi fini, intenzioni di moralità, intenzioni scientifiche, intenzioni di nessuna sorta. Il personaggio viene giustificato dalla sua esistenza stessa, come nella natura; col pregio che nel mondo dell'arte è assai meno accidentale e quindi assai più importante, che non sia nella natura. (Capuana 1880, 189-190)

Capuana számára ez az elv vált az egyetlen elfogadható kritériummá bármely műalkotás megítélésében: a mű önmagában elégséges, célja és oka saját magából fakad, nem más, rajta kívül álló, külsődleges szándékokból, az önmagában való elégségességet pedig az *őszinteség* (*sincerità*) révén lehet elérni. Fontos kritériumokká váltak ezek az elvek Pirandellónál is, s míg tartalmi szempontból megkövetelték a művészet szabadságát, addig a forma oldaláról továbbra is a *spontán, természetes* formálódás igénye volt a mérvadó:

Noi vogliamo vedere se la breve opera d'arte narrativa, qualificata ancora come novella, sia un essere vivo; vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; vivo in virtù della sua propria e intrinseca legge, invece, legge vitale e organica, racchiusa nel primo germe da cui è nato e in cui già erano, fin dall'inizio, il suo destino e la sua forma; vogliamo vedere se a questa legge l'opera d'arte abbia obbedito, se il germe cioè si sia sviluppato naturalmente e spontaneamente sia fiorito. (SI, 511).

Az *őszinteség* elve 1895-től kezdve volt jelen Pirandello írásaiban, ezt követően a legfontosabb kritériummá vált az alkotói és a kritikus oldalán egyaránt⁵⁰.

A szereplők kapcsán egyébként érdemes megemlítenünk, miként vette át Pirandello – feltehetően Capuana Ojettivel folytatott vitája hatására⁵¹ – a mester álláspontját a művész személyiség- avagy típussteremtő munkájára vonatkozóan. Capuana és Ojetti a művész által teremtett élő személyek (*persone vive*) értelmezése körüli nyílt levélváltás keretében tisztázták, hogyan értelmezik a szóbanforgó kifejezéseket. Ojetti Capuana álláspontjával ellentétben, mely – szerinte – a vergai modell alapján egyedi, másokkal össze nem keverhető személyiségek megalkotását jelenti, olyan típusokban gondolkodik, akiknek tulajdonságai épp a közös emberit hordozzák:

Io (...) intendo per persone vive non astrazioni, non nuvole grige e mutevoli a ogni vento, non fantasmi lividi che spariscono alla luce della candela, ma tipi (...) dove ogni uomo ritrovi qualche sentimento, qualche pensiero suo, dove ogni uomo ritrovi una qualche immagine fraterna, dove ogni uomo ritrovi l'anima sua compresa... (Capuana 1898, 39).

Capuana válaszelevelében pontosította a saját állásfoglalását a kérdésben. Eszerint a *persone vive*, azaz az élő, eleven alakok egyszerre *realisak* és *ideálisak* (*esteriori e interiori*), tekintve, hogy a természet művét folytatják a könyv lapjain: „*proprio portano in sé creata con tutti i mezi dell'arte*

⁵⁰ Vö. a római szépművészeti kiállításról írt kritikáit felvezető elvi állásfoglalását, melyet az *őszinteség* témájának részletes tárgyalása mellett idézünk a I.3. fejeztben.

⁵¹ Ennek ihletésére született Capuana *Gli „ismi” contemporanei...* (1898) című könyve.

letteraria la particolar vita sensuale, sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universale” (Capuana 1898, 45). Vagyis a művész teremtményei a saját lényegükből fakadóan válnak típusokká azáltal, hogy élő személyekké lesznek, és mint ilyenek „*rivelano (senza volerlo, aggiungo io) nuovi significati della Vita, e problemi dell’Anima*” (Capuana 1898, 47). Capuana tehát továbbra is kitarított a művészet valóságból kiinduló idealizáló funkciójának elvével⁵². Azzal, hogy az élő személyek típusá válását állította, az ideális mint absztrakció, azaz konkrétság nélküli dolog létezését tagadta, legalábbis a művészetben, ezért szükségzerű volt számára, hogy minden individuum egy jól meghatározott, sajátos formában öltön testet.

Pirandello gyakorlatilag a Capuana-Ojetti nyílt levélváltással egykorú Ojetti-írását („*Il Vecchio*”. *Romanzo di Ugo Ojetti*, 1898) megelőzően maga is *típusok* megszemélyesítéséről beszélt, a szereplők, mint *típusok* váltak számára élő, eleven, valóságos teremtményekké, legyen bár szó D’Annunzio művészetéről (*Su „Le verigini delle rocce” di Gabriele D’Annunzio*, 1895) vagy a verizmus három nagy mesteréről (*Novelle siciliane*, 1896). Jól bizonyítja, hogy nem a szóbanforgó művészettípusok kizárólagos jegyének tudható be a szóhasználat, ha az 1896-os *Neo-idealismót* összevetjük a két évvel későbbi Ojetti-tanulmánnyal. A *Neo-idealismóban*, a korábbi írásoknak megfelelően, a valóság élő ábrázolásáról, halhatatlan típusokban testet öltött szereplőkről beszélt a szerző: „...*così lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l’idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi, che allora soltanto possono diventar tipi immortali*” (SI, 221). Az Ojetti-kritikában viszont – nyilvánvalóan érezve a Capuana és Ojetti típusérelmezése körüli zavart – világosabban körülírta, milyen értelemben állíthatjuk az igazi modern művészet által teremtett élő személyekről, hogy típusok:

L’Ojetti non ha voluto intendere che l’arte non deve crear tipi, ma uomini, i quali possono sì diventar tipi, ma dopo, per consenso altrui, non per volontà dello scrittore. L’uomo nel mondo dell’arte, se è uomo veramente,

⁵² Ezért vált elkerülhetetlenné Capuanánál a művészet és természet folyamatos összevetése, illetve ennek kapcsán a művészet felsőbbrendűségének hirdetése az utóbbival szemben. Már korábban, az 1880-as *Studi...* kötet tanulmányaiban is megfogalmazta ezt a gondolatot, amikor a művészet kapcsán az esetleges, a véletlenszerű kiküszöbölésének erényét emlegette, s ezzel a természet elébe helyezte azt. Különösen tanulságosak ebből a szempontból a kötet legfontosabb darabjának, a Zola-tanulmányának a következtetései: vö. Capuana 1880, 71. Talán még pontosabban fogalmazott a *Gli „ismi” contemporanei...* kötet részét alkotó *La crisi del romanzo* című tanulmányában: „*Il Romanzo (...) non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia; metterle al mondo con la stessa varietà, con la stessa prodigialità della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze e alla fatalità della morte*” (Capuana 1898, 71). Vö. továbbá Vicentini összevető elemzését Capuana és Goethe elméletében megfigyelhető párhuzamosságokra, Pirandellóra gyakorolt párhuzamos hatásukra vonatkozóan: Vicentini 1970, 65-75.

resta e vive; il tipo passa, perché, come ogn'altra opera di sintesi, ha valor temporaneo, relativo a un dato modo di concepire e di sentire. (SI, 271)

Az élő, valós személyek tehát a művészi intenciótól függetlenül, természetes úton válnak típusá egy, az alkotói folyamatra rákövetkező fázisban. Ezzel Pirandello a Capuanához hasonló nézetet fogalmazott meg, csak egyértelműbb keretek között.

Az *Il neo-idealismo* fent idézett passzusából kiviláglik, hogy Pirandello Capuanához hasonlóképpen a valóság ábrázolásán keresztül jutott el egy új, ideális valóság megteremtéséig. Ennek során a művészen megszülető idea ölt testet, amely – mint csíra – magában rejtje az egész későbbi műalkotást. Fontos tehát, hogy a művészi koncepció nem a mű egyik elemeként van jelen, hanem eggyé olvad vele. A kezdeti idea, azaz a műalkotás témája (*contenuto*) bármi lehet, a lényeg, hogy a művész lelkében *spontán* érzelmi megindulást kiváltva *természetes* módon indítsa be az alkotói folyamatot, amelynek *organikusságával* és *spontaneitásával* szemben az alkotó akarata semmivé foszlik⁵³. A tény, hogy a művészi ábrázolás minden esetben a valóság szemléléséből indul ki, mindenekelőtt megkövetelte a valóság definiálását. Pirandello ezen a téren a Crocéval szemben folytatott vita során adott hangot határozott elképzelésének a valóság hármas értelmezésével. A mű tartalmi vonatkozásainak szempontjából érdekesebb tehát az *élet* terminust használnunk, ahogyan tette ezt maga a szerző is. Ojetti *Il Vecchio* című regényéről írt tanulmányában Pirandello az *Arte e coscienza d'oggi*-ből örökölt passzust az alkotófolyamat rögzítésének kontextusába helyezte, megerősítve egyrészt a kezdeti idea és érzelem szoros kapcsolatát, másrészt a konkrét tényből absztrakt entitásba való átmenetet:

Noi non abbiamo della vita un'idea, una nozione; abbiamo un sentimento, mutabile e vario, a seconda dei casi e della fortuna. Da questo sentimento nasce l'idea; e quando comune è quello, comune diviene anche questa, diviene cioè entità astratta, che ha però radice, sempre, in un fatto concreto. (SI, 267)

⁵³ Vö.: „La verità è che il poeta non cerca il soggetto che gli possa convenire: lo trova senza cercarlo, lo intuisce a un tratto, naturalmente, senza il menomo sforzo. Il soggetto è un germe che tante volte può esser contenuto anche in una parola colta in una conversazione o letta in un libro; germe che il poeta riconosce subito per l'improvvisa emozione feconda che gli suscita nello spirito e da cui l'opera d'arte poi si svilupperà come un essere organico e vivente” (SI, 484). Vö. továbbá: „E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia più giudicare o comandare; lei comanda e guida, lei agita, sconvolge, imbroglia e scioglie a modo suo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidirle, se non vuole venir meno al suo dovere e cessare di essere tale” (Capuana 1898, 75-76).

Capuana hasonlóképpen meghatározónak, a művészet primordiális elemének tartotta az érzelmet, amely a fantáziával/képzettel együttműködve útnak indította a műalkotás formává válását, azaz élő organizmusként való megszületését:

Ma voi non siete qui chiamato a giudicare il contenuto del libro. Elaborato dall'immaginazione e dal sentimento dell'autore, quel contenuto, qualunque esso sia, è riuscito a organizzarsi, a prender forma, a diventare qualcosa d'indipendente, di vivo nelle creature che l'artista vi ha posto sotto gli occhi... (Capuana 1885)

Az idézet forrásául szolgáló *Per l'arte* (1885) kötet, melyre egyébként Pirandello a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908) tanulmányában hivatkozott is, további tanulságokkal szolgál. Így az érzelmi és imaginatív faktorok alkotófolyamatban betöltött fontosságának kiemelésekor érdemes utalnunk arra a másik szövegrészletre, amelyben Capuana a műalkotás megszületését mintegy párhuzamba állította az isteni teremtéssel. Metaforikus értelemben a képzelőerő ugyanúgy lehel életet, s ad formát leendő teremtményének, mint Isten lehelt lelket és adott formát a természet dolgainak:

Ma [il contenuto] è ancora nulla, finché l'immaginazione non interviene e non vi soffia su il suo gran *spiraculum vitae*. Allora soltanto non avrete più campo di fare distinzioni di sorta; il miracolo è riuscito. Quegli elementi disgregati son diventati *forma*, organismo vivente per l'eternità, legalmente iscritto nello stato civile dell'arte, insomma, quel che dovevano essere: un'opera d'arte. (Capuana 1885)

A sorok között rejlő párhuzam a műalkotásra váró öröklét perspektívájával a művészet természettel szembeni felsőbbrendűségére is visszatér, hiszen ez utóbbi teremtményei ki vannak téve a halálnak és a sors véletlen játékanak (vö. Capuana 1898, 71). A műalkotás teremtésének misztériuma és a forma által nyert halhatatlansága Pirandellótól sem volt idegen gondolat.

A *Per l'arte* tanulmányban Capuana a modern próza a közönség számára sokszor abszurdnak ítélt és értetlenséggel kezelt témaválasztásának jelölésére a *documenti umani* kifejezést használta⁵⁴. Megállapítása szerint nincs oly vérmes író, aki versenyre merne vagy tudna kelni a valós élettel, ha abszurd történeteket kell produkálnia, amelyekből ugyanakkor bőségesen akadnak a mindennapjainkban. Az irodalom és az élet produkálta bizarr helyzet egyik

⁵⁴ Egy 1879-es tanulmányban (*E. De Goncourt e Jean La Rue*, 1879. augusztus 12.) Capuana egyenesen azt állította, hogy mindaz, ami a nép számára kizárólag furcsaságot vagy örültséget jelent, a művész és a tudós számára – akik manapság gyakran egy személyben integrálódnak – fontos művészi vagy tudományos esetet képviselnek (vö. Capuana 1880, 88).

legklasszikusabb példáját épp Pirandello *Il fu Mattia Pascal* (1904) regényében találhatjuk, amelynek 1921-es kiadása végére illesztett *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* appendixében maga az író is ugyanazt a gondolatot fogalmazta meg, mint elődje (vö. TR I, 580).

Pár évtizeddel korábban, de szintén a modern művészet sajátos jegyeit számba véve, Capuana a tudományos szemlélet művészetbe való beszüremkedéséről ír. Szerinte a kor sajátosságát (*segni dei tempi*) kell látnunk abban, hogy a modern gondolat és a pozitívizmus a szellemi élet minden területén, így szükségszerűen a művészetben, az irodalomban is teret követel magának: a fantázia és a tudomány elemeinek összefonódása megkettőzte a mű értékét, miközben az író egyszerre volt művész és tudós. Capuana azonban idővel másképp látta a jelenséget. Míg a '70-es években pozitív, üdvözlendő jelenségként írta le a tudomány és művészet egymásra találását, amely ha természetes módon történik, azaz a művész tökéletesen konnaturánssá tud válni az alakjaival, mint például Zola a *L'Assommoir*-ban, s így az olvasót sikerül bevezetnie a mű intim világába (vö. Capuana 1880, 55 és 64), akkor valódi költészetté, érzelemmé tud alakulni az eredeti, valósághoz kötött és analitikus úton elemeire bomlott benyomás/élmény: „*La sensazione non rimane in lui al semplice stato di sensazione, ma s'innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia*”. (Capuana 1880, 64). Ugyan Capuana mindig is elismerte, hogy a tudományos reflexió rideg analízise következtében az igazán modern művészet, bármennyire is étellel szeretné megtölteni teremtményeit, szükségszerűen veszít *spontaneitásából*⁵⁵, a naturalizmussal és a pozitív tudományos módszerek művészetben történő alkalmazásával szembeni kritikája csak a századfordulóhoz közeledve erősödött fel, nem kis részben a spiritualizmus iránti érdeklődésével párhuzamosan. Ahogyan korábban a kor szelleméből adódóan szükségszerűnek tartotta Capuana a tudományos módszer művészi alkalmazását, meggyőződése szerint a művészettörténet formatörténetként, valamint a műalkotás formaként való értelmezéséből ugyanúgy szükségszerűen adódik, hogy az egyes esztétikai formák idővel átadják helyüket az újaknak, amelyek a kivételességnek ugyanazzal az elementáris erejével robbannak be a szellemi-művészi életbe, mint elődei. Következésképpen elérkezett az idő, amikor a filozófiai-tudományos reflexiók dominanciája az őket befogadó művészet halálához vezet: „*Troppa riflessione, troppa scienza positiva ci pervade ogni fibra. L'opera d'arte che pretende di usurpare le funzioni della filosofia e nella scienza non caverà un ragno dal buco. (...) Io le ho detto: l'Arte agonizza perché la riflessione e la scienza la uccidono*” (Capuana 1898, 33 és 57). Természetesen egy ilyen

⁵⁵ Vö. „*L'arte moderna tenta la sua via, procede riguardosa; è il suo metodo scientifico che la impone d'inoltrarsi con mille cautela. Ma le prime esperienze oramai sono un trionfo. (...) L'arte è trasformata, è peggiorata, se così piace; è corrotta anzi; chi lo nega? I suoi primitivi elementi, immaginazione e sentimento, si sono mescolati ai nuovi elementi della riflessione scientifica*” (Capuana 1880, 78).

kataklizmát csak lehetőségként vagy figyelmeztetésként kell érteniünk, nem jóslatként. Capuana hozzátette ugyanis, hogy a Művészet csak akkor hal meg, ha több vagy más akar lenni, mint Művészet. Ebben az esetben viszont nincsen helye benne a tőle idegen elemeknek, úgy mint tudomány és filozófia. Capuana az 1899-es *Cronache letterarie* részeként publikált *Nuovi ideali dell'arte e di critica* című írásában⁵⁶ Pirandello *Arte e coscienza d'oggi*jának pillanatnyi társadalmi-kulturális diagnózisához hasonlóan kaotikus, eszmék öszezapásától és általános irányvesztéstől terhes időszakként írta le a századforduló éveit, ahol a Művészetnek csak akkor és olyan formában van helye, mint addig, azaz ha megmarad pusztán Művészetnek: „*Sventuratamente una delle più evidenti caratteristiche di oggi è la confusione delle idee. Forse, da questo caos verrà fuori il nuovo mondo futuro; ma neppure questo nuovo mondo potrà fare che una cosa sia e non sia nello stesso tempo; e possiamo quindi anticipatamente proclamare che anche nel più lontano avvenire l'Arte sarà semplicemente Arte o non sarà più*” (Capuana, 1899).

Ezek után Capuana még kétszer tért vissza a tudomány és művészet kapcsoltának témájára: a *La scienza della letteratura* (1902) és az *Arte e scienza* (1904) egy-egy dedikált példánya Pirandello könyvtárában is megtalálható. Ez utóbbiban Capuana már határozottan negatív álláspontra helyezkedett a tudománnyal szemben, elsősorban a művészet irányában legújabban mutatott arrogáns és kioktató magatartása miatt. Ezúttal a két terület kölcsönös hatásaként láttatta a problémát. Először a művészet és a kritika akart tőle idegen eszközökkel élni: egyik oldalon absztrakt tudományos-filozófiai fogalmakkal töltöttek meg művészi formákat, a fantázia helyett az érvelést használva az alkotáshoz, miközben a kísérleti tudomány alapján megalkották a kísérleti regény műfaját és elméletét, a másikon a szellem és a lélek belső történéseit, tényeit a társadalmi és természeti élet külső történéseivel, tényeivel magyarázták, a pozitivizmus elveit alkalmazták a műalkotásra. Ezzel Zola és a naturalizmus első esetben kerültek negatív megvilágításba Capuanánál:

...lo Zola avea passato il confine oltre il quale l'opera d'arte, per eccesso di elementi incompatibili con la sua natura, rischia di non riuscire opera d'arte. Trasportare il metodo positivo nello studio del soggetto, stava bene; trasportare anche nella forma la severità scientifica, la maniera obbiettiva in modo da dare, fino a un certo punto, la illusione che l'opera d'arte si fosse fatta da sé, che i suoi personaggi vivessero in piena libertà come nella vita ordinaria, stava benissimo. Ma pretendere che l'opera d'arte potesse assumere valore di dimostrazione scientifica, o meglio, far servire la concezione artistica al preconconcetto d'una teorica scientifica e credere che il valore dell'opera d'arte dovesse principalmente consistere in tal preconconcetto, in tale dimostrazione, ecco quel che diventava proprio assurdo. (Capuana 1904, 9)

⁵⁶ Capuana 1899. május 11-én, a pisai Új Színház dísztermében tartott előadásáról van szó.

A legnagyobb tévedése a fenti szemléletnek tehát az volt, hogy a művészi alkotást külső prekonceptióknak rendelte alá, és ezzel megszegte a legfontosabb kritériumot: a művészi alkotás őszinteségét, amely a forma és tartalom harmonikus egységének spontán megvalósulását jelentette.

Capuana szerint ezzel a művészet a saját sírját ásta meg, így megjelentek azok az új misztikus-vallási tendenciák, amelyek morálisan negatív hatásaira hivatkozva követelték a modern művészet halálát. Ebben a légkörben lépett színre az új tudomány, a pszichológia, amely a művészet korábbi gőgjét megbosszulandó szerette volna bebizonyítani annak általános degeneráltságát, betegségét. A Pirandellóéval azonos álláspontokkal találkozhatunk ezekben a gondolatokban, amelyek részben megmutatkoztak már a *Scienza e critica estetica*-ban is, és visszatértek később az említett tanulmányt magába foglaló *Arte e scienza*-ban. Ennek ellenére Pirandello továbbra sem szorítkozott a tudomány pusztán metodikai kérdésként vagy a lecsengő pozitivisták szemlélet irodalmi hatásaként való tárgyalására.

II.2. Az *Arte e scienza* kötet és a Croce-vita

A századfordulót megelőző évek élénk érdeklődése a művészet és tudomány kapcsolata iránt nem hagyhatta érintetlenül Pirandellót. Az első írások kérdésselvetései és vizsgálati premisszái többé-kevésbé illeszkedtek a fentiekben vázolt általános körképbe, de – ahogyan Giuseppe Nava írja – az 1900-as évektől e tudományos érdeklődés helyébe mindinkább esztétikai reflexiók léptek, nem kis mértékben Croce *Esztétikájának* 1902-es megjelenése, valamint olyan nem pozitivisták filozófiák felbukkanása következtében, mint amilyen Bergsoné, Simmelé vagy Blondelé volt (vö. PS, 191-192). A régi és új kutatási irányok találkozásában született meg az *Arte e scienza* kötet (1908), amely címében Capuana 1904-es művét idézte. Pirandello esetében azonban nem pusztán egy tanulmányról volt szó, hanem több, pontosan kilenc tanulmányt magába foglaló kötetéről, így a cím vonatkoztatható az egész könyvre. A kérdés tehát, hogy milyen megfontolás vagy szándék alapján választotta Pirandello a nyitótanulmány címét kötetcímné is?

A *Scienza e critica estetica* (1900) egyik fontos tétele az érett, modern tudományos kritika kialakításának igénye volt, amelyet a szerző szerint úgy lehet elérni, ha a kritikus a tudomány segítségével feltárja a műalkotásba ösztönösen elrejtett törvényeket, a *szellem törvényeit*. Hogy pontosan mit is értett ez alatt Pirandello, nem egészen világos. Az iménti tételt tartalmazó mondat szerint a művész, miközben alkot, az élet törvényeit tartja szem előtt, persze anélkül, hogy pontosan ismerné őket. A tudományos háttér itt könnyen értelmezhető az alkotó világlátásával,

amelynek sajátos jegyei elkerülhetetlenül megmutatkoznak a műben. A tétel illusztrálásaképpen azonban a már korábban is említett Rubens-példát hozza a szerző, amelynek alapján inkább gondolhatunk az alkotás során alkalmazott tudományos-fizikai törvényszerűségekre, racionális összefüggések alkalmazására, mint pl. szín- és hangtörvények stb.. Tehát ismét a tudomány terminus meglehetősen tág értelmezésével találjuk szemben magunkat. Ettől azonban jóval fontosabb, hogy Pirandello – bármely területre is korlátozzuk az *tudomány* szó jelentését – a művésztől való elválaszthatatlanságát hangsúlyozza, a legfontosabb kritérium ugyanis a belső koherencia és a művészi teremtés *ösztönösségének, spontaneitásának* a megtartása. A tudomány a művészet oldaláról csakis ilyen módon lehet jelen, ezért elválaszthatatlan a két terület. A művészet tudományos aspektusa a műalkotás belső logikáját jelenti.

A kritika oldaláról alkalmazott tudományosság hasonlóképpen eltér a pozitív tudományok alkalmazta igazság-kritériumok és bizonyítási módszerek alkalmazásától, mert azzal a kritika ugyanúgy a művész által korábban létrehozott belső koherenciát törné meg. Barberi Squarotti szerint Pirandellónál a műalkotás kritikájának objektivitása és tudományossága ellentétes irányban haladt a Croce-nál tapasztaltnál, de ugyanígy a desantisi vagy a pozitív elméletek irányával is (vö. PS, 175). Egy ilyen felelős tudományos kritika kialakításának ideálját sejtethetjük tehát az *Arte e scienza* cím mögött is: a tudomány segítségével kívánta a szerző feltárni a művészetben lévő tudományt. Ehhez kínált különböző irányelveket, elméletet és példákat a kötetet alkotó mintegy kilenc tanulmányban. A tanulmányok megszületésének háttérében álló nagyon is gyakorlati motivációkon túl tehát maga a címválasztás programszerűnek tűnik. Az eredmény nem váratott soká magára. Michele Barbi, a későbbi kiváló dantista, a bíráló bizottság tagjaként a következő elismerő szavakkal nyilatkozott a pályázatra benyújtott két kötet szerzőjéről: „*in lui ingegno acuto e vivace, larga cultura, sufficiente preparazione storica e filologica, idee chiare e precise di filosofia dell'arte*” (id. Di Stefano 1996, 32).

Már korábban megállapítottuk, hogy az *Arte e scienza* kötet tanulmányainak túlnyomó része alapvetően a Croce-ellenes vita álláspontját képviselik, amelynek keretei között Pirandello számot adhatott a nem kifejezetten *humorizmusra* korlátozódó, általános művészetszemléletéről⁵⁷. Ennek legmeghatározóbb elemei a századforduló környékén született írásokban kezdtek

⁵⁷ Köztudott volt, hogy Croce leginkább hallgatással intézte el a saját rendszerével szembenálló esztétikai-filozófiai nézeteket, az ízlésével ellentétes művészi pályákat. Nincs mit csodálkozni hallgatásán – legalábbis szűkszavúságán – Pirandellóval kapcsolatban sem. Csak ritka alkalmakkor találta arra méltónak, hogy egyáltalán kritikai megjegyzésekkel illesse. Nem véletlen tehát, hogy a kettejük közötti szakmai nézeteltérés okainak feltárása inkább a Pirandello-kritikában kapott helyet. A *meg nem értések*, elutasítások és kétkedések keresztüztüében mindig is Pirandello művészetének ún. *túlzott intellektualizmusa* állt, amelynek gyökere Croce kritikája volt. A *filozófus irodalomkritikus* szerint a nem-poétikai elemekként definiált álfilozófiai tételek idegen testekként telepsznek a poézisre, így megfosztják művészi értékétől a művet.

megmutatkozni, nem kis mértékben az előző fejezetekben tárgyalt szerzők (Séailles, Binet, Capuana stb.) műveinek hatására. A Croce esztétikájával szemben folytatott polémia meghatározó jellege ellenére azonban egyet kell értenünk Giuseppe Navával, aki szerint Pirandello a látszatnál sokkal érzékenyebb volt Croce irányában (vö. PS, 181), sőt – tegyük hozzá – megkockáztatjuk a kijelentést, hogy a látszatnál sokkal kevésbé élesek voltak a kettejük nézete közötti kontrasztok.

Ha távolról szeretnénk rávilágítani a két ember habitusának és szemléletének különbségére – mintegy bevezetésképpen, mielőtt rátérnénk a lényegre rejtő részletekre –, egy, talán kissé dilettánsnak tűnő, ámde fontosnak ítélt sajtóságot kellene kiemelnünk: a kettejük közötti pszichológiai és/vagy gondolkodásbeli különbséget, amely az egyikük részéről megkövetelte a dolgok rendszerben látását, azt, hogy a dolgoknak jól kijelölhető helye legyen a világban, a másikuk részéről *eleve kizárta* a rendszeralkotásra tett legapróbb kísérletet is⁵⁸. Természetesen ez utóbbi vonatkozik Pirandellóra, aki egész karrierje során a skatulyák ellen harcolt a művészet szabadsága nevében. Számára minden rendszer skatulya volt, ráadásul feltételezte a rendet, egy jól körvonalazott összefüggés- és viszonyrendszert, ami egyet jelentett azzal, hogy a benne helyet kapó dolgok – a helymeghatározásnak és a körülírhatóságnak köszönhetően – megismerhetővé váltak. Pirandello minduntalan ennek a lehetőségnek a tagadására jutott. Abszolút radikális álláspontot képviselt, miután nála *nem* a létezés bizonytalansága, az egzisztenciális kérdőjelek vezettek a megismerés bizonytalanságához, sőt *ad absurdum* lehetetlenségéhez, hanem ellenkezőleg: a megismerés *a priori* tagadása tárta fel előtte a létezés belőle fakadó dilemmáit.

Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy Pirandello és Croce elméletében számos közös pontot találhatunk, nem kis mértékben annak a ténynek köszönhetően, hogy mindketten a desanctisi iskolából nőttek ki⁵⁹. Közelségüknek azonban van egyik másik, lényegibb megnyilatkozása is, ti.

⁵⁸ Valami hasonló üzenetet lehet kiolvasni Vicentini szavaiból is, ahogyan a Pirandello-Croce vita általános karakterét ő is a két fél eltérő mentalitásából, kritikai attitűdjéből vezeti le: „*La polemica, in ogni modo, fu senza dubbio assai sterile, semplice contrapposizione di posizioni lontanissime, incapaci di comprendersi: l'una tesa a riconoscere nell'arte il prolungamento di tutta l'attività della natura e quindi la presenza di ogni facoltà della persona, l'altra preoccupata di cogliere l'esatta distinzione delle attività dello spirito. Il contrasto profondo, sotto la polemica estetica era comunque tra la concezione pessimistica, critica e tragica di Pirandello, e la prospettiva ottimistica di Croce (...). Non per nulla lo sforzo speculativo di Pirandello era diretto a riconoscere nell'organicità dell'arte la presenza della criticità della vita, mentre la teoria di Croce, al contrario, esigeva il superamento di ogni criticità particolare nella serenità universale dell'arte*” (Vicentini 1970, 134-135).

⁵⁹ De Sanctis esztétikájának néhány originális meglátása és tétele épp Benedetto Croce által lett újragondolva, vagy épp elmélyítve, neki köszönhetően találtak helyet egy összefüggő filozófia-esztétikai rendszerben, adott esetben olyan új problémafelvetések irányába nyitva meg az utat, amelyek természetszerűleg nem lehettek még jelen De Sanctisnál. Míg azonban Croce esztétikájának csupán a magja merítkezik desanctisi forrásokból, nem úgy az iskolához sokkal jobban kötődő Pirandello elmélete (még annak ellenére is, hogy sok esetben nem közvetlenül a kritikustól, hanem Capuanán, Cesareón keresztül adaptált elvekről volt szó nála). Érdekes összevetésre kínál lehetőséget például a tartalom és forma viszonyának vizsgálata, amely De Sanctisnál a kettő sérülésmentes egymásba fordulását jelentette, azaz az esztétikai

mindkettőjüknel elválaszthatatlanná válik egymástól a filozófiai és esztétikai gondolkodás. Kevésbé burkolt a két terület kapcsolata Crocénál, aki a Szellem filozófiájában az elméleti tevékenység első fokaként határozta meg a Művészetet, illetve ennek tudományát, az Esztétikát. A művészet, mint intuitív kifejező megismerés a reális és irreális közötti distinkció hiánya ellenére markánsan realista jelleggel rendelkezik nála: „*Supponendo uno spirito umano che intuisca per la prima volta, sembra ch'egli non possa intuire se non realtà effettiva ed abbia perciò soltanto intuizioni del reale*” (*Estetica*, 6). Crocénál tehát a megismerő tevékenység minden esetben az objektíven adott valóságra irányul, amely konkrét és egyféleképpen létező. Erre a valóságra vonatkoznak az intuíciók, amelyek egyediségükből és megismételhetetlenségükből adódóan magukban hordozzák ugyan a szubjektív jelleget, de nem vonják kétségbe sem a valóság objektivitását, sem pedig a megismerhetőségét. A megismerő tevékenység minden esetben egy szubjektumtól függetlenül létező valóságra vonatkozik, s bár egyéni kifejező megismerésekről van szó, a kifejezett megismerés egyéni módozatainak, formáinak sokfélesége mögött lényegi, azaz ideális azonosság rejlik. A megismerés tárgya egyszerre egy és sokféle, helyesebben a sokféleség az egységen belül mutatkozik meg.

Pirandellónál épp ellenkezőleg. Elméletének és műveinek egyetlen mozgatóereje a kétkedés jogának és lehetőségének a fenntartása volt. Minden egyes állítás és ismeret azonnali kétségbevonásával, ellenkező oldalról való megvilágításával lépett a következő állítás felé mindaddig, mígnem a megismerés nyomában járó világok megsokszorozódása magának a megismerésnek a lehetetlenségét mondta ki. Pirandello álláspontja azonban nem radikalizálódott oly mértékben, hogy tagadta volna a szubjektív tudattól függetlenül létező valóságot (bár a formálódás éveiben akár odáig is ragadtatja magát), hanem épp ellenkezőleg, a pusztán ideálisként létező világot utasította el, csupán elfogadta annak esetlegességét, hogy az énen kívüli világ egyéni belüli realizálódása nem feltétlenül, helyesebben *biztosan nem* esik egybe a rajta kívülivel. A végeredmény szempontjából tulajdonképpen csaknem érdektelennek bizonyul kezdeti és későbbi álláspontjának ambivalenciája, hiszen a megismerés soha nem jut el az objektíven adott valóságig.

Pirandello szerint tehát a belső szubjektív érzetünkön keresztül realizált világ számunkra olyan, mint a valóság, amely jellegéből adódóan csupán végtelen közeledés lesz a tényleges

tényben a tartalom is és a forma is megőrizhette a maga fontosságát. Míg Pirandello hű maradt ehhez a felfogáshoz, Croce a forma dominanciáját hirdette, noha kiindulópontját tekintve ő is De Sanctishoz nyúlt. Az elhajlások sok esetben, így itt is Croce tendenciózus De Sanctis-értelmezéséből fakadtak (vö. Kaposi 1994, 117), mindamellett mutatják, hogy Pirandellóval szemben – aki erősen kötődött még a romantikus iskola hagyományához is – Croce sokkal eredetibb gondolkodású elme volt. Croce De Sanctis-kötődésével kapcsolatban ld. általában Kaposi 1994, ezen belül a tartalom-forma kérdésre vonatkozóan: *id. mű*, 116-126.

valóságához, de soha nem esik vele egybe. Pirandello Crocéval ellentétben elutasította a művészet megismerő funkcióját abból a *Scienza e critica estetica* óta jelenlévő kritériumból adódóan, mely szerint a megismerés szigorúan és kizárólag intellektuális (kognitív) aktus. Az ilyen megismerés fogalmakkal és relációkkal dolgozik, a dolgok közötti összefüggések feltérképezését végzi, de az igazán lényegi tudásra, azaz az okok feltárására alkalmatlan. A valódi tudás (ismeret) a létezés (élet) miéjtjére tud felelni, ám ilyen tudással nem rendelkez(het)ünk, csupán érzésekkel. Pirandello felfogásában tulajdonképpen már a világ percepiálása során eldőlt a róla való, hangsúlyozottan *pontatlan* ismeretek szubjektív és pszichológiailag motivált jellege. A világhoz (valósághoz) való viszonyunkat következésképpen nem az ismeret (megismerés), hanem a leképezés (ábrázolás) terminusokkal definiálhatjuk. Erre pedig kizárólag a művészet alkalmas. A művészet és tudomány kölcsönös egymást feltételezése nyomán pedig világos, hogy az előbbi nem intellektuális tevékenység nélküli, nem fantázia alkotta képek rögzítése, hanem túllépve a puszta szenzáción (benyomás, érzet) az adott tárgy szubjektív megismerését is jelenti. Terminológiai inkonzekvenciák elkerülése végett azonban ezt nem mondhatjuk ki: Pirandello elképzelésében a valóság ismeretének nincsen helye, csak valóságábrázolásnak, amely – az azt végző szubjektum pszichológiai meghatározottságából adódóan – mind tárgyában, mind módjában szubjektív. Sőt, mint majd a reális és irreális megkülönböztetésének igénye diktálja Pirandellónál, a művészetben még csak valóságábrázolásról sem beszélhetünk, hanem valóságteremtésről, amely egyben a valóság értelmezését (interpretációját) is jelenti.

Szükséges tehát a *reprezentáció* és *teremtés* közötti kapcsolat tisztázása. A kettő viszonyát folyamatos dialektikaként kell elképzelnünk Pirandello gondolkodásában, mely szerint a valóság ábrázolása, amely maga is szubjektív aktus, kizárólag egy objektív valósággal fedésben nem lévő, személyes módon teremtett világra irányulhat: „...*certo, le rappresentazioni non coincidono con gli oggetti del così detto mondo esterno: sono anch'essi fatti soggettivi della coscienza e oggettivi solamente in quanto si riferiscono a gli oggetti esteriori e costituiscono il materiale su cui si edifica il così detto mondo esterno. Nessuna cosa penetra nel nostro spirito, che subito non divenga simile ad esso*” (SI, 596) – mondja az író az *Arte e Scienza*-ban, immár elhagyva a valóság individuális jellegének adott diskurzusban indifferens tételét. Miután a *megismerést* Pirandello pusztán a *kognitív* oldallal azonosítja, a *kognitív*, azaz *objektív* megismerés lehetőségének elutasításával összhangba kerül a pozitivistá-evolucionista tanok megbukását érzékelő kortárs filozófiai áramlatokkal.

Ezen a ponton ér össze a filozófia és művészet. A valóságról alkotott érzet egyben a *valóság teremtő realizálása*. Gnoszeológiai szkepticizmusából és szubjektivizmusából

következően Pirandello úgy véli, a *művészetre mint teremtő aktusra* hárul az a feladat, hogy a filozófia, a hit és tudomány megbukását követően az ember létezéssel és valósággal kapcsolatos ismereteit kifejezze. Az általános szellemi válságot, a valóság és tudat széttöredezettségét, a megismerés és létezés relativisztikusságát leghitelesebben kifejező művészet – már többször említettük – a *humorista* művészet lesz: a hagyományos kognitív sémák helyett a *humorizmus irodalmi* válaszát kínálja Pirandello, amelyet aztán a cselekvésbe átfordulni képes etikai magatartás modelljeként a morál területén is legitimálni igyekszik. Croce *költészet mint megismerés* pozíciójával szemben Pirandello a művészetet tettként definiálja, egy saját belső törvényszerűségekkel rendelkező valóságot teremtő cselekvésként.

A gondolat és költészet folyamatos egymásba olvadását figyelhetjük meg Pirandellónál: a művészet ki nem mondott és terminológiai szükségszerűség alapján kimondhatatlan egybeesése a *valóság költői megismerésével* sajátos jelleget kölcsönöz műveinek, pontosan azt a gondolatiság-költőiség közötti dualitást, amely az ellene felhozott kritikák célpontjában állt. Ebből adódik elméleti írásainak sajátos, a rendszeres digressziók képi – azaz *humorista* – jellegében megmutatkozó nyelvezete. A valóság költői ábrázolásának (a művészi teremtésnek) fogalmi, tudományos-filozófiai megismeréssel szembeni primátusát bizonyítja az is, hogy Pirandello hatékonyabb eszköznek ítélte az elméleti tézisek magyarázatára a metaforákat, a költői képeket. Amikor tehát Croce a pirandellói diskurzus teoretikai-logikai fogyatékoságát kritizálta, a költői nyelvnek eme potenciájáról feledkezett meg. Pirandello egész életművének belső koherenciája erre épül, miként a külső és belső mű szoros párhuzamban haladása is mutatja. A művészetről, irodalomról, és rajtuk keresztül a valóság megismerhetőségének határaitól szóló elméleti fejtegetéseivel mindig szoros párhuzamban haladnak a szépirodalmi művek problémafelvetései, ahogyan sok esetben a kétféle tevékenység produktumai között megfigyelhető nyelvi kölcsönzésekben is tetten érhető. A műfajhatárok elmosódnak szépirodalom és nem szépirodalom között⁶⁰.

A Pirandello–Croce vita gyökereit 1904-re nyúlnak vissza. Pirandello ebben az évben írta meg az *Il fu Mattia Pascal*. Egy évvel korábban Croce lefektette militáns kritikájának alapjait: megalapította, és gyakorlatilag szinte egyedül szerkesztette a „La Critica” című folyóiratot,

⁶⁰ Giovanna Cerina ugyanezt a sajtóságot emeli ki Pirandello műveiben: „*Anche in questa prospettiva acquista significato quel carattere di «intercomunicabilità a largo raggio» (secondo le parole di Macchia), che si istituisce fra tutte le opere di Pirandello, non solo per la libertà che personaggi, motivi, situazioni hanno di muoversi da una novella all'altra, di uscire da un racconto per entrare in un romanzo o in una commedia, ma anche nel senso che riflessioni filosofiche o estetiche e considerazioni critiche si innestano nel tessuto narrativo di novelle e romanzi o diventano dialogo dei personaggi; così come i modi del discorso narrativo s'intrecciano nel discorso critico e teorico dei saggi, entrano nella costruzione della commedia*” (Cerina 1983, 8).

amelynek elsődleges programjai között a kortárs olasz irodalommal való számvetés szerepelt. Pirandello maga is aktív kritikusi tevékenységet folytatott ezekben az években, 1889-től folyamatosan publikált különböző folyóiratokban. Hogy igazából mi, Croce kritikusi vénájának pozitív értékelése, vagy ítéletének ekkorra már megmutatkozó autoritása indíthatta arra Pirandellót, hogy elküldje neki a regényét, recenziót remélve tőle, nem tudhatjuk. Ám recenzió helyett csak névjegykártya érkezett Crocétól⁶¹. Elképzelhető, hogy a családi tragédiák miatt egyébként is rossz napokat élő, érzékeny lelkű Pirandellónak elég volt ennyi ahhoz, hogy a pár évvel későbbi vitának személyes jelleget tulajdonítson. 1908-ban gyakorlatilag nyílt támadást intézett Croce ellen az *Arte e Scienza*-ban és az *Umorismo*-ban⁶². A polémia célpontjában a filozófus *Esteticája* állt, amelynek feltehetően az első kiadását (1902) ismerte Pirandello⁶³.

II.2.1. *Arte e scienza*

Pirandello az *Arte e scienza*-ban elsőként a crocei esztétika alapját, azaz a Szellem rendszerét utasítja el, szerinte ugyanis a rendszer feltételezi a Szellem különböző tevékenységeinek szétválaszthatóságát. Pirandello ezzel szemben azok elválaszthatatlan, egymással folyamatos kölcsönhatásban lévő kapcsolatát vallotta. Ezért utasította el a számára pusztán logikai absztrakcióra redukálódó crocei szellemfilozófiát, ami viszont azt jelentette, hogy Croce esztétikájának többi elemével szemben felhozott kritikája sem maradhatott az eredeti sémákon belül, azaz Croce állításait, definícióit nem a Szellem rendszerén belül vizsgálta, hanem a saját elmélete premisszáiból. Mindebből a kettejük vitájának talán legjellemzőbb sajátosága következett: a folyamatos egymás melletti elbeszélés.

Pirandello értetlenségének egyik sarkalatos pontját az *intuíciónak kifejezéssel* való azonosítása jelentette. Egyrészt figyelmen kívül hagyta, hogy Croce egyenlősítette a kettő között, vagyis nála az intuíciónak csakis annyiban volt intuíciónak, amennyiben kifejezés. Ezzel szemben ő ok-okozati

⁶¹ Pirandello 1906-ban egyik Gaetához intézett levelében panszakodott az ügyről: „Al Croce io ho mandato parecchi miei libri di novelle e «Il fu Mattia Pascal». Per tutta risposta, egli mi ha mandato qualche biglietto da visita con un p.r. Troppo poco per un romanzo come «Il fu Mattia Pascal». Gli ho fatto mandare adesso «L'Illustrissimo». Manderà al povero Cantoni anche un biglietto con un p.r.? Suggestiregli che parli anche di lui su «La Critica», che tra gli scrittori italiani del sec. XIX merita uno tra i primi posti” (Barbina 2000, 178-179).

⁶² Érdekes módon az *Umorismo* első kiadásában Croce még különösebben nem jelentett privilegizált vitacélpontot, ellenben az 1920-as, második kiadás, ahol Pirandello a többi között reagált az 1909-es „La Criticabeli” Croce-recenzióra is, már egyértelműen Croce-ellenes jelleget kapott. Casella elemzéséből azonban az is kiderül, hogy az *Umorismo*-ben nemcsak a kritikai megjegyzések szaporodtak meg, hanem azok az áthallások is, amelyek – miután már az első kiadásban is tetten érhetőek voltak – mindenképpen a filozófus művének alapos, kiterjedt olvasásáról tanúskodnak, amelyet feltehetően jegyzetelés is kísért (vö. Casella 2002, 199-201).

⁶³ Croce az 1909-as recenziójában azt állította, hogy Pirandello az *Estetica* 2. kiadását olvasta, mivel átvett belőle olyan utalásokat, amelyek egy 1903-as cikkére vonatkoztak. Ez azonban téves feltételezés a filozófus részéről, Pirandello ugyanis a szóbanforgó ismeretekhez áttételesen, Momiglianón keresztül jutott (vö. Casella 2002, 197).

viszonyként értelmezte a tételt, a kifejezést az intuitív megismerésre rákövetkező fázisként látta. Ebből adódóan definiálta a crocei rendszert mechanikus, a fizikai tényekre jellemző törvényszerűségeket (mechanikusság, rögzítettség, szükségszerűség, mennyiségi különbözőség) mutató filozófiának. Feltehetően ugyancsak ennek a félreértésnek köszönhető, hogy Pirandello a *kifejezés* helyett következetesen a *reprezentáció* terminust használta. Ugyancsak figyelmen kívül hagyta, hogy az ekvivalencia felállításakor Croce a *megismerés tárgyára* tekintett, érdektelennek tekintve a megismerés folyamatát; Pirandello ellenkezőleg: a *folyamatot* kutatta, amely a szellem tevékenységeinek állandó kölcsönhatásából adódóan túllép a pusztá intellektualitás határán⁶⁴. Az esztétika és művészet inkompatibilitása a megismeréssel abból adódik, hogy Pirandello számára a művészi reprezentáció létrehozásában az értelem mellett helyet kapott az akarat, az érzelem és az emlékezet is, vagyis a *művészi kifejezés (reprezentáció!)* túllépett a pusztá kognitív szférán⁶⁵. Másrészt viszont Pirandello úgy vélte, hogy szembeállítva a logikai megismeréssel az intuitív megismerést, ez utóbbiból épp az értelmet zárta ki Croce. Ezért nevezi felépítményét *értelem nélküli intellektualista* esztétikának, amely következésképpen „*astratta, monca e rudimentale*” (SI, 592). A Pirandello által értelmezett megismerés inkább Croce fogalmi megismerésével, a Logikával vethető össze.

Croce intuíciónak félreértelmezését bizonyítja az a további érvelés, mely szerint Croce esztétikája nem lehet más, mint intellektualista, amely ha feltételezzük is, hogy lehetséges az intellektuális vonatkozástól mentes intuitív megismerés, akkor is „*risulta sempre fondata su la*

⁶⁴ Madarász Klára megfogalmazásában ugyanez: „*Croce a művészi víziót tekinti esztétikai ténynek, és ennek kapcsolatát a fizikai 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 épp itt kezdődik: a technika ugyanis nem más, mint az, amikor a spirituális tevékenység (Pirandellónál értsd inspiráció) fokozatosan olyan elmozdulásokban, áthelyeződésekben szabadul fel, nyilvánul meg, melyek ezt a spirituális tevékenységet, inspirációt a láthatóság, az érzékletességek nyelvére fordítják le. A technika, a kivitelezés tehát a forma szabad, spontán és közvetlen mozgása, létrejövése*” (Madarász 2009, 82).

⁶⁵ Ugyanezt a problémát egy másik megvilágításban is megközelíthetjük. Az *Arte e scienza* a korábbiakban részletesen elemzett *Scienza e critica estetica* tanulmányt olvasztja magába, így jelen esetben ugyanúgy elmondható, hogy Pirandello a tudományon a pszichológiát értette. Croce esztétikájának cáfolata lényegileg pszichológiai megalapozottságú, a modern pszichológia eredményeit magáévá tevő Pirandello számára ugyanis természetes módon tűnik mechanikusnak a pszichés állapotok folyamatos egymásba hajlásának és egymástól való függőségének elméletei iránt érdektelen crocei esztétika. Megfontolásra érdemes ebből a nézőpontból Bärberi Squarotti megállapítása, mely szerint paradox módon Crocét akár a pozitívizmus vádjával is illethetnénk, ha nem is a szoros értelemben vett filozófiája tekintetében, de ama feltételezése miatt mindenképpen, hogy a pszichés folyamatok mindig szükségszerűen, mechanikusan és egyformán mennek végbe, ez az elképzelés pedig alapvetően és szélsőségesen korlátozza a művészet Pirandello számára legfontosabb sajátosságát, a kreativitást (vö. PS, 171). A lényeg tehát, hogy Pirandello és Croce megközelítése között kibékíthetetlen ellentét húzódott, és az előbbi nem volt hajlandó tudomást venni arról a tényről, hogy az utóbbi nem pszichológiai, hanem spekulatív fogalmakkal dolgozik. Míg Croce kategóriái esztétikai-logikai megközelítésben, a Pirandellóé pszichológiai-utilitarisztikus perspektívában tárgyalják a kérdést, így a két nézet között alapvető inkompatibilitás van (vö. Casella 2002, 198).

conoscenza, cioè su un fattore solo della coscienza, la rappresentazione, astrazione fatta non solo dai sentimenti e dagli impulsi che l'accompagnano, ma anche dalle rappresentazioni della memoria che possono mescolarsi ad essa" (SI, 593). A Croce rendszerében meghatározott kétféle megismerés, az intuitív és fogalmi megismerésnek magához a megismeréshez való viszonya Pirandellónál egy szinttel elcsúszik egymáshoz képest, minek következtében intuíció-értelmezésében ahhoz a definícióhoz ragaszkodik, amelyet Croce benyomásként határoz meg.

Pirandello elutasítja azt is, hogy Croce az intuitív megismerésen belül nem különbözteti meg a *reálist* és *irreálist*. Noha megint csak a megismerés *folyamata* van Pirandello szeme előtt, illetve a megismerésnek pusztán *logikai* értelmezéséből indul ki, kritikájának mégis itt van az egyik legtermékenyebb pontja. Számára a tudat feltételezi a valóság érzékelését, különben önmagával lenne antagonisztikus viszonyban. A kettő szétválaszthatósága eredményezi a *művészi* és *nem-művészi* intuíciók közötti különbség minőségi, nem pedig pusztán mennyiségi meghatározottságát. A *nem-művészi* kifejezés így lesz nála – bár ennek kimondásáig nem jut el – nyelvi reprezentációs kérdés, míg a *művészi* kifejezés a kifejező szellem teljességét mozgásba hozó *interpretáció*. Érveléséhez Cesareót idézi: a hajnal látványát összegző „*Bell'alba!*” kijelentés és Manzoni sora („*Il cielo prometteva una bella giornata*”) között az a különbség, hogy míg az első esetben az objektív valóság reprezentációjáról van szó, a másodikban annak szubjektív interpretációjáról. Vagyis míg az első esetben pusztán objektívációról van szó, amelynek során a kifejező tevékenységnek objektív jelleget tulajdonítunk, azaz a nyelv ábrázolja (reprezentálja) a valóságot, ami a konkrét dolog (tartalom) forma nyeresét jelenti, addig a második esetben a nyelvi megfogalmazás túllép a konkrét tapasztalati valóságon, és szubjektív módon interpretálva azt, új valóságot teremt, azaz a formát nyert matéria újból matériává válik. Az első esetben megmaradunk a reális szintjén, a másodikban a fantázia tevékenysége révén az irreálisba csúszunk át.

Pirandello szigorúan elválasztja a *művészi* és *nem-művészi* kifejezést egymástól. Miután a *kifejező folyamatra* koncentrálna és ez – mint a fenti példa alapján is láthattuk – különbözőképpen működik a két terület esetében, határozottan elutasítja az egybemosásukat, ami viszont természetesen adódik a *kifejezés eredményére* tekintő Croce-nál. Szükségszerű folyamodványa e tételnek, hogy az *esztétika mint a művészi kifejezés tudománya* Pirandellónál kizárja a *nem-művészi* kifejezések vizsgálatát, következésképpen maga sem hajlandó a továbbiakban ez utóbbiról beszélni. Diskurzusa kizárólag a művészet, az irodalom, azaz a *művészi kifejezés* területére korlátozódik.

A fentiek jegyében tartja tehát elfogadhatatlannak, hogy Croce ugyanazt az objektivációs eljárást szeretné a *művészi* intuíciónak tulajdonítani, amelyet a *nem-művészi* kifejezés során tapasztalhatunk. Ezért Pirandello szükségszerűnek véli a *percepció* és *intuáció* szétválasztását, hiszen a „*Bell'alba!*” az adott dolgot a maga valóságában ragadja meg, míg Manzoni sora a valóságot tudatos – bár saját tudatának megfelelő – formában ábrázolja: „/Croce/ *Non vorrebbe distinguere affatto tra percezione e intuizione, cioè secondo che noi cogliamo l'oggetto nella sua composizione reale o impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo, o meglio, secondo l'importanza che attribuiamo nel primo caso all'obiettività dell'atto della rappresentazione e, nel secondo, alla subbiettività di quest'atto; né vorrebbe poi distinguere tra intuizione e rappresentazione dell'immaginazione, quando cioè l'oggetto non sia più reale, ma puramente fittizio*” (SI, 596). Pirandello tehát tagadja a művészi kifejezés intuíciónak, azaz pusztán objektivációs voltát, és egyben feltételezi nem elméleti, hanem gyakorlati jellegét.

Elutasította továbbá, hogy a művészetben pusztán absztrakcióként létezhet fogalom és forma, tekintve, hogy ezek mindig csakis konkrétak és egyediek lehetnek, s mint ilyenek, szükségszerűen nem állandóak. Meggyőződése szerint Croce merő absztrakciós eljárás révén tulajdonított valamely konkrétan létező dolognak általános jellegét, hiszen azáltal, hogy az adott dolog fogalmilag kifejeződik, azaz formát nyer, csakis általánosként létezhet. Mivel Pirandello gondolatmenete kifejtésének hátralevő részében kizárólag a művészi kifejezésről beszél, így arra már nem tér ki, hogy minden nem-művészi kifejezés esetében tulajdonképpen az imént említett eljárásról van szó.

Pirandello polémiajának kedvezőbb terepet kínált a művészi kifejezés vizsgálata. A korábbiakban ismertetett hármasság-felfogásból következik, hogy az objektíven létező dolgok megragadhatatlanok az elme számára, így a művészetben csakis szubjektív tartalommal feltöltött dolgokról adhatunk szükségszerűen szubjektív interpretációt. Ebből következik, hogy Pirandello felfogásában mindig a tudat szubjektív elemei határozzák meg a tartalom minőségét, s ezért szemmel láthatóan nem tud mit kezdeni Croce azon kijelentésével, mely szerint minden kifejezés egyéni, vagyis mindenki a saját tartalmát önti formába, következésképpen minden egyes kifejezés kizárja a másikat. Miután belezavarodik érvelésébe, hogy vajon a tartalom határozza-e meg a formát, vagy a forma a tartalmat, inkább visszakozik, és visszatér a művészet megismeréséért való definíciójának cáfolatához. Ezzel belekezd *circolo viziosójába*, melynek vége, hogy az esztétikai tény nem alapulhat olyan mechanikus azonosításon, amelyre Croce az egész esztétikáját építette.

Mindeközben azonban Pirandello rögzítette a saját művészetfelfogásának legfontosabb elveit. Az esztétikai tényt eszerint nem az objektívált tartalom, hanem a szubjektív forma minősége határozza meg. A művészet tehát formaadás, amelynek értelmében a crocei *művészet=intuíció* helyébe a *művészet=intuíció intuíciója* definíció lép, a *matéria-forma* helyébe pedig a *matéria-forma-matéria* folyamata. Miután csakis ez utóbbi nyújt megfelelő terepet a kritikus munkájához, hiszen az újból impresszióvá (egyértelmű terminológiai inkoherencia!), azaz kidolgozott materiává vált belső kifejezést ítéli meg, Pirandellónak sikerül elkerülnie a crocei esztétika gyakorlati kritikában való alkalmazhatóságának buktatóit⁶⁶.

II.2.2. *Illustratori, attori e traduttori*

A tanulmánykötet következő Crocéval vitatkozó darabja az *Illustratori, attori e traduttori*⁶⁷. A tanulmányból két fő tematikai csomópontot emelhetünk ki: az esztétikai tény egyediségéből, megismételhetetlenségéből adódó problémát, amelynek értelmében Pirandello lehetetlennek tart bármilyen fordítást (a terminust tág értelemben veszi, ide értve az illusztrációkat, a megzenésítést, a színpadi előadást és a szűk értelemben vett fordítást egyaránt), és mellette elismeri a műfaji határok létezését. Az első pont tekintetében – legalábbis a szűk értelemben vett fordítás esetében – Pirandello egyetért Croce nézetével, noha más-más szempontból érvelve, de mindketten tagadják a fordítás lehetőségét, és mindketten hangsúlyozzák a fordítás nyomában született mű eredetitől független, új műalkotás jellegét: „*Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua Estetica, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non*

⁶⁶ Ezek leginkább abból adódnak, hogy a mű születésében formai oldalról szükségszerűen közrejátszó tudati tevékenységet Croce számúzi a művészet birodalmából, így a tiszta intuícióval szembekertülő, a kritikai vizsgálódások során elkertülhetetlenül jelentkező formai kérdések ellentmondásokat eredményeznek az elméleti rendszerrel. A nyilvánvaló fogyatékoságokat Croce is jól érzékelt. Ezek korrekciójára dolgozta át esztétikája bizonyos pontjait, különösen az 1908-as heidelbergi konferenciát követően, a *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* műtől kezdve, amelyben pontosan a művészetben jelentkező érzelmi faktor fontosságát ismerte el maga is. Ezeket a korrekciókat azonban Pirandello nem ismerte.

⁶⁷ Az *Illustratori, attori e traduttori* című tanulmány először a „Nuova Antologia” 1908. január 16-i számában jelent meg. Második kiadása, immár kötetben in Luigi Pirandello, *Arte e scienza. Saggi*, Roma, W. Modes, Libraio-Editore, 1908. Sok kiadást megélt, széles körben elterjedt *változata* a Lo Vecchio-Musti gondozásában megjelent *Saggi, poesie e scritti vari* című kötetben látott napvilágot (Vö. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, „I classici contemporanei italiani”, „Opere di Luigi Pirandello”, vol. VI, Milano, Mondadori, 1^a ed. 1960; V^a ed. 1993.). Lo Vecchio-Musti az idézett tanulmányt azzal a megjegyzéssel teszi közzé, hogy az adott szövegváltozat az 1908-as kiadású *Arte e scienza* egyik, az író könyvtárában őrzött példányába bejegyzett autográf javítások alapján készült. Ez a szövegváltozat tehát a szóbanforgó kiadást megelőzően, azaz a szerző hivatalosan jegyzett 1908-as első kötetbeli kiadása után egyetlen alkalommal sem került publikálásra. A Lo Vecchio-Musti és a SI-féle szövegváltozat egybevetésével kapcsolatban ld. Dávid 2009.

è possibile, insomma, una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un espressione somigliante, più o meno prossima ad essa." (SI, 646). Kettejük pillanatnyi harmóniája azonban gyorsan szertefoszlik, mihelyt a fordítást a pirandellói tág értelemben vizsgáljuk, ezen a ponton ugyanis átcsúszunk a következő kérdéskörbe: léteznek-e vagy sem műfajok közötti határok?

Pirandello felfogásában ugyanúgy fordításról van szó a fent említett területek esetében is, azaz a lényegi konklúzió ezekre vonatkozóan sem lehet más, mint a szűk értelemben vett fordítások esetében. Érvelése alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az egyes művészeti ágak fizikai testet öltését segítő közvetítő csatornák *egyedi jelrendszerekként* működnek, nevezzük ezeket – követve az ő általa használt terminológiát – *technikának* (bár félreérthetővé teszi, hogy könnyen összekeverhetjük így a szűk értelemben vett eljárási móddal). A *jelrendszerekbe* ugyanis beletartoznak a fizikai jelek (szín, hang, mozdulat, szó), a fizikai jelek determinálta közvetítési korlátok (térbeliség, időbeliség kérdése) és az alkotói eljárás módozatai (a szűk értelemben vett technika) egyaránt. Legalábbis erre enged következtetni Pirandello okfejtése. Az egyes jelrendszerek saját belső törvényszerűségekkal rendelkeznek, ami nem teszi lehetővé az egyes jelrendszerek közötti átjárást (ld. Lessing *Laokoónjának* idézését). Röviden: azért nincs átjárhatóság az egyes művészeti ágak, műfajok között, mert más-más törvényszerűségek alapján szerveződnek belülről. Pirandello tehát elfogadja a műfaji határok (talán helyesebb lenne művészeti határokat mondani) létezését.

Ismert tény, hogy Croce ezzel szemben nemcsak a műfaji határok értelmetlensége, megalapozatlansága mellett érvelt, de még a műalkotás, mint intuíció konkrét fizikai testet öltését sem ítélte feltétlenül szükségesnek. Azaz, szerinte a műalkotás fizikai realizálódása független a művész belső intuíciójától, amely nem szükségszerűen szorul arra, hogy kommunikálva legyen. A két nézet ellentétét tehát a művészi kifejezés értelmezésbeli különbsége adja, Pirandello kritikai ellenérvei így logikusan továbbviszik az *Arte e Scienza*-ban megkezdett utat a műalkotás tartalomforma dinamikájának terén. Tagadva az esztétikai tény pusztán elméleti tevékenységként való értelmezhetőségét, Pirandello az esztétikai reprezentáció kommunikációs eszközeit és a technikát magával az esztétikai ténnyel azonosítja. Logikus következménye ez a korábbi *művészet=formaadás* azonosságnak. A technika helye ebben az ekvivalenciában a forma *szabad, spontán és közvetlen* mozgásában, tehát az alkotói tevékenység ihlető és az ihlet nyomában járó, folyamatosan korrigáló reflexív mozzanatainak bonyolult egységében ragadható meg. Némi ellentmondást érezhetünk ezen a ponton az *Umorismó*-beli passzusokkal. Míg ez utóbbiban ezt az alkotás *mélyén* megbúvó reflexivitást hangsúlyozza Pirandello („*La riflessione, durante la*

concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non resta certamente inattiva: assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara"; UM 910), ellentétben a humorista művekkel, amelyek keletkezésekor ez a reflexivitás a *felszínre* kerül („*la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompono l'immagine*”; UM 911), ezúttal a reflexivitás pusztá tényét is elutasítja: „*La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto*” (SI, 639)⁶⁸. Az idézett példa kiválóan érzékelteti, hogy Pirandello mennyire nem konzekvens a terminológia használatában, az *Umorismó*beli példákkal ellentétben itt ugyanis a reflexió a *tudatosság*ot jelenti, ebben az értelemben válik az *ösztönösség* ellenpontjává, míg az előbbiben azt a természetes tudati tevékenységet, amely szükségszerű formálóerőként van jelen a műalkotás létrehozásában. A művész teremtő aktusa az alkotó lelkében élő impresszió egyszerre szellemi és anyagi képzetéből indul ki (anyagi is, hiszen eleve valamilyen konkrét – bár szubjektív – formaként létezik), amely a technika segítségével válik érzékelhetővé. A technika, hogy organikus mű születhessék, megköveteli az ösztönné vált belső spontaneitást, így elutasítandóvá válik minden olyan felfogás, amely külsődleges hozzáadásként akarja értelmezni.

Crocéval szemben, aki a produktumot nézi, Pirandello ismét a folyamatra tekint, és a mű születésének belső mechanizmusát boncolgatja. Kettejük fejtegetéseinek irányultságában megbúvó különbség eredményezi az újabb parttalan vitát. Van azonban az írásnak egy sokkal érdekesebb, ám burkolt vitája, amely a műértelmezés kérdése körül forog. Abból a tényből kifolyólag, hogy Croce nem tekintette a mű egzisztálása szempontjából elengedhetetlen követelménynek a mű fizikai testet öltését, problémásnak tűnhet, milyen mértékben beszélhetünk nála egyáltalán műértelmezésről. Annak ellenére, hogy elismeri az intuíció tárgyiasulását az értelmezés megvalósulásának *sine qua non*jaként, az interpretáció valós tárgyaként továbbra is magát az intuíciót tekinti. A kritikus feladata, hogy – mintegy ellentétes utat bejárva a mű alkotójával – visszajusson az eredeti intuícióhoz, azaz magában újraalkossa az eredeti műalkotást: „*Compiuto l'intero processo estetico ed estrinsecativo, prodotta un'espressione bella, e fissata in un determinato materiale fisico, che cosa significa giudicarla? – Riprodurla in sé...*” (*Estetica*, 130). Az újraalkotás elve két feltétel teljesülésével valósulhat meg: egyrészt az alkotás és újraalkotás tárgya ugyanaz, vagyis feltételeznünk kell az interpretációnk tárgyát képező műalkotás

⁶⁸ A tanulmánynak eme pontján megfigyelhetők a *Scienza e critica esteticá*val rokon gondolatok, illetve ez utóbbiból származó szövegátvételek.

egyetlen lehetséges értelmezését; másrészt ki kell zárunk az alkotó és kritikus lényegi nemazonosságát. Croce mindkét feltételt adottnak tekinti. Miután a mű létrejött, azaz a kifejezett intuíció „*non è capriccio, ma necessità spirituale*” (*Estetica*, 131) kizárólag egyféleképpen valósulhat meg, csakis önmagával lehet azonos, ami azt jelenti, hogy nincs helye különböző interpretációknak. A *gusto* (kritikus) és *genio* (művész) azonosságának kimondásával pedig Croce kizárja a pszichologizmus legkisebb árnyékát is: „...*porre differenza sostanziale tra genio e gusto, tra produzione e riproduzione artistica, renderebbe inconcepibili la comunicazione e il giudizio. (...) Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; (...) ma la natura di entrambi dev'essere la medesima. Per giudicare Dante ci dobbiamo levare all'altezza di lui*” (*Estetica*, 133). Az újraalkotás elve szülte kritikai buktatók elkerülése végett Croce idővel finomabb módosításokat dolgozott ki, amelyek közül különösen figyelemre méltó az egyes konkrét interpretációk ideális, egyetlen végső interpretáció irányába mutató végtelen közelítéseként való értelmezése⁶⁹, ami a Pirandelléhoz igen hasonló konklúziót rejt magában, mégha a módszer tekintetében továbbra is fennáll a kettejük pszichologista és anti-pszichologista érvelése közötti alapvető szakadék.

Pirandellónál a műértelmezés az olvasással kezdődik, amelyet egy olyan aktusként képzel el, amikor az olvasó szelleme nyitott az író által kifejezett ideák vagy a mű által ébresztani kívánt impressziók befogadására. A befogadást ezúttal is a reflexió kíséri, amelyet egyfajta fordításként értelmez. Ennek keretén belül újragondoljuk a művet, majd átadjuk magunkat az értelmezés harmadik fázisának, amikor is bekövetkezik az olvasó és az alkotó szelleme közötti átmenet. A rekonstrukció azonban soha nem lesz tökéletes, Pirandello ugyanis az olvasó-értelmező tevékenységet ugyanúgy a szellem valamennyi aktivitását működésbe hozó folyamatként definiálja, mint az alkotás folyamatát. Azaz a megszerzett információk – a művészi teremtés aktusához hasonlóképpen – a psziché által módosított formában jutnak el a befogadóhoz. A kritika nehézsége abban áll, hogy a rajtunk kívül létező világról, így a világban létező dolgokról is minden ember más-más tudattal rendelkezik, így a szellemek közötti átjárhatóság tökéletes formában nem valósulhat meg. Tulajdonképpen ezen a ponton válik igazán divergenssé Croce és Pirandello nézete. Az újraalkotás az egyiknél létrejöhet, mert feltételezi, hogy a kritikus képes az alkotóval való tökéletes azonosulásra, míg a másik ez utóbbi lehetetlensége miatt kénytelen megalkudni a *lehető* legtökéletesebb reprodukálás gondolatával, amely természetesen soha, még a legideálisabb esetben sem fog tökéletes újraalkotást eredményezni.

⁶⁹ Erre vonatkozóan vö. Kelemen 1998, 27.

Pirandello álláspontja mindenesetre elégséges alapul szolgálhatott volna az elmélet egy sokkal produktívabb irányba való elmozdításához, konkrétan az interpretációk szabadságának és végtelenségének megsejtéséhez, ám Pirandello nem mert rálépni erre az útra. Hogy a kritika értelmezési aktusa megvalósulhasson, azaz a mű értelmét, jelentését a lehető legtökéletesebben feltárhassuk – mivel Pirandello Croce-hoz hasonlóan hisz egy ilyen értelem létezésében – egyszerűen ugyanazzal az alázattal kell a műalkotáshoz fordulnunk, mint alkotóként tettük a bennünk fogantatásnak indult művel. Következésképpen semmi különbség nincs a műalkotás létrejötte és a mű értelmezése között: az alkotónak és a befogadónak egyaránt alá kell rendelnie a saját akaratát a mű önmaga akarásának. A két folyamat pusztán ellentétes előjelet kap.

Kelemen János az újraalkotási modell kapcsán felveti a schleiermacher *pszichológiai interpretáció* esetleges ösztönző hatását, amennyiben ez utóbbi „szintén a reprodukálás, illetve az «utánalkotás» fogalmaival írja le az értelmezés menetét, s megköveteli az író belső világába és életösszefüggéseibe való behelyezkedést” (Kelemen 1998, 20). A következő fejezet *Il guardaroba dell’eloquenzának* szentelt soraiban Schleiermacher neve Pirandello kapcsán is fel fog merülni. A Croce és Pirandello interpretáció-elmélete közötti affinitások pedig – legalábbis az újraalkotás tétele tekintetében – felveti a kérdést, hogy esetleg szerzőnk esetében is adekvált lenne egy közvetlen vagy közvetett schleiermacheri forrásról beszélni. (Méginkább kidomborodik a schleiermacheri elgondolás rokonsága a *Teatro nuovo e teatro vecchio* tanulmányban, ahol Goldoni kapcsán Pirandello a fenti behelyezkedési modellt javasolja⁷⁰.) Amennyiben a feltételezés jogos, és Pirandello valóban közvetett forrásból ismerte Schleiermacher elméletét, a közvetítő személyének kilétére kézenfekvő válasznak bizonyulna maga Croce.

Mindenesetre sem Croce, sem Pirandello nem jutott el odáig, hogy az interpretációk végtelenségének elvét kimondják, annak ellenére, hogy – előbb vagy utóbb – mindketten felismerték a műalkotás sokféle, elvben akár végtelen számú értelmezésének lehetőségességét. Ám mindkettőjük számára a végtelen számú értelmezések csak az egyetlen igazi értelemhez többé-kevésbé közelítő, tehát összességükben a teljes és autentikus jelentést soha fel nem táró értelmezések maradtak.

II.2.3. Per le ragioni estetiche della parola

Az *Arte e scienza* harmadik darabja, amelynek célpontjában továbbra is Croce esztétikájának kritikája állt, a kötet függelékéként megjelent *Per le ragioni estetiche della parola* című, az előbbi kettőnél jelentősen rövidebb tanulmány. Pirandello ezúttal az esztétika nyelvtudományként való

⁷⁰ Vö. III.2. fejezet vonatkozó részeit.

definiálásával nem ért egyet, ami alkalmat szolgáltatott számára, hogy a nyelvvel, azaz a hétköznapi nyelvhasználatban általánosan alkalmazott jelrendszerrel és a stílussal, mint a művészi alkotás során individualizált jelrendszerrel számot vessen. Bár elmélete számos inspiratív elemmel büszkélkedhet, bizonyos terminológiai következetlenségek ezúttal is megkövetelik az utólagos rendteremtést.

A tanulmány apropóját a Croce-féle iskolához tartozó Karl Vossler *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* című művének olasz nyelvű megjelenése (vö. Karl Vossler, *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. Del Dr. Tom. Gnoli, Laterza e Figli, Bari, 1908) jelentette, amelyben a szerző a fenti tétellel analóg módon a művészetet a nyelvvel azonosította. A Croce és Vossler által felállított szillogizmus harmadik, tehát a tétel szempontjából központi eleme a *kifejezés (espressione)*, Pirandello ennek értelmezéséből indul ki. Az *Arte e scienza*ban az *intuición=kifejezés*, és az ebből következő *művészet=megismerés* egyenlet cáfolataként a művészi kifejezés szubjektív, a nyelvi reprezentációtól minőségileg is különböző jellegét hozta fel. Akkor a *nem művészi* kifejezések objektivitásával szemben a *művészi* kifejezés szubjektivitását állította szembe, mondván, hogy míg az előbbi nyelvi reprezentációs kérdés, s mint ilyen objektiváció, az utóbbi – szóhasználatával élve – szubjektív interpretáció. A nyelv és stílus bipolaritásában láttatva a dolgot az objektiv-szubjektív (helyesebben objektiváció-szubjektív) kettősség továbbra is megmarad a *Per le ragioni estetiche della parola*ban, ám a *forma* és az *intuitív megismerés* terminusok bevezetése némi inkongruenciát eredményez Pirandello Crocéval szembeni álláspontjában.

Kiindulásképpen vegyük Madarász Klára megállapítását, mely szerint Pirandello „*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: közmegegyezésen alapuló jelentéssel bíró jel*” (Madarász 2009, 94). A kijelentéssel majdnem egyet lehetne érteniünk, ha Pirandello a fenti kategóriák közötti, illetve a puszta nyelvi reprezentáció és esztétikai tény közötti különbséget illusztrálandó, nem kezdene el hirtelen két malomban örölni, és nem keverné bele diskurzusába a *megismerés* kérdését:

... quando io ho visto a volo d'uccello o no, da lontano o da vicino, un cane e ho detto: cane, non ho creato nulla, come non creo ancora nulla dicendo cane danese, cane levriere, cane barbone e così via: tutte queste

espressioni sono oggettivazioni, fatti di conoscenza, non creazioni. Non saranno concetti, concetti veri e propri; ma espressioni, rappresentazioni astratte sono di certo. Non saranno (...) astrazioni logiche; astrazioni espressive sono però di certo: conoscenze intuitive, se non logiche; ma conoscenze sempre. (SI, 773)

Elsőként meg kell állapítani, hogy nyelvi megnyilatkozásaink kizárólag olyan dolgokra vonatkozhatnak, amelyekről ismeretünk van, a 'kutyát' már látnom kellett valamikor ahhoz, hogy kimondhassam a *kutya* szót. Ezt valamivel alább úgy mondja Pirandello, hogy „*io non posso negare il cane come oggetto, anche ammettendo che esso esiste in me solamente in quanto io ne ho conoscenza; oggetto rimarrà sempre, se non più fisico, spirituale*” (SI, 774). A *kutya* szó kimondásakor egy egyszerű objektiváció révén a *kutya* képzetét (*immagine*) fejezem ki, amelynek alapja a kutyáról egykor szerzett élményem, benyomásom (*sensazione o impressione*). A *kutya*, mint tapasztalati tény vagy tárgy hozzásegít egyrészt a *kutya fogalmának (concetto)* a megalkotásához, amelyhez *logikai absztrakció* révén jutok, másrészt a *kutya* szó ismeretéhez. Ez utóbbi valóban azt a szót jelenti, amit Madarász közmegegyezésen alapuló nyelvi jelként definiált. Pirandello azonban a fenti idézetben azt mondja: „láttam egy kutyát és azt mondtam, kutya”, adott tehát egy nyelvi kommunikációs helyzet, ahogyan az *Arte e scienza*-ban a „*Bell'alba!*” kijelentéssel történt. A kommunikáció során a *langue*-ből a *parole* területére ugrunk, a konkrét nyelvhasználatba, amikor a *kifejezés (espressione)*, vagyis az adott szituációban általam kimondott szó válik Pirandello értelmezésében objektivációvá, tárgyiasult dologgá. A kifejezés ebben a pillanatban *ismereti tény* is egyben (*fatto di conoscenza*), méghozzá a kutyáról *bennem* kialakult képzetről, amely magán viseli mindazokat a szubjektív jegyeket, amelyek az én személyiségemből adódnak. Vagyis a 'kutyát' mint intuitív ismereti tény tárgyiasul lelki szemem előtt, amikor kimondom a *kutya* szót. A fogalom *logikai absztrakció (astrazione logica)* nyomán keletkezik, a kimondott szó *kifejezésbeli absztrakció (astrazione espressiva)* lesz. Pirandello észrevétlenül, de kimondja Croce tételét: a bennem megjelenő 'kutyát' képze alapján kimondott szó egyet jelent azzal, ahogyan én a 'kutyát' ismerem, vagyis elhangzik a *kifejezés=megismerés* tétel. Pirandello tehát nem *absztrakt kifejezésről (espressione astratta)* beszél, ahogyan a nyelvi jel megkövetelné, hanem *kifejezésbeli absztrakcióról (astrazione espressiva)*, azaz egy *intuitív ismeret (conoscenza intuitiva)* nyelvi kifejezéséről. A mindennapi kommunikáció során, azaz a nem művészi kifejezések használata során intuitív ismereteinket objektiváljuk. Csak így érthető, miért ragaszkodik Pirandello a *pszichés tartalom (contenuto psichico)* kifejezéshez, amikor Croce forma értelmezését azzal cáfolja, hogy az nem lehet esztétikai tény, csupán a művészet tartalma, azaz objektivált matéria (a matériáról szerzett intuitív ismeret), amelyet ahhoz, hogy esztétikai

ténnyé válják, azaz valódi formát nyerjen (a műalkotás=forma definíció értelmében), szubjektívalni kell:

Questa forma, come il Croce la intende, non è altro che materia oggettivata, la conoscenza intuitiva che noi abbiamo della materia. Ora questa materia oggettivata o in questo senso formata non è arte, perché non è *forma* ma *contenuto* dell'arte: è la rappresentazione d'un oggetto che l'arte deve investire soggettivamente. Il Croce dunque scambia il contenuto psichico col fatto estetico; ma il *contenuto* psichico non è la forma. (SI, 770)

A pszichés tartalom meghatározás Pirandello valóságfelfogásából ered: a valóság tárgyai nem a maguk objektivitásában élnek a szemlélőben, hanem annak a róla alkotott képe szerint. Ez a kép szükségyszerűen szubjektív, intuitív ismeretet jelent. A nyelvi kifejezés során ezt a szubjektív képet objektívalom anélkül, hogy az akarat további formáló aktust hajtana végre rajta. A művészi és nem művészi kifejezés közötti különbség ugyanis az akarat függvénye, mivel az akarat révén tudunk a megismerésből a gyakorlatba átlépni. Márpedig a művészi alkotás, amely nem más, mint valóságteremtés, egyértelműen a cselekvés, azaz a szellem gyakorlati aktivitásához tartozik. A fenti idézetben egyedül a *rappresentazioni astratte* kifejezés a zavaró, ugyanis ennek alapján vélhetnénk jogosan azt, amit Madarász mondott, hogy ti. Pirandello itt a mai értelemben vett nyelvi jelet értette. Az *absztrakt reprezentációt* e helyett inkább Pirandello egyik szerencsétlenül sikerült megjelölésének vélhetjük, amelyet a példa illusztrálásának kifejtésekor már maga is korigál.

Pirandello művészetértelmezésében ismét visszaköszönnek Gabriel Séailles gondolatai. Séailles esztétikájának központi gondolata épp a művészi alkotás folyamatának az érzékek, benyomások útján szerzett matéria képekbe, majd műalkotásba fordulásaként való értelmezése volt, mely utóbbi a forma *spontán, szabad, közvetlen* mozgásával realizálódik⁷¹.

Ettől fontosabb tény viszont, és ezzel tulajdonképpen alá is támaszthatjuk azt a korábbi kijelentésünket, mely szerint Pirandello elmélete sokkal kevésbé volt divergens a Crocétól, mint amennyire szerette volna, hogy szinte a maga számára sem tudatosított módon ugyanarra az álláspontra helyezkedett, mint Croce az *intuizione=espressione=conoscenza* azonosítással. A képletet kizárólag a művészetre vonatkoztatva nem fogadja el Pirandello. Az *Arte e scienza*ával

⁷¹ Vö.: „*Queste parole interpretano assai bene anche l'intento principale che caratterizza l'opera di Séailles e particolarmente quel tema della sua estetica il quale riguarda l'atto artistico in quanto processo di trasformazione della materia delle sensazioni nella forma spirituale delle immagini e quindi in opera d'arte*” (Andersson 1966, 144).

ellentétben, itt valóban úgy értelmezte az *intuición=espressione* ekvivalenciát, ahogyan azt Croce is tette.

A Pirandello-Croce vita utóéletének egyik lényeges mozzanata, hogy 1914-ben az *Arte e scienza*, az *Illustratori, attori e traduttori* és a *Per le ragioni estetiche della parola* című tanulmányok Croce-ellenes érveléseiből Pirandello megjelentetett egy független cikket *Il fatto estetico* címmel, immár új kontextusba helyezve az eredeti írásokból kiemelt részeket⁷². Pirandello érvelési stratégiája nem gazdagszik érdemben új elemekkel, csupán arra szorítkozik, hogy a korábban is kritikával illetett elemeket újra összefoglalja a cikkben. Visszatérő vitapontok tehát a szellem tevékenységeinek szétválasztása, a művészet megismerésként való definiálása, az intuición értelmezése, a művészi és nem művészi kifejezés közötti különbség, a forma és a stílus kérdése, valamint az akarat műalkotás létrejöttében játszott szerepe⁷³. Az írás apropójául inkább csak a Croce esztétikájával szemben addigra már szélesebb körben megmutatkozó kritikai észrevételek szolgáltak, amelyek sorában Pirandello is szerette volna az őt megillető elismerést megkapni: „[Pirandello a gondolatait] még határozottabban és célratoróbban fejt ki, afeletti örömeiben, hogy az ő 1908-ban már megfogalmazott, és akkor visszautasított Croce-bírálata azóta már nem eretnokség vagy szentségtörés: mások is felismerték Croce elméletének tarthatatlanságát” (Madarász 2009, 119).

II.2.4. A Croce-vita Dante kapcsán

Szintén a polémia utóéletéhez kapcsolódik egy másik, jóval későbbi írás, a *La poesia di Dante* 1921-ből, amely Croce akkor frissen megjelent Dante-tanulmánya apropójából született, ahol is Pirandello szerint a kritikusnak sikerült Dantéból *dantét* csinálnia. Pirandello ezúttal a *poesia-non poesia* megkülönböztetéssel száll szembe⁷⁴, és védelmébe veszi a *Divina commedia* struktúrájának és költészetének szétválaszthatatlanságát. Érvelésének mozgatóereje kizárólag a polémia, így szinte csakis Croce kijelentéseinek ellentmondásosságaira fókuszál⁷⁵. A Croce-féle

⁷² Vö. „Aprutium”, aprile-maggio 1914, 179-188.

⁷³ A cikk részletes bemutatást ld. Madarász 2009, 119-121.

⁷⁴ Piero Cudini szerint Pirandello következetesen folytatja az *Arte e scienza*ával megkezdett vitát, amit a polémia hangneme és érvelési stílusa is bizonyít: „In Pirandello il dissenso si fa polemica aperta, sferzante – e spesso pesante – nel tono e nelle argomentazioni. In ciò, come già accennato, si rifà direttamente ai modi in cui Pirandello stesso aveva discusso l’Estetica crociana nel saggio su *Arte e scienza*. Basti fra le molte, a testimoniare l’analogia di tono, una spia lessicale. Nel saggio si parla della «rudimentale» Estetica crociana (di un passaggio fondamentale) come di un «guazzabuglio»; nella recensione, a proposito del tentativo di ricostituzione di una «unità» dantesca operato dal Croce, si colpisce il «garbuglio opprimente di contraddizioni». La recensione-articolo a *La poesia di Dante* diviene in tal modo anche e soprattutto l’occasione per riprendere l’antica polemica anticrociana” (PS, 107).

⁷⁵ Ugyanezt az indulatoságot emeli ki a cikk ismertetőjében Madarász Klára (vö. Madarász 2009, 128). Leone De Castris ellenben mintegy apológiaként értelmezi Pirandello szavait, amellyel a saját *struktúráját*, az érvelési keret

olvasattal ezúttal nem tud szembeállítani semmilyen érdemleges koncepcionális alternatívát, mint tette korábban az *Arte e scienza* három elemzett tanulmányában. Ugyanígy figyelmen kívül hagyja a Croce művének törzsét képező három *cantica*-elemzés vizsgálatát, ahol pedig a kritikus elemzése számos bizonyítékkal szolgálhatott volna, hogy hatékonyan érvelhessen a *Commedia* töredékességének elve ellen. Pirandellót azonban „*più ancora che una riaffermazione dei valori e dell'unità della poesia dantesca vista nel suo concreto esplicarsi, interessa cogliere le aporie del pensiero crociano quali si manifestano, già come impostazione di metodo, di fronte al Sommo Poeta*” (PS, 109). A költemény struktúrájának alulértékelése ellen felhozott érveket vizsgálva Piero Cudini arra a hipotézisre jut, hogy Pirandello esetleg ismerhette Ernesto Giacomo Parodi írását, amely Croce Dante-tanulmányának kiadása előtti évben jelent meg az általa szerkesztett „*Bullettino della Società Dantesca Italiana*ban”⁷⁶, és amelyben Parodi Croce addig megjelent Dante-cikkeit vette számba, egyben gondosan jelezve Croce olvasatának számára vitatható pontjait (Vö. PS, 108-109).

A *struttura* és *poesia* (Pirandello szerint ellentmondásos) szétválasztásával, valamint a *Commedia* – ugyancsak Croce által sugallmazott – pusztá képzeletszülte építményként (*costruzione immaginativa*) való értelmezésével szemben Pirandello egy olyan, a művészet csodálatos ereje által teremtett világot lát, amely annak köszönhetően születhetett meg, hogy a költőben a matéria *költői érzelmé* (*sentimento poetico*) tudott válni úgy, abban a formában, azzal a szerkezettel, ahogyan mi látjuk. Pirandello nagy hangsúlyt fektet a *költő Dante* és a *szereplő Dante* kettéválasztására. Az olvasó nem a költő, hanem az utazó Dante szemével járja be a túlvilág három birodalmát, amelyet az utazó Dantéval együtt mi már csak a maga kész, tényszerű voltában látunk. A halhatatlanságba hirtelen berobban az élet: egy pillanatra feltámad, s a művészet erejének köszönhetően halhatatlanná lett pózokban rögzül. Azt, amit az utazó Dante megelevenedett valóságként él meg, a költő Dante halhatatlanná tesz, de ehhez az kell, hogy Farinata épp abban a körben emelkedjék ki, vagy Francesca és Paolo épp egy másik körben kerüljenek elénk. Pirandello csak a cikk utolsó oldalain beszél az allegóriáról és a szimbólumról, de végeredményben itt is erről van szó. A struktúra és benne az alakok azáltal kapnak értelmet a költeményben, hogy a maguk valóságosságában allegóriává válnak. Nem egy fogalmat

szükségyszerűségét védelmezte: „*Senza saperlo e volerlo qui egli giustifica gli elementi intellettuali del suo mondo fantastico e le situazioni concrete in cui esso, per rendersi rappresentabile, si figura...*” (Leone De Castris 1968, 90).

⁷⁶ Vö. Ernesto Giacomo Parodi, recensione a Benedetto Croce, *La metodologia della critica letteraria e la „Divina Commedia*”, in „*Giornale critico della filosofia italiana*”, 1920, pp. 241-258; *Intorno alla storia della critica dantesca*, in „*Nuova Antologia*”, luglio 1920; *Il Dante giovanile e il Dante della „Commedia*”, in „*Atti dell'Accademia pontaniana di Napoli*”, I, 1920? Discorso tenuto a Ravenna presso la tomba del poeta il 15 settembre 1920 e pubblicato nel „*Giornale d'Italia*” del giorno stesso: in „*Bullettino della Società Dantesca Italiana*”, XXVII, 1920, pp. 1-17.

szimbolizálnak, nem egy fogalom allegóriáiként jelennek meg, hanem szimbólum és allegória mivoltuk ruházza fel őket igazságtartalommal⁷⁷. Dante hisz abban, hogy költői érzelmének allegorikus formája van, így filozófia és morál egyetlen egységbe olvad a struktúrával és költészettel. A cikk talán legszebb része ez a nagyívű, oldalakon át terjedő egyetlen mondat, mely egymagába sűríti Pirandello egész *Commedia*-értelmezését:

Voi tutti, illusi dalla potenza d'una fantasia creatrice che ha costruito un mondo di cui il poeta stesso agli occhi vostri appare, per prodigio d'arte, non più il creatore ma l'attore, il viaggiatore che passa per esso mondo, dubitoso, impaurito, quasi non si fosse egli stesso apparecchiate quelle sorprese, quelle meraviglie, quegli spettacoli; voi tutti, che per effetto di quel suo passaggio in mezzo all'eterno di quel mondo vedete a mano a mano destarsi una vita momentanea, che la potenza dell'arte fissa in atteggiamenti eterni, senza neanche più pensare che questo transitorio nell'eterno, divenuto per potenza d'arte a sua volta eterno, non è certamente per il poeta com'è per voi, che vedete *il fatto* dov'egli vedeva e sentiva ancor nuova e calda *la sua fattura*, perché il sentimento del poeta – divenuto quasi realtà fuori di lui – voi lo vedete consistere nella rappresentazione ch'egli ne ha data, e non pensate più neanche che questa consistenza con un carattere d'eternità che il sentimento oggettivato del poeta ha per voi, non poteva averla per lui che vedeva ancora invece l'atto del crearla a mano a mano che la materia gli consisteva dentro, quando era ancor caldo quel sentimento momentaneo per lui, ad esempio, Farinata, proprio ora, in quel gesto, gli si leva dall'arca, dalla cintola in su, e Francesca e Paolo gli s'appressano al grido affettuoso per narrargli i loro dolci sospiri; voi tutti, che se non ci fossero quei cerchi, e in uno d'essi non ci fosse quel "turbo", non vedreste più Francesca e Paolo, e senza quell'arche in quell'altro cerchio non vedreste più Farinata che è tutto in quel suo gesto di levarsi "dalla cintola in su"; voi tutti, a cui man mano leggendo par di vederlo e di toccarlo, quel mondo, tale e tanta è la potenza d'arte con cui il poeta ve lo rappresenta; voi tutti certo rispondete che questa rappresentazione non è, né può essere altro che una creazione fantastica di prodigiosa potenza. (SI, 1089-1090)

Pirandello művészetértelmezésének jól ismert elemei köszönnek vissza ezekben a sorokban: a matéria érzelmmé, majd költői formává válása, a művészet valóságteremtése, az alkotóban élő idea szükségzerű és koherens objektivációja. De talán a legmellbevágóbb a szinte gondolati rímként körbefutó motívum már-már rögeszmeszerű ismételtetése a művészet csodálatos erejéről (*prodigio d'arte, potenza d'arte*). A két évvel későbbi *Teatro nuovo e teatro vecchio* című tanulmányban Dante *félreérthetlenségét* emeli ki Pirandello, melynek okát abban látja, hogy

⁷⁷ Vö. „*Ma per lui la figura ha verità in quanto simbolo; in quanto cioè significa qualche cosa, per cui è così e così; e l'arte è la rappresentazione di questo qualche cosa, per cui ogni figura vive nella sua essenzialità allegorica, non come in una veste, ma anzi nella sua vera realtà*” (SI, 1097). Amellett, hogy el kell ismernünk, Pirandellónak valóban sikerült Croce ellentmondásos kijelentéseiből számottevő *corpust* összeállítania, a tanulmány talán legértékesebb és Pirandello poétikájának kifejtése irányába pozitívan mutató része az *allegória* és *szimbólum* témakörét felölelő utolsó nagy gondolati egység.

Dante örök dolgokról szól, szelleme örökké jelenvaló. A fenti sorokból ennek a következtetésnek az előhírnökét olvashatjuk ki.

Sokban kapcsolódik ehhez az 1921-es íráshoz Pirandello másik, szintén Danténak szentelt cikke, amely részét képezi az 1908-as *Arte e scienza*ának, viszont mentes a Croce-vitától. A *Per uno studio sul verso di Dante* címet viselő írást Federico Garlanda metrikai tanulmányai ihlették⁷⁸, amelyek kiváló alkalmat nyújtottak Pirandello számára, hogy a tudomány és művészet szoros együttműködését – s nem kevésbé a professzori álláshoz szükséges tudományos felkészültségét – a metrika és nyelvtörténet területén is bizonyítsa. Felhasználva a *Scienza e critica esteticában* már rögzített gondolatot (és szövegrészt) az alkotó által ösztönösen, a reflexió közbenjárása nélkül, azaz nem tudatosan alkalmazott tudományról, amelyet aztán a kritikának tudós módszerekkel és tudatosan kell feltárni, védelmébe veszi a műalkotás formálódásának *spontaneitását*. Garlandával szemben Pirandello kétségbe vonja, hogy Dante szándékosan keresgélte volna a szavakat, mígnem sikerült összeraknia a „*Similmente il mal seme d’Adamo?*” sort csak azért, hogy 4-5 *m* betűt belesűrítessen egyetlen sorba. Természetesen nem az alliteráció szembeötlő jelenlétét, vagy annak költői hatását szeretné kétségbe vonni, csupán arra szeretné felhívni figyelmet, hogy a költői logika (a költészetben megbúvó tudomány) az ihlet hatása alatt a szenvedély szabad mozgása révén valósul meg. A szenvedélyben az ideák előtolakodnak, némelyik erősebb a másikinál, minek következtében „*certe scintille che si sprigionano, quasi al cozzo delle parole*” (SI, 664). A lényeg, hogy a költészet matériájának életet adó elveknek mindig a matéria belső lényegéből kell fakadniuk. Ha tehát öt *m* betűt tartalmazó sort rakott össze Dante, a verssor hatását vizsgálhatjuk az alliteráció szempontjából, sőt kell is vizsgálnunk ahhoz, hogy a kritika hozzásegítsen bennünket a mű érzelmi mellett intellektuális élvezetéhez is, de azt az egyet nem állíthatjuk, hogy Dante tudatosan kereste az *m* betűs szavakat, mert ez esetben a reflexiót előtérbe helyezte volna az érzelemnek, és beavatkozott volna a forma *spontán* születésébe. A másik oldalról viszont, a művész részéről ösztönösen alkalmazott tudomány elve azt is kimondja, hogy ha benne van a verssorban az öt *m* betű, az sem véletlen.

⁷⁸ Garlanda könyvének címe: *Il verso di Dante* (Roma, 1907). Pirandello recenziója először 1907. november 1-jén jelent meg a „Nuova Antologiában”. Hamarosan követte a Garlanda reagálására („Minerva”, a. XVII, n. 50) írt *Poscritta* a „La vita letteraria”ban” (1907, a. IV N. 42). A *Poscritta* később szintén helyet kapott az *Arte e scienza* kötetben, közvetlenül a *Per uno studio sul verso di Dante* után. A *Poscritta* összefoglalásában Madarász Klára Garlanda és mások értetlenségét Pirandello gondolatának originalitásával magyarázza: „*Nem véletlen, hogy éppen ez az, amit Garlanda – és mennyi Garlanda van – nem ért meg, hiszen ez a gondolat a korabeli, retorikán iskolázott hagyományos, a költészetről, alkotásról elterjedt 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*” (Madarász 2009, 80).

A recenzió többi részében⁷⁹ Pirandello akkurátusan kimutatja, hogy Garlanda félreértelmezte Dante egyik szavát a *De vulgari eloquentiában*, s a *musaiico* nem *mosaicót* jelent, hanem *musicalét*, vagyis a verssor harmonikus hangzása nem a mozaikszerűen összerakott szavakból, hanem a szavak zenei összhatásából ered. Ez a zenei harmónia törhet meg, ha ide-oda rakosgatjuk a szavakat külsődleges, a mű léte szempontjából idegen célokra alárendelve, s megtörve ezáltal létük zenei összhatás megkövetelte értelmét. A harmónia természetes úton megvalósul, ha a természet logikáját követjük, nem pedig az olasz vagy latin nyelv sajátjától idegen, ám egykor a görög verselés szabályait alkotó előírásokat akarjuk ráerőszakolni. A vers zenéjét, lüktetését a beszéd természetes ritmusa adja, amely az adott nyelv hangtani sajátosságai, törvényszerűségei szabnak meg. Ezeket a szabályokat nem metrikai előírások útján, kívülről kell ráerőszakolni a versre, hanem a vers materiájában már eleve benne lévő, inherens törvényszerűségeket kell hagyni kibontakozni. Dante *endecasillabóinak* is, függetlenül attól a tényről, hogy – amint Garlanda megállapítja – a tizenegysorosok többségében a jambikus-trochaikus sémát fedezhetjük föl, ez a titkuk. Mint kritikus, helyesen tette Garlanda, hogy kimutatta a dantei verselés eme sajátosságát, ám az alliterációhoz hasonlóan most sem állíthatjuk, hogy Dante tudatosan járt el. Ehelyett a sajátosság értelmét kellett volna megkeresnie:

Avremmo voluto però che egli ci desse pure ragione di quel trocheo che si trova quasi sistematicamente negli endecasillabi danteschi ora al primo ora al quarto posto. La ragione c'è, e si trova in una legge particolare e costante della dipodia giambica. L'aggruppamento per dipodie s'accentuò tanto in italiano, che la tesi più debole, cioè quella del primo piede, non solo divenne secondaria nel verso, ma alle volte scomparve, o si spostò, modificando così non leggermente il carattere primitivo del ritmo. Nella dipodia giambica però l'attenuazione della prima tesi porta sempre per conseguenza l'ipotesi, cioè lo spostamento dell'accento ritmico della seconda sillaba alla prima, appunto per la legge del trisillabismo. Ora dunque, nell'endecasillabo, se la dipodia precede alla tripodia (endecasillabo a minore), abbiamo il trocheo al primo posto; se poi la dipodia segue alla tripodia (endecasillabo a maggiore), il trocheo si trova naturalmente al quarto posto. (SI, 677-678)

A recenzió egészét tekintve megállapíthatjuk, hogy Pirandello fejtegetéseinek háttérben két fontos, ám nem újkeletű gondolat húzódik meg: a műalkotás *spontán* formálódásáról vallott meggyőződése és régtől jelenlévő retorikaellenessége, melynek értelmében a mű formálódásának belső törvényszerűségei összeférhetetlenek a retorikai előírásokkal. Pirandello poétikájának e két masszív bástyája azonban a Dante-írásokban új megvilágítást kap, s ez teszi igazán érdekessé a

⁷⁹ A recenzió részletes bemutatását ld. Madarász 2009, 78-79.

tanulmányokat. Pirandello ugyanis nem a szerző (Dante), avagy a szerzői akaratnak a művel, avagy a mű önmaga akarásával szembeni alárendelődése oldaláról közelíti meg a kérdést (figyelemre méltó, hogy *expressis verbis* el sem hangzik a fent említett két elv!), hanem megjelenik egy merőben új elem a gondolkodásában: a dantei génusz mintegy spontán megnyilatkozása, amely önmagából, saját szelleméből hozza létre a teremtett valóságot. Megfontolandónak ítélnéljük hát Leone De Castris szavait, aki a *La poesia di Dante* elemzése során felfigyelt a Russo-féle *generazione lirica* koncepcióval való hasonlóságra⁸⁰, melynek során a költő lelke „*investe di sé tutta una costruzione, tutta una realtà spirituale*”: „*Il valore del saggio sulla unità poetica della Commedia dantesca, ad esempio, ci sembra davvero non trascurabile in una storia delle questioni suscitate dal famoso saggio crociano, per certe impostazioni interpretative che, rifiutando il carattere pratico ed extrapoetico della «struttura», anticipavano il canone russo di «generazione lirica»*” (Leone De Castris 1986 (1962), 90). Ennek ellenére Pirandello írása nem vált a Croce Dante-tanulmányának kritikai fogadtatását tömörítő kánon részévé, jórészt az említett pozitív kifejtések hiánya miatt.

II.2.5. Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

Pirandello művészetértelmezésének utolsó *Arte e scienza* kötetbeli darabja az 1908-ig terjedő időszak különböző írásainak valóságos egyvelegét felvonultató *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* című írás, amelyben a szerző a *Come si scrive oggi in Italia* (1895. szeptember 15.), a *Romanzo, racconto, novella* (1897. február 16.), a *Sincerità e arte* (1897. március 7.), a *Sincerità* (1898. április 24.) és a *L'Idolo* (1896. január 31.) cikkekben felvetett témákat és szövegrészeket viszi tovább, s rendezzi új egységbe, mintegy *summáját* adva az 1890 és 1908 közötti időszak legfontosabb elméleti eredményeinek⁸¹. A szintézisre tett első kísérlet azonban már valamivel korábban, a *Novelle e novellieri* (1906. június 16.) című írásban tetten érhető, amely időben viszonylag közelre esik, szemben az azt megelőző csaknem 10 éves csönddel, amikor a fenti lista alapján láthatóan egyetlen olyan írás sem született, amely helyet kaphatott volna akár az 1906-os műben, akár az 1908-as *summában*. Tulajdonképpen ez a tíz éves periódus, s legfőképpen az ekkor jelentkező új elméleti eredmények indokolják, hogy – szakítva az *Arte e scienza* kötetben felállított sorrenddel – miért ez a tanulmányt tettük fejezetünk végére.

A közvetlen századforduló környéki évek legfontosabb elméleti kihívását a Séailles esztétikájával való megismerkedés jelentette, amelynek számos eleme beépült Pirandello általános

⁸⁰ Vö. Cudini érvelését in PS, 111.

⁸¹ Vö. Giorgio Pullini ágrajzát, valamint szöveg- és gondolatvándorlásokat bemutató összefoglalóját in PS, 200-202.

és *humorista* művészetelméletébe, amelyek egyként 1908-ra nyerték el kiforrott formájukat, az előbbi nem kis mértékben a Croce esztétikájával szemben folytatott vita keretein belül. A *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* tehát mindazokat az elméleti eredményeket magában foglalja, amelyek a századforduló előtti időszakból származnak, s később meghatározói lesznek Pirandello esztétikájának és poétikájának. Ezekről az előző fejezetben több alkalommal és részletesen beszéltünk, így ezúttal csak a legszükségesebb információkra szorítkozunk.

Mindenekelőtt a már *Per uno studio sul verso di Dante*-ban is felmerült retorikaellenes álláspontot kell kiemelnünk, amellyel az *őszinteség* kritériumát állítja szembe a szerző, az egyedül elfogadhatót a művész számára, amelyet mindig, minden körülmények között követendő irányelvnek kell tartania. Az *őszinteség* kritériuma fontos eleme volt Capuana írásainak, a forma- és karakter-elmélet mellett ez volt a másik olyan kritikai és esztétikai elv, amelyet Pirandello kitartóan hangsúlyozott írásaiban úgy is, mint az alkotóra vonatkozó íratlan szabályt, és úgy is, mint a kritika által a művészen egyedül számonkérhető dolgot. A tanulmány elején Pirandello Capuana *Coscienze* című novellájának előszavára hivatkozik, de tudjuk, hogy az *őszinteség* elve már az 1895-ös írásaiban jelen van, tehát nem újkeletű felfedezésről van szó. Az *őszinteség* kritériumát a *forma* és a *tartalom* szempontjából egyaránt kötelező direktívaként kell számon tartanunk, így nem tűr meg semmilyen előírást, sem előítéletet, miközben a művészi szabadság nevében bármit megenged, ha az a szépség⁸² szolgálatában áll. Capuana nyomán Pirandello is elutasítandónak tartja tehát az *izmusokat*, különösen a kortárs irodalomban divatos új megnyilatkozási formáiban. Ugyan még mindig a mestert visszhangozva, de hangsúlyozandó, hogy Pirandello külön kiemeli az *érzelem* és *gondolat őszinteségét*, amely vonatkozik mind a *lényegükre (essenza)*, mind pedig a *kifejezésükre (espressione)*. Az eredeti szövegtétel az 1898-as *Sincerità*-ban található, s jól mutatja azt az átmeneti állapotot, amikor a műalkotás szempontjából meghatározó érzelmi és reflexív faktor már jelen van (vö. Séailles adaptációját) Pirandello elméletében, ugyanakkor az *essenza-espressione (tartalom-forma)* kifejezések még gyermekgárdákban mozognak, távol a Croce-vitában kikristályosodott pontos jelentésektől.

Az *őszinteség* kritériuma lehetőséget ad Pirandellónak, hogy beemeljen egy olyan gondolatéletemet is érvelésébe, amely különösen a *humorizmus* témaköréhez kapcsolódóan fog

⁸² Ritkán használt esztétikai kategória Pirandellónál, és pontos definíciót nem is ad róla egyetlen írásában sem. A szépségen többé-kevésbé a műalkotás önmagában való tökéleteségét kell értenünk. Ezt a feltevést támasztja alá az 1896-os *Neo-idealism*-ban hozott Tommaseo-idézet a *Della bellezza educatrice* című művéből: “*Un sistema in letteratura, sia buono sia reo, è dannoso sempre, appunto per ciò ch'è sistema. Far consistere tutto l'originale nel nuovo, tutto l'affettuoso nel sentimentale, tutto l'elegante nel classico, tutto il bello nel descrittivo, tutto il poetico in un soggetto piuttosto che in altro, egli è fingere d'ignorare che sia originalità, bellezza, eleganza, poesia*” (SI, 215). Tommaseo könyvéből – más passzusokat – a *Soggettivismo e oggettivismo...*-ban is idéz Pirandello.

karriert befutni. Az *őszinteség* antitéziseként megemlíti a nem-őszinte, azaz színlelt magatartásformákat ezúttal a művészi alkotások terén, ahol ugyanúgy megkülönböztethetjük a tudatos és tudattalan megjátszást. Az előbbi az önként vállalt imitáció körébe tartozik, legyen az akár létező művészi modellek utánzása, akár bizonyos retorikai előírásoknak való engedelmesség, pózok, sémák átvétele, bármi, ami nem a művész lelkének *őszinte, spontán és természetes* megnyilatkozása. Röviden úgy fogalmazhatunk, hogy minden olyan eset, amikor az alkotó a természet elébe helyezi a reflexiót („*sostituendo comunque alla natura la riflessione*”; SI, 688). Pirandello a jelenség megjelölésére az *ambíció* kategóriáját használja, s ezzel nyomatékosítja az *őszinteség* alapvetően erkölcsi jellegét, ami – tekintve a kritérium és a vele szemben álló anti-kritérium (színlelés) *humorista* modellben való alkalmazását – a *humorizmus* morális aspektusára világít rá.

A tudattalan színlelés jóval bonyolultabb eset, ekkor ugyanis jóhiszeműen járunk el, *őszintének* éljük meg azt, ami nem az. Természetesen ez az a pont, amikor az érvelés szükségszerűen átcsúszik a Pirandellónál jól megszokott ál-episztemológiai fejtegetések síkjára, s az élet és művészet összekeveredésével az előbbiben elkövetett bűnért az utóbbiban büntet: mivel valójában nem azok vagyunk, aminek véljük, ismerjük magunkat, a legjobb szándékunk ellenére sem tudunk *őszinte* művet alkotni. A *humorista* attitűd egyik alapvonása a tudattalan színlelések leleplezése, nincs hát min csodálkozni, ha ez a jellegzetesen *humorista* passzus helyet kap az *Umorismo* második részében is (vö. UM, 931-932):

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado, che noi siamo infondo, sostanzialmente, diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tale stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione *vissuta*, sincera. (SI, 688)

Fontos lépésről van szó a *humorizmus* koncepciójának kidolgozása és megértése felé. A fentiek értelmében ugyanis Pirandello úgy adaptálja Capuana örökségét, hogy a saját világlátására formálja azt, tehát egyben szakít is az örökséggel. Jól mutatja mindenekelőtt a *humorizmus* fent említett ál-episztemologikus jellegét, miként az *Umorismo* utolsó fejezeteiben is ilyen irányba viszi el Pirandello a szűk értelemben vett esztétikai keretek között addig is nehezen megtartott diskurzust. A műalkotás létrejöttének feltételei között mindeddig nem találkoztunk műalkotáson kívülre mutató elemekkel, vagyis az igazi mű önmagában hordozta fogantatásának és egzisztálásának valamennyi feltételét. Sőt, az alkotó vele szembeni alárendelődését kellett

hangsúlyoznunk. A megismerés lehetetlensége eddig is tudott tény volt Pirandello írásaiból, a lehetetlenség relativisztikusságba való átcúsúzása azonban jellegzetesen *humorista* kontextust igényel⁸³, és nem kis mértékben az alkotó személyének előtérbe tolakodását követeli meg: a *humorista* műnek már nem elégséges az önmagában hordozott potencia szabad kibontakozása, szüksége van az alkotó *humorista* attitűdjére is. Ez az attitűd sok összetevős, bonyolult élettapasztalatok alapján szerveződött sajátos lelki berendezkedést jelent, amely birtokosát felruházza azzal a sajátos reflexív képességgel, amely a *humorista* művet a *nem humoristától* megkülönbözteti. A reflexió jelenti tudniillik a vízválasztót a kétféle műalkotás létrejötte között: a *nem humorista* műben háttérben marad, a *humoristában* előtérbe tolakszik, minek eredménye a *humorista* művészet definíciójaként adott *sentimento del contrario*, az *ellentét érzése*. Az egész pirandellói *humorizmus* morálisan meghatározott jellege ezen a tételen nyugszik. Az ellentét érzése egy olyan *őszinte* aktus az alkotóban, amely leleplez, tehát kíméletlen saját magával szemben is. Leleplezi a pszichében feltolulól ellentétes érzelmeket, a tudattalan megjátszásokat, az ember és világ minden diszharmonikus, fals eszméken alapuló kapcsolatát. A műalkotás létrejöttének folyamatát valóban lehetséges a *sentimento del contrario*val rögzíteni, de ahhoz, hogy a mű valóban *humorista* legyen, kell a *humorista* személyiség. Ezért van Pirandello *humorizmusának* a többi között oly erőteljes pszichologizmusa, hiszen kiiktathatatlan elemmé válik az alkotó személye, és a többi között ez eredményezi az *Umorismo* sokat bírált hibrid jellegét, elég, ha Eco kritikájára⁸⁴ gondolunk. És végül ezért lehet a *humorizmust* annyiféleképpen értelmezni: módszerként (alkotói eljárásaként), melynek mechanizmusát fel lehet fejteni a *humorista* írásokban, elméletként, melynek vannak esztétikai-poétikai elemei, morális és filozófiai vonatkozásai stb., vagy értve alatta egyszerűen ezt a címet viselő művet.

Van azonban Pirandello érvelésében egy olyan érv is, amely ugyanezt a kérdést másik oldalról világítja meg. A tudattalan színlelés szülte mű azért szükségszerűen őszintétlen, mert vagy ambíció ihlette ideából születik, még ha spontán és tudattalan is az ambíció, s akkor a mű „*non troverà nella realtà profonda e ignorata della coscienza gli elementi adatti*” (SI, 688), vagy

⁸³ Leone De Castris szintén a valóság ontológiai és logikai aspektusainak az *ellentét érzete* által megmutatott relativitását emeli ki (vö. Leone De Castris 1986, 78).

⁸⁴ Eco szerint az *Umorismo* legnagyobb fogyatékosága abban van, hogy az olvasót kétségek között hagyja tárgyát illetően: „*ci troviamo dunque di fronte a un testo ambiguo. Esso sembra voler definire l'umorismo, passa attraverso alcune definizioni del comico e dell'ironia, arriva ad essere una definizione dell'Arte in genere, o almeno dell'arte di Pirandello (e quindi è un testo di poetica) rivelandosi infine per quello che in realtà è (come tenderemo di dimostrare): un dramma o una commedia di Pirandello, che per errore ha assunto la forma del saggio*” (Pirandello ridens, 263). Poi conclude: “*Pirandello manchi sempre il proprio oggetto. Inizia a parlare dell'umorismo e ci definisce il comico; parla del comico e si trova tra le mani l'ironia. La seconda parte tenta una sistemazione teorica. Nel momento in cui pare averla raggiunta, praticamente l'abbandona perché, come vedremo, definisce qualcos'altro – diciamo l'Arte e la Vita, in generale*” (Eco 1978, 263).

pedig a mű „*sorgerà ingenuamente materiata di questi elementi, e allora lo scrittore, che vive la sua finzione, sarà inconsciamente indotto ad alterar secondo questa l'espressione dell'opera sua*” (SI, 688). Mindkét lehetőség arra a meggyőződésre világít rá, hogy a tudatot alkotó elemek és a mű bölcsőjét (csíra) jelentő idea között közvetlen és akadálytalan átjárásnak kell lenni, ez vonatkozik a *kifejezés őszinteségére*, ugyanakkor a tudatban szerveződő képeknek egyfajta igazságtartalmat kell hordozniuk, amennyiben a valóságban és nem a látszatban gyökereznek, ez pedig vonatkozik a *lényeg őszinteségére*. A séailles-i minta alapján elképzelt alkotási folyamat elengedhetetlen elemmé teszi az alkotó szubjektív tartalmait, és a nem *humorista* alkotásokkal ellentétben a *humorista* mű megszületésekor ez a faktor – miként a reflexió is – előtérbe tolakszik⁸⁵. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a nem *humorista* alkotások mint műalkotások ne lennének az alany pszichológiai faktorai által meghatározottak, sőt, azt sem, hogy akár a külső valóságról bennünk alkotott kép fedésben lenne az adott valóság önmagában való képével. Pirandello még egyszer utoljára összegzi azt a bonyolult sémát, amely a szubjektum és objektum között a valóság megragadása, nyelvi reprezentációja és művészi kifejezése között van, illetve rámutat, hogy ez utóbbiban feltételezett objektív és szubjektív ábrázolásbeli különbség csupán az alkotó szellem tettének tulajdonított valencia függvénye, amelyet mellesleg az alkotás *spontaneitásából* adódóan nem lehet *a priori* előírni számára (mint tette helytelenül a naturalizmus):

La differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva deriva, in fondo, semplicemente dal diverso valore che noi attribuiamo all'atto dello spirito nella rappresentazione della realtà esteriore: valore obiettivo se ci sforziamo di cogliere e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore subiettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo. Ma bisogna tener fermo questo: che non si tratta di vedere come e quanto possa essere oggettivo, cioè reale in sé e non in relazione col nostro sentimento tutto ciò che nella cognizione di una cosa ci viene dall'essenza reale di essa; non si tratta insomma della separazione impossibile tra soggetto e oggetto; ma soltanto del valore intenzionale che attribuiamo all'atto della rappresentazione, con tutte quelle circospezioni e inibizioni che ne risultano per un verso, e tutta quella attività cosciente che ne risulta per l'altro. (SI, 704)

⁸⁵ Az *Umorismo* ama fejezetének elemzésekor, ahol reflexiónak a műalkotás spontán formálódásában betöltött sajátos szerepét mutatja be Pirandello, Leone De Castris a fenti megállapításhoz nagyon hasonló következtetést fogalmaz meg. Szerinte Pirandellónál a kifejezés spontaneitása „*esclude ogni dualismo e tende a identificare lo stile con la personalità stessa dell'artista*” (Leone De Castris 1986, 92).

A szubjektív-objektív kérdés tehát a művészi technika területéhez tartozik, amely a nyelvhez és a stílushoz hasonlóan – Croce felfogásával ellentétben – a művészet önmagában hordozott finalitása jegyében csakis a *tartalom* és *forma* organikus egybeolvadását jelentheti⁸⁶.

A *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* tehát olyan összegző írás, amely nem csak a múlttal vet számot, hanem a capuanai örökségű *őszinteség* kritérium révén megnyitja az utakat a *humorizmus* végleges kidolgozása irányába. A tanulmány jelentős részben építkezik Capuana-idézetekből, jórészt a naturalizmussal való leszámolás jegyében (a mester és Pirandello részéről egyaránt)⁸⁷, aminek üzenete a műalkotás teremtésként való értelmezése, ami nem tűri, hogy bármilyen absztrakt sémának alárendeljük, legyen az irodalmi divat ihlette, műfaji eredetű, nyelvi modellhez igazodó vagy koncepcionális indíttatású. A forma, a szubjektív-objektív terminusok előítéletmentes viszonyának kiemelése, az elbeszélés és novella műfaji kérdéseinek vizsgálata és a nyelv problémája mind a műalkotás spontán, természetes formálódásának jegyében történik, amelynek egyetlen kritériuma az a belső törvényszerűségek mentén szerveződő koherencia, amelynek következményeként a mű eleven teremtett organizmussá válik⁸⁸.

A végső konklúzió irodalomtörténeti távlatokat kap: minden forma egyedi, kizárólag az általa életet nyert műalkotásra jellemző, így megszűnnek a modellek, tehát nincsen tradíció sem. Ez a gondolat szintén évek múlva, a *Teatro nuovo e teatro vecchióban*, majd az 1931-es Verga-

⁸⁶ Leone De Castris Pirandello modernségére mutat rá a *tecnica* és *nyelvezet* ilyen jellegű értelmezésében: „*Questa nozione di «tecnica» e di «linguaggio» (...) definisce la pirandelliana teoria della «forma» in un ambito di tensioni come non mai operanti nella problematica estetica più recente: la tecnica come valore costitutivo dell'esperienza artistica è infatti l'aspetto centrale di un ampio settore, antiromantico e antidealistico, del pensiero contemporaneo, dalla dottrina della «formatività» di L. Pareyson (...) alla «aseità» semantica del Della Volpe*” (Leone De Castris 1986, 97).

⁸⁷ A naturalizmust ugyanabban tartja vétkesnek Pirandello, mint amiben Croce elméletének fogyatékoságát is látta: mindkettőn összekeverték a fizikai, a pszichikai és az esztétikai tény. Az előbbi a morális jelenségeket ugyanúgy a fizikai jelenségekre jellemző determinizmusnak rendelte alá, a mű szerveződésében tehát hasonlóképpen mechanikus szükségyszerűséget és rögzítettséget feltételeztek, mint ahogyan Croce esztétikai ténye is ugyanezen szabályok szerint jött létre.

⁸⁸ A többi között a nyelv (és dialektus) tematizálására is visszatérő 1931-es Verga-beszédben Pirandello újfent a nyelv és stílus tisztán teremtett jellegét hangsúlyozza („*quella lingua è la sua stessa creazione*”; SI, 1422). A *stile di cose* irányában mutatott preferenciája, valamint a beszédben és korábban sok másutt, így a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*-ban is kiemelten kezelt nyelvi spontaneitás és természetes kifejeződés elve magyarázza Pirandello elutasító magatartását a dialektus kizárólag zárt, önmagában való rendszerként történő értelmezésével szemben. A Verga által alkalmazott dialektus nem ilyen: az író nem *a priori* megfontolások nyomán választotta szereplői számára ezt a sajátos megnyilatkozási formát, hanem azért, mert egyedül ez a kifejezési mód a konnaturáns a szereplőivel, s így a mű belső lényegéből fakad: „*Qua «idiotico» vuol dire «proprio»*” (SI, 1422). Ugyanez a megállapítás hangzik el részletesebben kifejtve a *Soggettivismo e oggettivismo...*-ban is, vö.: „*E nessuno intendeva che questo così detto tormento della lingua era un tormento accattato di martiri volontari d'un sistema assurdo, contrario alla vera natura e al vero ufficio dell'arte. La quale non consiste, né può consistere nell'imitar senz'altro, tal quale, la natura, nel riprodurre la realtà materiale, dei suoni, dei gesti, come farebbe un fonografo o un cinematografo; ma ha una verità, una realtà superiore a tutte queste particolarità volgari, ovvie, comuni, a tutti questi segni esteriori*” (SI, 708).

beszédben lesz kifejtve, ahol az irodalom történetét Pirandello egyedi és megismételhetetlen műalkotások időben egymást követő sorozataként definiálja⁸⁹.

Az *Arte e scienza* kötet bemutatott darabjai közül hiányzik az *Un critico fantastico* című, Alberto Cantolinak szentelt tanulmány. Ennek oka, hogy a szóbanforgó írás két fontos előzményével, az *Alberto Cantoni* („Nuova Antologia”, 1905. március 16.) és a *L'ultimo libro d'un umorista morto* („Il Momento”, 1906. január 28.) című cikkekkel együtt a *humorizmus* elméletének kidolgozásához vezető út utolsó nagy állomásait képviselik, következésképpen Pirandello általános művészetértelmezésének témaköréből kívülre vezetnek.

Ebben a fejezetben viszont a *majdnem humorizmus* jegyében azokat a forrásokat, szerzőket és gondolatokat gyűjtöttük egybe, melyeknek szintéziséből kirajzolódni látszik Pirandellónál egy olyan koncepció, amely alapján joggal feltételezhetjük, hogy a *humorizmus* kapcsolatos esztétikai-poétikai reflexiók mellett fokozatosan kibontakozik általában a műalkotásról, művészi alkotófolyamatról, a mű fogantatásáról, létéről és legfontosabb sajátosságairól vallott nézetek alkotta elmélet is. A koncepció restaurálásához három fontos állomást tartottunk szem előtt: Gabriel Séailles nézeteinek integrációját, Capuana esztétikájának fontos ihlető erejét, és végül a Crocéval folytatott elméleti vita ösztönző hatását. A három meghatározó személyiség nézeteinek Pirandello koncepciójával való folyamatos kontrasztív vizsgálata természetesen nem zárta ki egyéb, szerzőnk szempontjából fontos forrásnak ígérkező szerzők és művek vizsgálatát, valamint az *Umorismo*val egyívású *Arte e scienza* kötet okfejtésünk szempontjából meghatározónak ítélt darabjainak elemzését sem. A felrajzolt kép – mondanunk sem kell – messze nem teljes. A téma megérdemelné például Francesco De Sanctis Pirandellóra gyakorolt hatásának mélyebb kutatását, amelyre az előző fejezetben több ízben kitértünk, és amelyre Capuanán, Goethén és magán Crocén keresztül közvetett módon folyamatosan utaltunk ebben a fejezetben is. Mindezt figyelembe véve zárógondolatként és összegzésképpen idézzük Luperini megállapítását, némiképp igazolandó az elemzések tárgyát és talán a belőlük levont konklúziók jogosságát is. Luperini szerint ugyanis „*Il fatto è che, sul piano meramente estetico-filosofico, egli [Pirandello] non riesce mai a sottrarsi del tutto né all'influenza di Séailles, né a quella del filone italiano dell'idealismo, da De Sanctis a Croce: la costante sottolineatura del momento del sentimento individuale, della sincerità e della spontaneità che si affermerebbero contro qualsivoglia canone, genere, tradizione, gli impedisce di valorizzare adeguatamente le sue*

⁸⁹ Vö. III.2. fejezet vonatkozó részét, valamint a Verga-beszéddel kapcsolatban SI, 1423-1424.

intenzioni più originali, che così risultano pienamente espresse soltanto nel campo della poetica e della critica militare” (Luperini 1999, 18).

III. fejezet

Pirandello művészetértelmezése 1921 után

Pirandello művészi gondolkodásának sajátosságát alapvetően két dolog határozta meg az 1921-et követő időszakban. Egyrészt ezekben az években a szerző közvetlen művészi önközléseinek csaknem kizárólagos orgánumát az interjúk alkották, másrészt Stefano Pirandello személyében megjelent egy közvetett kommunikációs csatorna. Egyfajta munkamegosztásról beszélhetünk, amely sok tekintetben Stefano érzelmi, erkölcsi és anyagi kiszolgáltatottságát jelentette. Lényege a név – mintegy *márkajelzés* – és a tényleges munka közötti bipolaritás volt. Míg az előbbi Luigi adta, az utóbbi szinte teljes egészében Stefanóra hárult. A munkamegosztás az évek során egyre szorosabbá vált¹, így hamarosan a Luigi neve alatt megjelent cikkek kizárólagos szerzője Stefano lett². Ebből adódik, hogy számot vetve az 1921 után keletkezett *külső mű* darabjaival, figyelemre

¹ A Luigi és Stefano közötti együttműködés 1924-ben kezdődött. Munkaviszonyuk különösen azt követően vált egyre intenzívebbé, miután Luigi életét kezdte felőrölni az ismertséggel járó rohanás, a hajtás, az utazások, valamint a publikum és a sajtó elvárásainak való megfelelési kényszer. A gyakorlati jellegű kérdésekben Pirandello egyébként is elveszítettnek érezte magát, így jól jött számára fia segítőkészsége, az irányában tanúsított feltétlen tisztelete. Ugyanakkor Stefano számára idővel egyre terhesebbé vált a szolgasors: jelentős mértékben hátráltatva érezte a saját karrierje építését, nem beszélve az otthoni családi béke időszakos felzaklatásairól, amelyet Luigi hazalátogatásai jelentettek (erre vonatkozóan ld. Stefano levelezését in Stefano Pirandello, *Tutto il teatro*, I, Milano, Bompiani, 2004, 50-414; különös tekintettel az 1922-1937 közötti időszakra: Uo, 121-263). Stefano későbbi visszaemlékezéseiben *fekete rabszolgának* (*negro*) nevezte magát az apjához fűződő kapcsolatában (vö. Pirandello 2004, 1483), és a nyomában született, önmagával szembeni ellenérzései egy életen át végigkísérték. Mindamellet jól bizonyítja a kapcsolat ambivalens jellegét az a mondat, amelyet Andrea Pirandello idézett visszaemlékezésében, és amelyet apja, Stefano egyik 1951-es feljegyzésében talált: „*Temo, perché non stimo nessuno così forte da riuscire a servire senza fondo micidiale coperto odio contro il suo padrone. Soltanto a me verso mio Padre riconosco questa forza, sapendo quante volte fu sforzo, e quante volte fu lì lì per mancarmi*” (Pirandello 2006, CV).

² Stefano közreműködése a legváltozatosabb jellegű írásokat érintette. Az olasz sajtóban megjelent cikkek mellett a Buenos Aires-i „Nación”-ban folyamatosan publikált Pirandello-írásoknak ő volt a szerzője. Cserébe Luigi átengedte az érték járó honoráriumot. Több esetben Stefano más külföldi lapokban is publikálta a „Nación”-nak írt cikkeket, ami tovább növelte jövedelmét. Számos filmforgatókönyv származott tőle, amelyeket vagy Luigi valamely darabja alapján, vagy – a rendező és a filmvállalat igénye szerint – teljesen újonnan kellett elkészítenie. Érdemes két érdekes mozzanatot kiemelni ennek kapcsán. Az egyik egy szélsőséges példa arra vonatkozóan, valójában milyen munkamódszert tartak a forgatókönyvek „gyártása”: 1936-ban Pirandello *Ignare* című novellája alapján Stefano több forgatókönyvet is írt, amelyeket különböző moztársaságok kaptak meg (*Vergine madre* címmel a British International Pictures; *Amore sacro* címmel a London International Pictures; *Fiamme all'Occidente* címmel Gennaro Righelli, de ez utóbbi számos címváltozatban előfordult később: *Mai figlio nacque invano*, *Fuga in Egitto*, *L'oscuro richiamo*, *La via del perdono*, vagy – talán a legismertebb – *Il figlio dell'uomo cattivo* stb.; ld. TT, 242). A másik mozzanat a Pirandello kézjegye alatt szignált forgatókönyvek eredetisége körül kialakult vita volt. Giulio Manenti filmproducer 1937-ben az előbb idézett forgatókönyv kapcsán vádolta meg nyilvánosan Stefanót, amiért az eredeti Pirandello-darabként kapott filmforgatókönyvről kiderült, hogy apokrif. Stefano kénytelen volt a bíróság előtt védekezni, és megmagyarázni, mit is jelentett a Pirandello-darabok *eredetisége*. Eszerint kizárólag a feldolgozott téma eredetiségére szabad gondolnunk, az anyagra, amelyhez képest lényegtelen tény maradt és marad mindig is, kinek a nevéhez fűződött a kidolgozás és a papírra vetés, valamint az is, hogy a kidolgozásokban esetlegesen mások – elsősorban ő – is közreműködött. Erre vonatkozóan ld. Stefano visszaemlékezését: TT, 1483-1498. A filmforgatókönyvek és cikkek mellett meg kell még említenünk Stefano *aktív közreműködését* bizonyos novellák és színdarabok megírásában, amelyek legtöbbször apja jóváhagyásával, vagy felügyelete mellett születtek és kerültek publikálásra (ld. pl. *I muricciuoli, un fico, un uccellino*

méltó anomáliával találkozhatunk. Az 1923-as *Teatro Nuovo e teatro vecchio* című íráson, valamint az 1931-es Verga-beszéden³ kívül a tizenöt év alatt egyetlen olyan írás sem született, amely teljes egészében Pirandellótól származott volna.

A Taviani által szerkesztett tanulmánykötetben az ún. *Scritti con taluno* címszó alatt szerepelnek a Luigi szignójával megjelent, de Stefano tollából született írások. Olyan darabok tartoznak közéjük, mint pl. egyes részek tekintetében a *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”* (részletesen ld. TT, 137-138; „Comoedia”, 1925. január), teljes egészében az *Il guardaroba dell’eloquenza* („Il Popolo d’Italia”, 1925. december 30.), az *Interpretazioni. La forma necessaria* („Almanacco del teatro italiano”, 1931), a *Non parlo di me* („Occidente”, 1933. január-március), az *Insomma, la vita è finita* („L’Illustrazione Italiana”, 1935. június 2.), a *Viaggi* („L’Illustrazione Italiana”, 1935. június 23.), a *Quando manca la data di morte* („L’Illustrazione Italiana”, 1935. szeptember 1.) vagy az *Introduzione al teatro italiano* (bevezető tanulmány a Silvio D’Amico szerkesztette *Storia del teatro italiano* kötethez, 1936⁴), hogy csak a legfontosabbakat említsük.

A cikkek sokszínűsége, a megjelenések viszonylagos rendszertelensége nem teszik lehetővé, hogy egy részeleteiben jól kidolgozott, merőben új vagy teljes egészében Pirandellónak tulajdonítható művészetfelfogásról beszéljünk. Elkerülhetetlen tehát, hogy a közvetlen művészi önközlés csatornáját is szem előtt tartsuk, sőt kijelenthetjük: a szóban forgó időszak sajátosságaiból szükségszerűen következik, hogy bámféle hipotézis felállításához, Pirandello művészetéről vallott korabeli gondolkodásának többé-kevésbé hiteles rekonstruálásához kizárólag az interjúk, az apa-fiú együttműködéséből született cikkek és Stefano leveleinek párhuzamos vizsgálatával juthatunk.

III.1. Pirandello művészetfelfogása az interjúk fényében

Az interjúk mindenekelőtt a korábbiakban bemutatott propagandisztikus célokat szolgálták, és alapvetően a tilgheri értelmezés korlátai között mozogtak. Viszonylag tehát kis mozgástere maradt Pirandellónak az elmélet korrekciós finomításaira, amelyekre a ’20-as évek második felében a kritikussal való szakítás igénye sarkallta. Az Élet-Forma dualizmusa megfelelő kulcsot jelentett a művek értelmezése számára, ám abban a pillanatban, hogy a szerző a művészi alkotás folyamata

című novella – „Corriere della Sera”, 1931. október 18.; vagy a *Non si sa come* című színdarab, amelyet 1935. december 13-án mutattak be a Teatro Argentínában stb.).

³ *Discorso su Verga alla Reale Accademia d’Italia* (1931. december 3.). A beszédet érdemes az 1920-as első Verga-beszéddel (*Giovanni Verga. Discorso Al Teatro Bellini di Catania nell’ottantesimo compleanno dello scrittore*, 1920. szeptember 2.), és az 1921-es *Dialettalità*-val együtt vizsgálni.

⁴ *Storia del teatro italiano*, a cura di. Silvio d’Amico, Milano, Bompiani, 1936, 5-27.; jelenleg in SI, 1516-1536.

felől próbálta megközelíteni a kérdést, bizonytalanná vált, de legalábbis elasztikussá, hogy a művészet identifikációját az említett dualizmuson belül vagy kívül kell-e keresnünk. A kérdést nem sikerült egyértelműen tisztázni Pirandellónak sem, különösen az első években, így hol az egyik, hol a másik megvilágításban került elő a tilgheri formula, attól függően, mit kívánt a gondolat tágabb összefüggése. Míg az előbbi esetben az érvelés abból az alapvetésből indult, hogy a művészet ugyanúgy az élet és a forma harcára épül, mint maga az élet, és ebben az esetben a kettősség lényegi alkotóelemévé válik magának a művészetnek is:

Ho la sensazione dolorosa che l'opera d'arte stampata sia già irrigidita, ischeletrita in una formola fissa, che non può, perciò, seguire le sempre nuove vibrazioni della mia coscienza. ("L'arte fascista", 1927 november; IP, 217);

a második esetben a művészetnek alapvetően ábrázoló funkciót tulajdonított a szerző, így feladata szerint csupán tükröznie, bemutatnia kell az adott dualizmust, amely az ábrázoláson keresztül válik a mű inherens részévé:

Il mio concetto artistico si può riassumere in questo: rappresentare la vita nel suo divenire, come un fluido impalpabile, indefinibile, che ha solo delle piccole molecole determinate che si chiamano "certezze", ma che mutano e si trasformano da un istante all'altro, da uomo a uomo. ("Giornale d'Italia, 1924. október 21.; IP, 276-277).

A kezdeti ingadozás ellenére alapvetően a művészet és az élet azonosságát és azonosíthatóságát erősítették a '20-as évek további konstans kategóriái úgy mint a *teremtés (creazione)* és a *szellem aktivitása (attività dello spirito)*, amelyek vonatkozásában újból megjelent a *valóság (realtà)* objektív létezésének problematikája. A három terület közös érintkezési pontját a Pirandellónál átmenetileg elkötelezettséggé vált fasiszta ideológia, és a nyomában kidolgozott művészetkonceptió jelentette, amely a művészetet a szellem egy addig nem létező valóság megalkotására irányuló teremtő tevékenységeként definiálta. A teremtő emberi szellem magasztalásáról volt tehát szó, a maga társadalmi és művészeti kivételéseivel együtt: a (fasiszta) társadalom formálása egy töről fakadt a műalkotás megformálásával. Pirandellónál Mussolini a modern művész metaforájává vált, az ifjú olasz fasiszta valóság pedig a modern olasz dráma, elsősorban a pirandellói modern olasz dráma társadalmi megfelelőjévé⁵:

⁵ Vö. erre vonatkozóan még az alábbi nyilatkozatot: „Io ho sempre avuta per lui grandissima ammirazione (...) e credo anzi di essere come pochi in grado di comprendere la bellezza di questa continua creazione di realtà che Mussolini

La mia arte (...) è arte fascista; essa è stata malintesa nel suo senso morale; la si è definita un'arte negativa. Mentre con essa io ho voluto far intendere e constatare che, se la realtà vera e propria non esiste, la realtà viene però creata. Ho affermato cioè la potenza creatrice dello spirito. Pochi sono gli uomini che creano la realtà, pochi quelli che, quando l'hanno costruita, possiedono la costanza e la tenacia di conservarla e di impedire che essa finisca. Mussolini ha creato all'Italia una nuova realtà e la tiene viva con la forza del suo sentimento e con la potenza della sua volontà ("Corriere della Sera", 1926. április 18.; IP, 314).

A valóság teremtésével azonosított művészi alkotófolyamat ismét felvetette a *humorizmus* elméletének kidolgozása során folyamatosan jelenlévő és idővel kisebb módosulásokat szenvedett valóságértelmezés kérdését, amely a '20-as években új elemmel gazdagodott. Eszerint a kissé sematizált és a gentilei aktualizmushoz több tekintetben közel álló gondolat szerint csakis és kizárólag az egyén által létrehozott világ tekinthető létezőnek. Az 1924-1926 közötti interjúk jórészt a fasiszta ideológia támaszaként is szolgáló *valóságteremtő tett* körvonalai körül mozogtak⁶.

Pirandello Mussolinihez és rezsimjéhez fűződő kapcsolata 1922-től követhető nyomon, és 1924-ben vált nála a puszta rokonszenv pártbeli elkötelezettséggé⁷. Az ideológiai szimpatizálás mellett két fontos gyakorlati mozzanatot sejtethünk a háttérben. Az egyik a Crocéval folytatott személyes ügy egyik kései akkordja volt, amely elsősorban a – D'Amico jellemzésével élve – „*garibaldista anarchikus-republikánus lelkiület*” Pirandello reakciója volt, célpontjában a filozófus és a köré szerveződő értelmiségiek antifasiszta manifesztumával, amelynek közreadását követően Pirandello azonnal belépett a fasiszta pártba⁸. A másik mérlegelési szempont feltehetően utilitarista szándékokból fakadt, hiszen ugyancsak ebben az évben született a Teatro d'Arte

compie: una realtà italiana e fascista che non subisce la realtà altrui. Mussolini sa, come pochi, che la realtà sta soltanto in potere dell'uomo di costruirla, e che la si crea soltanto con l'attività dello spirito." ("L'Ida Nazionale", 1923. október 23.; IP, 207).

⁶ Pirandello és a faszizmus kapcsolatára vonatkozóan ld. Madarász 2004 és Lukácsi 2010.

⁷ Ld. elsősorban a „Giornale di Sicilia”-ban 1922. december 16-17-én megjelent interjút és a hozzáfűződő jegyzeteket (IP, 186-190), amelyeknek kapcsán Pupo pontosítja Gaspare Giudice megállapítását, aki szerint Pirandello első nyilvános megszólalása Mussolinivel és a faszizmussal kapcsolatban 1923-ra tehető (vö. Giudice 1963, 414-415). Pupo az olasz értelmiségiek Mussolinihez intézett dicsőítő köszöntőbeszédeiből készült 1923-as kötetben megtalálta Pirandello köszöntését is, amelyet csaknem teljesen szó szerint átvisz a „Tribuna” 1923. október 23-i interjújába, valamint a vele ugyancsak szinte szó szerinti egyezést mutató és azonos datálású „L'Ida Nazionale”-beli interjújába (ez utóbbira vonatkozóan ld. 54. jegyzet). Pirandello fasiszta elkötelezettségének sajtóbeli történetére vonatkozóan ld. IP, 51-61.

⁸ D'Amico így összegzi a történet kimenetelét: „*io credo, valutando il carattere di Pirandello, che ebbe anche molto peso il contrasto proprio con Croce che, da pensatore rigoroso, aveva sempre trattato dall'alto in basso le sue «diversioni» filosofiche, e non riconosceva nemmeno il valore della sua opera*” (D'Amico 2007, 13).

megalapításának ötlete⁹. Pirandello nagyszabású terveket szőtt az olaszországi színházi kultúra gyökeres megreformálására, és a tervek megvalósításához szükséges anyagi finanszírozásra vonatkozóan kezdetben kecsesgetető ígéretekert kapott a Ducétól¹⁰. A Teatro d'Artéval szerzett tapasztalatokon felbuzdulva született meg aztán a színházi reform következő nagy állomásának gondolata, a Teatro di Stato, azaz az állami színház megalapítása. Ezúttal azonban nem sikerült Mussolinit az ügy mellé állítania. Mussolini egyébként az előző terv tekintetében is jobbára csak az ígéretek embere maradt, nem kis mértékben járulva ezzel hozzá a Teatro d'Arte kényszerű feloszlásához¹¹. Pirandello nyilvánvaló csalódása egyre hangosabban hallatta hangját 1926-tól kezdve, és – a többi között – ez vált önkéntes száműzetésének közvetlen okává is:

...non è detto che ch'io possa resistere a dimorare in Italia in queste condizioni per me insopportabili. Voglio anche per questo sistemare al più presto la vostra posizione; tanto da non pensarci più. Dovunque, comunque, io troverò sempre da vivere: fuori, fuori di questo porco paese che non sa dare altro che amarezze e in cui un uomo del mio stile non può essere considerato altrimenti che un nemico (1926. november 11.; TT, 158).

A fenti történésekkel párhuzamosan bizonyos hangsúlyeltolódásokat figyelhetünk meg az interjúkban. A valóságteremtő művészi tett eszméje továbbra is megmaradt, ám Pirandello sajátos kettőségben, egyfajta alárendelt viszonyban láttatta azt. A formáló, alakító tett alanyával, a kreatív egyénnel a tömeget, mint a kreativitás tárgyát, anyagát állította szembe¹². Ilyen értelemben a fasiszta művészetideológia tovább élt Pirandello nyilvános megnyilatkozásaiban.

⁹ A színház megalapításának körülményeire vonatkozóan vö. AP, 208-219. Pirandello színháznak tulajdonított személyes jelentőségéről Andrea Pirandello (Stefano Pirandello fia) számolt be visszaemlékezésében: „...*Teatro d'Arte e della sua Compagnia drammatica: che non erano stati per il drammaturgo soltanto un esperimento di teatro fatto in prima persona come capocomico e direttore ma lo avevano indotto a sconfinare per l'ambizione di proporsi come riformatore di tutta la vita teatrale italiana, al fine di eguagliare altri paesi più avanzati di noi e anzi porla all'avanguardia in un panorama più vasto, europeo e mondiale*” (Pirandello 2006, CVII).

¹⁰ Stefano levelezésében a szóbanforgó két év során visszatérő motívumot alkotott a Teatro d'Arte szervezése és a körülötte kialakult finanszírozási gondok beszámolója: vö. elsősorban TT, 130-131, 135-136, 137, 138, 141. A Ducénál tett 1924. október 1-i közös látogatásról a következőképpen számolt be Claudio Argentierihez írt levelében: „*Da Mussolini siamo stati: Papà, Beltramelli, Bontempelli, Vergani, Picasso e io. Siamo accolti con affetto. Il Duce sapeva tutto da Federzoni e da Beltramelli. Ci ha pervenuti in tutto: ci ha assicurato che il Governo si assumeva interamente il finanziamento dell'impresa con una erogazione di duecentocinquantamila lire: cinquanta ce le ha consegnate subito, dal suo portafoglio personale (per cominciare i lavori), altre cinquanta ce le darà fra giorni; altre cinquanta ce le farà dare dal Comune e le ultime cento le avremo dal Ministero della Pubblica Istruzione*” (TT, 135).

¹¹ A Teatro d'Arte 1927-ben a Teatro Argentínába költözött be, és annak társulataként működött tovább 1928. augusztus 15-ig, amikor a társulat Viareggióban végleg feloszlott.

¹² Vö. pl. az „Il Resto del Carlino”-ban 1929. március 15-én megjelent interjúval, amelyben Pirandello először mutat rá az *individuum* és *tömeg* közötti alapvető alárendelt viszonyra: „*Creatori possono essere unicamente individui singoli. La vita è composta di creatori e di materia. La massa è materia, non ha una propria volontà, una propria forza; essa è, insomma, la materia che deve essere plasmata dalle mani dei grandi creatori. Ed io sono un creatore e per ciò mi sento profondamente fascista*” (IP, 426).

Feltehetően a tilgherizmustól való távolodás szándéka is közrejátszott abban, hogy Pirandello kidolgozta az élet-forma dualizmusának módosított változatát, amely ugyanakkor alkalmas volt a művészet teremtő aktusának fenntartására. Ehhez a háttérrel a különböző filozófiai- és kulturális relativitás-elméletek szolgáltatták. Pirandello a *relativizmus* terminus segítségével teremtette meg tehát azt az új kontextust, amelyben a régi gondolat új köntöst kaphatott: immár a *valóság* folyamatos áramlása és változása került az objektív valóság megfoghatatlanságának, tehát megismerhetetlenségének a kiindulópontjába. Pirandello szerint a valóság teremtése formaadást jelent, amelynek segítségével a tovaszökő életet akarjuk megragadni¹³:

L'arte, libera vita dello spirito, deve essere assolutamente libera per manifestare se stessa. Tutto il mio teatro riconosce solo una necessità, proprio nel senso greco, una duplice contraddittoria necessità primordiale alla base di ogni manifestazione di vita: la vita deve consistere e nello stesso tempo fluire. La vita ha una forma, deve darsi una forma. D'altra parte questa forma è la sua morte perché l'arresta, l'imprigiona, le toglie il divenire. La necessità è questa, per la vita: non restar vittima della forma. È qui tutto il tragico dissidio della storia della libertà. Nietzsche, Weininger, Michelstaedter vollero far coincidere assolutamente, a ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati e travolti. ("San Remo: Arte Sport Turismo", 1933. november 5.; IP, 527).

A formaadással azonosított valóságteremtés célja többé nem a megismerés, hanem a cselekvés lett. Ezen a ponton került összhangba az interjúk Pirandellója a – Stefano közvetítésével – színházelméleti kérdéseket megfogalmazó Pirandellóval. A színházi előadás, a színpadra állítás maga is művészi alkotás lett, amelynek a szerző által megírt mű csupán az egyik részét alkotta. Ezzel szemben a *humorizmus* elméletének kidolgozásakor Pirandello még kizárólag az író által teremtett műalkotásra koncentrált. Figyelemre méltó tény ebből a szempontból, hogy 1908-ban, az *Arte e Scienza* részét alkotó *Illustratori, attori e traduttori* című írásban Pirandello a műalkotás sérthetetlenségéről beszélt, következőképpen kétségbe vonta a mű színpadra állíthatóságát, mivel az a színészi közvetítő munkának köszönhetően az eredetivel szükségszerűen nem azonos, csupán annak illusztrált változatát adó művet szülehetett. A '20-as éveket megelőzően Pirandello a művészetet, mint idealizáló, a valóságból lényegét absztrahálni képes teremtésként értelmezte. A

¹³ Vö. pl. az „Imperio” 1933. január 26-i interjút: „*La relatività. La teoria del come se... Tutte cose che non hanno nulla da spartire con l'arte. Certamente la realtà non è unica, ferma e statica per il solo fatto che la vita procede e il mondo si rinnova e cammina. Inquadrare la vita entro questi termini, constatando che la realtà di ciascuno non è la realtà di tutti, non significa portare in cima al proprio pensiero e bandire una verità filosofica da imporre. Vuol dire soltanto porre un punto fermo che illumini gli urti della vita, che renda chiari gli infiniti contrasti che sorgono ogni giorno fra uomini su questioni e cose, se realtà che sarebbero unanimamente accolte, risolte ed accettare se ciascuno le vedesse nel medesimo modo in cui l'altro le vede. (...) Intanto questo porre la questione della realtà di ciascuno diversa dalla realtà di tutti non è una negazione. È l'affermazione del continuo procedere e fluire della vita. In caso diverso il mondo e la vita stagnerebbero e noi non saremmo qui a fare questi interessanti discorsi*” (IP, 505).

művészi alkotás realitástól idealitás irányába mutató folyamatával ellentétes utat járt be viszont a színész munkája, aki az idealitásként megszületett műalkotást újfent realitással töltötte meg¹⁴. A szereplők inkarnációjával a színészek saját fizikai korlátaikat kényszerítették rá a mű ideálisan létező szereplőire. Ebben az összefüggésben tehát az eredeti műhöz képest a színpadra állított mű pusztá illusztráció, a szerzővel szemben pedig a színész pusztá illusztrátor lett.

Az *Il direttore artistico*¹⁵ (1926) cikkben ezzel szemben Stefano – nyilvánvalóan apja közvetlen színházi gyakorlatából kiindulva és annak tanulságait összegezve – árnyaltabbá tette a kérdést. Bár Stefanónak köszönhető az írás, a Luigival folytatott mindennapos beszélgetések és az együtt eltöltött idő, a közös konzultációk, a fiú tökéletes azonosulási képessége elegendő bizonyítékul szolgálhatnak annak feltételezésére, hogy valójában a gondolati mag a *színházi emberré* lett Pirandellótól származott. Az írás kiindulópontja a fenti *Illustratori, attori e traduttori* (1908) tanulmány volt, de – a gyakorlati tapasztalat hatására – a szerző a levont következtetések módosítására kényszerült. A színész szerepe jóval összetettebb problémát jelentett számára, mint azt korábban gondolta. Az új koncepcióban a színész nem csupán illusztrátor, hanem maga is illusztrált dolog lett, hiszen a színpadra állított mű csak részben köszönhető a szerző alkotó aktusának, megszületése a színigazgató újra-teremtő munkájának eredménye is. Magát a színpadra állítást is egyfajta művészetként definiálta a szerző, és a művészi alkotáshoz hasonlóan – egyben visszautalva a Crocéval folytatott polémiaira – a gyakorlati tevékenységek körébe sorolta. *Teremtés (creazione)* és *újra-teremtés (ri-creazione)* lényege szerint egy és ugyanaz volt, a köztük lévő különbség csupán tárgyak jellegéből származott: amíg a szerző passzív esztétikai anyagon dolgozott, addig a rendező az invenciózus képességét és képzelőerejét igénybe vevő aktív anyagon, amelynek csupán egyik, ámde szükségszerű eleme volt a szerző által létrehozott műalkotás:

... il materiale sul quale può creare il Direttore artistico non è vero e proprio materiale estetico, ossia fantasticabile: su esso infatti non si può eccitare la fantasia, che porterebbe ad una nuova creazione artistica compiuta in se stessa (...). Sul materiale di creazione di cui dispone il Direttore artistico (...) si possono soltanto, e si debbono, esercitare le facoltà della immaginazione e della invenzione, che manifesteranno con le loro

¹⁴ Egészen világos terminusokba bújtatva ugyanez a koncepció tért vissza az 1935-ös *Confidenze di Pirandello*: „*Le mie idee sul teatro*” című írásban („L’Illustrazione del Popolo”, Torino, 16-22 giugno 1935; jelenleg in PGG, 250-252): „*L’arte, effettivamente, libera le cose, gli uomini ed i loro atti delle contingenze senza valore, in un certo senso li astrae... (...) Ed è appunto in questo senso che si può dire che l’artista idealizza. Ora, che fa l’attore? Esattamente l’opposto di quello che ha fatto il poeta. Vale a dire: rende più reale, e, pertanto, meno vero, il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto della sua verità ideale superiore, quanto più di realtà materiale gli dona*” (PGG, 251).

¹⁵ A cikk legelőször spanyol nyelven jelent meg Buenos Airesben („La Nación”, 1926. január 24.), és csak két nappal később jött ki olasz nyelven in „Il Popolo d’Italia”, 1926. január 26.; jelenleg in SI, 1315-1321.

realizzazioni e coloriture la personalità del Direttore artistico, oltre a quella della critica analitica e della coordinazione, che debbono essere assolutamente disinteressate, e perciò non apparire. (SI, 1318-1319)

A színházi Pirandellót többé nem a megismerés problémája izgatta, hanem a pusztá cselekvés, a tett misztériuma. És szó szerint, a legmélyebb értelemben véve misztériumról volt szó, az élet születésének misztériumáról: *“il mistero d’ogni nascita artistica è il mistero stesso d’ogni nascita naturale”*¹⁶. Ennek értelmében a művészi közlés gyökerében álló kommunikációs kényszer abból a felvetésből indult ki, hogy a művészetnek az életről kell szólnia, és mivel az élet lényege megfoghatatlan titok, a művészetnek is ezt a misztériumot kell kifejeznie¹⁷. Miután a műalkotás és élet szoros párhuzamáról volt szó, úgy is, mint az életet kifejező művészet, és úgy is, mint az étellel azonos lényegi tulajdonságokat felmutató művészet, az elképzelés továbbra is a korábbi évek gondolatvilágából táplálkozott. Az örökség azonban nem maradhatott változatlanul a színházi tapasztalat fényében. A műalkotás szerzője bizonyos értelemben passzivitásra volt ítélve a művével szemben. Akaratát a mű önmaga akarásának kellett alárendelnie, s így mintegy pusztá eszközzé vált műve szolgálatában. A színházi ember ebből a passzivitásból lépett ki. És ugyan akarata nem kerekedett a színpadra állított darab mint műalkotás belső törvényei fölé, hiszen célja az volt, hogy ugyanúgy szolgálja a művet, mint korábban a szerző, ugyanazt az értelmet, érzelmeket, lelki mozgásokat stb. ábrázolja a színpadon, mint amelyeket a szerző tulajdonított a műnek megírásakor, a leleményesség, az akarat és a kritikai képesség erényeivel felvértezve nagyobb mértékben hagyatkozhatott az alakító formálásra, az aktív teremtésre. Ezért hangsúlyozta Pirandello, hogy a színpadra állítás során nem esztétikai jellegű alkotás történik, azaz a színingazgatónak nem fantáziára van szüksége, hanem *akaratra, invencióra, kritikai készségre és meggyőző erőre*, mégha célja tekintetében továbbra is érdek nélkülinek kell maradnia¹⁸. Mint említettük, egy kései és megfáradt utalás történik az 1908-as Croce-ellenes polémia sarkkövére azzal, hogy Pirandello ismét hangsúlyozta, a színingazgató által végzett alkotómunka is a gyakorlati tevékenység körében helyezendő el. Ez volt az első és egyetlen alkalom továbbá, amikor

¹⁶ *Discorso d’apertura al convegno „Volta” sul teatro drammatico*, Róma, 1934. október 8.; megjelent a konferencián elhangzott előadások gyűjteményes kötetében: *Convegno di Lettere. 8-14 ottobre 1934. Tema il teatro drammatico*, Reale Accademia d’Italia, Roma, 1934; jelenleg in SI, 1415-1448.

¹⁷ Vö. *Non parlo di me*, „Occidente”, 1933. január-március, 13-14.; jelenleg in SI, 1470-1489: *„Esprimere è dire agli uomini com’è la vita, come uno spirito ozioso, anche se severamente impegnato, riesce a muoversi e ad atteggiarsi con le parole. Non si tratta di dar spettacolo della propria bravura e capacità di dire, ma di comunicare altrui, com’è possibile, cercando che siano spettacoli o romanzi, versi, novelle, per quanto è possibile, le forme che lo spirito umano crea, quasi continuando su altro piano l’opera stessa della natura naturante, forme in cui si stringe e s’addensa, assunto, cioè fermo nel moto stesso per cui si svela, un genuino senso umano di questa misteriosa vita che tutti viviamo.”* (SI, 1486).

¹⁸ Vö. *Il direttore artistico*, in SI, 1318-1319, 1321.

kimondta a korábbi évek alapvetően megismerésre irányuló elkötelezettségét, még ha feltehetően ezúttal is kizárólag a színdarabokra akart utalni:

- Di modo che, dopo avere, nei precedenti lavori, dibattuto il problema della conoscenza, oggi si cimenta con quello dell'azione. Dopo la ragion pura, la ragion pratica... / - In un certo senso è proprio così. I miei precedenti lavori possono essere riguardati come le premesse logiche di quest'ultimo. Non sarebbe stato possibile trattare in forma artistica il problema della volontà e della responsabilità secondo le mie concezioni, senza prima avere agitato queste stesse concezioni nel campo puramente intellettuale. („L'Illustrazione Italiana”, 1934. október 7.; IP 2002, 554-555)

A művészi alkotás mint valóságteremtés – amennyiben célja az élet megmutatása, és amennyiben a kognitív-logikai megismerés lehetetlen – egyben az adott valóság megismerését is jelenti, méghozzá a költői leképezésen keresztül. A *humorizmus* elméleti kidolgozásának közel két évtizedes története során ez a tétel kimondatlanul lapult a sorok között, kimondatlanul maradt a Crocéval folytatott vita során, holott az egész pirandellói írás gyakorlata ebből a – talán korábban nem is tudatosult – alapfeltevésből indult ki.

Két kiegészítés kívánkozik ezen a ponton. Az egyik, hogy – valamivel alább majd látni fogjuk – a fenti elképzelés határozott nyelvfilozófiai tételek felállításához vezetett. A kreatív – azaz a művész által használt – nyelv, amelynek létrejöttében valamennyi szellemi képesség együttműködik (akarat, érzélem, értelem és fantázia egyaránt), nem jelölő, hanem kifejező funkcióval rendelkezik: a dolgok fogalmi jelölésével szemben a dolgok titkos értelmének kifejezésére vállalkozik. A *kifejezés* ebben az értelemben egyet jelent a *megértéssel*, és soha nem lehet önmagáért való, független aktus, hanem csakis az irodalom vigasztaló céljának alárendelt tett, hogy az élet fájdalmait és nyomorúságait elviselhetővé tegye számunkra:

Scrivendo dei nostri dolori, delle nostre disgrazie, ce ne consoliamo; sfogando i nostri umori scansiamo il rischio ch'essi ci sopraffacciano: abbiamo attivato una specie funzione di ricambio spirituale che ci garantisce una salute di ferro. (SI, 1483)

Visszakanyarodtunk ezzel a kezdeti évek alaptételéhez, amelynek értelmében Pirandello a *humorista* szerző egyik megkülönböztető jegyét abban látta, hogy az életben szerzett saját keserű csalódását és legyőzöttség élményét, mint általános egzisztenciális tapasztalást tudta közvetíteni. A *humorista* kiváltsága volt az élet ilyen jellegének megmutatása. Ebben állt a *humorista* erkölcsi elkötelezettség lényege is: a látszat mögötti lényeggel való szembesítés felelőssége.

A másik megjegyzés arra a tényre szeretné felhívni a figyelmet, hogy – különösen a '30-as évek interjúiban – többször visszatértek Pirandellónál a kanti filozófia terminusai. Nemcsak a fentebb már említett objektív vagy szubjektív valóság és annak megismerhetőségének kérdéseivel kapcsolatban, hanem a morálra vonatkozóan vallott gondolataiban is. Pirandello szereplőinek szükségyszerű bűnhődése indifferenssé teszi a kérdést, hogy vajon az elkövetés pillanatában tudatában vannak-e a bűnnek, vagy ártatlanul cselekszenek. A bűnösök megfellebezhetetlenül bűnösök maradnak drámai világában¹⁹:

Aver coscienza di fare una cosa non significa ancora sapere com'è che si fa quella data cosa. (...) È una delle tante antinomie che sono irriducibili nel pensiero astratto e che si risolvono esclusivamente nella pratica. Allo stesso modo che la nostra conoscenza si svolge fra le illusioni dei sensi e non è mai possibile far coincidere il relativo con l'assoluto, la natura con lo spirito, la realtà con la verità, così nel mondo morale la coscienza si risveglia come un giudice severissimo e intransigente nell'animo di chi ha infranto la legge sia pure senza sapere come. Il delitto appartiene alla natura, ma il momento veramente drammatico è quello della giustizia ed è tanto più drammatico quanto non perviene alla verità assoluta, dal momento che anche il mondo delle apparenze nel quale ci muoviamo ristabilisce, per necessità pratiche inderogabili, la certezza morale? Io non ho mai preteso di contrapporre delle posizioni metafisiche ai valori della vita. ("L'Illustrazione Italiana", 1934. október 7.; IP, 557).

Pirandello életének utolsó évtizede egyébként nemcsak a kanti filozófia egyes elemeinek markáns jelenléte miatt válik különösen érdekessé az interjúk tükrében, hanem általában a filozófiai áramlatokhoz való nagyobb kötődése miatt is. Annak ellenére, hogy korábban határozottan kiállt művészléte filozófiamentessége mellett, jóval megengedőbbé vált azokkal a kritikai megjegyzésekkel szemben, amelyek bizonyos rokon vonásokat állapítottak meg elsősorban kortárs gondolkodók műveivel²⁰. Az áthallások egyébként egyértelműen megmutatkoztak Pirandello terminológiájának alakulásában is. Gondolkodásától addig idegen problématerületek és kifejezések lopakodtak át megnyilatkozásaiba (pl. *relativismo*, *spirito creante*, *attualismo*, *azione*,

¹⁹ Pirandello erkölcsi eszméjével kapcsolatban Pupo idézte Mensi, Missiroli és Spaini véleményeit, akik szerint a szerző ezen a téren egyértelműen a tiszta kantiánizmus mezején mozgott: „*siamo all'opposto del relativismo morale: indiscussa rimane proprio la moralità quando nel suo nome è messo in discussione tutto il resto. Siamo nel clima austero dell'etica kantiana*” (Mensi 1974, 61; id. IP, 562). Pupo ellenben Giudice árnyaltabb megközelítést ítélte helytállóbbnak, s míg szerinte a megfelelés abszolút elfogadható a pirandellói látszatvilág és a kanti jelenségek uralta valóság között, mint az emberi megismerés számára kizárólagos világok között, addig az erkölcsi élet terén a pirandellói *belső bíró* nem azonosítható feltétlenül a kanti *vádlóval*, hiszen az előbbi „*imponere con intransigente severità la sanzione anche a chi ha infranto la legge senza volerlo*”, míg a második „*implacabile soltanto verso chi agisce disponendo pienamente delle sue facoltà razionali e volitive*”. Ezért úgy véli, egy nem tiszta, kompromisszumos kantiánizmussal van inkább dolgunk, amely a freudizmussal és az ember új, pszichés valóságával számot vető kultúrával kontaminálódott (IP, 562). Vö. még Giudice 1963, 523.

²⁰ Vö. pl. IP, 320, 341, 342, 556-557.

storicità-astoricità, verità stb.), mindez pedig filozófiai és kulturális tájékozódásának tökéletes naprakészségéről tanúskodik. Érdekes összevetési szempontokra adhat módot például a Gentile aktualizmusának bizonyos elemeivel mutatott rokonsága. Többről volt szó kettejük esetében, mint pusztán ideológiai szolidaritásról. A kölcsönös tisztelet mellett egymás gondolkodásának megértése²¹ volt kapcsolatuk egyik tartópillére, bár erre vonatkozóan is elhangzottak radikálisabb kijelentések, amelyek a pirandellizmus és a gentilei aktualizmus jóval mélyebb és alapvetőbb hasonlóságára – már-már azonosságára – akarták felhívni a figyelmet²². Noha azonosságról nem beszélhetünk, némely vonás tekintetében valóban jogosnak tűnik a rokonság megállapítása. Mindenekelőtt ott a tény, hogy Crocéval ellentétben – talán nem véletlenül – Gentile szimpatizált Pirandello gondolatiságtól terhelt művészetével. Egyebek mellett ez volt az az egyik kardinális pont, amelynek tekintetében a gentilei és a crocei kritika éles ellentétben állt egymással²³:

Una poesia intorno alla quale la tecnica teatrale di Pirandello e tutta quella sua filosofia (che, per me, rientra anch'essa nella tecnica dell'artista) hanno suscitato tante discussioni e generato invincibili perplessità anche in coloro che non ignorano non doversi il valore artistico di un poeta cercare nella sua tecnica, poiché questa è tutta insieme come il vocabolario della lingua in cui ogni uomo si trova a parlare e dentro di cui è sempre riconoscibile l'anima di chi parla; che è ciò che in ogni modo importa conoscere, qualunque sia il mezzo linguistico di cui si serve. (Gentile 1936)

Ahogyan Leopardi esetében, úgy Pirandello vonatkozásában is Gentile egy önmagában elégtelen filozófia esztétikai síkra vetülését emelte ki²⁴. Crocéval ellentétben nem érezte, hogy Pirandello művészetét megfojtja a költészetté tett gondolatiság, sőt, ez utóbbit a szellem teljességét megmutató művészet lényegi összetevőjeként definiálta. Erre utalt Lattarulo is azzal, hogy

²¹ Vö. Gentile szavait Pirandello halálakor írt megemlékezésében: „*chi abbia intuito il nucleo della poesia pirandelliana, la sua ispirazione, quel sentimento ch'egli ebbe della vita, comico alla superficie per la demolizione da cui moveva di tutte le illusioni di cui gli uomini vivono, ma tragico e straziante nel suo fondo al cospetto della realtà spogliata da codeste illusioni; chi perciò ha partecipato a quello strazio che non può non impadronirsi dell'animo che si vuoti a un tratto di ogni fede nella realtà obbiettiva in cui soltanto è dato di vivere, è indotto facilmente a sentire la verità che è nel mondo del poeta e quindi nella sua filosofia*” (Gentile 1936).

²² Calendoli szerint „*se v'è (...) una filosofia alla quale strettamente si apparenta la visione della vita pirandelliana, è l'attualismo di Giovanni Gentile*” (vö. Calendoli 1962, 135-136.; id. IP, 342).

²³ Gentile ráértett arra a megtermékenyítő összjátékra, amely Pirandello művészetében a fantázia és a gondolat folyamatos fúziójának volt az eredménye. Gentile Crocéval ellentétben a pirandellói *filozófiát* nem a költészet gátjaként, hanem a művészi alkotás konstitutív elemeként értékelte, hasonlóképpen, mint Leopardinál. Kettejük szellemi rokonságát a költői képek koncepcionális erejében látta. Ahogyan Gentile és Croce olvasata közötti releváns divergencia Leopardi prózája kapcsán is megmutatkozott, méghozzá a reflexió, a filozófiai gondolat fontosságának eltérő értékelése miatt, úgy Pirandello esetében is a két filozófus eltérő esztétikai és kritikai állásfoglalása ütközött össze.

²⁴ Azonban mindkettejükkel kapcsolatban hangsúlyozta, hogy „*l'essenza della poesia non è nel pensiero del poeta, ma nel sentimento che il poeta ha del suo pensiero: non è nel mondo che egli vede, ma negli occhi con cui lo vede e lo accoglie, lo fa vibrare e vivere nel suo interno*” (Gentile 1936).

rámutatott, Gentile úgy akarta megérteni Pirandellót, hogy túllépett rajta, mint ahogy Michelstaedter esetében is tette²⁵. Mindez Gentile Pirandello-értelmezése. A mi szempontunkból azonban Pirandello Gentilével szembeni álláspontja az érdekes, amelyre vonatkozóan épp a filozófus megállapítása lehet a legtanulságosabb. Gentile ugyanis felismerte Pirandello kortárs (elsősorban idealista indíttású) filozófiai áramlatokkal mutatott rokonságát:

le prevalenti tendenze contemporanee hanno fatto spuntare e venir su lo spirito con la sua attività creatrice e costruttiva”;

ám ez a szellem:

non riesce a conquistar la salda coscienza della propria universalità e assolutezza. È uno spirito particolare, visto dall'esterno, appunto su quel fondo naturale, dove tutto è limitato e frammentario, e ogni elemento sta da sé, fuori di tutti gli altri. Quindi idealismo; ma un idealismo solipsistico e scettico, e un relativismo vertiginoso che scrolla il mondo della fede e dell'azione, e getta l'uomo in una solitudine infinita e paurosa. (Gentile 1936)

Már a korábbiakban hozott idézetekben, példákban sem volt nehéz felismerni, hogy milyen termékenyítőleg hatott Pirandellóra a gentilei aktualizmus egyik alapvető pillére, a gondolat és valóság egybeesésének tétele. Gentile a gondolatot, az elgondolás aktusát nevezte meg az egyén és valóság közötti közvetlen kapcsolat letéteményeseként, és mivel szerinte kizárólag a gondolat pillanatnyi folyamatában, azaz az elgondoló gondolat pillanatnyiségében létezhet a valóság, mint a gondolat tárgya, ez utóbbi csakis folyamatos változásként adott az őt elgondoló elme számára. A mozdulatlanságnak, a változatlanságnak nincs helye a rendszerben: az aktuális gondolat maga a változó valóság megnyilatkozása. Pirandello a gondolat helyébe a teremtést, vagyis a cselekvést helyezte, amelyet a '20-as évek végétől már nemcsak a művészi alkotás szűkebb határain belül értelmezett. A teremtés az ember környezetének minden aspektusára kiterjedt: a szavakra és a gondolatokra egyaránt. Ám a teremtés ugyanúgy folyamat volt számára, mint Gentile számára az elgondolás, következésképpen ugyanúgy folyamatosan változó valóságot hozott létre a teremtés, mint a gondolat. Abban a pillanatban, hogy a *creazione in atto*, azaz a *folyamatban lévő teremtés* tárgyát képező valóság *teremtetté (creato)* vált, múlttá, tehát halottá lett:

²⁵ Vö. Lattarulo 1986, valamint a szóbanforgó gentilei sorokra vonatkozóan Gentile recenzióját Michelstaedter *La persuasione e la rettorica* könyvének 1922-es kiadásáról in "La Critica" 1922 (XX), 332-336.

Gli spiriti vivi hanno in ogni attuiamo ed in ogni circostanza il bisogno e la volontà di creare; creazione è ognuna delle nostre parole, creazione è ognuno dei nostri pensieri. Ma ogni nostra creazione appena compiuta ci schiaccia col peso della sua forma, della sua costruzione. Non ci può mai essere un momento nel quale uno spirito vivo possa dire: tutto è creato, non c'è più nulla da creare. A questo aspirano invece gli spiriti morti. Infatti, dire: tutto è fatto, compiuto, perfetto, vuol dire morte. Morire è liberarsi. Noi tutti moriamo continuamente nei nostri atti compiuti, e ci liberiamo da essi per poter vivere ancora. („Il Tevere”, 1927. április 11-12; IP, 380)

Bizonyos értelemben a tilgheri Élet-Forma kettősség helyébe a teremtés-halál dualizmusa lépett, ami megint csak a tilgheri terminusoktól való szabadulni vágyást bizonyítja.

Fontosnak tűnik végül a Severino által is hangsúlyozott Gentile-Leopardi közötti rokonság kiemelése: mindkettőjük esetében a valóság változatlanságával szembeni hitvesztés van a háttérben, pontosan az, ami Pirandellót is megragadta, és amire egész elmélete és művészete épült. Ahogyan Leopardi számára a valóság bármely aspektusa pusztán illúzióvá foszlott, a klasszikus pirandellói *humorismus* is ugyanebből a tételből indult ki. A gondolat háttérbe szorult ugyan a '20-as évektől kezdve, megmaradt viszont a dolgok semmiből keletkezése és semmibe veszése közötti folyamatos változás elképzelése. Végző soron mindhármuk esetében a dolgok az örök változásnak alávetve folyamatosan teremtődnek és megsemmisülnek épp azért, mert változók és halandók.

Összegzésképpen tehát elmondhatjuk, hogy bár nem szabad a pirandellizmust az aktualizmussal azonosítanunk, el kell ismernünk, hogy Gentile filozófiája ösztönzőleg hatott Pirandello gondolkodásának egyes pontjaira. Másfelől eme kölcsönhatás következtében nyílhatott meg az út Gentile számára, hogy Crocéval ellentétben pozitívan értékelhesse Pirandello művészetét, és hogy megérthesse az azt megtermékenyítő gondolatot.

III.2. Színházelméleti írások

A színházi sikerekkel párhuzamosan Pirandello művészeti hitvallásában is a színház vált központi témává. A vele szembeni érzelmi megnyílását követően az elméleti összegzés sem váratott sokáig magára. A témában született írások az 1923-as *Teatro nuovo e teatro vecchio* tanulmánytól az 1936-ban született *Introduzione al teatro italiano* című nagy összefoglalóig terjednek, részben Pirandellótól származnak, részben Stefano közreműködésével születtek. Egyik legmeghatározóbb közös jegyük, hogy a színpadi mű mint művészi alkotás nem elsősorban az írott produktumot jelenti – ellentétben a korábbi évek elméleti megfogalmazásaival –, hanem a ténylegesen színpadra állított művet, amely a szerző, a színész és a színpadi rendező közös munkájának

eredményképpen született. A főszerep a rendezőé volt, összhangban Pirandello személyes gyakorlati tapasztalatával, amely mindenekelőtt a saját színházi társulatának (Teatro d'Arte vagy Teatro di Pirandello) igazgatásában merült ki.

A gyakorlatban szerzett tapasztalatok gazdagodásával párhuzamosan módosult az elméleti háttér. Érdekes összevetésre ad módot ebből a fent említett legkorábbi és legkésőbbi két írás: míg az előbbi nagyjából ugyanazokat a sémákat vette át a színházra adaptálva, amelyeket a szerző korábban az irodalmi művel kapcsolatban is hangoztatott, az utóbbiból hiányzik minden akadémikusi-kritikusi allűr, és benne a dramaturg és rendező színpadi tapasztalatból merítkező személyes hangja szólal meg. Ezért tulajdonított neki Taviani különleges helyet az életműben, szerinte ugyanis ez volt az az írás, amelyben Pirandello az élete végén – a fiával együtt gyakorolt *tiükör-írás* keretében – egész színházi működésének lényegét rekonstruálta és összegezte (vö. SI, 1600).

A *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) című írás az Adriano Tilgher és Lucio D'Ambra között 1922-ben kirobbant vita kapcsán született, és Pirandello részéről az első nyilvános elhatárolódást jelentette a kritikus aktualista művészetértelmezésével szemben²⁶. Feltehetően a viszonylag korai keletkezési dátumnak és a Tilgherrel szembeni állásfoglalásnak köszönhető, hogy az írás sajátos átmeneti helyet foglal el a *külső mű* korábbi és későbbi darabjai között. Magán viseli a korábbi írások jellegzetes írói technikájának jegyét, a régebbiről kölcsönzött kész írói panelek továbbvándoroltatását²⁷, vagyis erősen kötődött a nem színházi indíttatású cikkek elméleti háttéréhez. Az ön-plagizáló eljárás egyrészt a témabeli kapcsolódások megteremtését szolgálta, másrészt viszont rámutat Pirandello érvelési eszköztárának alapvető szegényességére és tematikai szűkösségére. Ez persze nem feltétlenül, vagy nem kizárólag jelent fogyatékoságot. Noha kétséget kizáróan megvolt a dolog tudatosan felvállalt kényelmi oldala, nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy csakis olyan elmélet birtokában nyílhatott erre lehetősége, amely legfontosabb pontjait, kérdésfelvetéseit és válaszait tekintve tökéletesen letisztult és átgondolt formában már készen állt a szerző fejében. Épp ennek fényében kap jelentőséget a tény, hogy az elkövetkező 13 év *külső műhöz* kötődő írói gyakorlata – és ebből a szempontból lényegtelen

²⁶ A Tilgher és Lucio D'Ambra közötti vita alapja Roberto Bracco *I Pazzi* című darabja volt, amelyet az előbbi az erőltetett pirandellizmusa ellenére is régimódinak, korszerűtlennek ítélt, míg az utóbbi kedvező kritikával illetett. Pirandello írására élesen reagált Tilgher a „Comoedia” következő számában. Egyértelműen polemikusnak szánt cikkének már a címe is sokatmondó volt: *Vecchio teatro e teatro vecchio*. A vitában végül Bracco is megszólalt, és Pirandello nézeteit osztva az újszerűség, az eredetiség tudatos keresését maga is összeegyeztethetetlennek tartotta a művészet igazi lényegével (vö. részletesen IP, 166).

²⁷ A cikk bevezető motívuma az itthon és külföldön készített szemüvegekről és igazi szemekről már az 1897-es *Gli occhiali* című írásban megjelent, majd onnan adaptálódott az 1908-as *Un critico fantastico* tanulmányra, végül – az utóbbi által gazdagítottan – bővített formában átkerült a *Teatro nuovo e teatro vecchio* cikkbe is (vö. SI, 244, 608, 1155; illetve 245-246, 608, 1155-1156).

kérdéssé válik, hogy saját vagy közös szerzőségű írásokról van-e szó – jórészt szakított az önplagizálás jellegzetes pirandellói technikájával, és csak nagyon ritkán, kivételes esetben találhatunk rá példát²⁸.

Az írás átmeneti jellegét erősítette, hogy megjelentek benne olyan kifejezések, amelyek korábban egyáltalán nem voltak jellemzőek sem Pirandello gondolatiságára, sem a kifejezés formavilágára, ám amelyek későbbi írásainak kedvelt elemeivé váltak (anélkül persze, hogy a korábbiakban tapasztalt módon ún. *panelekké* álltak volna össze). Megjelent például a *Spirito* új értelmezése. Pirandello most már nem az 1908-as Croce-vitához és a nyomában járó tanulmányokhoz kötődő crocei értelemben használta a kifejezést, hanem egyfajta mindenütt jelenlévő *világszellemként* értelmezte, amelynek természetes és spontán kifejeződési formáit a művészet mutatja meg számunkra. Úgy is fogalmazhatnánk, a *Szellem* a műalkotásokon keresztül kommunikálja magát, míg az életben, mint *misztérium* mutatkozik meg. És íme a másik korábban ritkán tapasztalt kifejezés, a *misztérium*, amely – különösen Stefano tollán – feltűnően nagy karriert futott be a '20-as évek második felétől kezdve²⁹.

A *Teatro nuovo e teatro vecchio*ban kifejtett gondolatok értelmében a művészi teremtés során a *Szellem* szabad mozgása ölt spontán kifejezési formát, mintegy önmagát kommunikálja érzéki formában. A művész tehát alárendelt, szolgai szerepbe kényszerül vele szemben. Csak látszólag van szó ugyanarról a közvetítői eszközre redukálódott művészi szerepről, mint amelyet a megelőző évtizedek elméleti formálódása alakított ki, és amelyre valamivel föntebb már utaltunk. A művésszel szembeni felsőbbrendű entitás a műalkotás volt: a művészi alkotómunka a műalkotás önmaga akarásának szolgálatában állt. Most azonban ez is elveszítette autonómiáját, és ugyanúgy a *Szellem* formaöltése alá rendelődött, mint maga az alkotó. Fontos azonban, hogy nem egészen hierarchius alá-fölérendződésben kell elképzelnünk e viszonyt. A *Szellem* mindent áthat, így benne van az alkotóban és az alkotott dologban, egyszerre válik alanyává és tárgyává a teremtésnek, hiszen a teremtő-alkotó művész ugyanúgy *spirito*, ahogyan a teremtett-alkotott mű maga is formát nyert *spirito*. A művész szintén a *Szellem* által teremt a semmiből. A műalkotás, mint *teremtett dolog* lényege, vagyis az, amitől esztétikai ténnyé válik: a *forma*, a tökéletes, lezárt *kifejezés (espressione)*. Tehát a szó, mint egyszerre *kifejezés* és *tett* került a művészi teremtés középpontjába. Nem titkoltan a művész és művészet *divinizációjáról* van szó, bár Pirandello

²⁸ A *Teatro nuovo e teatro vecchio* cikk érdekessége, hogy az egyik ilyen kései öröklődés épp vele kapcsolatos: a filozófia és a művészet által felvetett problémákra, valamint a problémáknak az utókor esztétikai kontemplációjában feloldódó értékelésére vontakozó részek visszaköszönnek az 1931-es *Interpretazioni. La forma necessaria* című cikkben (vö. SI, 1163-1165, 1463-1464).

²⁹ Vö. ezzel kapcsolatban a II.1.1. fejezet *Scienza e critica estetica* című cikket tárgyaló részét.

esetében helyesebbnek ítélnénk az isteni szféra, a *Szellem humanizációjáról* beszélni. A kifejezett, formát nyert mű tehát *testté lett ige*. A *Spirito* fogja össze a *művészet-művész-mű*, avagy *költészet-költő-irodalmi mű* hármasságát. Noha a hasonlat szándékolt Pirandello részéről, semmiképpen ne higgyük, hogy egyfajta vallásos megtérésnek lehetünk tanúi. A párhuzamosság tartalmi oldala mögül továbbra is hiányzik a tradicionális keresztényi értelemben definiálható hit.

Tény marad viszont, hogy Pirandello a művésszel és a művészi alkotással kapcsolatban következetesen a *creatore-creazione* kifejezéseket használja, míg a *poeta-poesia* megjelöléseket egyenesen kerüli³⁰. Így lehet, hogy az érdek nélküli teremtés során az alkotó (*fattore, creatore*) egyetemes értékkel és értelemmel ruházza fel korát:

... egli potrà dare al suo tempo un senso e un valore universali, perché col suo assoluto disinteresse fa sì che tutti gli avvertimenti dei suoi sensi schiatti e aperti alla vita (i suoi occhi nuovi), pensieri e rapporti di concetti, sentimenti, immagini, assumano in lui un organismo autonomo e compiuto, e quell'organismo egli voglia realizzare in sé quale la vita liberamente lo vuole per se stessa; di modo che egli, in questo senso, è veramente uno spirito servo dello spirito, il creatore servo della sua creazione. In quell'organismo di vita egli ha un luogo come tutti gli altri; egli ha creato non per dominare e reggere, ma per sistemare. E perciò Cristo, poeta, fattore, creatore di realtà, si disse figlio dell'uomo; e dava senso e valore alla vita per tutti gli uomini. (SI, 1162)

További érdekes következtetéseket is levonhatunk a cikkből. Eszerint a művész által megfogalmazott, és a műalkotás lényegi elemeivé vált ún. *problémák* (a kifejezés alatt filozófiai és egzisztenciális jellegű kérdésfelvetéseket kell értenünk) soha nem *korproblémák*. A művész nem a korban benne lévő általános emberi kérdések ihletése alapján dolgozik, vagyis nem eredendően meglévő, mintegy *a priori* adott problémákat próbál meg a művészet nyelvére átültetni, hanem fordítva. Az alkotót, mint alkotó szellemet foglalkoztató problémák – Pirandello definíciójában: az *élet problémái* – nyernek egyetemes értelmet abban a pillanatban, hogy kifejezett formává, azaz esztétikai ténnyé válnak. És miután a művészet alapvetően forma kérdése, a problémák az elnyert formán keresztül válnak az adott alkotó művészetének lényegévé (és nem elemévé!). Tulajdonképpen ezzel nem mást állított Pirandello, mint hogy az alkotó kondicionálja a korát.

³⁰ Érdemes emlékeztetünkbe idézni ennek kapcsán Stefano feljegyzéseit a *Maschere nude* (Milano, Mondadori, I. köt., 1958) egyik példányának *Prefazione*-jában (MN I, 57-58), ahol a *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”* cikk (az idézett kötet *Prefazione*-ja) tőle származó passzusait pontosította. Az egyik bekezdés kapcsán a következőket írta: „*Papà mai avrebbe detto così orgogliosamente di se stesso ‘il poeta’: ce lo obbligai io*” (TT, 138). Nem az a lényeges, hogy az adott kontextusban valóban a szerénysége készítette-e Pirandellót arra, hogy rá kelljen erőszakolni a *költő* megjelölést. Sokkal érdekesebb, hogy valóban megbízhatóan dokumentálhatjuk, mennyire ritkán használta ezt a kifejezést. Ezzel szemben előszeretettel élt a *creazione, opera creata* és *creatore* megjelölésekkel, amelyek bár nem voltak újak, de az előző évek elméleti munkáiban nem volt ennyire hangsúlyos a szerepük. Jelentésük is új rétegekkel gazdagodott, és a színházi tapasztalással párhuzamosan mindinkább a színpadi munkához kötődött.

Minden egyes történelmi korszak a benne alkotó szellemek által válik olyanná, amilyen. Összevetésképpen idézzük az egyik 1926-os interjúját³¹, amelyben az író a fentieket megerősítő kijelentéseket tett:

Ma che cosa dà il teatro pirandelliano a noi giovani? – ha chiesto uno spettatore. E il Maestro ha risposto che il suo teatro dà, attraverso i personaggi nei quali e intorno ai quali si ordina e si forma, l'insegnamento secondo cui non esiste una realtà esterna che non sia creata da noi, per noi. Quando diciamo, ad esempio, che la nostra modernità si fisionomizza e si esprime nel pirandellismo, nel freudismo, nel relativismo, nell'intuizionismo, nell'attivismo, noi diciamo prima una cosa molto semplice, che cioè il pensiero moderno, della nostra epoca, è quello di Pirandello, di Freud, di Rensi, di Bergson e di Gentile, ma diciamo anche una cosa meno semplice, che il nostro tempo, così pensando e riconoscendo i suoi pensatori rappresentativi in Gentile, Bergson e gli altri, obbedisce a un senso di vita, quindi di realtà, diverso dal senso di vita o di realtà a cui ha obbedito il tempo di ieri, a cui obbedirà il tempo di domani. (IP, 341)

Pirandello tehát épp az ellenkező végkövetkeztetésekre jutott ahhoz képest, amit az induló években – és még azt követően jó darabig – állított, és aminek lényegét már az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) című tanulmányban megfogalmazta: „*che l'arte segue e rifletta la vita in ogni movimento e in ogni emanazione, è osservazione ovvia e indiscussa*” (SI, 202). Ebből az alaptételből indult ki a *humorizmus* elmélete, és ennek a tételnek alapján magyarázhatta a *humorista* művészet autentikusságát. A híresen átmeneti korokhoz kötött *humorista* ábrázolásmód épp azáltal nyerhette el szerepét, mert szorosán kötődött a szóbanforgó korszakok esztétikai és etikai kiüresedésének traumájához. Pirandello értelmezésében egyedül a *humorista* művészet volt képes az ilyen értékvesztett válságból kivezető utat megmutatni.

Azonban van más fontos korollárium is a fenti kijelentéseknek. Az egyik, hogy Pirandello a művészi alkotás univerzalizáló erején túl a művészi forma, a művészi kifejezés örökkévalósága mellett is hitet tett. A teljes, tökéletes kifejezéssel a forma lévén megragadott problémák mint a műalkotás lényegi velejárói időből és térből kiszakítottá válnak, és örökre rögzítve lesznek. A *rögzíteni (fissare)* terminus ugyan a tilgherista örökséghez kötődött, valójában vele már a korábbi években is rokon gondolathoz kanyarodtunk vissza: a műalkotásnak az alkotóról való leválását követő önálló életéhez. Hangsúlyozzuk, a rögzítettségében örök műalkotás gondolata ilyen formában nem fogalmazódott meg korábban, de a műalkotás ideális magányában, amely születése után vár rá, és amely miatt a mű önmagába zárja és kimeríti a

³¹ „Il Popolo di Trieste”, 1926. december 4.; jelenleg in IP, 340-341.

befogadói oldal interpretációs, tehát *re-kreációs* lehetőségeit, valami hasonló éteri lét gondolata sugalmazódott.

Tekintsünk el most Pirandello interpretációs stratégiájának és a hozzá kapcsolódó elméletnek részletes ismertetésétől, amelyre a későbbiekben még lesz alkalmunk visszatérni! Fontos viszont megemlíteni, hogy Pirandello a *rögzített és örök* műalkotás megközelítését – a *Teatro nuovo e teatro vecchio* cikk tanúsága szerint – kizárólag az ún. *esztétikai kontempláció* révén látta megvalósíthatónak³². Szerinte az esztétikai kontempláción keresztül mutatkozik meg a mű „*teremtett*” jellege, vagyis létének *értelme* és létezési formájának *szükségyszerűsége*. Eme optikán keresztül pedig felismerszik a mű lényegét alkotó problémák esztétikai jellege. Pirandello ismét határozott vonalat húzott a filozófiai és művészi problémafelvetések között. Míg az előbbiek szerinte a filozófia intellektualizmusából következően általános fogalmi szinten mozognak, és ebből adódóan (vagyis a nyelvezet sajátága miatt) szükségszerűen kötődnek a már meglévő terminológiai és rendszerbeli előzményekhez, újszerűségük mindig és csakis részleges lehet, és azonnal felmérhető. Ezzel szemben a művészet által felvetett problémák a művészet konkrét és egyedi jellegéből adódóan kizárólag a forma szükségszerűsége alapján mérhetők meg. Amennyiben a szükségszerűség megvan, a problémák, és az őket közvetítő művészet újszerűsége is teljes egészében megmutatkozik (innen a cikk indító tétele, mely szerint minden valódi, azaz teremtett műalkotás egyben újszerű is), még ha csak idővel is.

Két fontos következtetést vonhatunk le. Az első általános vonatkozású. Pirandello szavai alapján feltételeznünk kell a kor időbeli kontinuitása – benne a kor olvasójával – és a mű időtlensége között feszülő ellentétet. Logikusan következne ebből, hogy az olvasó számára nem lehetséges a műalkotás megértése, de legalábbis az ún. *helyes értelmezése*. Már maga a kérdésfelvetés is mutatja, hogy Pirandello határozottan feltételezte (sőt remélte) ez utóbbi lehetőségét. Ugyanakkor az elgondolás nem adhatott helyet annak a másik elképzelésnek, hogy az adott mű – a korábbiakban említett függetlenedéséből, az alkotóról való leválásából adódóan – magában rejt bizonyos interpretációs lehetőségeket, amelyek olykor nem feltétlenül állnak fedésben az alkotó eredeti szándékával. Mindamellettt hangsúlyoznunk kell, hogy Pirandello meglehetősen szűk teret hagyott a mű interpretáció szabadságának. Hogyan lehetséges tehát az időből az örökkévalóságba való átugrás? A választ ismét az egyik interjúban³³ kell keresnünk:

³² „*A tanta distanza di tempo, l'umanità, pur senza averli risolti, ci s'è placata. È riuscita a porsi in quello stato di contemplazione estetica per cui li dice belli, pur sentendoli problemi della vita*” (SI, 1164); a gondolat szó szerinti átvételben ismét előkerül az 1931-es *Interpretazioni. La forma necessaria* című írásban (vö. SI, 1464).

³³ „L'Ora”, 1927. január 22.; jelenleg in IP, 356-359.

Per credere nella critica bisognerebbe che essa desse all'opera quel senso e quel valore che l'autore le ha dato pensandola, scrivendola. È impossibile. Ciascuno vede a modo suo. (...) Per dare un giudizio bisognerebbe che il critico s'invalorasse dello stesso senso che ad una tragedia, per esempio, ha dato l'autore. La critica interpreta. Sulla mia opera s'è scritto molto. (...) Interpretazioni... La critica interpreta. (IP, 357-358)

Pirandello tehát megkülönbözteti az ítéletalkotást az értelmezéstől. A kortárs kritika csak az utóbbiban kompetens. A kritikus személyisége pszichológiai tényezőinek függvényében távolodik el többé vagy kevésbé a szerző által szándékolt értelemről. Az interpretációk tehát mindig kor- és személyiségfüggők, és mint ilyenek, maguk is az időben helyezkednek el. Ugyanez vonatkozik az olvasóra, aki bizonyos értelemben az olvasás pusztá aktusával is interpretációt hajt végre. Más az esztétikai ítéletalkotás, ami egyet jelent a mű szükségyszerűségének a felismerésével, azaz lényegi megértésével. Ez csakis a múltra visszavetítve lehetséges. A művész kora soha nem lehet kompetens ítélez, hiszen ahhoz, hogy az említett esztétikai kontempláció állapotába érhesen, időnek kell eltelnie. Az 1933-as *Non parlo di me* című írásban³⁴ Pirandello ezt a következtetést teszi világossá Stefano tolmácsolásában:

... un artista, se è riuscito a creare, è perciò stesso riuscito ad astrarsi dal tempo con la fantasia: tale essenziale qualità dell'opera d'arte pone senz'altro un limite assoluto alla critica, che la critica contemporanea non è quasi mai capace di riconoscere; e cioè che non si deve giudicare l'opera nel tempo, se non quando il tempo in cui si giudica non è più quello in cui l'opera è nata. (SI, 1489)

Így válik a műalkotás történelemmé. A gondolat végső következménye pedig az, hogy Pirandello a mű jelenben való létezését csakis egy múltbeli, azaz történelemmé vált produktum jelenben való újragondolásának aktusában látta elképzelhetőnek. Vagyis a jelen nem a megszületés, hanem az újragondolás pillanatához kötődik. A műalkotás lényege szerint időn kívüli, időbeliséget csakis a keletkezés és befogadás aktusaiban kap.

Ugyan a *Tetatro nuovo e teatro vecchio* című írásában Pirandello nem tér ki a fenti koncepció irodalomtörténi vonatkozásaira, a kérdés kikerülhetetlenné válik. Miután a valódi műalkotás csak múlttá válva nyilatkozhat meg ebben a minőségében, a már idézett *Non parlo di me* című írásban utalt Pirandello az igazi művészre váró szomorú és elkerülhetetlen sorsra, aki óhatatlanul ott fogja végezni, ahová az egykorú kritika megtagadta tőle a belépést: az

³⁴ „Occidente”, 1933. január-március; jelenleg in SI, 1470-1489. A továbbiakban még visszatérünk az írásra.

irodalomtörténetben³⁵. Az irodalom története tehát nem más, mint egyedi és megismételhetetlen műalkotások időben egymást követő sorozata, amelyek önmagukban–önmagukért valóságukban, zárt és örök világukban, azaz „*megismételhetetlen egyediségükben*” és a belőle következő végtelen „*magányukban*” várakoznak arra, hogy az újragondolás (értelmezés) aktusában kiszakítsák őket „*önmagukért valóságukból*”. Mindezt Pirandello már ismét a *Teatro nuovo e teatro vecchio*ban írta:

È naturale che ogni espressione raggiunta, mondo creato, a sé, unico e senza confronti, che non può essere più né nuovo né vecchio, ma semplicemente “quello che è”, in sé e per sé in eterno, trovi in questa sua stessa “unicità” le ragioni: prima, della sua incompiutezza; e poi, e sempre, della sua spaventosa solitudine: la solitudine delle cose che sono state espresse così, immediatamente, come vollero essere, e dunque “per se stesse”. E per questo solo fatto sarebbero inconoscibili, come sono, se ciascuno, volendo conoscerle, non le facesse uscire da quell’essere “per se stesse”, facendole essere per lui, così com’egli le interpreta e le intende.
(SI, 1169)

A korábbiakban szó volt már róla, hogy a műalkotásokban a Szellem nyilatkozik meg. Attól függően, hogy a Szellem valós és szabad mozgása öltött-e testet benne, mint Dante esetében, vagy annak valamilyen viselkedése szerint szerveződik, mint Goldoninál, az alkotó szellem kétféle típusát különböztethetjük meg. Míg az első esetben a műalkotás létrejöttét a *concepire* (*megfogani*) igével fejezhetjük ki leghitelesebben, a másodikban az *esprimere* (*kifejezni*) ige tűnik helyénvalónak³⁶. Érdekesebb viszont a kettőnek tulajdonított interpretációs lehetőségek különbsége. Dantét nem lehet félreérteni, nem lehet nem érteni, mert örök dolgokról szól, szelleme örökké jelenvaló. Ezzel szemben Goldoni szatirikus hangjának megértéséhez újból és újból bele kell helyezkednünk a 18. század sajátos erkölcsi viszonyaiba, ezért könnyen félreértelmezhetjük, vagy egyáltalán nem értjük meg:

Dei movimenti dello spirito non ci si può invece disinteressare mai: il Medioevo di Dante, non rappresentato secondo un atteggiamento del suo spirito com’è il Settecento del Goldoni, ma nei movimenti d’uno spirito che

³⁵ Vö.: “È in fondo la cosa più malinconica per l’artista vero il pensare che il suo atto di vita andrà a finire proprio lì, dove il critico contemporaneo gli nega l’accesso, proprio nella storia letteraria” (SI, 1488).

³⁶ Vö.: „...lo spirito attua le sue costruzioni sempre con grande e lento travaglio e che ogni volta che è riuscito a stabilirne una, prova il bisogno di riposarsi per un po’. Si aprono in tal modo, dopo il riconoscimento d’ogni espressione originale, certi periodi in cui gli spiriti non creano più veramente, ma si danno alle piccole scoperte del lumeggiare le pieghe della visione della vita che consiste in quel momento, sicché tutto ne resta impregnato e si viene a costruire, oltre a un poderoso bagaglio di frasi fatte che hanno senso per tutti in quel momento e non ne avranno più alcuno forse dopo l’avvento d’una espressione nuova, originale; si viene a costituire, dicevo, un mondo assolutamente determinato forse più che dal concepire, dall’esprimere, che non è proprio uguale per tutti, naturalmente, ma che è improntato per tutti dalle stesse caratteristiche” (SI, 1167-1168).

non contempla il suo tempo perché ne ha vive in sé tutte le passioni e, anche quando contempla, non si riposa un attimo, perché lo sguardo non propriamente sul tempo, ma dal tempo gli si affisa all'eterno e lì subito lo insegue e lo stringe da presso piegandolo ai dubbi, spiegandolo alle rivelazioni, questo Medioevo di Dante, appunto perché è tutto assunto nel movimento d'uno spirito, non è più superabile: sarà sempre, in un modo o in un altro, riecheggiato in ogni tempo. È possibile sempre, in sostanza, a ogni tempo ricevere in sé, comunque, lo spirito di Dante e avvertirne la perpetua presenza: e invece è necessario riportarsi, in un certo senso, dai tempi a quei tempi determinati per gustare il valore dell'espressione d'un atteggiamento dello spirito, che non può esser gustata se non nel suo particolar sapore, e che non soffre riecheggiamenti: è necessario, insomma, riportarci al tempo del Goldoni. (SI, 1170-1171)

A Verga-beszédekben (1920, 1931) és az időben közöttük helyet foglaló *Dialettalità* (1921) című írásban teoretizált „*dolgok költészete*” (*stile di cose*) és „*szavak költészete*” (*stile di parole*) megkülönböztetésre épülő (olasz) irodalomtörténet után Pirandello felvillantott egy olyan irodalomtörténetet, amelyet a Szellem ír a lassú, fáradságos teremtés és az ezt követő rövid megpihenés aktusai között váltakozva. Míg az előbbit a *concepire*, az utóbbit az *esprimere* terminusokkal határozhatjuk meg. Csak sajnálhatjuk, hogy Pirandello nem mélyítette el a későbbiekben elméletét, amely sem ebben, sem ehhez hasonló formában nem került többé elő.

A másik következtetés személyes jellegű. A filozófia és a művészet által felvetett problémák különbözőségének, valamint a kizárólag múlttá vált műalkotást megérteni-megítélni képes kritika koncepciójának kidolgozását valójában egyetlen cél vezérelte. Pirandello, miközben igyekezett elhatárolódni Tilgher aktualista felfogásától, valamint a művészetét pusztá filozófiává redukálni igyekvő tilgherizmustól, a *Teatro nuovo e teatro vecchio* című írását mintegy saját művészete apológiájának szánta. Hangsúlyozza, hogy a koncepcionális problémák csak témaként szolgálhatnak a műalkotás számára, de nem befolyásolhatják a mű önmagában való megértését. A „*filozófiai történések*” a mű kifejező kidolgozása során tökéletesen beépülnek a mű egészébe, és – mint említettük – az ily módon elnyert forma révén annak lényegévé válnak. A megítélés során nem választható le a gondolat a formától. A kortárs kritika azonban épp ezt teszi, és kitartóan boncolgatja a művészi kifejezéstől külön választott elméleti fejtegetéseket:

Eppure per non tener conto abbastanza dell'assoluta diversità del problema filosofico enunciato per concetti in una costruzione intellettuale, dal problema di vita espresso con la rappresentazione immediata dell'arte, creatrice di forme, in questo senso, inviolabili, oggi spesso la critica su le opere contemporanee trascura d'andare a fondo quanto più può, non alla rappresentazione di un dibattito spirituale per avventura espresso nell'opera, ma proprio ai termini di quel dibattito in sé, e cerca di scoprirne le contraddizioni logiche, e guarda soltanto alla trama concettuale dell'opera d'arte. Questo è avvenuto a me e all'opera mia. (SI, 1166)

A kritikusok támadásaival szemben védekező és öngazoló álláspontra kényszerült Pirandello számára is az esztétikai kontempláció majdani eljövetele jelentette az egyetlen reményt. Feltehetően maga is erre utalt az 1935-ös *Viaggi* című írásban³⁷:

... 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. (SI, 1500)

A színházzal kapcsolatos kisebb művek sorát a Stefanóval közös munkában született *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”* (1925) cikk³⁸ folytatta. Érdekes kettősséget figyelhetünk meg a Luiginak és a Stefanónak tulajdonítható részek között. Az előbbitől származó – arányait tekintve egyébként jóval jelentősebb terjedelmű – passzusok jellemzői alapján ezt az írást is az átmeneti darabok közé sorolhatjuk. Pirandello jórészt a rá jellemző korábbi tematikán belül maradt, amelynek főbb pontjait a műalkotás csíráként, magként (*germe*) való azonosítása, a teremtés révén létrejövő valódi műalkotás és a mesterséges, művi formálás eredményezte hamis mű közötti különbség hangsúlyozása alkotta. Ugyanakkor megjelent mellettük az élet-forma

³⁷ Az írás valójában Stefanótól származott, egyike volt az apa-fiú közös alkotásának. Első megjelenése in „L’Illustrazione Italiana”, 1935. június 23.; jelenleg in SI, 1499-1503.

³⁸ „Comoedia”, 1925. január; a részletekkel kapcsolatban ld. még a 77. jegyzet. Ez volt az első szöveg, amely felfedte Stefano aktív közreműködését apja munkáiban, és amelynek kapcsán elsőként vetődött fel az apokrif szöveg vádja. A *Maschere Nude* (Collana Contemporanei Italiani, I., 1958) saját példányában – jelenleg Alessandro D’Amico tulajdonában – Stefano akkurátusan bejelölte és jegyzetekkel látta el azokat a szövegrészeket, amelyek tőle származtak. Taviani a feljegyzések aprólékosságával kapcsolatban rámutatott Stefano kritikai érzékenységére, amely végeredményben kérdésessé tette, hogy valójában az apa és fiú közül ki is a szolga, és ki az úr, ki az olvasó, és ki az olvasott: „*Ma a noi interessa rilevare che quella meticolosità, quale ne fosse la causa, rivela volente o nolente, al di là del dolore e delle serpi amorose famigliari, un metodo critico, che materializza attraverso la differenza di persone il dialogo fra chi osserva e chi è osservato, fra chi propone e chi accetta, fra chi osa immaginare e chi decide se scrivere o no: quel lavoro a specchio scrittore-e-lettore che fa del normale lavoro critico un continuo discutere servo-padrone, dove non si sa, nei casi migliori, chi sia l’uno e chi l’altro*” (SI, 1587). Nem szabad továbbá elsiklanunk ama kérdés fölött, vajon milyen kölcsönhatás állt fenn a *Sei personaggi* és Stefano *L’uccelleria* című egyfelvonásos darabja között, hiszen a kettő összevetése akár vitatottá is teheti az alapötlet szerzőségét. Stefano egyfelvonásosával kapcsolatban az első hírek 1921-ből származnak, igaz ekkor még *Le mamme d’Amì* címmel szerepelt. Az eredeti *L’uccelleria* címet az első megjelenésekor kapta („Novella”, 1925. december). A bevezető szövegben Stefano arról írt, hogy darabjának szereplői a szerző akaratától függetlenül is léteznek (*vivevano prima e vivranno poi*), s a szerző csak konzisztenciát adott nekik azzal, hogy megállította őket életük egy véletlen pillanatában, de nem ő találta ki őket (TT, 455-456). Folyton tovatűnő, képlekeny létük így válhatott egy pillanatra konkrétá és rögzítetté a műalkotás formájában. A formának köszönhetően lett primér életük valósággá. Szükségük van a szerzőre, hogy valósággá, konkrét dologgá válhassanak, még ha rövid, átmeneti időre is. Stefano eddig a pontig jutott, és Luigi vitte következetesen végig a szereplők szerzőtől független, autonóm létének minden következményét: „*Quando i personaggi sono vivi, vivi veramente davanti all’autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch’essi appunto gli propongono; e bisogna ch’egli li voglia com’essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può essere da tutti immaginato in tant’altre situazioni in cui l’autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l’autore non si sognò mai di dargli!*” (MN, 62).

dualizmusa közötti feszültség elmélete is. De nemcsak a tematika, a kifejezés formája is a korábbi évtizedeket idézi. Pirandello a darab konkrét valóságára vonatkoztatott részek közötti űrt a már jól bevált formulákkal, régi fordulatokkal töltötte ki.

Annál szembeötlőbb a Stefano által betoldott passzusok stílusának frissessége, amelyben néhány jól azonosítható *kéz-lenyomatot* határozhatunk meg. Nem a Pirandellónál szokásos *szöveg-panelekről* van szó, inkább a sorok mögül átszűrődő szellemiségről (pl. „*tutti gli elementi dello spirito si rispondono e lavorano in un d i v i n o a c c o r d o*”), és némely kedvessé vált költői képről (pl. a *grido*, amely hol a műalkotás kifejezésére, hol az életre, hol a közlés, a kommunikáció feltartóztathatatlan belső szükségszerűségére stb. utal³⁹). Nem véletlenül emelte ki velük kapcsolatban Stefano épp azt, hogy a kifejezés formája származott tőle. Annak ellenére, hogy mindig szem előtt kell tartanunk az apa és fiú közötti együttműködés szoros, egymást kölcsönösen megtermékenyítő jellegét, viszonylag nagy biztonsággal feltételezhetjük, hogy azok a szövegek, amelyekben azonosíthatókká válnak ezek a jellegzetes fordulatok, képek, vagy egyszerűen csak a stílus oldottsága, Stefanótól származnak, legalábbis az ő aktív közreműködésével születtek.

Az egész írás legfigyelemreméltóbb kijelentése azonban – Stefano hozzáfűződő jegyzetével együtt – az a mondat, amely szerint minden, ami él, épp azért, mert él, formával rendelkezik, de ugyanebből a tényből kifolyólag szükséges a halála is: kivéve a művészi alkotást, amely csakis azért, mert forma, örök (vö. SI, 1297). Stefano jegyzete szerint itt a gondolat és a forma is az övé, olyannyira, hogy épp ellentétes az apja *Diana e la Tuda* (1925. október – 1926. augusztus) darabban megfogalmazott nézetével (vö. TT, 138). Számos helyet idézhetnénk, kezdve a fentiekben elemzett *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) írástól, ahol Pirandello épp a műalkotás forma által nyert örökkévalóságát hangsúlyozta⁴⁰. A *Diana e la Tuda* valóban kivételt képez a sorban. Feltételezhetően azonban nem egyszeri alkalomra szóló, pillanatnyi elméleti ingadozásról volt szó. A választ sokkal inkább pszichológiai tényezőkben kell keresnünk. A darabot Marta Abbának dedikálta Pirandello, és könnyen ráismerhetünk az idős mester, Nono

³⁹ Az egyik legszebb és legösszetettebb jelentését a *Non parlo di me* (1933) című írás záró soraiban nyerte el. Vö. az *Elmélet a tükrő-írás gyakorlatában* című fejezet szóbanforgó cikket elemző részének utolsó idézete.

⁴⁰ Ennek kapcsán idézzük három, különböző időben tett kijelentését. A *Tearo nuovo e teatro vecchio*-ban például azt írta, hogy a forma „*costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne*” (SI, 1161; a többszám alatt az élet problémáit kell értenünk, de a korábbiakban tárgyalt, és a műalkotás szempontjából esszenciálisnak mutatkozó szerepük miatt egyenlőségjelet tehetünk közé és a műalkotás közé). Egy 1927-es interjúban Pirandello úgy definiálta a remekművet, mint egyszerre halott és halhatatlan formát: halott, mert a forma átmenetileg gúzsba köti, de aztán új lendülettel rázza le magáról a kötelet, hogy az őt megillető örökkévalóságba emelkedjék (vö. IP, 363.; az interjú in „La Stampa”, 1927. február 2.). Végül egy 1934-ből való a kijelentés szerint a műalkotás magasabbrendű az életnél, mert az élet egyetlen törekvése ugyan, hogy örök formát nyerhessen, de ez csak a művészetnek, a műalkotásnak sikerülhet (vö. IP, 553; az interjú in „L’Illustrazione Italiana”, 1934. október 7.).

Giuncano és a fiatal, étellel teli múzsa, Tuda alakja mögött rejtőzködő Pirandellóra és Martára. Annak ellenére tehát, hogy Pirandello legtisztább filozófiai művéről volt szó, amely az Élet-Forma tilgheri antitézisének nem egyszerűen a darab ihlető forrásává, és értelmezésének kulcsává tette, de az elméleti konfliktust uraló absztrakt entitások költői megszemélyesítésével explicit módon főszereplőkké is, ez alkalommal önellentmondásba került a saját elméletével. A látszólagos koncepcionális váltás tehát nem több, vagy más, mint az idős Pirandello egyszerű főhajtása a költészet nyelvén az étellel teli fiatalság előtt, amelyet Marta testesített meg.

A fiatal színész nő személyiségének varázsa nyilvánvalóan rabul ejtette a Mestert⁴¹. A sajtóban és a kritikusok körében épp ekkortól (1925. október) terjedtek el a csipős nyelvű, intrikus megjegyzések, amelyek középpontjában a szerző és színész nő feltételezett szerelmi viszonya állt. A fiatal nő közelsége, kisugárzása, az interpretációs készsége, ahogyan a Mester darabjait értő módon tolmácsolta a színpadon, mind-mind olyan tényezők voltak, amelyek miatt Pirandello újból energiával telinek, tette késznek, a világot meghódítani képes művészek érezhette magát (és persze a visszaigazolást meg is találta a közönség és a kritika részéről). 1925. április 2-án felavatták a Teatro d'Artét is. Minden jel arra mutatott, valóban új korszak kezdődhet életében, s egy pillanatra eljátszhatott a gondolattal, hogy önkéntes cölibátusba vonult szívét megnyissa valaki előtt. A lélekben fiatal és lendületes Mester tudatában viszont ott élt a háta mögött hagyott évek száma, a kor nyomasztó súlya. A lélek és a test eme drámai egymásnak feszülésében végül a megtört test, az érzelmek és a ráció diktálta érzések párviadalában pedig az ész diadalmaskodott. Pirandello ezt a belső tragédiát ültette át a költészet nyelvére. És abszurd módon a legfilozófiaibb művéből a személyes dráma legmagasabb fokú költészetét hozta létre. A költészet fölülírta a gondolat erejét. Nem kell tehát ellentmondásokat keresnünk és bizonyítanunk az elméleti koherencia megbonthatatlan egységének biztos iránytűjével a kezünkben. Egyszerűen a költészet nagyobb igazsága félresöpörte a gondolat szigorú logikáját. Végeredményben mi másról lenne szó, ha nem a filozófia költészetté válásáról? Ám – megint csak paradox módon – épp azáltal, hogy az élet igenlésével és ünneplésével maga a költészet, a művészet – azaz a forma örökkévalóságának elsőbrendűsége – lett megtagadva.

Stefano öntudatos, kicsit diadalmas megjegyzése szintén érthető. A mellőzöttségből fakadó fájdalomnak, annak, hogy – a szavaival élve – valaki, aki Pirandello fia, mégsem lehet Pirandello (vö. TT, 113), és hogy meg kell elégednie a névtelen *rabszolga* szerepével, aki a háttérben alkot a *gazda* neve alatt, elkerülhetetlenül utat kellett találnia valahol. A soha nem

⁴¹ Maria Luisa Aguirre D'Amico (Lietta Pirandello lánya) szerint Pirandello művészetében egyfajta megtorpanás következett be a Teatro d'Arte megalapítását követően. Az újabb darabok nem elsősorban a belső ihlet erejéből formálódtak, hanem hogy kiszolgálják a társulat vezető színésznőjének, Marta Abbának a szerepigényeit (vö. AP, 220).

publikált, asztalfiókban rejtegetett feljegyzésekben, a barátokhoz írott levelekben és a költészetben. A gyermeki szeretet és odaadás, a zseniális szülő iránti csodálat és a soha meg nem kapott kellő figyelem és elismerés közötti belső konfliktus, az apa-fiú kapcsolat anormális formái öltöttek testet Stefano darabjaiban. Ezúttal tehát a megjegyzésnek nem elsősorban filológiai értéke a fontos, hanem az, hogy Stefano pszichikai-lelki állapotának a megértéséhez visz közelebb bennünket.

Ennek ellenére tagadhatatlan, hogy a *Diana e la Tudá*tól kezdve Pirandello kommunikációjában az *Élet-Forma* dualizmusa átadta helyét a *mozgás-forma* terminusoknak. A Tilgher hatásával foglalkozó Bevezetőnkben utaltunk már erre a tényre, és jeleztük, hogy a cserével Pirandello az egyik első *explicit* jelét adta annak, hogy szabadulni akar Tilgher gyámsága alól. És ez feltehetően így is van. Ám érdemes eljárásunk a gondolattal, hogy a *Sei personaggi...* 1927-es kiadásának (Bemporad, V^a ed., 1927) *Premessa*-jában (eredetileg *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”*) átjavított *vita>movimento* terminuscseré háttérben a Tilgherrel szembeni oppozíció szándéka mellett ott volt a Stefano által jelzett *Diana e la Tudá*val való nyilvánvaló ellentmondás tompításának a vágya is.

A *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”* (1925) cikkel lezárult a színházzal kapcsolatos korszak első fele, amely még több ponton kapcsolódott a nem színházi jellegű írások elméleti kereteihez és főbb tételeihez. Az időben ezt követő *Il direttore artistico* (1926) írástól kezdve azonban az elmélet alapvető karakterét az aktív, cselekvő-formáló színházi rendező és dramaturg Pirandello határozta meg. Mivel a cikkről az előző fejezetben (III.2.) már részletesen beszéltünk, e helyütt legyen elegendő egyetlen fontos jegyét megemlítenünk: a színiigazgató és a színházi előadás szerzővel és színdarabbal szemben előtérbe került pozícióját. Nincs szó prioritások felcseréléséről, de a teoretikus figyelmének középpontjába mindenképpen az előbbiek kerültek, sőt – az *Introduzione al teatro italiano* (1936) történeti összefoglalóban majd látjuk – a színháztörténeti áttekintés elméleti alapjait is a gyakorlati szempontok kondicionálták.

Pirandello színházi karrierjét megelőző évek legátfogóbb színházi kérdésekkel foglalkozó írása az 1908-as *Illustratori, attori e traduttori* című tanulmány volt, amelyben – a fordítás felől közelítve a kérdéshez – a színpadra állítás és a színészi munka falszifikációs erejéről elmélkedett a szerző. A *Direttore artistico* (1926) és a *Discorso d’apertura al convegno „Volta” sul teatro drammatico*⁴² (1934) című írások vonatkozási alapja tehát ez a tanulmány volt. 1908-ban Pirandello még pusztán a szerző-színdarab bipolaritásában látta és tárgyalta a színház kérdését. Az említett cikkektől – és mellettük a számos interjúban tett színházzal kapcsolatos nyilatkozatoktól –

⁴² Pirandello megnyitó beszéde az 1934. október 8-14. között megrendezett irodalmi konferencián hangzott el, amelynek témája a drámaszínház volt. Jelenleg in SI, 1436-1443.

kezdve a rendező alakja is belépett a képbe, akinek *re-kreációs* munkája eredményeképpen a színdarabot csupán mint konstitutív elemeinek egyikét magában foglaló *színpadi előadás* került a figyelem középpontjába. Amellett, hogy ugyanazok a törvényszerűségek vonatkoztak mind a szerzőre, mind pedig a rendezőre, illetve a színdarabra és a színelőadásra egyaránt, a *színház* a színpadra állított darabbal vált egyenértékűvé, amely egyfajta felsőbbrendű teremtő munka eredményeképpen született meg. A színház – a hozzá fűződő kapcsolatának és az irányába való elkötelezettségének korábbiakban már említett átkronologizálását követően – a '20-as évek második felétől Pirandello szemében a kor leghitelesebb művészi kifejezési formájává vált:

Questa forma d'arte è senza dubbio per me, in questo momento, la più appropriata espressione artistica. Il tempo in cui viviamo, così ricco di contrasti e di lotte, non mi consente, almeno per ora, altre espressioni. (SI, 379)⁴³

Az említett felsőbbrendűség legfőbb ismérve a külső érdekeknek és az önmagán kívül eső intencionalitásnak az elutasításában mutatkozott meg. A teremtett mű, amely jelen esetben a szerző által írt színdarabot magában foglaló, ám annak tökéletes megragadására törekvő színpadi előadást jelentette, magasabbrendű volt a valóságnál, mert a Szellem kifejeződése révén az abszolút igazságot képviselte, míg a valóság a természethez tartozott, amelynek szükségszerű velejárója volt minden, ami esendő, múltó és tökéletlen, így a rossz is⁴⁴.

A színház érdeknélküliségének proklamálása megkövetelte, hogy Pirandello nyíltan fölébe helyezze a mindennapi politika igényeinek és elvárásainak, amely e gondolat szükséges következményeként kizárólag kiszolgálója, segítője lehetett neki, de nem diktátora. Azon túlmenően, hogy a gondolati mag minden szóbanforgó cikkben többé-kevésbé ugyanaz maradt, emellett minden egyes írás megfogalmazott valamilyen praktikus célkitűzést is, amely születésének konkrét apropóját ihlette. A *Discorso d'apertura...* (1934) nyílt politikai szolgálat-megtagadása az egyik ilyen konkrét okot jelentette. A körültekintően megfogalmazott, de eltökélt állásfoglalásról tanúskodó mondatok mögött a Mussolininek – sértődöttsége, nem hite vesztese miatt – hátat fordított Pirandello alakjára ismerhetünk rá⁴⁵. A politikai érdekek kiszolgálásának elutasítása mindazonáltal egy pillanatig sem radikalizálódott nála oly mértékben, hogy ne álljon

⁴³ Az interjú eredeti megjelenése in „Il Tevere”, 1927. április 11-12; jelenleg in SI, 379-382.

⁴⁴ Erre vonatkozóan vö. *Colloquio con Luigi Pirandello. (Alla vigilia del Convegno Volta)*, „L'Illustrazione Italiana”, 1934. október 7.; jelenleg in IP, 552-557.; különös tekintettel 554.

⁴⁵ Vö. pl. az alábbi sorokat: „Con quest'animo appunto e senza il minimo intento polemico ho inteso parlare dei rapporti tra politica e arte, cioè in un senso in cui tutti astrattamente possono convenire, per arrivare alla conclusione che, essendo l'arte il regno del sentimento disinteressato, disinteressato ugualmente dovrebbe essere ogni aiuto che si stimasse doveroso e opportuno arrecarle” (SI, 1438.).

elő időről időre valamely konkrét, a hazai színházi kultúra felvirágoztatását és az európai avantgard színházi törekvések figyelemmel követését célul tűző programmal⁴⁶.

Különleges hely illeti meg a sorban az *Introduzione al teatro italiano* (1936) című hosszabb lélegzetű tanulmányt, amely a Silvio d'Amico szerkesztése alatt megjelent *Storia del teatro italiano* bevezető tanulmányaként született⁴⁷. Megírásának háttérében azonban mégsem a színháztörténeti kötet kínálta lehetőség, hanem a szintén *Introduzione al teatro italiano* címet viselő, 1935. április 26-án Firenzében megrendezett konferencia állt⁴⁸. Az írásnak, a benne foglalt gondolatoknak maga Pirandello is nagy jelentőséget tulajdonított. Marta Abbához intézett több levelében kitért a konferenciával szembeni várakozására, illetve a konferencia végeztével örömmel számolt be annak sikeréről⁴⁹. Várakozásának két fontos oka volt: egyrészt az Állami Színház megszületésének egyik alapjaként, bevezetőjeként tekintett a konferenciára (akár – szándékolt – szimbolikus érteleme is lehet ebből a szempontból az írás és a konferencia címének), másrészt az előadni szándékozott felszólalásának mondanivalója, bevallása szerint forradalmi újszerűsége fölötti izgalom is fokozott érzelmi állapottal töltötte el:

Mi sto dando un gran da fare per approntare questa conferenza, che avrà senza dubbio una grandissima importanza, come un preludio alla fondazione del Teatro di Stato. Sarà infatti intitolata *Introduzione al teatro italiano*. Dimostrerò in essa che il teatro italiano è il matrice del teatro mondiale: francese, inglese, spagnolo. Vedrai che questa conferenza, per le cose che dico, farà epoca. (LMA, 1199-1200)⁵⁰

Lelkesedése ellenére Pirandello számára egyre világosabbá vált, hogy időzavarba került, így ismét Stefano segítségére szorult. Kevesebb, mint egy hónappal a konferencia időpontja előtt levélben fordult fiához az előadás szövegének megírása miatt:

Sono molto preoccupato per la conferenza che dovrei tenere a Firenze il 26 aprile. Non potrò essere a Roma, a quanto guardo, prima dell'8 o del 10, se non più tardi. Puoi tu occupartene e prepararmela? (TT, 226)

⁴⁶ Ezekkel kapcsolatban vö. még az *SI Esternamenti, Fondazione del Teatro d'Arte di Roma* és mindenekelőtt a *Grande scrittore nel mondo dello spettacolo (1926-1936)* című fejezeteit, különös tekintettel a Mussolinihez intézett előterjesztések, és a vele való találkoztól előkészítő összefoglalók szövegeit.

⁴⁷ Vö. *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, 5-27.

⁴⁸ Taviani bevallása szerint erre a tényre Andrea Pirandello hívta fel a kritikusok figyelmét, akik azt megelőzően csak a d'Amico-kötethez kötötték a tanulmányt; vö. *SI*, 1601.

⁴⁹ Vö. pl. a következő sorokat (1935. május 2.): „*La conferenza a Firenze a Palazzo Vecchio nel salone dei Duecento, enorme e stipato di pubblico internazionale, ha avuto un grandissimo successo*” (LMA. 1205).

⁵⁰ A levél 1935. április 14-én kelt.

Amennyiben Pirandello tényleg tartotta magát a fenti dátumokhoz, alig két hete maradt, hogy megírja az előadását. Ellenkező esetben Stefano kezdett el a szövegen dolgozni, és vagy teljes egészében meg is írta, vagy Luigi Rómába érkezését követően együtt fejezték be. Az első esetben kérdéses marad, milyen instrukciók alapján dolgozhatott Stefano. Ráadásul visszatetsző lenne a fent idézett Marta Abbához írt levél lelkes hangneme. Ugyanakkor a tanulmány sok tekintetben eltér a megszokott Pirandello-szövegektől. Fentebb beszéltünk a színpadi mesterséghez sok szálon kötődő színházi ember alázatos, a korábbi pirrandellói kliséktől mentes hangjáról. Tartalmi szempontból sem maradunk híján néhány nagyon eredeti megfigyelésnek. Mielőtt azonban rátérnénk a leginvenciózusabb ötletére, a *Commedia dell'arté*nak a dramaturg és színészek közötti új kapcsolat alapján történő értelmezésére, érdemes szót ejtenünk néhány kevésbé feltűnő sajátosságról.

Pirandello szövegei általában mentesek voltak minden hagyományos történeti szemlélettől. Nagyobb lélegzetű, átfogó írásaiban – így például az *Umorismo*ban (1908) – előforduló történeti áttekintések során szigorúan célratoró módon csak az adott téma szempontjából lényeges elemek kiemelésére törekedett, és minden esetben a saját interpretációs stratégiája felől közelített a kérdéshez. Legszembeötlőbb példája az *Umorismo* történeti része, ahol Pirandello a maga – hangsúlyozottan egyéni – *humorizmus*-definíciója szempontjából állította sorba az olasz *humorista* szerzőket, egyúttal minden igazoltsága ellenére is egyértelműen szubjektív jelleggel ruházva fel a történeti rekonstrukciót. Egy színháztörténet nyilvánvalóan más jellegű kihívásokat jelentett, de ettől függetlenül is feltűnik benne a klasszikus irodalomtörténeti szemlélet, amely mindenekelőtt az *objektív* szemléletmódban mutatkozott meg.

A színház születésének szükségszerűsége a népek életében, a vallási érzületek feltámadásához való kötődése jelentették a bevezető gondolatokat, amelyek egyetemes keretek közé helyezték a tárgyalandó témát. A színház régi és új funkciójának értő körülírása szintén érzékeny kritikai szemléletről tanúskodik. Az említett részek olyannyira elütnek Pirandello stílusától és látásmódjától, hogy nagy valószínűséggel Stefanónak tulajdoníthatók. Ahogyan az a kijelentés is, mely szerint a színház valódi értéke – amelyből soha nem vesztett, és nem is fog veszíteni, mert alapvetően konnaturáns vele – az ítélezők (nézők) lelkiismeretének erőteljesebb erkölcsi megalapozása. És bár a morál kérdése 1934-től kezdve viszonylag gyakran előkerült az interjúkban, Pirandello szigorúan a művészet határain belül nyilatkozott róla. Ezek tanúsága szerint a művészet mint a *valóság* (*realtà*) fölött álló szféra, esztétikailag feloldja magában a valóságban meglévő jó-rossz megkülönböztetését. A művészetben minden erkölcsiség

esztétikailag szublimálódik egy magasabb rendű igazságban⁵¹. A morál kérdését tehát Pirandello soha nem a hatásmechanizmus szempontjából vizsgálta, vagyis hogy képes-e, feladata-e a néző erkölcsi nevelése, ami egyébként összecsengésben lett volna a színházi műfajok klasszikus elméleteivel, az ókori tragédia és az antik komédia keletkezésének magyarázataival. Feltételezhetjük tehát, hogy a kérdésben megmutatkozó történeti szemlélet, és a nyomában járó finom elemzés, kritikai hajlam Stefano közreműködéséről tanúskodnak.

Az általános bevezető rész után az olasz színháztörténet rövid, ám annál eredetibb felvázolása következik. A kiinduló tétel szerint a világ első és legfontosabb színháza az olasz, belőle született meg az európai színház, ám messze nem olyan rég, mint azt általában gondolnánk. Az érvelő, bizonyító és nevelő részek finom egymásba hajlásával vázolja fel a szerző a legfontosabb kérdéseket, úgy mint az olasz színház keresztény gyökereinek tételét, a francia intellektualizmussal szembeni primátusát, a drámai narratíva és a legtisztább líra kezdeti összefonódását, amelyet az imitáció és élet szimbiózisa váltott fel, valamint az igazi új olasz színház megszületését kondicionáló *sensu romanzesco* szerepét és jelentését, amely a *Commedia dell'arte* létrejöttét tette lehetővé, de nem mellőzte az olasz értelmiség bűnének és felelősségének a kérdését sem. Külön figyelemreméltó részt alkot a francia és olasz színház összevetése, amely sok tekintetben kötődött a racionalista és humanista tradíció megkülönböztetésére épülő poétikák örökségéhez. A francia intellektualizmus absztrakt merevségével szembe a spontaneitás, leleményesség és érzelmek összefonódásából született oldottságot helyezi a szerző. Ez az *intim vitalitás* jellemezte az első olasz drámai kifejezéseket (passió-játékok, keresztény mítoszok, misztériumjátékok stb.), amelyek fokozatosan váltak mind komplexebb organizmusokká.

Magával ragadó összevetést olvashatunk a vallásos témák színpadi és festészetbeli ábrázolásával kapcsolatban. Ahogyan a vallásos drámai kifejezésekben a szentek alakjai körül megjelentek a maguk valós emberi természetét, belső intim világát megőrző hétköznapi szereplők, amelyekből később az ún. karakterek formálódtak, úgy a vallásos témájú kortárs

⁵¹ Vö. pl. az 1934. október 7-i interjúban („L'Illustrazione Italiana”, 1934. október 7.; jelenleg IP, 552-557) tett kijelentéseket, amelyek talán a legösszefogóbb és legrészletesebb módon tárgyalták a témát: „I rapporti fra il teatro e la morale, anzi, fra l'arte e la morale, costituiscono un problema insolubile per coloro che concepiscono l'arte come lo specchio della vita che non offre sempre degli esempi edificanti di virtù. Donde il contrasto fra la morale e la realtà. Ma se s'intende l'arte come verità, come verità assoluta, tale contrasto non si verifica più, perché nella verità il male si risolve. Il male è un momento della realtà, cioè della natura, ma scompare nella verità, cioè nello spirito. (...)Un'opera d'arte degna di questo nome deve presentare tutti i caratteri della necessità proprio come un avvenimento storico. Se è coerente, l'opera d'arte è immediatamente morale, perché il male è fatalmente superato dal bene. Le opere d'arte che ci appaiono immorali sono quasi sempre delle opere incoerenti. Non di rado il pubblico disapprova un'opera d'arte perché il male sente urtato il suo senso morale, ma, in realtà, esso pronunzia un giudizio estetico. Se l'autore non fosse venuto meno alla logica e alla coerenza artistica, il pubblico non si sentirebbe ferito ed offeso nel suo senso morale. Più penetra nella verità e più l'opera d'arte è morale” (IP, 554).

festészetbe is belopóztak a hétköznapi életkép-jelenetek. A középkori művészet minden területén bekövetkezett elvilágosiasodás egyaránt érintette a misztériumjátékokat és a klasszikusok imitációján alapuló ábrázolásokat. A népi és a tudós művészet étellel telítődött. A *senso romanesco* tehát nem volt más, mint maga az élet; a pusztá értelemtől való megszabadulás, a lélek megnyitása a világ előtt, a logika félresöpörése, hogy helyébe a fantázia léphessen. Boccacciótól kezdve ez a *senso romanesco* öröklődött tovább az olasz színházra, amelyet ezek után úgy definiálhatunk, mint 'regényes emberi helyzetek ábrázolása cselekvés közben, narratív támaszok nélkül, közönség előtt'. Hatalmas ívű lírai táblaképet kapunk a drámai ábrázolás történeti fejlődéséről. Ahogyan előbb a kritikai-történeti szemlélet érzékenységét, most ezt a lírai hangot kell kiemelniünk. Pirandello szokásos, a beszélt nyelv fordulataihoz közel álló, gyakran valamely fiktív beszédpartnerrel modellált párbeszéd kereti közé helyezett érvelésének, és a sok helyütt szarkasztikus megjegyzésekkel, retorikai *kirohanásokkal* tűzdelt stílusának helyébe oldottan hömpölygő lírai körmondatok, a gondolat szabad térhódítása, a poézissal telített argumentáció lép. Olyan stílusjegyekről van szó, amelyeket Stefano valamennyi *rabszolga*-írásában megfigyelhetünk.

Az igazi olasz színház megszületését, amelyből az európai színházak is táplálkoztak, a *Commedia dell'arte* jelentette. Pirandello és Stefano annyira eredeti és személyes interpretációt dolgozott ki vele kapcsolatban, hogy – Taviani szerint – legfeljebb csak Mario Apollonio értelmezésének⁵² ihlető erejét feltételezhetjük a háttérben:

È in esso che probabilmente Pirandello, con l'aiuto del figlio, trovò gli argomenti storici e critici che potevano puntellare la sua idea nata dal confronto con l'esperienza condotta in prima persona come autore e direttore nel paese del teatro. (Taviani 2006, LXXVII)⁵³

A szerző és rendező személyét magában egyesítő színházi ember alakját, és az általa szerzett tapasztalatokat kell kiemelniünk, hogy megérthessük Pirandello értelmezésének eredetiségét. Az író a személyes tapasztalás vitte közelebb a *Commedia dell'arte* megszületésében munkálkodó színházi emberek (*uomini di teatro*) lélektanának megértéséhez. Pirandello szerint ugyanis ezeknek az embereknek a komplex tapasztalata kellett ahhoz, hogy a színházi előadás mint *mű* megszülethessen. A színházi emberek egy személyben voltak színészek (akik érezhették a közönséget), szerzők (akik személyes ízlésüket, költői törekvéseiket közvetlen módon közvetíthették) és rendezők (akik a saját darabjaikon kívül mások műveinek színpadra állításából

⁵² Vö. Mario Apollonio, *Metastasio*, Milano, Athena, 1930.

⁵³ A *Commedia dell'arte*-ről adott elemzésre vonatkozóan vö. még Taviani 2006, LXXII-LXXVII.

is tanulhattak, valamint a saját darabjaik rendezésével személyesen szolgálhatták a művüket). Így a színház lényegévé maga az előadás vált, amelynek a darab csak az egyik eleme volt. A színmű nem elsősorban mint irodalmi mű született meg, hanem eleve színpadra íródott. Akár szimbolius értelmű is lehet az a párhuzam, amelyet a színházi emberré lett Pirandello színházi tevékenysége és az olasz, rajta keresztül pedig az európai színház megszületését jelentő *Commedia dell'arte* kibontakozása között állíthatunk fel. Pirandello elméleti munkásságának ismertetésekor beszéltünk már arról, hogy a reflexiók középpontjában többé nem az írott színmű állt, hanem a színpadra állított mű, amelynek létrejöttében együttesen dolgozott aktív *teremtő-formáló-újratekertő* tevékenységével a szerző, színész és rendező. Ne feledjük továbbá, hogy Pirandello színházi aktivitásának célja is az új olasz színház, és rajta keresztül az új európai színház megteremtése volt. Burkoltan ugyan, de akár a saját szerepe korszakos jelentőségének kimondását sejthetjük a sorok mögött.

Ezt a jelentést erősíti Goldoni színházáról adott elemzése. A *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) című írásában Pirandello már szót ejtett Goldoni művészetéről, elsősorban a stílus, a dialógusok jellege, a forma és a kifejezés oldaláról közelítve meg a kérdést (vö. SI, 1167-1172). Az *Introduzione al teatro italiano*-ban (1936) ellenben a *Commedia dell'arte*-hoz képest mutatott előrelépések, újítások, valamint a saját színházi elméletének szubjektív nézőpontjai fényében tárgyalja a 18. századi előd munkásságát. Ennek értelmében Pirandello mindenekelőtt a mellékszereplők alakjainak kidolgozását emeli ki, amely lehetőséget teremtett Goldoni számára arra, hogy a karakterek átadják helyüket a színpadon a cselekvésben lévő életnek, hogy ezáltal a rögzítettséget a folyamatosan változó pillanatnyiség váltsa fel. A mellékszereplőkön természetesen azokat a figurákat kell értenünk, akik a *Commedia dell'arte* világában a perifériára szorultak, Goldoni színházában viszont a cselekmény, a történés mozgatórugóivá váltak, mint pl. Mirandolina alakja. Pirandello – idézve a korábbi színházi írások visszatérő gondolatát – ismét aláhúzza, hogy a színházban a műalkotás nem a szerző munkája, hanem egyfajta *atto di vita da creare*, teremtésre váró *élet-tett*, amely pillanatról pillanatra formálódik a nézőkkel való közvetlen kölcsönhatásban. A Goldoniról szóló elemzésben tehát visszatértek a jellegzetes pirandellói fordulatok.

A *Commedia dell'arte*-tól Goldonin keresztül megrajzolt történeti ív rekonstrukciójával Pirandello ugyanazt tette, mint korábban a *humorizmus* elméletének kidolgozásakor: ahogyan az induló évek *humorizmussal* kapcsolatos reflexióitól kezdődően ott volt nála az olasz és általában a déli irodalomban létező humorista hagyomány igazolási vágya, ugyanígy akarta visszakövetelni az olasz primátust a színház esetében is. Egyrészt ezt bizonyítja, hogy már a *Teatro nuovo e teatro*

vecchio (1923) Goldoniról szóló fejezetében is a humorista szerzők stílusának ismertetésekor használt kifejezések térnek vissza: a *stile male*, ahogyan a kortársak vélték a kifejezés stílusának újszerűsége miatt, a nyelvezet szofisztikussága, a satirikus hangnemben megmutatkozó nyájasság (*bonarietà*), a nyílt és áttetsző forma (*schiettezza e trasparenza della forma*), az ábrázolás organikussága (*organicità*) és bája (*grazia*), amelyben a fogantatás, kidolgozás és kifejezés tökéletes összhangra lelnek (vö. SI, 1167, 1168, 1171). Emellett korábban is említettük már azt a másik párhuzamosságot, amely a *humorizmus* jellegzetesen átmeneti korszakokhoz kötése és az új társadalmi rend formálódását ígérő fasiszta éra legtökéletesebb kifejeződési formájaként definiált színház között mutatkozott meg. Ez utóbbi kettő közös pontja az idézett *atto di vita da creare*, és mivel a saját színházának meghatározásával kapcsolatosan folyamatosan visszatérő formuláról van szó, Pirandello a fenti történeti ív zárópontjába kimondatlanul a saját művészetét helyezi. Vele szemben ugyanazokkal a forradalmi elvárásokkal él, mint amelyeket a *Commedia dell'arte* megjelenése jelentett az olasz és az európai színház történetében.

Pirandello a saját művészetének implicit történeti elhelyezésével egyben állást foglal a kritika oldaláról őt ért támadásokkal szemben. A folyamatosan intellektualizmus vádjával illetett művész az olasz színháztörténet részévé válva *hivatalosan* is az érzelmek, a fantázia és az akarat közvetlen és szabad kifejezésének közvetítőjeként jelenik meg, vagyis egy olyan teljes művészi kifejezés képviselőjeként, amelyben – mint a *Teatro nuovo e teatro vecchió*ban (1923) olvashattuk – a gondolat nem önmagáért valóságában mutatkozik meg, hanem a műalkotás lényegévé válva feloldódik a művészi kifejezés teljességében. Pirandello színházi írásai nem egyszerűen a színházi ember gyakorlati tapasztalatainak elméleti kivetülései voltak. A szerző a gyakorlatot elméletté alakította, amelyet aztán saját gyakorlatának igazolására használt fel.

III.3. Elmélet a *tükör*-írás gyakorlatában

Már a színházelméleti szövegekben is felfigyelhettünk Stefano aktív alkotó-formáló közreműködésére, amely – Pirandello népszerűségének növekedésével párhuzamosan – a '20-as évek közepétől kezdve vált egyre intenzívebbé és kiterjedtebbé. Munkája nyomán forgatókönyvek, előszók, a legkülönbözőbb jellegű cikkek és tanulmányok születtek, az ún. *apokrif* írások, amelyeknek vitatható szerzősége körül a szerző halálát követően kisebbfajta botrány tört ki, és amelyekről sokáig Pirandello legközelebbi barátai sem tudtak:

Per molti e molti anni gli sono stato accanto e, in questo senso, collaboratore: ma anche qualcosa di più. Come tutti gli scrittori di grande attività, Pirandello aveva bisogno di un "negro" oltre che d'un segretario particolare e

d'un intermediario fedele e capace che potesse salvarlo dai troppi contatti d'affari. E io, oltre a fargli, apertamente, da segretario e da intermediario, gli feci anche da "negro", ma così segretamente che non lo sapessero in realtà tutti quelli che avvicinavano Pirandello... (Pirandello 2004, 1483-1484).

Stefano diszkrécója miatt – az utóbbi években előkerült egyre több bizonyíték, illetve a közvetlen családtagok által a kritikusok rendelkezésére bocsátott adatok ellenére – máig kérdéses, milyen mértékű és mélységű együttműködésről volt szó valójában. Stefano csak az apja halálát követően kiobbant apokrif-vita során beszélt nyíltan a létezésükről, természetesen az eredetiségüket védelmezve⁵⁴.

Az apa és fiú közös alkotói munkájának az utóbbira gyakorolt negatív pszichológiai hatásáról már részben szót ejtettünk. De nem elsősorban ebből a szempontból érdekes a kérdés. Inkább abból, hogy a *tükör-írás*, vagy – szintén Taviani kifejezésével élve – a *közvetített* írás (vö. Taviani 2006, LXXI) nyomán született szövegek karakterében és tartalmi vonatkozásaiban milyen módosító ereje lehetett a másodkezűségnek? Beszélhetünk-e egyáltalán bármilyen lényeges különbségről? Az előző fejezetben látott példák talán önmagukban is elégségesek annak bizonyítására, hogy határozott igennel válaszoljunk a kérdésre. Mindenekelőtt a már sokszor emlegett stílus szempontjából. A Stefano nyomán született írások igazi prózai gyöngyszemek, amelyeket magasfokú poézis ural, és több esetben inkább lehet *ars poétikának* nevezni őket, mint valódi tanulmányoknak, értekező prózának stb.

A Luigi és Stefano kollektív elméjéből született írások erejét épp az adta, hogy Stefano közvetítésén keresztül Pirandello olyan dolgokat is el tudott mondani, amelyekkel egyetértett, de soha nem írta volna le magától⁵⁵. Nem feltétlenül szerénységből fakadóan. Sok esetben nem is tudta volna úgy megfogalmazni a dolgokat, mint Stefano, mert formanyelvétől alapvetően idegen

⁵⁴ Giulio Manentinek az *Il figlio dell'uomo cattivo* című forgatókönyv kapcsán felhozott apokrif vádjaira adott válaszában Stefano a következőket írta: „*Se poi per autenticare la paternità di un'opera di Pirandello fosse necessario produrne il manoscritto "autografo", quasi nessuna delle sue opere letterarie potrebbe essergli attribuita, perché quasi nessun manoscritto autografo esiste di Pirandello sia per la sua notoria abitudine di distruggerli, sia perché da almeno quindici anni egli batteva tutto a macchina, ed è notorio anche come battesse, con un solo dito, e pazientemente ricopiando le cartelle dove fosse incorso in un refuso si dà da presentare le sue pagine pulite, senza il minimo tratto di penna. Le trame dei soggetti originali di Luigi Pirandello sono tutti di Pirandello; ma con buona pace del signor Manenti, tutte stese dai "negri" di Pirandello; quasi tutte da me, e alcune dal "negro" tedesco Lantz, alcune dal "negro" francese S. /Saul/ Colin, e una da un altro "negro" occasionale, Guido Salvini. Legittimamente Pirandello s'avvaleva di noi per la stesura di queste trame, che, ripeto, non dovendo essere un lavoro di stile sulla pagina, ma semplicemente la esposizione chiara e fedele di un materiale tratto dalla sua fantasia, non occorreva fossero materialmente formulate da lui*” (Pirandello 2004, 1487).

⁵⁵ Erre vonatkozóa vö. Taviani szavait is: „*Negli "scritti mediati", in collaborazione con il figlio Stefano o composti interamente da quest'ultimo e poi sottoposti all'approvazione e alla correzione, a volte diventa esplicito anche il sapere tacito di Luigi Pirandello. Altre volte, la reciproca confidenza e la naturale dialettica dell'appartenenza e dell'insofferenza familiare diventavano un'energica spinta che fa dire al padre quel che questi accetta, riconosce, ma di per sé non avrebbe mai scritto*” (Taviani 2006, LXXI-LXXII.).

volt a gondolat gyötrődésétől mentes, szabadon áramló próza. Pirandello lételeme volt a vita, a meggyőzés szüksége. A kétféle írásmód olyannyira elütött egymástól, hogy Taviani Pirandello kritikai beérését épp arra az időre teszi, amikortól kezdve Stefano hozzátette a saját hangját apja gondolataihoz:

Potremmo dunque dire che quando i Pirandello sono due si manifesta quella potenzialità critica che nel resto dei saggi, degli studi e degli interventi stenta a emergere con una qualità degna del nome dell'autore. (Taviani 2006, LXXI)

A III. fejezet felvezető sorai idéznek a közös alkotómunkából született írások közül néhányat, sőt némelyikről a színházelméleti írásoknak szentelt alfejezetben többé-kevésbé részletesen már beszéltünk is. Így most csak azokat emelném ki, amelyek eddig reflektálatlanul maradtak vagy valamilyen okból tanulságosnak bizonyulnak az apa-fiú közötti *tükör*-írás szempontjából, főként a fentiekben megfogalmazott kérdések vonatkozásában: a kezdeti évekből a *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”?* és az 1908-as novella címét idéző *Il guardaroba dell'eloquenza* (mindkettő 1925-ből) írásokat, majd a Pirandello halálát megelőző három évből származó *Non parlo di me* (1933), *Insomma, la vita è finita* (1935), *Viaggi* (1935), *Stefano o della bontà* (1935) és végül a *Trovare senza cercare* (1936) cikkeket.

Mint a felsorolásból is kiderül, az 1924-től rendszeressé váló írói együttműködés Pirandello élete végéig megmaradt, sőt idővel egyre nagyobb teret kapott. Stefano keze nyomát eddig elsősorban a stilisztikai jegyekben, illetve néhány jellegzetes, Pirandello gondolat- és kifejezővilágától idegen motívum tekintetében láthattuk megnyilatkozni. Vannak azonban más jellegzetes tartalmi elemek is, valamint egyfajta – több írást egészében átható – sajátos lelkület, amely érdekes megállapításokra adhat lehetőséget.

Ilyen mindenekelőtt a két 1925-ös írásban megfigyelhető *explicit* utalás a romantikára, az összevetés, az arra adott reakció vagy a vele való rokon vonás kiemelése ürügyén. Pirandello elméleti beágyazódásának romantikus gyökerei eddig sem kerültek el a kritikusok figyelmét, és a kapcsolódások sok tekintetben nyilvánvalóvá váltak a jelen dolgozat *humorizmus* teóriájának történeti ívét kimutató fejezeteiben is. Tulajdonképpen maga Pirandello sem titkolja a kötődéseket, ám ezekről csak áttételesen, bizonyos szerzőkre tett futó utalások keretében tesz említést. Mindenesetre néhány általa hivatkozott szerző romantikus meghatározottsága szintén ezt a feltételezést támasztja alá. Ugyancsak tanulságos az *Umorismo* történeti fejezetének azon része, amelyben a *humorizmus* jelenségét a klasszikus-romantikus, a régi és új szembeállításának

keretén belül helyezi el a szerző. Természetesen az ilyen elemek mellett jelen vannak a modern, kortárs irányzatokkal való rokon vonások is, és idővel a pirandellói elmélet kondicionáltsága vagy affinitása inkább ez utóbbiak irányába mutat. Ebből a szempontból például releváns váltást jelent Pirandellónak a '20-as évek elejétől jelentkező új művészetfelfogása, amelyről az előző fejezetben beszéltünk, és amelyben kiválóan megmutatkoznak a modern filozófiai irányzatokkal való közösségek.

Visszatérve azonban a *Sei personaggi...*-hoz, az elmondottak ellenére – vagy épp azok fényében – kissé meghökkentően hat a romantikus drámai eljárásokkal való szembeállítás. Nemcsak a kissé ódivatúnak tűnő, a legújabb színházi és dráma-kísérleteket figyelmen kívül hagyó kérdésfelvetés miatt, hanem főleg azért, mert olyan művel kapcsolatban fogalmazódik meg, amely – vitán felül – forradalmi erővel hatott a kortárs színházi életre. Az egyes romantikus vonásokkal való szembehelyezkedés hangsúlyozása viszont épp a modernség ízétől fosztja meg a darabot, hiszen egy 1921-es és – mint említettük – *forradalmian új* darab esetében nem feltétlenül a Romantika kell, hogy a viszonyítási pontot jelentse. Ennek ellenére a szerző által ábrázolni kívánt dráma egyik jellegzetes vonásaként a „*Romantika eljárásainak diszkrét szatíráját*” jelöli meg. Ennek értelmében Pirandello a romantikus szenvedélyes izgatottságot *humorisztikusan* foszlatja semmivé⁵⁶:

... io non ho affatto rappresentato quel dramma: ne ho rappresentato un altro – e non starò a ripetere quale! – in cui, fra le altre belle cose che ognuno secondo i suoi gusti ci può ritrovare, c'è proprio una discreta satira dei procedimenti romantici; in quei miei personaggi così tutti incaloriti a sopraffarsi nelle parti che ognuno d'essi ha in un certo dramma mentre io li presento come personaggi di un'altra commedia che essi non sanno e non sospettano, così che quella loro esagitazione passionale, propria dei procedimenti romantici, è umoristicamente posta, campata sul vuoto. (SI, 1299)

Az idézett rész és közvetlen szövegekörnyezete, ismereteim szerint, nem tartozik a cikk azon helyei közé, amelyek kizárólag vagy részben Stefanótól származnak. Így legfeljebb csak hipotézis szintjén utalhatunk Stefano ihlető közreműködésére, amit azzal tudunk alátámasztani, hogy Pirandello jobbára idegenkedett az efféle címkézésektől, sőt mintha kifejezetten kínosan ügyelt volna arra, hogy távol tartsa magától a különféle „hatások” esetlegesen rávetülő árnyékát, vagy a

⁵⁶ A cikkben jól megmutatkoznak egyébként azok a kettősségek, amelyeket a húszas évek elejének többi darabjában is: egyik oldalon a *humorizmus* teoretizálásából örökölt definíciók, a másikon az újonnan örökölt tilgheri meghatározás. Vö. pl. a három központi problémának a kijelölését, amely körül a drámai történés kibontakozik: 1. a szavak üres absztrakciójára épülő kölcsönös becsapás; 2. minden egyes szereplő személyiségének megsokszorozódása létezésének valamennyi lehetősége szerint; 3. az örökké mozgó élet és az öt rögzítő, mozdulatlan forma közötti tragikus konfliktus (SI, 1290).

különféle etiketteket⁵⁷. Elképzelhető tehát, hogy Stefano a cikk végső megformálásban aktív szerepet vállalt, vagy hogy egyszerűen a két ember közötti intenzív eszmecsere gyümölcseként került a szövegbe az idézett rész. Mindenesetre jól mutatja azt a közös szellemi alapot, amelyből apa és fia együttesen táplálkozott.

A másik, ugyanebből az évből származó és teljes egészében Stefanónak tulajdonítható cikkben, az *Il guardaroba dell'eloquenza*ban Schleiermacher hermeneutikájára történő utalás keretében ugyanez a szellemi tőke mutatkozik meg. Stefano írásaiban többször visszaköszönő elem a nyelvre történő reflektálás⁵⁸, melynek egyik megnyilvánulásáról már beszéltünk is az *Il direttore artistico*⁵⁹ című írás elemzésekor. Akkor azt a megállapítást tehetjük, hogy a művészi kifejezés nyelve nem jelölő, hanem kifejező funkcióval rendelkezik: a dolgok titkos értelmét fejezi ki, nem pedig a fogalmat jelöli, a kifejezés pedig a megértéssel, a megismeréssel azonosítható.

A cikkben nem hangzik el Schleiermacher neve, de a német filozófus hermeneutikájának, nyelvről való gondolkodásának bizonyos elemei világosan körülírhatók benne. Mindenekelőtt az a schleiermacheri gondolat, amely mögött ott sorakozik az egész korábbi romantikus érzékenység hagyománya, és amely számára a műalkotás nem ábrázolást (reprezentációt) jelent, hanem kifejező tevékenységet. A nyelv sem a tárgyak ábrázolására szolgál, hanem a nyelvi megnyilatkozás során tőlük függetlenül létrehozott fogalmak kifejezésére.

A kifejezés és a megértés két azonos utat bejáró, ám ellentétes irányú folyamatot képviselnek, Schleiermachernél pedig, végeredményben a megismerés szolgálatában állnak. Az

⁵⁷ Az *Introduzione al teatro italiano* cikk kapcsán emlegetett történeti szemlélettől való idegensége is hasonló gyökerekből táplálkozhatott: az irodalom története – ami persze nem azonos az *irodalomtörténettel* – nem ismer korszakokat, áramlatokat, irányzatokat, csak az önmagukban és önmagukért álló műveket. Az irodalom egy és oszthatatlan, nem tűr meg sem generációkat, sem újabb és újabb modernség-eszméket, sem bármilyen nyilvántartásokat. Vö. pl. épp a Stefanónak tulajdonítható *Si dovrebbe intendere* („Quadriovio”, 6 agosto 1933) és a *Quando manca la data di morte* („L'Illustrazione Italiana”, 1° settembre 1935) című írásokat. Az előbbiben az eredeteskedő futurizmussal, a mindenáron modernnek feltűnni akaró írókkal és a fiatalságot művészi értéként feltüntetni vágyó új generációkkal szemben fogalmazza meg ellenérzéseit, s egyben hitet tesz az igazi, a rosszindulatú vészjóslók ellenére soha meg nem haló, egy és oszthatatlan irodalom eszméje mellett, amely – ha valóban „igazi” – szükségszerűen eredeti, modern és örök. A másik írás lényegében ugyanezt a gondolatot járja körül, csak ezúttal a műveket és szerzőket különböző nyilvántartásokba, regiszterekbe felvenni vágyó irodalom-professzorok ellenében hivatkozik a valódi irodalmi alkotások halhatatlanságára, amelyek eme kvalitásukból kifolyólag képtelenek kielégíteni a gondos professzorok és kritikusok igényeit: ti. valamilyen adat, pl. a *halál*, a *műalkotás halálának* a dátuma mindig is hiányozni fog a regiszterükből. Fölösleges emberi hívság tehát ilyen adatokat gyűjtögetni, rendezgetni, a művek ugyanis nem ismerik az *előbb* vagy *után* fogalmakat, hanem valamennyien egykorúak, kortársak: „*Insomma, siamo noi, che appuntiamo date sui nostri registri, a pretendere che quest'opera d'arte sia anteriore a quest'altra; ma per me è certo che esse, nei misteriosi colloqui che debbono avvenire fra loro lassù nei cieli dove sono assunte, con molta naturalezza si tratteranno come se avessero tutte la stessa età*” (SI, 1511).

⁵⁸ A húszas évek elejének koncentrált nyelvelméleti érdeklődéséről tesz tanúbizonyságot a korábban elemzett *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) vonatkozó része a filozófiai és költői nyelv megkülönböztetéséről. Ez a passzus át fog kerülni majd az *Interpretazioni. La forma necessaria* (1931) című írásba is.

⁵⁹ Andrea Pirandello feltételezése szerint az *Il guardaroba dell'eloquenza* az *Il direttore artistico*-hoz hasonlóan először az argentin „La Nación” című lapban jelent meg.

alany és a tárgy reciprocitásán alapuló párbeszéd-modellben, mivel a megismerés minden formáját az egyén struktúrája alakítja a saját képére, a dolgok megismerése egyben az egyén megismerését is jelenti. Ennek a megismerésnek válik közvetítő csatornájává a nyelvi megnyilatkozás, amely egyszerre rendelkezik egyetemes és egyedi elemekkel. Egyetemes, mert az univerzálishoz tartozó eszközzel, a nyelvvel dolgozik, amelynek elemi egysége a szó. És ahogyan a szónak, úgy a nyelvnek is létezik egy objektív aspektusa, a szótárban rögzített jelentés, illetve az, amit később a *langue* terminussal határoznak meg. A kommunikáció üzenetének értelmét ez adja. A nyelvi megnyilatkozások során azonban az *értelem* helyébe a *jelentés* lép, amely a mindenkorai individuális alkalmazásban konkretizálódik. Azaz a nyelvi megnyilatkozás során minden alany a saját képére formálja, individualizálja az univerzális. Ezért mondja Schleiermacher, hogy a nyelv eleven, élő dolog, amely minden megnyilatkozás során egy-egy originális világlátást fejez ki. A nyelv születése olyan, mint a műalkotás születése, mindkettőben a végtelen és véges egymásba hajlása, a végtelen működő jelenléte nyilvánul meg.

Az univerzális és individuális illetén összefonódása visszaköszön a filozófus hermeneutikai tételeiben is. A megértés nem merülhet ki az értelemnek, a szöveg objektív aspektusainak a felderítésében: fel kell tárni a konkrét jelentést is, azt, amiben benne rejlik a szerzői alany egész egyéni, szubjektív világa (történeti, kulturális, nyelvi és pszichológiai beágyazódása). Minden szerzőnek van valamilyen individuális jegye, amely gondolatainak szervezési módjában, nyelve sajátosságában, röviden: stílusában fejeződik ki. Ezek a gondolatok pedig már a szóbanforgó *Il guardaroba dell'eloquenza* című írás soraival harmonizálnak, ahol kivételesen a hivatkozott forrás, azaz Schleiermacher neve is feltűnik:

C'è bisogno d'intendersi su questa creazione della forma, cioè su le reazioni tra la lingua e lo stile? Avvertiva acutamente lo Schleiermacher che l'artista adopera strumenti che di lor natura non son fatti per l'individuale, ma per l'universale: tale il linguaggio. L'artista, il poeta, deve cavar dalla lingua comune, materiale utilitario, una sua propria lingua particolare e il modo d'adoperarla: l'individuale, lo strumento estetico, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, e oggettivazione ... (SI, 1455)

Pirandello nézeteiben a *forma* képviseli az individuális oldalt. Minden mű egyetlen, csak rá jellemző, lényegével inherensen összefonódó formával rendelkezik, amely természetes módon születik a nyelv élő, szabad, spontán és közvetlen mozgásának eredményeként. Miután a *forma* esetében az egész életművön végighúzódnó konstans kategóriáról van szó, a későbbiekben részletesen fogjuk még tárgyalni. Itt csupán figyeljünk fel a fenti idézet utolsó kijelentésére, amelyben *expressis verbis* kimondatik: „a nyelv megismerés, objektiváció”. A Benedetto Croceval

folytatott vita megalapozottsága dől meg ebben a pár szóban, hiszen Pirandello ellenvéleménye épp ezeknek a tételeknek a cáfolatából táplálkozott. További kérdés tehát, hogy pusztán elszólásról lenne-e szó, vagy pontatlan megfogalmazásról, esetleg olyan jelöletlen helyről, ahol a szerző személyének különbözősége (ti. Stefano Pirandello) a tulajdonítani szándékozott gondolat torzulásához vezetett?

A *közvetített* avagy *tükör*-írások esetében rendkívül határozott álláspontot képvisel a kritika annak vonatkozásában (részint Stefano ilyen irányú, intencionált kijelentéseire hagyatkozva), hogy a papírra vetett gondolatok soha nem tekinthetők Stefano önálló, ellenőrizetlen gondolatainak. Az apa és fiú közötti szimbiózist természetellenesen tökéletesnek kell elképzelnünk, amelyben az utóbbi – már-már saját egyénisége elvesztésének határát súrolva – teljesen képes volt adszorbeálni az előbbi minden kimondott és kimondatlan gondolatát. Nem valószínű tehát, hogy egy ilyen kardinális kérdésben Stefano megengedte volna magának akár a tévesztést, akár az eredeti gondolat felülbírálatát. Sokkal inkább jogosnak tűnik azt feltételezni, hogy Stefano kimondott itt egy tételt, amelynek létezését, azaz Pirandello elméletében való jelenlétét csak sejtettük korábban. Mivel a Schleiermacher-Pirandello kapcsolat eddig nem képezte kutatások tárgyát, bizonytalan, milyen eredetű Schleiermacher-élményről van szó az író esetében, esetleg – egyébként gyanítható módon – előfordulnak-e más, korábbi, még a *humorizmus* elméletének kidolgozásáig visszamenő időkből származó szövegekben a schleiermacheri koncepcióval harmonizáltatható, nagy valószínűséggel annak hatását mutató passzusok. A későbbi Pirandello-kutatások egyik irányát láthatjuk az ilyen jellegű vizsgálatokban.

A Stefano-próza egyik másik érdekes darabjában, a részben már említett *Non parlo di me* (1933) című cikkben a nyelvvel kapcsolatos reflexiók egy másik érdekes vonulata fedezhető fel. Benne az idős Pirandello visszaemlékezését olvashatjuk a saját művészi tapasztalásáról a gyermekkortól az érett, befutott művész koráig ívelő időszakban, miközben az irodalmi erudíciónak és a művészet misztériumának a párviadalában megpróbálja megkeresni azokat az érveket, amelyek igazolni tudják a saját művészetét, és amelyeket egyben általános érvényűekként is megfogalmazhat. Taviani szerint a szöveg nem ismeretlen a Pirandello-kritikában, ezt bizonyítja a meglehetősen gazdag publikációs itere, ennek ellenére eléggé marginális maradt az idők során (vö. SI, 1599-1600)⁶⁰. Pedig olyan írások sorát nyitja meg, amelyek elsősorban az idős művész számvetéseit, művészi önigazolását jelentik saját maga és a világ előtt. Egyfajta

⁶⁰ A téma és a keletkezési dátum alapján Taviani feltételezi, hogy körülbelül egyívású lehet a szöveg a *Quando si è qualcuno* (1932) című színdarabbal, sőt eredetileg egyfajta *kísérő-szövegnek* lett szánva a dráma mellé, amelyet egy konferencián adott elő Pirandello. (Arra vonatkozóan, hogy hol és mikor került sor a konferenciára, nem találtam adatokat.)

vallomásos próza darabjai, amelyek kizárólag Stefano tollából születhettek meg, Pirandellótól ugyanis távol állt az ilyen fokú lírai számadás. Stefano hangja kellett hozzá, hogy az idős szerző intim belső világa feltárulkozhasson, és nyilvánosan számot adhasson *cselekedeteinek* mértékéről.

A *Non parlo di me*-ben a művészi tapasztalás egyszerre individuális és univerzális aspektusai mutatkoznak meg. Univerzális, amennyiben a gyermekkor nyelvének általános jellemzőjeként definiálja a költői nyelvet, olyan hermetikus nyelvként, amelyet kizárólag a gyermekek képesek megérteni, és amely az élet és a dolgok titkos oldalát fejezi ki: „*Sa bene le parole d'uso con cui si designano le cose: non hanno nulla da fare con quelle che egli crea così, non per designare, ma per esprimere il senso segreto che le cose hanno per lui...*” (SI, 1473-1474). A költészet és gyermekkor azonosításában a nyelv eredendően költői jellege jut kifejeződésre, nyilvánvaló vicói reminiscenciák kíséretében, akire szintén Stefano tesz explicit utalást egy valamivel későbbi *tükör*-írásában, a *Trovare senza cercare* (1936) darabban. A költészetre való hajlam tehát veleszületett tulajdonsága az embernek. Az ifjúkorba érve válik el, hogy a leendő felnőtt a dolgok titkos értelmét mások felé kommunikálni képes *kreatív nyelvet* (*linguaggio creativo*) vagy a dolgok fogalmait jelölő *használati nyelvet* (*linguaggio d'uso*) fogja-e alkalmazni. Az előbbieket lesznek a művészek, akik fel tudják oldani közszavakkal, és éthetővé tudják tenni mások számára a gyermekkor titkos nyelvét, az ideogrammákat, amelyeket csak ők, gyerekek ismertek és használtak az egymás közötti beszédben:

È già un ragazzo; anzi, un giovinetto. Ha scoperto la meravigliosa trama che lega e tiene le cose, il meraviglioso giuoco dei rapporti che lo spirito umano sa cogliere fra esse, forse perché lo crea: già per lui le cose più importanti, quelle in cui la vita ferve più intensa, sono questi nessi, che creano prospettive luminose nell'immenso panorama della vita davanti allo spirito contemplare. (SI, 1475)

A közszavak e munka során új jelentésekkel gazdagodnak, és egy sajátos nyelvezetet hoznak létre, amely immár a dolgok közötti titkos összefüggéseket is képes felfedni: nem más ez, mint maga a költői nyelv, amelyben a szellem tiszta aktivitása mutatkozik meg, valamennyi képességének (akarat, érzelem, intellektus és fantázia) a kifejezésben koncentrálódó közreműködésével.

A felnőttkorba lépéssel, amikor a művészi aktivitás mindennapi gyakorlattá válik, a kezdeti ösztönös inspiráció mellé belép a kötelező erudíció is, amely egyrészt a saját hangra való rátalálás, másrészt a minták tanulmányozásának jegyében zajlik. A szöveg eddig a pontig egyetemes érvényű megállapításokat tesz, ezeknek alkotja részét Pirandello személyes ifjúkori művészi tapasztalása. A további gondolatok azonban a lehetséges jelentések furcsa játékát indítják

el, amelyben minden potenciális jelentés-referencia az egész értelmének gazdagításához járul hozzá. Míg az egyetemesen érvényes – mint ilyen – volt a személyesre vonatkozatható, most a személyes útból indulunk ki, hogy az emelkedjék általános érvényű tapasztalássá (legalábbis mert általános érvényűnek szeretné feltüntetni a szerző). A lírai-értekező hangnem hol apologikus felhanggal, hol elbizonytalanodó, tépelődő vallomások tónussal elegyedik. A szövegépítkezés gondolatritmusként ismétlődő megpihenéseit az „*életet élni vagy életet írni*”, a „*belépni az életbe, mint a többiek*” és a „*kifejezni mindent*” kijelentések alkotják. Ezek köré írható a befutott író gondolatainak az íve. Az apológiaként olvasható részek mintegy válasz akarnak lenni a kritika oldaláról Pirandellót ért támadásokra. Mintha az író igazolni szeretné bennük *tetteit*, megértésre vágyik azért cserébe, amiért életét adta, hogy gazdagabbá tegye az embereket, ezenközben megfosztva, kirekesztve magát az életből, amelyet ő mindig csak írt, de soha nem élhetett⁶¹:

In cambio di ciò che noi daremmo a tutti traendoci da parte e restando semplicemente a esprimere quel nostro senso della vita, la vita come la vediamo vera, vera, coi nostri occhi nudi e vergini, la vita del mondo che abbiamo avuto in sorte di sentire alle origini, com'è, schietta, come è bene che si sappia, perché... perché... Non importa, perché. È bene che si sappia. Certamente gli uomini saranno un po' più ricchi, tutti quanti, quando sapranno come io vedo la vita. (SI, 1479)

Az *alázatra* és az *őszinteségre* hivatkozik Pirandello: ezeknek a kincseknek birtokában válhat valaki igazi művészé. Ugyanakkor ott a kétség, hogy mennyire tudott hű maradni ahhoz a gyermekkori világhoz, amelynek *érdeknélkülisége* és *őszintesége* jelentették a biztosítékot arra, hogy autentikus tudjon maradni önmaga és a világ előtt:

Avere quel senso della vita e con tanto disinteresse e con tanto coraggio esser riusciti fin dai primi anni non soltanto a salvarlo, a restargli fedeli, ma a svolgere con una scrupolosa volontà d'accordo con esso tutt'un'opera segreta, lenta, incessante che ci ha condotti a “vedere” la vita proprio secondo il senso che ne abbiamo, che ne avremmo alle origini e che abbiamo salvato, e “vedere” non passivamente, non come uno che contempla da lontano, ma come uno che può toccare ciò che vede e non sa bene se tocca perché vede o non piuttosto le cose si facciano al suo tocco quali egli le vede, e il suo tocco non è che una parola, una parola sua, del suo linguaggio, ebbene, tutto questo è niente se dobbiamo vivere, anzi vivendo ne restiamo sforniti, e, ancor peggio, assillati, cruciati, mortificati. Chiara e presente la certezza d'aver perduta la dignità nostra di fronte a noi stessi e l'umiliazione d'un doppio tradimento verso Dio e verso gli uomini, di cui ci sembra di carpir la

⁶¹ Vö. pl. az alábbi sorokat, melyekben a választott út kétségekkel kövezett rögzössége fogalmazódik meg, hogy van-e értelme mindannak, amit csinál, amire az életét tette fel: „*Non si vive. Ecco: vive soltanto una metafora di noi stessi: e noi ci siamo perduti di vista, scomparso o corrotto e indecifrabile il senso della vita, che ogni tanto nella solitudine, di notte, ci manda un grido terribile e svanisce: buio, silenzio, vuoto, vanità di tutto*” (SI, 1478).

fiducia sotto una maschera. Un senso di colpa perché non possiamo nulla nella vita degli altri per lo stato che vi abbiamo preso, entrati in mezzo e per forza adattatici a considerare le cose come vediamo che debbono esser considerate nella vita e che per noi non è il vero: è il modo con cui tutti cercano per appropriarsene; e anche noi stendiamo le mani a prendere. (SI, 1478-1479)

A mesterséget már tökéletesen birtokló, sokszor az írást inkább kötelességből, mint őszinte kifejezni vágyásból művelő Pirandello képének megrajzolásakor azonban ott érződik nemcsak a mester, hanem Stefano hangja is. Az a hang, amelyik olyan sokszor kérte számon ezekben az években apjától az igazi alkotó munkához való visszatérést. S míg az előbbi mentségeket keres (*„Sarebbe maligno, troppo crudele e intelligente chi ci rinfacciasse che l’averne un occhio al carico era in fin dei conti un’altra furberia del mestiere oramai bene appreso, e anzi la più matricolata, perché quelle occhiate di sfuggita date al peso che ci portavamo dietro bene impacchettato, erano tanto sapore, un di più di allettamento, nelle nostre sapienti note di viaggio. Un garbato scrittore non dev’essere preso così di petto, afferrato per le braccia e scrutato in fondo agli occhi con vista così acuta e un tal riso di scherno sul volto: nessuno ha il diritto di rinfacciare come una colpa a un galantuomo che deve viaggiare per mare, d’essersi accomodato il carico nella stiva e fornito di bussola e di timone. Nessuno ha questo diritto, ma c’è chi se lo prende e lo pratica con gusto feroce”*; SI, 1484), a másik fel meri tenni a kérdést: *„E, siamo ancora sinceri, sinceri davvero: lo scrivere ci costa poi tanto quanto credevamo? (...)...ma, insomma, bisogna pur confessare che siamo lontani dagli eroici travagli che c’eravamo ingenuamente immaginati. La “professione” dello scrittore è tutto sommato la nostra salute”* (SI, 1483).

„*Nem magamról beszélek*” – mondja a cikk címe, és valóban, az alany és a tárgy pontos kontúrjai elvesznek. Bizonytalanná válik, ki a szerző, és hogy kiről akar szólni. A szöveg egyszerre lehet Stefanóé és Luigié, akik éppúgy beszélhetnek magukról, mint a másiktól, sőt általában véve bármely íróról. Többről van szó a cím megválasztásakor, mint pusztán nyelvi leleményről, és azt sem gondolnám, hogy a szöveg üzenete leegyszerűsíthető lenne arra a megállapításra, mely szerint – a cím ígéretével szemben – épp, hogy Pirandello beszél a saját művészi tapasztalásáról, arról, hogy az irodalom mesterségének elsajátításával miként veszítette el a titokzatosságot, a misztikussal szembeni gyermeki *dadogását*; és hogy mindeközben persze csakis azokat az aspektusokat érintené, amelyeket általános érvényű tapasztalatoknak vél (vö. SI, 1599-1600). Valóban *tükör*-írásról van ugyanis szó: két tükörről, amelyet apa és fia tartanak egymás elé, hogy egyszerre tekintsenek bele a sajátjukba és a másikéba, és a tükröződések végtelen játékában megsokszorozzák egyéni tapasztalásukat.

Annak ellenére, hogy a cikk teljes egészében Stefanónak tulajdonítható, mindkét fél hozzáteszi a saját ismertetőjegyet. Ami Stefanót illeti, most nem elsősorban a *grido*, *mistero* és *Dio* szavak visszatérő használatára kell gondolnunk – annak ellenére, hogy ebben a szövegben is visszaköszönnek –, hanem költői világa jellegzetes motívumának, *sine qua non* tartóoszlopának, a *szülő-gyermek kapcsolatának* a megjelenítésére. Annak ellenére, hogy a téma az általános költői tapasztalás részeként, az ifjúkorba lépett ember (leendő költő) legfontosabb felfedezéseként kerül elő, mint az apa és anya valódi jelentésének, a velük való kapcsolat igazi értelmének felfedezése, amely a „szemlélődő lélek előtt megnyíló végtelen panorámájú életben” a legfontosabb emberi kapcsolat mintája lesz, idegen test marad a szöveg egészében. Személyes üzenet jelleget kap, a két ember közötti titkos üzenetváltás részévé válik. Ezen a ponton pedig az egész szöveg inkább *mediátori* szerepet tölt be, az apa és fia közötti társasjáték kiterített táblája lesz, melyben elvész az értekezői objektivitás.

Pirandello *markere* már a cikk elején megjelenik, és ezzel a szerző kijelöli a személyes és általános folyamatos és kölcsönös egymásba olvadásának irányát. A korábbiakban láttuk, hogy a *humorista* költői magatartás egyik sokat tematizált ismertetőjegye az életről szerzett fájdalmas tapasztalás, amelynek során a humorista író felismeri az élet valóságos arcát. A *humorista* művek hangsúlyos reflexív ereje ebből az ismeretből táplálkozik. A *Non parlo di me* cikk elején ugyanezek a gondolatok térnek vissza, csak ezúttal általános költői tapasztalás részeként:

Uno spirito che, giunto alla sua maturità, sarà capace di sintesi originali, cioè d’esprimere un suo particolare sentimento della vita attraverso i modi dell’arte, situazioni e personaggi, che nasceranno dalla concezione della vita quale si sarà formata in esso con l’esperienza e con la riflessione, esperienza di dolore e riflessione fatta di rivolte contro quel dolore e di vittorie non mai conclusive, non può avere in principio le abilità che in un bambino sorprendono gli adulti. Per giungere dove giungerà gli è necessaria una scuola di vita tanto inadatta agli abili quanto efficace su una certa qualità di spiriti vergini e pazienti... (SI, 1471)

A „*sentimento della vita*” és a „*scuola di vita*” kifejezések ugyancsak a *humorista* éráról idézik. Itt két dologra következtethetünk. Vagy ugyanaz a koncepció húzódik meg a háttérben, amelyik a *humorizmus* esetében is megvolt, vagyis hogy a kor – és minden átmeneti kor – egyetlen autentikus művészetét látta benne Pirandello. Ez esetben tehát – a *humorista* jelző elhagyásával ugyan – a korábban meghatározott jegyek ugyanezt az elképzelést igazolják vissza, még egyetemesebb érvennyel. Vagy egyszerűen könnyebb volt a már jól bevált formulákhoz nyúlni, amelyeket a jelző elhagyásával a „szerzők” aktualizálni tudtak az új szövegek környezetére. Ez utóbbi esetben Pirandello – mint *humorista* szerző és mint dramaturg – visszatekintése az életmű

egységességét szándékozik aláhúzni. Ennek az egy és oszthatatlan életműnek a szerzőjeként utasítja vissza a kortárs kritika kompetenciáját műve megítélésében, és fogadja el aényt, hogy majdan ő is, óhatatlanul, be fog lépni az irodalomtörténet mauzóleumába⁶². A cikk záró sorai Stefano lírai emelkedettségu szintézisében a műalkotás, mint „élet-tett”, mint „kiáltás”, mint „embernek a másik ember felé intézett felhívása” nevében utasítja el a rideg, racionális és számonkérő mérlegeléseket. Majd *pirandellós* módon vállat vonva, csattanóval zárja le ezt a nagy közös *tükör*-játékot:

Nella forma creata, ciò che una mente potrebbe pensare astrattamente e allora non sarebbe altro che un'idea, un concetto, con cui si può giocare a fil di logica, sta invece come una realtà della vita, è l'atto, è il grido in cui si fa reale un senso della vita così vero, così schietto, così ormai chiaro, che s'esprime, trova forma, agisce e grida. È l'atto di vita, è il grido di richiamo d'un uomo agli uomini. Che conseguenza volete trarne, come volete esaminarlo e pesarlo?

Io, per esempio, che mi diverto ancora a risentire o a rileggere qualche lavoro di Pirandello, non saprei davvero giudicarlo. Ma non me ne preoccupo. (SI, 1489)

A *Non parlo di me* cikkben az író tekintett vissza a háta mögött hagyott útra, a művészember számadását olvashattuk mesterségről, hivatásról és lelkiismeretről. A szintén Stefanótól származó *Insomma, la vita è finita* (1935) cikkben „Pirandello” emberként teszi ugyanezt: az alkotásba beletemetkezett író hirtelen ráeszmélésének lehetünk tanúi, vagyis hogy az élet elment mellette, és hogy ezen közben mennyi ártatlan, tudattalan bűnt követhetett el embertársaival, szeretteivel – Stefanóval szemben.

A cikk azonban nem pusztán visszamlékezés. Legalább annyira érdekes fikciós játék, mint a *Non parlo di me*, vagy majd később a *Stefano o della bontà* írás (különösen ez utóbbival mutat sok hasonlóságot a Stefano saját maga általi megszólíttóságából adódóan). Az első publikálás adatai között a „L'Illustrazione Italiana” 1935. június 2-i számát találhatjuk, a cikkben pedig utalást olvashatunk Pirandello egyik éppen akkor készülő új darabjára, a *Non si sa coméra*, amelynek hivatalos keletkezési dátumaként szintén az 1935-ös évet tartja számon a kritika. Tudjuk azonban, hogy a komponálási év valójában 1934 volt, témájában pedig a *Nel gorgo* (1913), a *Cinci* (1932) és a *La realtà del sogno* (1914) novellákat vette újból elő Pirandello (vö. MN, 1002). A szóban forgó cikkben a következőt írja róla Stefano:

⁶² Vö. erre vonatkozóan a *Színházelméleti írások* fejezet vonatkozó részeit.

Di questo rischio a cui siamo tutti continuamente esposti, il rischio dei delitti innocenti, ora m'accorgo, a ogni minima occasione: sto lavorando a una commedia intitolata appunto Non si sa come, su questo argomento. Sarà molto divertente, credo, per chi lo vedrà rappresentato in atto, nei casi drammatici in cui la mia fantasia l'ha felicemente calato. Ma per me no davvero. Io sento che sto finendo di vivere da uomo. (SI, 1495)

Eddig a pontig azt is hihetnénk, hogy a szokásos *néger* munkáról volt szó, Pirandello helyett, az ő nevében, róla beszélve Stefano vetette papírra a gondolatokat. 1934. szeptember 16-ból van azonban egy levelünk Liettának címezve, melyben Stefano arról panaszkodik hugának, hogy az egész nyarat azzal az idegőrlő és konfliktusokkal terhes munkával kellett töltenie, hogy helyre tegye apja új novellájának, a *Non si sa come*nak a koncepcióját, amelyet dőre módon megint csak Marta Abba számára írt, és ezzel az egész drámát félrevitte, ráadásul – a szokásostól eltérően – nem érlelte ki kellőképpen magában a darabot, mielőtt nekikezdett volna az írásnak, így aztán ő maga sem értette, mit akar benne csinálni. Majd azzal zárja, hogy:

... io, purtroppo, come t'ho detto, ho dovuto fare l'esperienza di scrivere tutto un secondo atto sbagliato, costringendomi alla fatica di persuaderlo a buttarlo giù, che m'esaurì i nervi per una settimana. Vedergli sciupare uno dei suoi più bei lavori per il pregiudizio di fare una gran parte di donna mi dava un'ira che non ti puoi immaginare. Mi pareva addirittura turbata l'armonia dell'universo. (TT, 218)

A fentiek fényében különös jelentőséget kap Stefano egyik későbbi feljegyzése, amelynek keletkezését Sarah Zappulla Muscarà és Enzo Zappulla az azt követő időre teszik, hogy Marta Abba megtalálta Pirandello 1926. szeptember 25-i keltezésű végrendeletét, melyben az író lányává fogadta a színésznőt, s ezáltal hivatalosan is egyik örökösévé tette (vö. TT, 219). Érdeemes a feljegyzést teljes egészében idézni:

Il *Non si sa come* ha di mio tutto il secondo atto che Papà aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far la parte importante alla Marta, e quando lo lesse, così sbagliato, a Moissi, fu una tale mortificazione che voleva buttar via il lavoro non finito, e non parlarne più: e doveti trovargli io, in un mese di discussioni violentissime, che mi esaurirono per molti mesi poi ogni facoltà di lavorare per me, doveti trovargli io tutte le scene e situazioni e, battuta per battuta, i punti risolutivi del secondo atto, ridando il posto principale al protagonista, che è l'uomo. Come nel terzo atto è mio e soltanto mio (per dire solo questo) il vertice di spiritualità a cui s'alza il protagonista quando vuole per sé "la libertà come condanna": sentimento ed espressioni pienamente miei, e lontanissimi tanto dalle concezioni di Papà che Egli dapprima non li capì, e per lungo tempo credette che io scherzassi e doveti farglielo accettare in seguito a una vera lotta dialettica. Qualunque critico intelligente, ora che l'opera mia, ritardata tanti anni dall'annosa servitù che io m'era data verso di Lui, comincia a farsi strada, qualunque critico intelligente può vedere che il *Non si sa come* esprime, con la forza

d'arte di Lui, un mondo spirituale che non era, non poteva essere, il Suo – né tanto meno “ispirato” da Marta, spiritualmente inefficiente. E che ora questo “vero sangue mio”, donato liberamente per amore da me a mio Padre, vada a finire, per interesse, nelle mani di Marta... è una delle beffe più enormi che la vita abbia combinato da che mondo è mondo! Prima, l'amarrezza della mia vita d'artista sacrificata alla Sua, era compensata dall'amore e dall'orgoglio di partecipare, annullandomi in essa, alla creazione di un Genio; ora l'amore ha avuto qualche ceffone, e l'orgoglio questa beffa... (TT, 218-219)

Valóban, az emlegetett *intelligens kritikus* könnyedén bizonyítani tudja – nem, mintha kétségbe kellene vonni Stefano szavahihetőségét – a feljegyzés írójának igazát. Legalábbis azt, hogy az *Insomma, la vita è finita* cikk és a *Non si sa come* darab szerzője/szerzői azonos(ak) volt(ak), különös tekintettel a színdarab harmadik felvonására. Mindenekelőtt szembeötlőek a textuális áthallások: a *szabadság mint büntetés* és az *álomba való számműzettelés, az emberen kívül álló világ titokzatossága, mely nem emberi, a nem ismertnek követelt nagyobb figyelem* vagy épp a már sokat emlegetett *ártatlan bűn* – egyként alkotják az említett harmadik felvonás és a cikk főbb gondolati pilléreit, egyben alátámasztják mindazt, amit Stefano az idézett feljegyzésében állított⁶³. De kevésbé explicit bizonyítékokat is találhatunk: például a szövegek sajátos metafizikai irányultságában, így a cikk azon gondolatában, melyben a szerző az írásban kiteljesedő álmodozást a kozmosz titokzatos életében való eléggéssel azonosítja, minek eredményeképpen az író – megvakítva, „nem tudni, hogyan” – a végzet vagy egy felsőbb akarat eszközévé válik, s így követi el „végzetes tudattalan bűneit”.

Noha Pirandellótól sem állt távol az ember transzcendenciához tartozásának, a benne való feloldódásának a gondolata (ld. teozófiai érdeklődését), ez esetben jellegzetes *stefanos* fordulattal van dolgunk. Az ember és a rajta kívüli, a transzcendens világ oppozíciójának, illetve eme oppozíció rész-egész viszonyban (az embernek és egzisztenciájának egy magasabbrendű spiritualitáshoz tartozásban) való feloldódásának különböző formáit már eddig is láthattuk nála: erre szolgáltak az olyan terminusok, mint *Spirito, mistero, Dio*. Az utóbbi kettő jellegzetes eleme a

⁶³ Összevetésképpen ld. az alábbi passzusokat: „*Tu sei così pura, ma vedi, Bice, per tutti i delitti voluti, c'è la condanna della carcere, si va in prigione. Ma per chi non li ha voluti e li ha commessi come me (...) ti pare che non ci voglia una condanna? Dev'esserci! E io l'ho trovata. La mia condanna dev'essere il contrario della carcere: fuori, fuori, dove non c'è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti, consorzio, leggi abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna, l'esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l'inferno del vagabondo che ruba, che uccide – la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come.*” (MN, 1028.); „*Tutta la nostra sapienza, niente! Tutto ciò che ci avviene: la nostra nascita, i nostri casi, il nostro destino: com'è? Non sappiamo mai come! Oltre la vita umana, costruita da noi, c'è il mondo, il mistero eterno del mondo; e le nostre leggi morali – se uno può saperle – ciò ch'è bene, ciò ch'è male – ce ne facciamo responsabili noi – ma se uno può saperle, è Dio solo. (...) Perché volete costringermi a pensare umanamente? io so che tutto questo non è umano, che ciò che c'è d'umano in noi è il meno; c'è Dio, che è per conto di tutti, e non possiamo saper come!*” (MN, 1031; kiemelés tőlem).

vizsgált szövegeknek is, és kizárólag Stefano kifejezésvilágához köthetők. A már emlegetett *élet misztériuma*, a *születés misztériuma* kifejezéseket tehát – ld. például az ugyanebből az évből származó és a korábbiakban elemzett *Discorso d'apertura al convegno „Volta” sul teatro drammatico* (1934) című Stefano-cikket, amelyben a műalkotásra vonatkoztatva jelenik meg ugyanez a jelzős szerkezet –, bár Pirandellónak tulajdonítja a kritika, valójában Stefano intim világához tartoznak⁶⁴. Joggal élhetünk a gyanúval, hogy a harmincas évek ún. Pirandello-írásainak (szépirodalmi és nem szépirodalmi szövegeket egyaránt beleértve) alapos vizsgálata még sok meglepetést tartogatna számunkra mindenekelőtt arra a kérdésre vonatkozóan, hogy mennyire voltak valóban Pirandellóé az utolsó évek gondolati irányultságai, legalábbis azok konkrét megfogalmazásainak formájában.

Tulajdonképpen ezt a kétséget erősíti meg a cikk – és a dráma – morális, a bűn és bűnhődés kérdéseit feszegető indíttatásai. Pirandello 1921 utáni művészetfelfogását tárgyaló fejezetben az utolsó években visszatérő kanti terminusokra hívtam fel a figyelmet, melyek ekkor – a többi között – morálfilozófiai téren is megmutakoztak. Az író egyik nyilatkozata (vö. IP 2002, 557) alapján pedig megállapíthatjuk, a bűnhődés szükségszerűen be kell, hogy következzen drámáiban, s míg szerinte a bűn az ember természetéhez tartozik, az igazi drámai feszültséget az igazságszolgáltatás, a bűnhődés pillanata hozza el, annál drámaibb módon, minél mélyebben gyökerezik a lelkiismeretben. Így történt ebben az esetben is.

A tény, hogy a Stefano és Luigi szerzői *statusa* körül bizonytalanságok alakultak ki, illetve hogy több, mint gyanúként felvetődött Stefano szerzősége a dráma esetében is, a cikkbeli kijelentések valós referencia-személyét ismét bizonytalanná teszi. Kétértelművé válik, kire is

⁶⁴ A teljességhez hozzátartozik azonban, hogy a *misztérium* terminus nem idegen Pirandello nézeteitől sem. Az *élet misztériuma* kifejezés legelőször az 1896-os *Rinunzia* című írásban jelenik meg, a *művészi alkotás misztériuma* pedig az 1900-as *Scienza e critica estetica* című tanulmányban. Gösta Andersson kimutatásai szerint ez utóbbi kifejezés eredetileg Gabriel Séailles-től származik, tőle vette át Pirandello az *Essai sur le génie dans art* (Paris, 1883) olvasásakor, amely aztán a *humorizmus* elméletének kiérlelésekor az egyik legtöbbet használt forrásává válik. A kritika által elfogadott dátumként 1899 szerepel a Séailles művével való megismerkedés éveként, helyesebben Andersson kijelentése szerint: „*nei saggi e nelle novelle di data anteriore, da noi esaminati, non ci è stato possibile ravvisare una influenza diretta e testuale dal libro di Séailles*” (Andersson 1966, 148.). Az *Azione parlata* (1899), majd a *Scienza e critica estetica* (1900) szövegeinek Séailles művével történő összevetése során jut a kritikus a fenti megállapításra, igaz, valamivel később finomít a fenti kijelentés élességén, hozzátéve, hogy 1899 májusában Pirandello már biztosan ismerte a francia filozófus könyvét (Andersson 1966, 150.). A *művészi alkotófolyamat* és az *élet misztériumai* közötti párhuzamra is ekkor, a *Scienza e critica estetica* című tanulmányban kerül sor először, a kettő azonosításával pedig legközelebb az 1920-as Verga-beszédben, majd a *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1923) tanulmányban, végül a fent említett *Discorso d'apertura al convegno „Volta” sul teatro drammatico* (1934) című írásban találkozhatunk. A *misztérium* és *élet* egymásra vetítése (a *misztériumban lévő élet* vagy az *életben lévő misztérium* formákban), vagy a *létezésben* és a *világgytemben* megnyilatkozó *misztérium* azonban különös gyakorisággal a '30-as évek prózáját jellemzi, amellyel kapcsolatban érvényesnek kell tekintenünk a fenti sorok megállapítását, ti. hogy különös előszeretettel kerülnek elő ezek a kijelentések a Stefanóval folytatott *tükör-írás* szövegeiben, immár nem a művészi alkotófolyamat diagnosztikálásának keretén belül.

vonatkozhat, hogy „számomra nem lesz szórakoztató” az új dráma, és hogy „érzem, ahogy megszűnök emberként élni”. Az egyik esetben a kívülálló író alakját láthatjuk, aki miután maga mögött hagyta művét, szabadon engedi és újabb alkotói álomba merül. Az élet élése helyett egy tökéletes álmovilágot von maga köré, melyben saját kontúrajait és a külvilághoz fűződő kapcsolatokat elveszítve teljes valójában az élet írásában merül el: a látás helyett az álmodozást részesíti előnyben. A másik esetben a művétől jogtalanul megfosztott és a *rabszolgamunkában* saját méltóságát, büszkeségét elvesztő szerző szavait olvashatjuk. A referencia-személyek ilyen megcserélésével azonban a visszatekintő elmélkedés akár vádbeszédként is felfogható. A bizonytalanságok pedig ismét a lehetséges olvasatok játékát hozzák létre, amelyben az akaratlanul elkövetett bűnök nyomában hirtelen jött megvilágosodás, hogy ti. „bennünk az emberiből van a legkevesebb”⁶⁵, egyetlen közös nézőpont alá rendezi őket, maga a kijelentés pedig kettős értelmet nyer: a transzcendensből való részesedésre és a bűn embertelenségére egyaránt gondolhatunk.

A cikk egyik másik tanulságos pontja, amely ismét Luigi világába visz bennünket, az élet élésének és írásának tematikáján belül helyezkedik el. Megint a visszatekintő *szerző* szólal meg, aki az értelmét keresi mindannak, mi itt a földön történik. Az ő és az emberiség történetének, a mások által megélt és az általa megírt történetnek a jelentőségét kutatja, hogy mennyire lehetnek fontosak ezek a létezés egészében. A válasz ugyanaz a negatív felismerés, amelyet Pirandello pályája elején az *Il fu Mattia Pascal* regényben fogalmazott meg az „Átkozott legyen Kopernikusz”-tétel következtetéseként. Mattia Pascal akkor azt mondta, nem tarthat érdeklősre számot az irodalom, mert az ember méltósága, mellyel a világegyetem középpontjának képzelte magát, elveszett, így a Kopernikusz utáni emberiség története csak szánalmas kis férgesekék silány történetei lennének, s mint ilyenek, érdektelenek. A cikk szerzője hasonló véleményen van: Isten nem foglalkozik a mi kis történeteinkkel, melyek végül a semmibe vesznek, így inkább arra kellene figyelniük, ami rajtunk túl van, a rajtunk kívül eső létezésnek kellene jelentőséget tulajdonítanunk.

Ám itt is megjelenik Don Eligio Pellegrinotto *másik* nézőpontja: talán mégis inkább hagyni kellene mindent úgy, ahogy van, hogy a mi történeteinket dédelgessük, és elégedjünk meg azzal, amit tudni érdemes, ne kutassunk azon túl. Pirandello kopernikuszi fordulata jelenik meg: a csillagok talán mégis azért vannak, hogy gyönyörködhessünk bennük:

Chi sa perché ci sono le stelle. Per la nostra notte: per farsi contemplare. Ma la vita che conta non è lassù. È tutta qui.

⁶⁵ Vö.: „tutto quel che c'è d'umano in noi è veramente il meno” (SI, 1496.).

Ma la mia, non più. Mi sto perdendo oltre i confini della mia forma. Ormai preferisco sognare, più che vedere. Quasi tutto ciò che vedo mi respinge. Ho come non mai angosciato il senso della vita, ma il mio spirito è anche tutto percorso da strambi guizzi di letizia per la certezza che ormai tocco: che tutto quel che c'è d'umano in noi è veramente il meno. (SI, 1495)

A *sognare* és *vedere* igék az illúziókkal teli tudattalan élet és az illúziókkal leszámoló, az élet igazi arcát felismerő (*humorista*) lét kettősségének válnak tükörképeivé. Pirandello már nem akar *látni*, mert jobb, kevésbé gyötrelmes az *álmodozás*. A megfáradt író lenne ez, aki tudja, hogy *az életnek vége*, s a végső napig már csak nyugalmat akar magának? Vagy a vádló szerző? Stefano, aki ismét fel szeretné rázni apját, hogy *lásson?* Mindkettő. Hiszen a *tükör-írás* erről szól: felcserélhetők az alanyok és a tárgyak és a nekik kiosztott szerepek. A jelentések kombinatorikus játéka valósul meg. Ebben a játékban az, ami korábban vállalt áldozat volt, az élet írása, amellyel a szerző önként lemondott az élet éléséről, hogy írásával másokat gazdagítson (ld. a *Non parlo di me* vonatkozó sorait), egyszerre lesz bűn és bűnhődés. Bűn, melyeket közben önző módon öntudatlanul követett el másokkal, szeretteivel szemben, és bűnhődés, mert felismerte ezt. A bűnhődés formája épp az, hogy nem álmodhat tovább: meg kellett látnia, fel kellett ismernie azt, hogy végérvényesen elszakadt az élettől. Fia baráti társaságában, a fiatalokat szemlélve ráismer egykori önmagára, és hogy hogyan veszítette el sorra azokat a kötődéseket, érdeklődéseket, amelyek az igazi élethez kapcsolódtak:

Me li raffiguro, vivacemente, come se li passassi in rassegna: e m'avviene di scoprire a un tratto, di ciascuno, qual è l'interesse più forte che lo lega alla vita.

Che cosa strana! Così, in un lampo, mi sono accorto che quasi tutti quegli interessi sono stati anche i miei: e che, uno alla volta, li ho persi. L'uno dopo l'altro, tutti.

Io sono il più vecchio!

E mi par d'esserci arrivato or ora, con la rapidità stessa di questa operazione mentale.

Ancora ieri mi sarebbe importato assai che il lavoro che sto scrivendo ottenesse alla rappresentazione un buon successo. E oggi... Oggi lo scrivo soltanto perché mi fa parlare dei sogni, in cui deve restare chi ha scoperto che quel che c'è d'umano in noi è veramente il meno. (SI, 1497)

Az álom kárhozattá válik (*condannazione*), ahonnan nincs menekvés.

Hasonlóképpen ehhez a cikkhez, a *Stefano o della bontà* (1935) is ugyanazon a szerzői attitűdön modellálódik, ám ezúttal csak az alany lehet kettős. Andrea Pirandello visszaemlékezése szerint, melyben felidézti az írás keletkezési körülményeit (vö. SI, 1600), az ötlet és a legfontosabb tartalmi váltások meghatározása ezúttal is Luigitól származott. Stefano a kidolgozásért volt felelős.

A témáért nem kellett messzire menni, az írás központi kérdése, a *jóság* állandó beszéd tárgya volt a két férfi között, mely ha a művészeteken kívül eső területeken mutatkozott meg, Luigi szemében inkább emberi fogyatékossgot jelentett, mint erényt. Az ember túlzott odaadását látta benne. Stefano gondoskodása így kettős optikába kerül. Luigi számára fölösleges aggodást jelent, mert ebben a korban már lehetetlen eltéríteni útvjáról érdektelenné vált lelkét. Az a fajta jóság, amelyet Stefano képvisel, az ő szemében luxus: szenteknek, nem művészeknek való. Stefano ezzel szemben azon az úton halad, amelyet épp akkor készülő darabjában, az *Un padre ci vuole*⁶⁶ című háromfelvonásosában is érintett: a családon belüli szerepek felcserélődésének, a szeretet adományként (*dono*) vagy önzésként, eltulajdonításként (*rapina*) való megélésének kérdését járja körül.

A cikk azonban egy másik fontos kérdést is felvetett. Stefano a művészi alkotás feltételének az unalmat (*noia*) jelöli meg, vagyis azt az ideális nyugalmi állapotot, amelyben a fantázia szabad szárnyalásának semmi nem vet gátat. Luigi művészi alkotópályája ennek alapján két részre válik: az első ötven évre, amely a dolgozószoba négy falának unalmában telt, és az utóbbi évek változatos, intenzív, utazással teli pezsgő életére. A kétféle élet egyforma értékű Luigi szemében, nem látja akadályát annak, hogy ugyanazt az alkotói produktivitást fenn tudja tartani továbbra is. Megváltozott életében az unalom azzal a borzalommal járna, hogy egyedül maradna saját magával. Stefanónak viszont ismertek a fenntartásai a túlságosan is könnyen jövő, ugyanazokat a formákat ismétlő színdarabokkal szemben. Az igazi művészet könnyed játékká vált szemében:

Lo sfogo, lo so, sarebbe quello di buttarmi subito, di nuovo, al lavoro. Ma non ho lavorato abbastanza? E poi, mi parrebbe di ripetere un giuoco. Un giuoco che m'è riuscito troppe volte. Questa mia fantasia, sempre pronta e accesa, ormai comincia a turbarmi come un'inverecordia. Godo talvolta umiliarla, quasi di punirla, non concedendole uno sfogo di creazione che essa bramerebbe. (SI, 1505)

A sorok hivatalosan Pirandellótól származnak – aki nem sokkal a cikk megjelenése előtt indult az Egyesült Államokba, ahonnan csak októberben tért vissza –, az a tény viszont, hogy valójában Stefano volt a szerzőjük, megmutatja a szavak mögött rejlő kritika életét.

⁶⁶ Az első hírek 1924-ből valók az akkor még *Il minimo per vivere* címet viselő darabról. Stefano ugyanez év május 16-i levelében értesíti feleségét, hogy átadta másolásra művét, mert Nicodemi szeretné elolvasni. Végül a harmadik átdolgozás után, 1935-ben készült el a végleges változat, amelyet a „Comedia” 1936. április 4-i számában publikáltak. Ezt követően az eredeti címmel és újból átírva 1960-ban jelentette meg Stefano. Jelenleg az utolsó és végső változat megtalálható in TT, 572-653.

Témában nagyon közel áll az alig egy hónappal korábbi *Viaggi* (1935) című cikk, amelyben Pirandello Stefano közvetítésével ad számot a népszerűsítő munkáról, amellyel megpróbálta művét szolgálni. Az első fejezetben már idéztük az akkor – Ivan Pupo nyomán – kései *mea culpa*ként definiált vallomás egyik részletét, így most inkább arra az önérzetében sértett hangnemre érdemes felfigyelnünk, amelyben Pirandello nehezményezi, hogy bizonyos kritikái körökben az a rosszindulatú nézet terjedt el róla, hogy ihlet híján való, inkább csak tapasztalt és ügyes irodalmár, aki szerencsés módon rátalált egy széles körben népszerűsíthető hangnemre:

... nulla m'era più amaro e soffocante d'una volgare opinione diffusa fino a qualche tempo fa, ch'io fossi un esperto letterato, fortunato per aver imbrogcato un tono adescante e capzioso, quasi un giocoliere d'idee: io che ho consumato la vita, una vita ricca non foss'altro d'energie e di sentimenti, solo per certe parole da dire, uomo, agli altri uomini. (SI, 1501)

Természetesen Croce 1935-ös kritikája áll a háttérben, a rosszindulatú vélemény pedig az első fejezetben tárgyalt *troppa facilità d'esecuzione, copiosa produzione teatrale* és *populáris álfilozofálgatás* témáiban merült ki. Stefano személyes hangja kivételesen nem a vádló, hanem a védő szerepében szólal meg. Az utolsó mondat kettőspont utáni részében a *Non parlo di me* záró sorainak emelkedettsége tér vissza. Pirandello az önmagát felemésztő író alakjában jelenik meg, akinek élete a mások irányában történő kommunikáció volt, aki egész művével folyton valami fontosat akart közölni az emberekkel, aki a szépséget, azaz az élővé tett igazságot mutatta meg:

Uomo, che può dire qualche cosa d'importante agli altri uomini. Non predicando, per carità. Da artista: apparatore di bellezza, che è quella stessa d'una verità fatta viva. (SI, 1503)

Az írás egyik legszebb gondolata azonban mégis az a pár szó, amely Pirandellót emberként mutatja meg: azt az embert, akiről minden őt ismerő a legelső között szeretett megemlékezni. Akinek átható tekintete, a lényéből áradó szeretetteljes embersége, a kisugárzása azonnal tiszteletet parancsolt magának, és aki olyan szerényen tudta viselni a saját magával járó terhet, így mindig is az maradt, aki volt – ember az emberek között⁶⁷.

⁶⁷ Vö.: „*Ho sempre riconosciuto tutto, e più che mai gli uomini, dovunque. M'è sempre bastato guardare negli occhi, forse solo un pochino più addentro di quanto essi non s'aspettassero, in modo da superare il vano schermo delle convenzioni dietro cui ciascuno vuol sentirsi sicuro della sua diversità. Uomini tutti, come me...*” (SI, 1502).

A *tükör*-írások sorát a *Trovare senza cercare* (1936) című cikk zárja. Amikor a „Meridiano di Roma” december 27-i számában megjelent, Pirandello már néhány hete elhunyt⁶⁸. Ennek a ténynek fényében tekintve a cikk alap gondolatát, akár emblematikus értékű is lehet: az igazi művészi alkotás és az igazi művész legfőbb ismérveinek utolsó összefoglalása. Ez lehetett Pirandello egyik utolsó diktáltmánya Stefanónak⁶⁹. Így a szavak különös hangsúlyt kapnak: a valódi nagy művészet soha nem keresi témáját, nem keresi stílusát, nem igazodik generációs divatokhoz. Mer az lenni, ami: önmaga. Minden műalkotás egyetlen lehetséges üdvözlési útja a természetesség:

Perché sia necessario trovare senza cercare, l'ho già detto così tra le righe, è l'unica salvezza possibile di quella naturalezza a cui è condizionata ogni opera d'arte. Non la naturalezza della retorica, rispetto alla “scelta” dell'eloquio o alla condotta dell'intreccio (logica, verosimiglianza, proporzioni: regole esteriori che un artista dovrebbe “applicare” e non può senza perdere proprio la naturalezza a cui esse pretenderebbero di condurlo); ma quella intima, dei movimenti dello spirito abbandonato alla sua meccanica spontanea. (SI, 1542-1543)

Pirandello utoljára tett hitet minden művészet és egyben a saját művészetének értéke, egyedisége és a fantázia, a szellem szabad szárnyalásából született természetessége mellett.

Az utolsó fejezet eredményeinek összefoglalásaképpen tehát mindenekelőtt az 1921 utáni időszak művészetértelmezésében bekövetkezett alapvető koncepcionális változásokat kell kiemelni. Ez elsősorban Pirandello színházhoz való viszonyulásában mutatkozott meg, a többnyire színdarab alakjában megjelenő műalkotás értelmezése így jelentős módosulásokon ment keresztül. A tilgheri formulák szintén háttérbe szorították a korábban megszokott *humorista* kliséket, annak

⁶⁸ Luigi Pirandello 1936. december 10-én hunyt el az Antonio Bosio utca 15. száma alatti házában. Ma ezen a helyen működik az Istituto di Studi Pirandelliani. A hely hűségesen megőrizte az eredeti Pirandello-ház emlékét. Benne azóta is minden, csakúgy, ahogyan a mester életművében: érint(het)etlen (*intoccabile*).

⁶⁹ A legutolsó diktáltmány valójában az *I Giganti della Montagna* utolsó felvonásának a cselekményváza volt, amelynek alapján Stefano fejezte be a trilógia harmadik darabját. A következő feljegyzést tűzi hozzá: „*Ecco l'azione del terzo atto (IV “momento”) dei Giganti della Montagna, come io posso ricostruirla da quanto me ne disse mio Padre, e col senso che avrebbe dovuto avere. Questo è quanto io ne so, e l'ho esposto purtroppo senza la necessaria efficacia; spero però senza arbitrii. Ma non posso sapere se, all'ultimo, nella fantasia di mio Padre, che fu occupata da questi fantasmi durante tutta la penultima nottata della Sua vita, tanto che alla mattina mi disse che aveva dovuto sostenere la terribile fatica di comporre in mente tutto il terzo atto e che ora, avendo risolto ogni intoppo, sperava di poter riposare un poco, lieto d'altronde che appena guarito in pochissimi giorni avrebbe potuto trascrivere tutto ciò che aveva concepito in quelle ore; non posso sapere, dico, né nessuno potrà mai sapere se in quell'ultimo concepimento la materia non gli si fosse atteggiata altrimenti, né se Egli non avesse già trovato altri momenti all'azione, o sensi più alti al Mito. Io seppi da lui, quella mattina, soltanto questo che aveva trovato un olivo saraceno. “C'è” mi disse sorridendo “un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto”. E poiché io non comprendevo bene, soggiunse: “per tirarvi il tendone”. Così capii che Egli si occupava, forse da qualche giorno, a risolvere questo particolare di fatto. Era molto contento d'averlo trovato.*” (TT, 247-248).

ellenére, hogy – és ezzel ismét alátámaszthatjuk Pirandello tiltakozását, amellyel az Élet-Forma megkülönböztetésén alapuló elméletet Tilgherrel szemben a maga számára követelte – gyökereiben tetten érhetők voltak már az *Umorismo* tanulmány utolsó fejezetének bekezdéseiben. Végül Pirandello egyre távolabb került attól a szisztematikus írásgyakorlattól is, amely mindenekelőtt a publicisztika keretén belül gyakorolt kritikus munkát biztosított számára. Az ilyen irányú elfoglaltságait idővel csaknem teljes mértékben átengedte Stefanónak.

Ez utóbbi vonatkozásában arra a megállapításra jutottunk, hogy az apa és fia közös *együttműködő elméje* a *tükör*-írás nyomán Pirandello kritikai munkásságának talán legkiválóbb darabjaival ajándékozta meg az olvasóközönséget. A két férfi közötti mindennapos eszmecseréknek, vitáknak, dialógusoknak fizikai lenyomatát láthattuk ezekben a darabokban. A *tükrök*-írás kifejezés talán szerencsésebb is, mint a *közvetített* írás: ez utóbbi inkább azt sugallja, hogy Stefano csak a *kéz* volt, amely leírta az egyébként teljes mértékben Luiginak tulajdonítható gondolatokat. Noha egyetlen írás sem került ki *ellenőrzés* nélkül Stefano dolgozószobájából, azt azért láthattuk, hogy Stefano jelenléte jóval markánsabb egy egyszerű közvetítői szerepnél. A két ember dialogikus kapcsolata a szövegek karakterében is megmutatkozik. A *tükör*-írás játék volt, amelyben Stefano a szóbeli dialogicitás átültetésével megnövelte a szöveg jelentésbeli erejét. A saját látószögének becsempészésével új távlatokkal ajándékozta meg őket, sok esetben olyan jegyeket aggatva rá, amelyeket a későbbi – vagy akár kortárs – kritika Pirandello gondolati irányváltásaiként látott.

Mindez nem jelentette azt, hogy az apjával szembeni alázatát (a *néger* státusát) Stefano akár egyetlen pillantra is feladta volna. Nem lehet kérdés a *tükör*-írás szövegeinek autentikussága, nem tarthatjuk őket apokrif daraboknak. Csupán nem ugyanazok a hagyományos értelemben vett határok érvényesülnek az esetükben. Ferdinando Taviani is mindenekelőtt az *apokrif* és *autentikus* írások hagyományos megkülönböztetésének nem helyénvalóságát hangsúlyozza velük kapcsolatban:

Qui non è importante stabilire chi tenga la penna in mano. È importante il carattere autoriale d'una scrittura che si compie attraverso il dialogo, la differenza e la tensione, sfruttando la sfasatura fra due visioni accordate ma non coincidenti. Non si tratta, quindi, di "apocriefi", ma semmai del contrario: scritti che l'autore ha reso "autentici" organizzando il passaggio dall'una all'altra testa, dall'una all'altra mano, filtrando i pensieri attraverso una rete di rapporti interpersonali forti, simbiotici, segnati dalla solidarietà e dalla differenza. (Taviani 2006, CLIV)

Ma már nem kérdéses ezen szövegek filológiai használhatóságának legalitása a Pirandello-kritikában. A fejezet tanulsága alapján azonban talán jogosnak tűnik, hogy jóval nagyobb részt követeljünk benne Stefanónak, mint amekkorát általánosan tulajdonítanak neki. Természetesen nem minden egyes darab rendelkezik ugyanakkora erővel. Vannak cikkek, amelyekben inkább a szellemi vita rejtett megmutatása vagy a – levelezéséből is jól ismert – szolid kritika, kérés hangja dominál, amellyel Stefano fel akarta rázni apját a siker delíriumából. Ez utóbbiak abból a szempontból érdekesek, mert – mintegy belülről, Pirandello személyes környezetéből – erősítik meg a drámai produkciók kritikai túlértékelésével, a dramaturg Pirandello túlzott dominanciájával szemben megfogalmazott kétségeket.

A *tükör*-írás darabjainak vizsgálatával egyben lezárult az a kör is, amely Pirandello 1921 utáni művészetértelmezését bemutató szövegek vizsgálatát tűzte ki célul. Az elemzésekben arra a kérdésre próbáltunk választ találni, mennyiben köthetők az ekkor született az írások és a bennük megfogalmazott gondolatok Pirandello *humorista* elméletéhez, és így az elvégzett munka végén elmondhatjuk, hogy megalapozott volt a kérdésselvetés. A színházi karrier beindulását követő évek elméleti produktumai határozott elkülönülésről tanúskodnak az 1908-as *Arte e Scienza* és *Umorismo* kötetekben kicsúcsosodó pirandellói művészetértelmezés néhány sarkalatos pontjával és főleg a *humorizmus*-elmélettel szemben. Ezért joggal tekinthetjük úgy e közel másfél évtized alatt született írásokat a *már nem humorizmus* jegyében fogant daraboknak.

Utószó

Pirandello művészetkoncepcióját dokumentáló írások végigkísérték alkotói pályáját. Mindig más-más aspektusból vizsgálva a kérdést vagy különböző részkérdéseket helyezve előtérbe, idővel teljessé vált az az elmélet, amelyet hol esztétikának, hol poétikának nevez a kritika, némely esetben nem riadva vissza a filozófia kifejezéstől sem. A terminológiai kérdések körül kialakult bizonytalanságok¹ tisztázása mindenekelőtt Pirandello művének és – legfőképpen – a művészetről való gondolkodásának világosabb keretek közé foglalására hatna kedvezően, vagy ahogyan Madarász Klára írta, egy sokkal kevésbé ellentmondásos Pirandello-kép megalkotására (vö. Madarász 2009, 47). A szerző műveiben, különösen pedig a nem szépirodalmi írásaiban előforduló gondolati elemek koherensen egy irányba mutató jellege feltétlenül megköveteli, hogy feltérképezzük ezt a *rendszert*, és kijelöljük benne azokat az elemeket, amelyek Pirandello elméletének esztétikai vagy poétikai irányultságára utalhatnak, vagy hogy egyáltalán tisztázzuk, van-e létjogosultsága akár egyik, akár másik megjelölésnek².

Persze a kérdés korántsem ilyen egyszerű. Adott ugyanis a *rendszer* problémája, minthogy ilyet nem hozott létre Pirandello, és még akkor sem beszélhetnénk erről, ha kizárólag a megjelöléshez legközelebb álló két összefoglaló műre, az *Arte e scienza*ra és az *Umorismóra* koncentrálna elemzésünk. A két kötetbe sűrített gondolatok több éves érlelődési periódust követően nyerték el végleges formájukat, az egyes elemek alkotta szövegháló pedig mind bonyolultabb, összetettebb egységet alkotott. Az összkép szinte kezdettől inkább hasonlított egy egyre bonyolultabbá váló labirintushoz, mintsem biztos kontúrokkal rendelkező rendszerhez. De mint minden labirintusban, ebben is vannak fontos pontok, az elágazó ösvények azon helyei, amelyeket végül összekötve megkaphatjuk Ariadné fonalát.

¹ Erre vonatkozóan vö. mindenekelőtt Madarász 2009, 43–47.

² Figyelemre méltó Madarász Klára erőfeszítése, amellyel a kérdésben megpróbált rendet teremteni. Pirandello esztétikájáról, és eme esztétika megismerő funkciójáról írott könyvében – amely egyébként Magyarországon az egyetlen ebben a témában – a következő javaslattal állt elő: „A fenti megfogalmazásokon felbátorodva én ebben a könyvben esztétika alatt a művészetrel illetve az irodalommal kapcsolatos filozófiai igényű kérdéssel, a művészetrel, 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” (Madarász 2009, 46). Ezzel szemben a poétikát úgy értelmezi, mint „az egyéni művészetalkotás/befogadás módszerét és elveit”, amelyeket „maga az alkotó – de a befogadó/kritikus is – elméletileg reflektálhat vagy sem, és ekkor a művek alapján következtethetünk rájuk” (Madarász 2009, 46). Madarász definíciói tehát világosan elkülönítik a két területet egymástól, és azt is megmutatják, hogy a szerző mindkét téren összefüggő, még ha nem is feltétlenül rendszeresen kifejtett gondolategyüttest vélt körülhatárolhatónak Pirandello írásaiban, a végeredményt tekintve pedig – Claudio Vicentini nézetével összhangban – ő is az esztétika mellett tette le voksát.

Ez a dolgozat egyfajta negatív lencsén keresztül próbálta a *humorizmus* problémáját megfejteni. Azokat a szálakat gyűjtötte össze, amelyeket vagy össze kell fogni (ld. Pirandello *humorista pre-diszpozíciójának* dokumentumait), hogy a későbbi, érettebb periódusban kifejezetten koncepcionális szándékkal született írásokban kibontakozó *humorizmus*-kép megértéséhez – annak mintegy főszálába integrálódva – elvezessenek bennünket, vagy le kell nyesni, hogy vadhajtások módjára ne telepedjenek rá és nyomják el az eredeti, igazi *humorizmus*-elméletet (ld. az 1921 után született dokumentumokat). És miközben ezt megtettük, középben kirajzolódott egy másik, a *humorizmus*val párhuzamosan – azt is mondhatjuk, a *humorizmus* Ariadné-fonalával szorosan összefonódva – futó szál, amelyet az egyszerűség kedvéért Pirandello általános művészetkoncepciójaként emlegettünk. A három problémaegyüttes mindegyikével egy-egy fejezetben foglalkoztunk. És bár szándékaink szerint azokat az elemeket vettük számba, amelyek szigorúan a *még nem*, a *majdnem* és a *már nem humorizmus* kategóriájába tartoznak, valójában e negatív lencsén át nézve is végig a *humorizmusra* tekintettünk, a *humorizmusról* beszéltünk.

Hogy terminológiailag milyen meghatározással élhetünk? A pirandellói *humorizmus* egy bonyolult terület, az ún. átmeneti dolgok valóságos paradicsoma. Egyszerre vannak benne poétikai, esztétikai, sőt filozófiai elemek, ugyanakkor a *humorizmus* több is, mint poétika és/vagy esztétika, de kevesebb, mint filozófia; egyszerre kötődik a romantikához és a pozitívizmushoz, ugyanakkor előre is mutat a XX. századi európai modernitás legnagyobb eredményeinek zseniális megsejtésével. Olyan modellről van szó, amely nem tűr kategóriákat, mint ahogyan nem tudott pontos definíciót adni róla maga a szerző sem, még az *Umorismo* kötetben sem. A legfontosabb jegye talán mégis az, hogy a *humorizmus* teóriáján keresztül Pirandello hitett tett amellest, hogy egyedül a művészet révén juthat az ember olyan tudás birtokába, amely ha teljesen megnyugtató, definitív válaszokat nem is tud adni, alkalmas a legfontosabb, a nagy, a létre vonatkozó kérdések megfogalmazására és megközelítő megválaszolására. Ily módon a művészet felelősségteljes magatartást követel, erkölcsi kérdéssé válik embertársainkkal és magunkkal szemben egyaránt. És mivel ez utóbbi kritériuma az egyénben van, a művészettel kapcsolatos reflexiók kizárólag az alkotó személyiségéből indulhatnak ki, a művészen végbemenő folyamatokat vizsgálhatja és a hatásmechanizmus szempontjából is kizárólag az egyénben előidézett vagy előidézni óhajtott reakciókra tekinthet. Mindezen megfontolások is bizonyítják, hogy a *humorizmus* terminussal jóval sokszínűbb, összetettebb és bonyolultabb jelenséget jelölhetünk, mint amelyet belekényszeríthetnénk pusztán esztétikába vagy poétikába. Ez utóbbi két terület csupán az egyik, mégha fontos területe is a szó és az általa takart jelenség valamennyi lehetséges vonatkozásának.

Forrásjegyzék

Luigi Pirandello szövegeinek forrásai

- AM Luigi PIRANDELLO, «*Amicizia mia*», *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)*, a cura di Angela ARMATI e Alfredo BARBINA, «Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani 9», Roma, Bulzoni, 1994.
- EFG Luigi PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, a cura di Elio PROVIDENTI, Firenze, Le Monnier, 1986.
- IP Ivan PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello*, «*Parole da dire, uomo, agli altri uomini*», pref. di Nino BORSELLINO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- LB Luigi PIRANDELLO, *Lettere da Bonn (1889-1891)*, introduzione e note di Elio PROVIDENTI, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7», Roma, Bulzoni, 1984.
- LDI Renata MARSILI ANTONETTI, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi, 1998.
- LF Luigi PIRANDELLO, *Lettere della formazione (1891-1898). Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione e note di Elio PROVIDENTI, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 10», Roma, Bulzoni, 1996.
- LM Giovanni R. BUSSINO, *Lettere di Pirandello a Monaci*, «Ariel», settembre-dicembre 1991, 98-106.
- LMA Luigi PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1995.
- LPR Luigi PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, introduzione e note di Elio PROVIDENTI, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 8», Roma, Bulzoni, 1994.
- MN Luigi PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Italo BORZI e Maria ARGENZIANO, I Mammut 25, Roma, GTEN, 2003 (1994¹).
- NA I. Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I., a cura di Mario COSTANZO, premessa di Giovanni MACCHIA, note di Mario COSTANZO, (*Opere di Luigi Pirandello*, ed. diretta da Giovanni MACCHIA), «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007 (1985¹).
- PGG Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia ed., 1983.
- SCE Luigi PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica*, in ANDERSSON 1966.

- SI Luigi PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando TAVIANI, (*Opere di Luigi Pirandello*, ed. diretta da Giovanni MACCHIA), «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2006.
- SPSV Luigi PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio LO VECCHIO MUSTI, (*Opere di Luigi Pirandello*, vol. VI), Milano, Mondadori, 1993⁵ (1960).
- TR Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*,
- TR I. Luigi PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di Giovanni MACCHIA, (*Opere di Luigi Pirandello*, ed. diretta da Giovanni MACCHIA), «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1973.
- UM Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, in SI, 779-948.
- UM² Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, introd. di Nino BORSELLINO, prefaz. e note di Pietro MILONE, Milano, Garzanti, 2001 (1995).

Más szerzők szövegeinek forrásai

- Estetica* Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1928⁶.
- GS Gabriel SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Baillièere et Cie, 1883.
- TT Stefano PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ e Enzo ZAPPULLA, Milano, I edizione Tascabili Bompiani, 2004.

Rövidítések

- PS A.A.V.V., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982.
- AP Maria Luisa AGUIRRE D'AMICO (a cura di), *Album Pirandello*, introd. di Vincenzo CONSOLO, Milano, Mondadori, 1992.
- BP Alfredo BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, con una premessa di Umberto BOSCO, Roma, Bulzoni, 1980.

Bibliografía

ANDERSSON 1966

Gösta ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1966.

ATTIANI 1996

Alessandra ATTIANI, *L'arte come «dimenticanza» della vita nelle lettere giovanili di Pirandello*, in *Intorno a Pirandello*, a cura di Rino CAPUTO e Francesca GUERCIO, Roma, Editrice universitaria si Roma La Goliardica, 13-43.

AUERBACH 1985

Erich AUERBACH, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, (ford. KARDOS Péter), Budapest, Gondolat, 1985.

BÀRBERI SQUAROTTI 1982

Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *Pirandello e i rapporti fra scienza e arte*, in PS, 169-179.

BARBINA 1984

Alfredo BARBINA (a cura di), *Ariel. Storia di una rivista*, «Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7», Roma, Bulzoni, 1984.

BARBINA 1986

Alfredo BARBINA, *Appunti inediti di Pirandello su Verga*, in A.A.V.V., *L'ultimo Pirandello. Pirandello e l'Abruzzo. Atti e Convegni*, a cura di Francesco NICOLSI e Vito MORETTI, Vecchio Foggio Editore, 1986, 75-85.

BARBINA 1992

Alfredo BARBINA, *Sulla stagione tilgheriana di Pirandello*, in A.a.V.v., *Adriano Tilgher. Manifestazioni del centenario*, a cura di Gian Franco LAMI, Milano, Giuffrè, 1992.

BARBINA 1996

Alfredo BARBINA (a cura di), *Taccuino pirandelliano. Pirandello, D'Amico, Gobetti*, «Ariel», XI, n.1, gennaio-aprile, 209-224.

BARBINA 1998b

Alfredo BARBINA, *Editori di Pirandello*, «Ariel», XIII, n.1-2., gennaio-agosto, 257-352.

BARBINA 2000

Alfredo BARBINA, *Quei Mattacini «simpatichi e animosi». Pirandello e Francesco Gaeta*, «Ariel», XV, n.1, gennaio-aprile, 161-184.

BARILLI 2005

Renato BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005.

BIONDOLILLO 1908

Francesco BIONDOLILLO, *Arte e scienza*, «Rassegna contemporanea», 1908. settembre, 572-581.

BONORA 1982

Ettore BONORA, *Pirandello studioso di Dante*, in PS, 89-102.

BONTEMPELLI 1957

Un inedito di Pirandello. A Bontempelli, «Il Contemporaneo», Roma, 26 gennaio 1957.

BORSELLINO 1991

Nino BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

BOUISSY 1986

Andre BOUISSY, *Riflessioni sulla storia e la preistoria del personaggio «alter ego»*, in A.a.V.v., *Studi pirandelliani. Dal testo al sottotesto*, Bologna, Pitagore, 1986.

CALENDOLI 1962

Giovanni CALENDOLI, *Luigi Pirandello*, Catania-Roma-Milano, La Navicella, 1962.

CASELLA 2002

Paola CASELLA, *L'umorismo Di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Firenze, Edizioni Cadmo, 2002.

CAPPELLO 1986

Giovanni CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986.

CAPUANA 1880

Luigi CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Prima serie, Milano, G. Brigola e Comp., 1880.

CAPUANA 1885

Luigi CAPUANA, *Per l'arte*, in Luigi CAPUANA, *Per l'arte*, a cura di Riccardo SCRIVANO, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1994. (a szöveg forrÁshelye: <http://www.liberliber.it>)

CAPUANA 1898

Luigi CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898.

CAPUANA 1899

Luigi CAPUANA, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899. (a szöveg forrÁshelye: <http://www.archive.org>)

CAPUANA 1904

Luigi CAPUANA, *Arte e scienza*, Discorso letto il 6 novembre 1903 per la solenne inaugurazione degli studi nella R. Università di Catania, Catania, Tipografia Francesco Galati, 1904.

CERINA 1983

Giovanna CERINA, *Pirandello o la scienza della fantasia*, Pisa, ETS, 1983.

COMES 1976

Salvatore COMES, *Scrittori in cattedra*, Firenze, Olschki, 1976.

CONTINI 1968

Gianfranco CONTINI, *Luigi Pirandello*, in UÖ, *La Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 607-611.

CORSINOVI 1983

Graziella CORSINOVI, *Pirandello: tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher, 1983.

CRO 1986

Stelio CRO, *Pirandello lettore di «Don Quijote»*, «Teatro contemporaneo», VI, 13, 1986, 1-20.

CROCE 1909

Benedetto CROCE, «L'Umorismo» di Luigi Pirandello, «La Critica», 20 maggio 1909, 219-223.

CROCE 1935

Benedetto CROCE, *Luigi Pirandello*, «La Critica», 20 gennaio 1935, 20-33.

CUDINI 1982

Piero CUDINI, *Pirandello e Croce a proposito di Dante*, in PS, 103-104.

D'AMICO 2007

Luigi Filippo D'AMICO, *L'uomo delle contraddizioni. Pirandello visto da vicino*, Palermo, Sallerio, 2007.

DÁVID 2009

Kinga DÁVID, *La responsabilità del traduttore. A proposito della prima traduzione ungherese degli Illustratori, attori e traduttori di Luigi Pirandello*, «Quaderni vergeriani», Annuario dell'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio», V, n.5, 167-196.

DEBENEDETTI 1999

Giacomo DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello, «Meridiano di Roma», 8-15 agosto 1937; jelenleg in UÖ, *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso BERARDINELLI, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1999, 625-626.

DE CRESCENZO 2009

Assunta DE CRESCENZO, «Come nemi sopra una rovina»: Pirandello e la coscienza critica della modernità, in A.a.V.v., *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso Nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di Clizia GURRERI, Angela Maria JACOPINO, Amadeo QUONDAM, red. Elettronica di Emilio BARTOLI, 2009; a szövegforrás helye:

<http://www.italianisti.it/fileservices/De%20Crescenzo%20Assunta.pdf>

DE SANCTIS 1960

Francesco DE SANCTIS, *Leopardi*, Torino, Einaudi, 1960.

DE SANCTIS 1872

Francesco DE SANCTIS, *Il principio del realismo*, in UÖ, *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1872.

DI STEFANO 1996

Lino DI STEFANO, *Bilancio su Kant e Pirandello*, Venafro, Eva Edizioni, 1996.

DONATI 2002

Corrado DONATI, *Rileggere Pirandello*, «Bolettino '900», Electronic Newsletter of '900 Italian Literature, n. 1-2, I e II Semestre, 2002; a szövegforrás helye:

<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Donati.html>

ECO 1978

Umberto ECO, *Pirandello ridens*, in UÖ, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985, 261-270.

FAVA GUZZETTA 1987

Lia FAVA GUZZETTA, *Echi leopardiani nel primo Pirandello*, in A.a.V.v., *Leopardi e la cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Lovanio, 10-12 dicembre 1987, a cura di Franco MUSARRA, Serge VANVOLSEM, R Guglielmone LAMBERTI, Roma, Bulzone, 1987.

GENTILE 1936

Giovanni GENTILE, [la morte di Luigi Pirandello], «Quadrivio», 20 dicembre 1936.

GIUDICE 1963

Gaspare GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

GNOLI 1935

Tommaso GNOLI, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, «Leonardo. Rassegna bibliografica mensile», marzo 1935, 103-107. (Újrapublikálva in BARBINA 1984, 148-153.)

GRAMSCI 1975

Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino GERRATANA, Torino, Einaudi, 1975.

ILIANO 1976

Antonio ILIANO, *Introduzione alla critica pirandelliana*, Verona, Fiorini, 1976.

KAPOSI 1994

KAPOSI Márton, *Intuíció és költészet. Benedetto Croce esztétikája*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

KELEMEN 1998

KELEMEN János, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig*, Budapest, Kávé, 1998.

KRYSINSKI 1988

Wladimir KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, trad. da Corrado DONATI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

LATTARULO 1986

Leonardo LATTARULO, *Pirandello tra Croce e Gentile*, «Ariel», I, n.3, settembre-dicembre, 59-68.

LEONE DE CASTRIS 1986

Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

LUKÁCSI 2010

LUKÁCSI Margit, «Alázatos, emgedelmes tagtárs». *Pirandello irodalmi és közéleti szerepvállalásai a fasizmus idején*, «Kalligram», XIX, 2010. február, 83-90.

LUPERINI 1999

Romano LUPERINI, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

MACCHIA 1981

Giovanni MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

MACCHIA 1987

Giovanni MACCHIA, *Pirandello a cinquant'anni dalla morte*, Introduzione a Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, vol. II., Milano, Mondadori "I Meridiani", 1987, XIII-XXVII.

MADARÁSZ 2004

MADARÁSZ Klára, *Il vivere inimitabile come versus dell'umile e obbediente gregario: pensieri su due atteggiamenti nel contesto del fascismo italiano*, *Annuario*, Szeged, JGYF Kiadó, 2004, 75-100.

MADARÁSZ 2009

MADARÁSZ Klára, *Az esztétikai megismerés egy huszadik századi gondolkodó, Pirandello szemével*, Szeged, JATEPress, 2009.

MÁTYUS 2009

MÁTYUS Norbert, *Mai és magyar: Pirandello*, «Holmi», XX, 3.szám, 2008. március, 407-410.

MENSI 1974

Pino MENSI, *Di alcune probabili fonti di Luigi Pirandello*, in UÓ, *La lezione Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 153-170.

MILONE 2001

Pietro MILONE, *Prefazione e note a Luigi PIRANDELLO, L'umorismo*, introd. di Nino BORSELLINO, Milano, Garzanti, 2001 (1995).

MAZZACURATI 1990

Giancarlo MAZZACURATI, *Premessa a Luigi PIRANDELLO, Non conclude*, in A.a.V.v., *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, 433-436.

NAVA 1982

Giuseppe NAVA, *Arte e scienza nella saggistica di Pirandello*, in PS, 180-198.

NEGRI 1994

Antimo NEGRI, *La rivoluzione copernicana e il «grandissimo rivolgimento» nella «parte speculativa del sapere» és Piccolo intermezzo: Copernico e il leopardismo pirandelliano*, in Uő, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Editrice le Lettere, 151-158.

NENCIONI 1911

Enrico NENCIONI, *L'umorismo e gli umoristi*, in Uő, *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1911, 176-202; (első megjelenés: «Nuova Antologia», vol. XLIII, 16 gennaio 1884, 193-211.)

ÖRDÖGH 1992

ÖRDÖGH Éva, *Giacomo Leopardi «ijesztő mosolya»: a Gondolatok. Bevezetés Giacomo LEOPARDI, Gondolatok. Pensieri*, ford. ÖRDÖGH Éva, Szeged, JATEPress, 1992, 5-37.

PASCAL 1983

Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÓDÖR László, Budapest, Gondolat, 1978.

PIRANDELLO 1994

Stefano PIRANDELLO, *Annotazioni a un capitolo di biografia pirandelliana di Gaspare GIUDICE*, «Rivista di Studi Pirandelliani», 12/13, XII, dicembre 1994, ed. del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Palermo, Palumbo, 1994, 147-164.

PIRANDELLO 2004

Stefano PIRANDELLO, *Memoriale*, in TT, 1483-1498.

PIRANDELLO 2006

Andrea PIRANDELLO, *Una testimonianza*, in SI, CIII-CXVIII.

PROVIDENTI 1987

Elio PROVIDENTI, *Luigi Pirandello: falsi d'autore?*, «Lettere Italiane», XXXIX, n.2, aprile-giugno, 282-287.

PROVIDENTI 1990

Elio PROVIDENTI, *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1990.

PROVIDENTI 1994

Elio PROVIDENTI, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma. 1886-1889*, introduzione e note in LPR, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 8», Roma, Bulzoni, 1994.

PROVIDENTI 1996

Elio PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, introduzione a LF, 9-55.

RAUHUT 1964

Franz RAUHUT, *Der Junge Pirandello*, München, C. H. Beck, 1964.

REINA 1989

Luigi REINA, *Su Pirandello recensore (1896-1898)*, in A.a.V.v., *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, II, Firenze, Olschki, 1989, 545-560.

RONDINI 2001

Andrea RONDINI, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Iepi, 2001.

SCIASCIA 1953

Leonardo SCIASCIA, *Pirandello e il Pirandellismo (con lettere inedite di Pirandello a Tilgher)*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1953.

SCIASCIA 1989

Leonardo SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

SCIASCIA 2001

Leonardo SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 2001 (1996).

SEDTA 1988

Luigi SEDTA, *Le maschere del nome*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1988.

SQUILLACE 1899

Fausto SQUILLACE, *Le tendenze presenti della Letteratura Italiana. Saggio di critica scientifico-letteraria*, Torino, Roux Frassati, 1899.

STASI 1995a

Beatrice STASI, *Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo*, in A.a.V.v., *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, a cura di Fausto CURI e Nina LORENZINI, Bologna, Pendragon, 1995.

STASI 1995b

Beatrice STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1995.

STRAZZUSO 1993

Marcella STRAZZUSO, *Inediti pirandelliani del periodo giovanile (1884-1889)*, «Rivista di studi pirandelliani», III serie, n. 11, dicembre 1993, 65-82.

TAVIANI 2006

Ferdinando TAVIANI, *La minaccia di una fama divaricata*, introduzione a SI, XIII-CII.

TILGHER 1928

Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo, preceduto da un saggio su l'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1928.

TILGHER 1973

Adriano TILGHER, *Il problema centrale. (Cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di Alessandro D'AMICO, Genova, Edizioni del Teatro stabile, 1973.

VICENTINI 1970

Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

ZANGRILLI 1994

Franco ZANGRILLI, *Pirandello e Borges*, «Rivista di Studi Pirandelliani», 12/13, XII, dicembre 1994, ed. del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Palermo, Palumbo, 1994, 49-68.

ZANGRILLI 1996

Franco ZANGRILLI, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, Società editrice internazionale, 1996.

ZANGRILLI 2003

Franco ZANGRILLI, *Pirandello e il giornalismo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003.

Pirandello idézett műveinek mutatója

VERSEK (VERSKÖTETEK)

Belfagor (La visita) 31, 31n, 48n, 62, 62n, 63, 64, 64n, 65, 66, 67, 75, 98
Elegie renane 36n, 74
Fuori di chiave 71n, 73, 74, 75n, 98n, 100n
L'ippocrita 68n
La ricca 68n
Mal giocondo 36, 36n, 46, 53n, 62n, 64n, 68, 68n, 69, 71, 74, 74n, 75n, 84n, 87n, 95n, 100n, 167n
Pasqua di Gea 36n, 74, 74n, 95n, 100n, 167n
Zampogna 74

NOVELLÁK (NOVELLÁS KÖTETEK)

Al valore civile 51n, 79n
Amori senza amore 69n, 108n
Capannetta 68
Ciàula scopre la luna 79n
Cinci 252
Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me 55n, 101n, 108n
Erma bifronte 56, 168n
I muricciuoli, un fico, un uccellino 210n
Il berretto a sonagli 13n, 79n
Il bottone della palandrana 51n, 79n
Il capretto nero 87n
Il tabernacolo 51n, 79n
Il vitalizio 87n
In silenzio 12n
La giara 79n
La lega disciolta 51n, 79n
La realtà del sogno 252
La tragedia di un personaggio 61n
La verità 51n, 79n
Lontano 87n
Mondo di carta 60
Nel gorgo 252
Novelle per un anno 13, 13n, 61n
Pallottoline 101n
Richiamo all'obbligo 79n
Spunta un giorno 55n

REGÉNYEK

Adamo ed Eva 18, 18n
Il fu Mattia Pascal 9n, 13n, 23, 43, 43n, 55n, 60, 60n, 61n, 66n, 76, 87n, 97n, 98, 101n, 106, 131n, 155n, 177, 184, 184n, 185n, 256
Il turno 108n
L'esclusa 30, 48n, 68n, 95n, 106, 108n, 168n
Male di vivere 105
Suo marito 50n, 56n, 61n, 95n, 105n, 111n, 115, 115n
Uno, nessuno e centomila 17, 76n

SZÍNDARABOK

Ciascuno a suo modo 20, 26n, 45n
Così è (se vi pare) 13n
Diana e la Tuda 19, 232, 234

Enrico IV 13n, 24, 25
I Giganti della montagna 13n, 260n
Il gioco delle parti 13n
Lazzaro 29, 29n
Nuova Colonia 29, 29n
Sei personaggi in cerca d'autore 9, 9n, 13n, 16, 17, 17n, 18, 23, 25, 28, 45n, 211, 225n, 231, 231n, 234, 243, 244
Uccelli dell'alto 45, 47, 62n
Uccello di mare 45n
Vestire gli ignudi 25

CIKKEK, TANULMÁNYOK

Abbasso il pirandellismo 29
Alberto Cantoni 108, 140n, 149, 157, 158, 208
Arte e coscienza d'oggi 34, 43n, 57, 57n, 62, 63n, 65, 66, 70, 87, 89, 92, 95, 95n, 100, 102, 102n, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110n, 111, 114, 117, 118, 121n, 146, 161, 162, 163, 164, 165, 178, 226
Arte e scienza 17n, 26, 35n, 41n, 53n, 71n, 76, 83, 84, 108, 109, 112, 117, 118, 135, 138, 139, 140, 140n, 141, 141n, 143, 143n, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 154, 156, 159, 164, 178, 179, 180, 185, 186n, 189n, 193, 197, 197n, 198, 200n, 202, 208, 215, 262
Aziona parlata 83, 130, 145, 146, 147, 148, 155, 167, 172, 255n
Come e perchè ho scritto i „Sei personaggi in cerca d'autore” 211, 225n, 231, 232, 234, 243
Come si parla in Italia? 85n, 90n, 113n
Come si scrive oggi in Italia? 118, 202
Confidenze di Pirandello. „Le mie idee sul teatro” 216n
Da uno studio all'altro 109n, 110n, 157n
Discorso d'apertura al convegno „Volta” sul teatro drammatico 217n, 234, 235, 255, 255n
Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia 211n
Eccessi 119, 120, 121, 124
Frammento d'autobiografia 59n
„Francesca da Rimini” di Cesareo 83n, 149
Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore 211n
Gli occhiali 223n
I Gomitoli 122n, 124
Il direttore artistico 216, 217, 217n, 234, 245, 245n
Il fatto estetico 197
Il guardaroba dell'eloquenza 192, 211, 243, 245, 245n, 246
Il mestiere della critica 124, 125
Il momento 44n, 79n, 124, 208
Il neo-idealismo 43n, 64n, 86, 101n, 115, 119, 120, 121, 124n, 128n, 163n, 174, 175, 203
I sonetti di Cecco Angiolieri 53n, 85n, 142
“Il Vecchio”. Romanzo di Ugo Ojetti 57n, 91n, 92n, 102n, 150n, 174, 175
Illustratori, attori e traduttori 140n, 143, 143n, 146, 147n, 158, 189, 189n, 197, 215, 216, 234
Insomma, la vita è finita 211, 243, 252, 254
Interpretazioni. La forma necessaria 211, 224n, 243n, 227n, 245n
Intorno al “Paris” di E. Zola 123, 124, 125, 164, 165
Introduzione al teatro italiano 211, 222, 232, 234, 236, 245n
L'idolo 202
L'ultimo libro d'un umorista morto 208
L'umorismo di Cervantes 79, 158
La Beatrice di Dante 68
La Galleria Saporetti 109n, 110, 117
La menzogna del sentimento nell'arte 85, 86, 87, 89, 90, 95, 96, 99n, 103, 117n, 153
Le poesie scelte di Antonio Fogazzaro 124
Le vergini delle rocce di G. D'Annunzio 77, 112, 114, 115, 117n, 121n
Myrica 124
Non conclude 76
Non parlo di me 211, 217n, 228, 232n, 243, 247, 248, 251, 252, 257, 259

Non si sa come 211n, 252, 253, 254
Nota autobiografica per un profilo critico 64n
Novelle e novellieri 83n, 109, 111, 116, 128n, 129, 131, 131n, 146, 147, 148, 172, 202
Novelle siciliane 69n, 124, 125, 174
Per le ragioni estetiche della parola 193, 194, 197
Per Salvatore Farina 124, 158
Per un libro di novelle 124, 130, 146, 147, 149, 171
Per uno studio sul verso di Dante 140n, 200, 200n, 203
Petrarca a Colonia 84
Profili letterari – Luigi Capuana 128n, 168n, 169
Prosa moderna 85n, 90, 92, 104, 110n, 111, 113, 146
Poscritta 140n, 200n
Quando manca la data di morte 211, 245n
Quando si è qualcuno 28, 247n
Rinunzia 43n, 57n, 92n, 101n, 102n, 121, 162, 163n, 255n
Romanzo, racconto, novella 202
Scienza e critica estetica 108, 145, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 179, 183, 186n, 191n, 200, 224n, 255n
Si dovrebbe intendere 245n
Sincerità 114n, 129, 130, 131, 145, 202, 203
Sincerità e arte 64, 64n, 103, 122n, 128, 128n, 129, 202
Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa 83, 94, 109, 116n, 128n, 130, 131, 145, 147, 156, 176, 202, 203, 203n, 207, 207n
Stefano o della bontà 243, 252, 257
Sul dramma storico 83n, 146
„Sulle tempeste” di Ada Negri 110
Teatro nuovo e teatro vecchio 26n, 193, 199, 207, 211, 222, 223, 223n, 224, 224n, 227, 229, 230, 232, 240, 241, 245n, 255n
Trovare senza cercare 243, 248, 260
Umorismo 8, 12, 25n, 26, 31, 31n, 32, 33, 35n, 41n, 42n, 44, 49, 49n, 51, 53n, 66n, 71n, 75, 75n, 76, 78, 79, 81, 82, 82n, 83, 84, 86n, 88n, 89, 92n, 97, 99, 100, 100n, 101, 101n, 102n, 105, 106, 107, 108, 117, 118, 131, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 140n, 141, 142, 143, 144, 144n, 145, 147, 158, 160n, 161n, 185, 185n, 190, 191, 204, 205, 205n, 206n, 208, 237, 243, 261, 262, 263
Un critico fantastico 41n, 53n, 71n, 82n, 83n, 84, 101n, 116n, 123, 141, 146, 157, 158, 208, 223n
Un'osservazione 115, 117, 121n
Un pretesto poeta umorista del XIII secolo 40, 79, 82n, 140n
Una donna – S. Aleramo 148, 156
Viaggi 19, 211, 231, 243, 259

EGYÉB

Taccuino di Bonn 30

Trottola 44, 101n

Névmutató

- ABBA, Marta 20, 232, 232n, 236, 237, 253
 AGUIRRE D' AMICO, Maria Luisa 233n
 ALERAMO, Sibilla 156
 ALIGHIERI, Dante 63n, 68n, 72, 98n, 192, 196, 197, 197n, 198, 199, 200, 201, 202, 229, 230
 ALVARO, Corrado 5, 61n, 87n, 114n
 ANDERSSON, Gösta 6, 66n, 67, 68n, 69, 69n, 74n, 84n, 93n, 96n, 144, 145, 145n, 146, 151, 151n, 152n, 155n, 156, 156n, 160, 167, 196n, 255n
 ANGIOLIERI, Cecco 40, 44n, 53n, 75, 76, 76n, 78, 79n
 APOLLONIO, Mario 239, 239n
 ARCOLEO, Giorgio 46n, 143, 143n, 144n
 ARIOSTO, Ludovico 80, 81, 81n, 143n
 ASCOLI, Graziado Isaia 93, 94, 94n, 112
 ATTIANI, Alessandra 41n
 AUERBACH, Erich 53, 53n
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio 180, 186n
 BARBI, Michele 180
 BARBINA, Alfredo 9, 17n, 19n, 27, 35n, 37n, 42n, 93n, 94n, 124n, 140, 146n, 185n
 BARILLI, Renato 6, 7, 102
 BERGSON, Henry 6, 7, 178, 226
 BERNI, Francesco 78
 BINET, Alfred 151, 155, 155n, 156n, 160, 161n, 170, 181
 BLONDEL, Maurice 179
 BOCCACCIO, Giovanni 68, 239
 BOITO, Arrigo 74n
 BONGHI, Ruggero 84, 96
 BONI, Marco 114
 BONTEMPELLI, Massimo 139, 140n, 214n
 BORGES, Jorge Luis 59, 59n, 60, 60n, 61n, 62, 62n, 63n, 80n
 BORSELLINO, Nino 68n, 74n, 75n, 96
 BOUISSY André, 19n
 BOUTERWEK, Friedrich 81
 BRUNETIÈRE, Vincent-Paul-Marie-Ferdinand 121n
 BRUNO, Giordano 75, 75n
- CAIAFA, Federico 43n
 CALENDOLI, Giovanni 220n
 CANNELLO, Ugo Angelo 89
 CANTONI, Alberto 41n, 44n, 53n, 76, 84, 108, 112, 141, 149, 157, 185n, 208
 CAPPELLO, Giovanni 30, 30n
 CAPUANA, Luigi 62n, 69n, 93n, 107n, 108n, 111, 114n, 116, 116n, 121n, 122n, 123n, 124, 125, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 130, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133, 137, 143, 146, 167, 167n, 168, 168n, 169, 169n, 170, 170n, 171, 171n, 172, 173, 173n, 174, 174n, 175, 175n, 176, 176n, 177, 177n, 178, 178n, 179, 181, 181n, 203, 204, 208
- CARDUCCI, Giosuè 65n, 68n, 69n, 74n, 75, 80n, 124, 128n
 CASELLA, Paola 7, 18n, 35n, 42n, 47, 76, 76n, 82n, 86, 98n, 101, 108n, 140, 140n, 141n, 142, 142n, 143, 143n, 144, 145, 145n, 146n, 149n, 150, 158, 161n, 168n, 185n, 186n
 CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de 51, 52, 54, 59n, 62, 65n, 77, 78, 79, 79n, 80, 80n, 81, 81n, 83, 84
 CESAREO, Giovanni Alfredo 83n, 127n, 140, 141, 141n, 142, 142n, 143, 143n, 144, 146, 149, 168n, 181n, 187
 CHIOVENDA, Italo 123n
 CONTINI, Gianfranco 11
 CRO, Stelio 51
 CROCE, Benedetto 5, 6, 10, 11, 11n, 12, 12n, 14, 14n, 15, 18, 19, 21, 25, 26, 31, 32, 55n, 91, 91n, 92, 98n, 101, 102, 104, 117, 118, 119, 120n, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 141n, 142, 143, 144, 144n, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 158, 159, 168, 169, 175, 179, 180, 180n, 181, 181n, 182, 182n, 183, 184, 185, 185n, 186, 186n, 187, 188, 189, 189n, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 197n, 198, 198n, 199n, 200, 202, 203, 207n, 207, 208, 213, 213n, 216, 217, 218, 220, 220n, 222, 224, 246, 259
 CUDINI, Piero 197n, 198, 202n
- D'AMBRA, Lucio 26n, 223, 223n
 D'AMICO, Alessandro 231n
 D'AMICO, Luigi Filippo 213, 213n
 D'AMICO, Silvio 9, 19n, 27, 211, 211n, 236, 236n
 D'ANNUNZIO, Gabriele 14, 16, 69, 74n, 77, 78, 80, 89n, 109, 109n, 111, 112, 113, 113n, 114, 114n, 115, 116, 116n, 117, 121n, 122, 122n, 169n, 172, 174
 DARWIN, Charles 102
 DEBENEDETTI, Giacomo 13
 DE CRESCENZO, Assunta 162n, 164n
 DE MEIS, Camillo 122n, 168, 168n, 169
 DE ROBERTO, Federico 18n, 69n, 93n, 124, 125
 DE SANCTIS, Francesco 36, 37, 38, 39, 65n, 116, 122n, 126, 127, 127n, 131, 132, 132n, 133, 136, 142n, 143, 146, 146n, 165, 167, 168, 168n, 169, 181n, 182n, 208
 DIEZ, Friedrich Christian 90
 DILTHEY, Wilhelm 6, 24n
 DONATI, Corrado 13, 13n, 15, 15n, 16
 DRIOLI, Romano 29n
- ECO, Umberto 60n, 204n, 205n, 206
 EMILIANI-GIUDICI, Paolo 165
- FACCHINI, Cesare 131
 FALBO, Carlo 123n
 FARACI, Carmelo 36n, 60n, 65n, 68, 68n, 69n
 FARINA, Salvatore 77, 78, 80n, 99, 108, 124, 158

- FERRI, Giustino 123n
 FICHTE, Johann Gottlieb 23
 FLERES, Ugo 74n, 123, 123n
 FOGAZZARO, Antonio 111, 116n, 121n, 124
 FORD, Henry 14, 14n
 FOSCOLO, Ugo 37, 76, 100
- GAETA, Francesco 185n
 GARGANO, Giuseppe Saverio 84n
 GARLANDA, Federico 200, 200n, 201
 GENTILE, Giovanni 5, 6, 213, 220, 220n, 221, 221n, 222, 226
 GIANI, Romualdo 42n, 43n
 GIBERTINI, Osvaldo 12n
 GIUDICE, Gaspare 19, 25, 85n, 88n, 93n, 114n, 213n, 219n
 GNOLI, Domenico 122n, 128n
 GNOLI, Tommaso 114n, 123n, 194
 GOETHE, Johann Wolfgang von 74, 74n, 76n, 105, 110n, 116n, 132, 132n, 133, 140n, 143, 146, 146n, 167, 174n, 208
 GOLDONI, Carlo 193, 229, 230, 240, 241
 GRAF, Arturo 74n, 75
 GRAMSCI, Antonio 12, 12n, 13, 19, 32
 GUYAU, Jean-Marie 165
 GUZZETTA, Lia Fava 35n, 36n, 74n
- HEINE, Henrich 45n, 65, 65n, 75, 80, 80n, 81, 89, 133
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 23, 122n, 168n
- IBSEN, Henrik 172
- JOYCE, James 14
- KANT, Imanuel 99, 103, 219, 219n, 255
 KAPOSIMárton 12n, 182n
 KELEMEN János 192n, 193
 KRYSINSKI, Wladimir 6, 58, 58n, 59, 62
- LAPLACE, Pierre Simon 102, 103
 LENAU, Nikolaus 66
 LEONE DE CASTRIS, Arcangelo 92n, 197n, 198n, 202, 204n, 205n, 206n, 207n
 LEOPARDI, Giacomo 35, 35n, 36, 36n, 37, 38, 39, 40, 42n, 43n, 44, 44n, 45n, 46, 46n, 49, 49n, 50, 50n, 54, 64, 68n, 70, 71, 71n, 72, 73, 74, 74n, 75, 75n, 88n, 97, 99, 100, 133, 142n, 220n, 222
 LESSING, Gotthold Ephraim 190
 LIPPARINI, Giuseppe 91
 LIPPS, Theodor 101n
 LOFORTE RANDI, Andrea 88n
 LOMBROSO, Cesare 161, 162, 163, 164, 166, 166n
 LUKÁCSI Margit 15n, 213n
 LUPERINI, Romano 75n, 208, 209
- MACCHIA, Giovanni 14, 15, 61, 61n, 74, 76n, 184n
- MACHIAVELLI, Niccolò 31, 49n, 62, 63, 64, 65, 75
 MADARÁSZ Klára 186n, 194, 195, 196, 197, 197n, 200n, 201n, 213n, 263, 263n
 MANENTI, Giulio 210n, 242n
 MANGANELLA, Diego 26n
 MANTICA, Giuseppe 123n, 124n
 MANZONI, Alessandro 9n, 119, 187, 188
 MARCHESINI, Giovanni 88n, 160n
 MARTINI, Fernando 90n
 MARTOGGIO, Nino 123n
 MASSÈRA, Aldo Francesco 85n
 MAZZACURATI, Giancarlo 76n, 77
 MÁTYUS Norbert 15n
 MESTICA, Giovanni 50n
 MICHELSTAEDTIER, Carlo 28, 215, 221, 221n
 MILONE, Pietro 6, 35n, 81, 82n, 140, 140n, 141
 MIRANDA, Gaetano 62n
 MONACI, Ernesto 75, 75n
 MOREL, Bènedict-Augustin 96, 162, 163, 164, 166
 MUSIL, Robert 14
 MUSSOLINI, Benito 20n, 212, 212n, 213n, 214, 214n, 235, 236n
- NAVA, Giuseppe 160n, 162n, 179, 181
 NEGRI, Ada 110, 110n
 NEGRI, Antimo 71, 71n
 NEGRI, Gaetano 156, 160, 161n, 164
 NENCIONI, Enrico 41, 41n, 75, 76n, 143, 143n
 NISARD, Charles 165
 NORDAU, Max 70, 88n, 96, 96n, 162, 163, 164, 166, 167, 167n
- OCCIONI, Onorato 75n
 OJETTI, Ugo 57n, 63, 64, 64n, 91n, 92n, 102n, 121n, 122n, 128, 128n, 150, 150n, 173, 174, 175
 ORVIETO, Angiolo 95n, 115, 121n, 128n, 141
 ORANO, Paolo 123n
- ÖRDÖGH Éva 49n
- PALMARINI, Italo Mario 122n, 123n
 PAPINI, Giovanni 131, 131n
 PARODI, Ernesto Giacomo 198, 198n
 PARRAVICINI, Luigi Alessandro 68
 PASCAL, Blaise 42, 42n, 43, 43n, 44, 99
 PASINI, Ferdinando 14n
 PETRARCA, Francesco 38, 45n, 84, 85, 85n
 PIPITONE FEDERICO, Giuseppe 95n
 PIRANDELLO, Andrea 210n, 214n, 236n, 245n, 257
 PIRANDELLO, Stefano 18n, 20, 20n, 29n, 55, 55n, 56, 64n, 101n, 109n, 210, 210n, 211, 214n, 215, 216, 222, 224, 225n, 228, 231, 231n, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 242n, 244, 245, 245n, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 255n, 257, 258, 258n, 259, 260, 260n, 261, 262
 PRATI, Giovanni 74n, 170n

PROUST, Marcel 14
 PROVIDENTI, Elio 17n, 19n, 34n, 45n, 62n, 64, 66, 66n, 67, 88n, 95n, 103n, 104n, 107n, 121n, 128n, 129, 141
 PULLINI, Giorgio 202n
 PUPO, Ivan 19, 213n, 219n, 259

RANIERI, Antonio 46n
 RAPISARDI, Mario 74n
 RAUHUT, Franz 18n, 101n
 REINA, Luigi 123n, 124n
 RIGHELLI, Gennaro 12n, 210n
 ROSSETTI, Gabriele 68
 RUSSO, Luigi 93n, 202

SAINTE-BEUVE, Charle Augustin 82, 82n, 112, 165
 SAN GREGORI, Guglielmo de 89
 SAYA, Salvatore 123n
 SCHIRÒ, Giuseppe 53n
 SCHLEGEL, Friedrich 43n
 SCHLEIERMACHER, Friedrich 192, 245, 246, 247
 SCIASCIA, Leonardo 14n, 24, 24n, 25n, 26n, 27, 28n, 29n, 56n
 SCOTT, Walter 119
 SÉAILLES, Gabriel 132, 132n, 143, 144, 145, 146, 146n, 148, 149, 150, 151, 151n, 152, 153, 155, 155n, 156, 156n, 157, 158, 159, 160, 161n, 167, 169, 170, 171, 181, 196, 196n, 202, 203, 206, 208, 255n
 SEGRÈ, Carlo 81, 82n
 SETTEMBRINI, Luigi 165
 SHAKESPEARE, William 59n, 76n, 98n, 123, 155
 SICARDI, Enrico 75n
 SIMMEL, Georg 6, 24n, 179
 SISMONDI, Jean Charles Lèonard Simonde de 81
 SPENCER, Edmund 66, 102, 103, 103n, 104, 164
 SQUILLACE, Fausto 165, 166, 167, 167n
 STASI, Beatrice 29n, 30n, 35n, 37, 42n, 43n, 45n, 46n, 47, 50n
 STECCHETTI, Lorenzo 74n, 170n

STERNE, Laurence 76, 76n
 STRAZZUSO, Marcella 45n
 SÙRICO, Filippo 64n
 SWIFT, Jonathan 44, 76

TAINE, Hippolyte-Adolphe 165
 TAVIANI, Ferdinando 4, 5, 9, 11n, 15, 16, 67, 211, 223, 231n, 236n, 239, 239n, 242, 242n, 243, 247, 247n, 261
 TELMANN, Konrad 93n
 THACKERAY, William Makepeace 49, 49n
 THOVEZ, Enrico 114, 114n
 TILGHER, Adriano 10, 18, 19, 19n, 20, 21, 22, 22n, 23, 23n, 24, 24n, 25, 26, 26n, 27, 28, 28n, 29, 29n, 31, 32, 32n, 55n, 211, 212, 215, 222, 223, 223n, 226, 230, 233, 234, 244n, 260, 261
 TILGHER, Livia 26n, 45n
 TOLSZTOJ, Lev 96
 TOMMASEO, Niccolò 76, 76n, 122, 126, 140n, 203n

VERGA, Giuseppe 18n, 69, 69n, 74n, 93, 93n, 94, 124, 125, 172, 207, 207n, 208n, 211, 211n, 230, 255n
 VICENTINI, Claudio 6, 101n, 119n, 120, 122n, 124, 124n, 125, 125n, 160n, 163n, 168n, 174n, 181n, 263n
 VICO, Giambattista 55, 55n, 248
 VILLARI, Luigi Antonio 141
 VILLEMALIN, Abel Francois 165
 VITTORINI, Domenico 51
 VOGÜÉ, Eugène-Mechier de 121n
 VOLTAIRE, (Francois Marie Arouet) 43n
 VOSSLER, Karl 194

ZANGRILLI, Franco 51n, 54, 59n, 60, 60n, 61n, 62, 79n, 109n, 114n
 ZAPPULLA, Enzo 253
 ZAPPULLA-MUSCARÀ, Sarah 253
 ZOLA, Emilie 124, 125, 126, 127, 128, 131, 131n, 132, 132n, 133, 164, 165, 166, 167n, 171n, 174n, 178