

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

DÁVID KINGA

MÉG NEM, MAJDNEM ÉS MÁR NEM HUMORIZMUS
ADALÉKOK LUIGI PIRANDELLO MŰVÉSZETÉRTÉLMÉZÉSÉHEZ

Ph.D tézisei

TÉMAVEZETŐ:
DR. PÁL JÓZSEF

Szeged

2011

1) A dolgozat problémafelvetései és célkitűzései

Dolgozatom Luigi Pirandello elméleti munkásságának átfogó elemzésére vállalkozik, amelynek során arra a kérdésre keresem a választ, hogy a *humorizmus* elmélete mennyiben fedti az író poétikai-esztétikai gondolkodásának teljes egészét.

Kiinduló hipotézisem szerint Pirandello természetes, mondhatni ösztönszerű érdeklődésének középpontjában kezdetektől a *humorizmus* állt. Az erre vonatkozó – előbb nem célirányos, később tudatosan felvállalt, rendszerező szándéktól kísért – elméleti reflexiók fokozatosan vezettek el az *Umorismo* (1908) megírásáig, amely a vonatkozó tézisek legteljesebb összefoglalását kínálja. Ugyanakkor a dolgozat problémafelvetése azt példázza, hogy a *humorizmusra* koncentrálnak szakmai érdeklődés kevésbé hajlandó tudomásul venni az elméleti írások alapján rekonstruálható két másik fontos, véleményem szerint a *humorizmustól* függetlenítendő területet: Pirandello általános művészetkonceptióját és kései korszakának *pirandellizmusát*. Épp azért, mert könnyen összemoshatónak vélem ezeket a területeket, azaz az általában *humorizmusként* definiált elméletet az író művészetéről való gondolkodásának egyéb, szerintem *humorizmussal nem* azonosítható területeivel, szükségét éreztem, hogy dolgozatommal hozzájáruljak a Pirandello-kritikában újonnan megtapasztalható újraolvasás programjához, és az elméleti írások (újra)értelmezésével egy összetettebb és heterogénebb képet adjak a gondolkodó Pirandellóról.

A dolgozatban bemutatott elemzések eredményeképpen megállapítom, hogy az író elméleti reflexióinak fejlődési ívében három nagy korszakot különböztethetünk meg: a kezdeti, formálódó időszak elméleti orientálódását, amelyet a későbbi *humorizmus* jellegzetes motívumainak és konstans jegyeinek megszületése jellemez; a *humorizmus* elméletének kiérlelését hozó éveket, amelyekben a *humorizmussal* párhuzamosan egy általános művészetkonceptió is kibontakozik; végül az utolsó, a színházi karrier beindulását követő időszakot, amikor a *humorizmussal* kapcsolatos reflexiók háttérbe szorulását, majd elhalását, és helyükben az Élet-Forma dualizmusát ragozó *pirandellizmus* megjelenését vélem megtapasztalhatónak.

Hipotézisem bizonyítása érdekében olyan stratégiára volt szükségem, amely alkalmasnak bizonyulhatott arra, hogy szem előtt tartsa Pirandello esztétikai gondolkodásának központi kategóriáját, a *humorizmust*, és közben körülírja azokat a határterületeket, amelyek – részben vagy egészben – nem azonosíthatók vele. Így született meg a *még nem, majdnem és már nem humorizmus* gondolata.

A *humorizmus* összetettségének felismerése irányította rá figyelmemet egy másik problémára, amely – meglátásom szerint – a Pirandello-kritika időről időre felmerülő kérdése: hol van a helyük és

milyen értékkel rendelkeznek Pirandello művében a nem szépirodalmi írások. A probléma bemutatása érdekében felvázoltam az újraolvasás programjának kontextusát, rövid, átfogó körképet adtam a vonatkozó aktuális és történeti kritikáról, és csoportosítottam az egyes megközelítési módokat aszerint, hogy minőségorientált kérdésfelvetés, vagy az affinitás-mező kijelölése alapján kívánták-e vizsgálni a fantasztikus invenció és a gondolat kapcsolatát írónknál. Az előbbi esetben általában *filozófiai erőt* kértek számon Pirandello elméletén, míg az utóbbiban filológiailag kimutatható vagy ki nem mutatható, kizárólag valamely általános világnézeti közösség által kondicionált kapcsolódások kerültek reflektorfénybe.

A bemutatott példákkal ellentétben az általam feltárt olvasat inkább abból a szempontból közelíti meg a kérdést, hogy érdemes lenne nem ennyire élesen felvetni Pirandellónál a szépirodalmi és nem szépirodalmi szövegek, azaz a fantázia és reflexió különállását. Annál is inkább, mert a jellegzetes pirandellói írásmód egyik legszembeötlőbb sajátossága a *hibriditása*, azaz a széppróza és nem széppróza természetes keveréke, a fantázia és gondolatiság spontán vegyülete, és ami talán máig a legkevésbé kimondott: ezen írói attitűd alapvetően morális motiváltsága. Azt a kérdést teszem fel tehát, hogy mi lehet az oka, hogy a *humorizmus* elméletének idővel egyre jobban kikristályosodó definitív jegyei nem maradnak meg az elméleti írások keretein belül, hanem bekerülnek a szépirodalmi művekbe, vagy épp fordítva, ez utóbbi területekről adaptálódnak a teoretikus írásokba. Röviden: mi az oka, egyáltalán van-e oka a műfajhatár-elmosódásoknak, vagy meg kell elégednünk a pusztán ténymegállapítással, mely szerint a pirandellói írásoknak létezik ez a sajátossága, esetleg fogadjuk el azt a választ, hogy Pirandellónak élete végéig nem sikerült rátalálnia a saját műfajára: amikor szépírnia kellett volna, szereplőit önmarcangoló elmélkedésekbe hajszolta, mikor pedig világos gondolati állásfoglalásokra lett volna szüksége, magával ragadta a költészet ihlető Múzsája. A dolgozat másik célja tehát, hogy a műfajhatár-elmosódás kérdésére kielégítő választ találjon, és ezáltal Pirandello *humorizmusának* egy eddig be nem mutatott oldalára világítson rá.

Összességében tehát megállapítható, hogy a *még nem, majdnem és már nem humorizmus* negatív lencséjén keresztül a dolgozat tulajdonképpen folyamatosan a *humorizmusra* reflektál. A három területet felölelő három fejezet önálló témákat dolgoz fel (Pirandello művészetkoncepciójának három különálló fejezetét), amelyek nem feltétlenül kapcsolódnak szoros szálakkal egymáshoz, ám összességükből – reményeim szerint – mégis csak kirajzolódik egy egységes kép arra vonatkozóan, hogy milyen minőségi átalakulásokon, fejlődéseken ment keresztül Pirandello művészetfelfogása, hogy ezen belül mi a pirandellói *humorizmus*, s hogy minek köszönhető Pirandello írásainak *hibrid* jellege.

2) A dolgozat módszertani elvei

A dolgozat megírása során két fontos célt tartottam szem előtt: egyrészt kielégíteni a téma iránt érdeklődő, esetleg a későbbiekben a kutatásokat folytatni kívánó magyar (szakmai) közönség információ-igényét, másrészt – részint problémafelvetéseivel, részint pedig az azokra kínált megoldási javaslatokkal és következtetésekkel – gazdagítani a Pirandello-kutatások eddigi eredményeit.

E kettős cél érdekében mindenekelőtt igyekeztem a lehető legtöbb forrást felkutatni, bemutatni, érveléseimet minden esetben ezekkel alátámasztani. A forrásokat Pirandello levelezései, szépirodalmi művei, nem szépirodalmi írásai és interjúi alkották. Emellett elengedhetetlen volt a vonatkozó szakirodalom áttanulmányozása. A kételkedés jogát fenntartva újraolvastam a Pirandello-kritika olyan területeit is, amelyek olvasata mára kanonizálttá vált a szakirodalomban, úgy mint a Tilgher-féle értelmezéstörténet vagy a Croce-Pirandello vita dokumentációja. Az előbbi hasznosnak bizonyult a Tilgher-Pirandello kapcsolattörténet szakaszainak részletes meghatározásához, az utóbbi pedig – reményeim szerint – új szempontokkal gazdagította az eddigi megközelítési módokat.

Pirandello levelezéseire és korai műveire irányuló forrásvizsgálat, a tézisek gazdag szöveges illusztrációja mindenképpen érdeklődésre tarthat számot, különösen a hazai közönség számára, tekintve, hogy ezek eddig kevésbé szem előtt lévő területei voltak a magyarországi Pirandello-kutatásoknak. Az olaszországi Pirandello-szakirodalomban természetesen jórészt ismert anyagokról van szó, amelyek különböző gyűjteményes kiadásokban vagy tanulmánykötetekben már publikálásra kerültek. Ami új, az az elemzések árfogó és kontrasztív jellege, vagyis egy egyidejűleg több területre kiterjesztett, viszonylag sokoldalú forrásvizsgálat.

Kutatásaimba és elemzéseimbe bevontam olyan területeket, szerzőket és műveket is, akikkel kapcsolatban nem, vagy csak érintőlegesen foglalkoztak eddig a Pirandello-kutatások (pl. a tudomány és művészet kapcsolatának vizsgálata a korabeli művekben, vagy Capuana írásainak elemzése olyan témákban, amelyek Pirandello művei kapcsán merültek fel stb.).

Végül fontosnak ítélem kiemelni, hogy a dolgozat kettős célja közül az elsőnek, azaz, hogy a tágabb és szűkebb értelemben vett hazai szakmai olvasóközönség sokoldalú informálásának eleget tegyek, igyekeztem a Pirandello-szakirodalmat viszonylag gazdagon idézni, időről-időre jelezni a felmerült témákkal kapcsolatos további irodalmakat, és némely esetben olyan mozzanatokat is bemutatni, amelyek egyébként kimerítő dokumentációval rendelkeznek.

3) A dolgozat felépítése

Dolgozatom egy előszóból, egy második, ún. *mentegetőző* bevezetőből, három nagy fejezetből és egy utószóból áll. A tájékozódás és visszakeresések megkönnyítése érdekében a dolgozat végén, a kötelező forrás- és rövidítés-jegyzék, valamint bibliográfiai összesítő után további két mutatót közlök: Pirandello idézett műveinek mutatóját és egy névmutatót.

Az alábbiakban rövid összefoglalást adok az egyes fejezetekről, a bennük felvetett problémákról, az általam adott válaszokról.

A második bevezető – *a mo' di scusa*

A dolgozat fő tárgyát adó három fejezet elé Pirandello *Il fu Mattia Pascal* című regényének mintájára beillesztettem egy *mentegetőző*, második bevezetőt, amelynek célja a *nem-humorizmusok* kritikai kontextusának felvázolása volt, kiindulópontjában azzal a hipotézissel, hogy a kritika bizonyos fokú érzelmi megosztottságot mutat az író vonatkozásában (egyik oldalon az éljenző pártfogók, míg a másikon a hallgatag megvetők tábora). Az érzelmi megosztottság okát abban az általam túlságosan egyoldalúnak ítélt figyelemben láttam, amely egyértelműen a dramaturg Pirandellót részesítette előnyben. Ugyanakkor – érvelésem szerint – épp a színdarabok konstans művészi értékét vitatandó fogalmazódtak meg már az első kritikák is (l. Croce). Nem kellett sok hozzá, hogy az azokkal szemben táplált negatív érzelmi viszony, az elutasító attitűd rávetüljön Pirandello narratívájának és – kizárólag *humorizmusával* azonosított – elméletének megítélésére is. Természetes volt tehát, hogy idővel e jelenség nyomában meg kellett szólalniuk a Pirandello újraértékelését sürgető hangoknak. A folyamat mára fontos eredményeket tudhat magáénak épp az elméleti munkák vizsgálata terén. E második bevezetőben tehát az újraolvasások és újraértékelések motivációinak nyomába eredtem

A fejezet érveléséhez Pirandello értékelésének évtizedeken át jelentős mértékben irányt szabó Benedetto Croce 1935-ös bírálatát vettem alapul, amely szerintem jól példázza, milyen deformáló erővel hatott szinte kezdetektől fogva a kritika az író megítélésében. Croce bírálatának három sarkalatos megállapításából indultam ki, mintegy kiinduló tételekként tekintve őket. A három tételben a félremagyarázások három eredőjét jelöltem meg. Eszerint Pirandello *humorizmusa*: 1. a *túlságosan könnyű kivitelezést*; 2. a *recept-szerű sorozatgyártást*; 3. és a logika ördögi szövevényében tévelygő *entellektüel önmagába zárt rabságát* jelentette. Ennek alapján a következő kérdéseket vizsgáltam: 1. a filozófus által *túlságosan könnyű kivitelezésként* definiált *humorizmus* valóban azonos-e az író 1921-ig

folyamatosan, különböző orgánumban és fórumokon hangoztatott *humorizmus*-értelmezésével, vagy inkább a *pirandellizmus* szellemiségét képviselő népszerű ál-filozófiai formulákba bújtatott, a színházi alkotókorszak lényegi jegyeiből levont következtetéseket 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, következésképpen vak- vagy legalábbis torztükörbe helyezve az időben korábbra tehető munkákat és – Ferdinando Taviani kifejezésével élve – *geográfiai* területeket. A kérdések megválaszolásában visszafelé haladtam.

Az utolsó kérdés kapcsán a gyorsan jött hírnév negatív hatásait vizsgáltam, érvelésem alátámasztásául pedig egy olyan kritikai szemlét gyűjtöttem össze, amely bizonyítja, hogy időről időre felmerült a vágy, hogy egy hírnevétől lecsupaszított, pusztán valós irodalmi értékeket felmutató Pirandellóról folyjék a szakmai diskurzus. Következtetésem szerint Pirandello színdarabjainak sikereiből származó hírnév egészségtelen módon hatott a szerző kritikai megítélésére. Népszerűségét, a Nobel-díjjal elismert színházi munkásságát alapul véve mintegy *kézpénzként* volt kezelve a hírnév mögötti irodalmi érték, ami azonban – különösen, ha az olykor receptszerűen gyártott színdarabokra gondolunk – nem mindig volt indokolt. (Természetesen ezzel nem kérdőjelezem meg a pirandellói színház némely vitathatatlanul kivételes erejű és forradalmian új darabjának az értékét!) Szerintem a *minőségi*, avagy – Corrado Donati kifejezésével élve – *halhatatlan* Pirandello meghatározása érdekében folytatott *újravizsgálás* programjának valójában azt a célt kell szolgálnia, hogy az író pályájának minden szakaszát és az adott szakaszokhoz tartozó műveit önmagukban való értékük szerint határozzuk meg, ne pozitív vagy negatív előítéletek árnyékában.

A második kérdés a nagy számban születő darabok alapjául szolgáló recept létét firtatja, azt, hogy a mennyiség arányban van-e a minőséggel. A kezdetben futó kalandként, rövid zárójelként kommunikált színházi próbálkozás az első sikereket követően állandó elkötelezettséggé vált Pirandello művészetében. A fokozatosan elméleti szinten is átértékelődött színház háttérbe szorította a szerző egyéb irányú, így előbb a prózai (különösen a regényírás területén), majd lassanként az elméleti/kritikai munkákat. A konkrét alkotómunkával párhuzamosan megkezdődött a háttért adó elmélet kidolgozása is. Míg kezdetben kielégítő megoldásnak tűnt Adriano Tilgher olvasata, az Élet és a Forma egymásnak feszülő ellentétéből születő pirandellói színház koncepciója, idővel egyre határozottabban megmutatkozott Pirandello vágya és törekvése, hogy elszakadjon a tilgheri formuláktól. Bár a kettőjük közötti szakításra 1928-ban valóban sor került, lényegét tekintve azonban Pirandello sem terminológiailag, sem koncepcionális szempontból a későbbiekben sem tudta maga mögött hagyni

tilgherizmusát. A fejezet konklúziója tehát, hogy a jól eladható önsokszorosító eljárásért felelős receptet Tilgher Élet-Forma dualizmusa adta. Ennek volt betudható, hogy a mennyiségileg igen impozáns színházi termés érdekében Pirandello sok esetben minőségi áldozatot hozott azzal, hogy engedett a Tilgher-féle ál-filozófiai séma csábításának.

Az első kérdés lényege tulajdonképpen, hogy a Croce-kritikában emlegetett *humorizmus* valóban megegyezik-e Pirandello *humorizmusával*, vagy inkább a fenti formulából táplálkozó tilgherista ihletésű *pirandellizmussal* van összemosva, s ebben az esetben ez a félreértés kondicionálta a későbbi kritikai megközelítések egy részét is. Kiindulásképpen Pirandello sajtóbeli jelenlétét vizsgáltam. Megállapításom szerint ebben 1922 után jelentős fordulat következett be. Nem pusztán az intenzivitás tekintetében, hanem az interjúkban kommunikált üzenetek tartalmi vonatkozásában is. A tényleges *humorizmus* problémájának tematizálása, amely Pirandello egész addigi elméleti és kritikai munkásságának alapirányát adta, ezektől az évektől kezdve a háttérbe került, és átadta helyét előbb a *tükör-színház* elméletének (amely sok vonásában még kapcsolódni tudott a *humorizmus* néhány fontos poétikai-esztétikai tételéhez), majd a tilgheri *Élet-Forma* antitézisének kibontó értelmezési stratégiájának. Annak bizonyítása érdekében, hogy Tilgher formulájának elfogadásával Pirandello végeredményben a *pirandellizmus* alapjait rakta le (amely aztán joggal esett áldozatául az első nagy autoritás-vitató kritikus, Benedetto Croce elutasító kritikájának), Tilgher kritikáinak és Pirandello interjúinak részletes, elemző bemutatását kíséreltem meg.

Az egyik legfontosabb konklúziója a fejezetnek, hogy a tilgherizmus elleni harc Pirandellónál fokozatosan egybefonódott a tilgheri formulákból építkező *pirandellizmus* elleni harccal, amelyről jól tanúskodnak a jórészt Stefanóval folytatott *tükör*-írás keretében született ekkori publikációk. A másik kitérési irányt a mítoszok jelentették volna az író számára, aki ezekben remélte megtalálni a művészi megújulása felé vezető kiutat. Kísérletét azonban 1936-ban bekövetkezett halála miatt nem tudta végigvinni, így a *pirandellizmussal* való szakításában kudarcot vallott. Az elemzések alapján levont másik következtetésem tehát, hogy Croce 1935-ös kritikájának csaknem valamennyi megállapítása helytálló volt, kivéve egy dologban: amit Croce mondott, az nem a *humorizmusra*, hanem a tilgheri formulák nyomán megszületett *pirandellizmusra* vonatkozóan igaz.

A dolgozat e felvezető kritikai körképe, a benne felvetett probléma esetleg provokatívnak, a hagyománnyal szemben tiszteletlennek és autoritás vitatónak tűnhet. Adódik ez a szóbanforgó kérdés érzékenységeből. Reményeim szerint azonban érvelésemmel, példáimmal be tudtam bizonyítani, hogy valóban létező dolog az újraolvasás és – némely esetben – az újraértelmezés igénye, hogy vannak

indokok, amelyek ezek jogosságát támasztják alá, és ez a dolgozat maga is egyike lehet az ilyen irányú kísérleteknek.

I. Még nem humorizmus

Pirandello *humorizmus*-elméletének két szembeötlő sajátága van. Az *Umorismó*ig (1908) terjedő időszak koncepcionális evolúciójának koherenciája következtében az indulás éveitől kezdve jelen van nála egyfajta *humorista pre-diszpozíció*, 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 időszakában megmutatkozott. A koherencia ellenére azonban kijelölhetővé válnak bizonyos koncepcionális lépcsőfokok a végső megformálásig vezető úton. Ebben a fejezetben ezeket a lépcsőfokokat veszem számba (I.1. a formálódás évei; I.2. az első mérföldkő: az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) című tanulmány; I.3. a századfordulóig vezető út), 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, Pirandello elméleti formálódásának legfontosabb dokumentumait képviselik.

I.1. A formálódás évei

A fejezet kiinduló tétele szerint a formálódás éveinek dokumentációját Pirandello levelezése (I.1.1.), költészete (I.1.2.) és első cikkei, tanulmányai és kritikái (I.1.3.) alkotják. A példaként felsorakoztatott források és dokumentumok dolgozatbeli áttekintése többféle olvasási módot tesz lehetővé, mintegy átvéve Pirandello írásmódjának labirintusképző jellegét. A gondolatmenet főtengelyére felfűzött írások kronológiai rendben követik egymást. Emellett azonban kívánatosnak tűnt az egyes dokumentumokban felmerülő gondolati motívumok visszatérését és/vagy továbbfejlesztését rögzíteni, amelyet egyéb, az előbbiek kapcsán érintett írások bevonásával, vizsgálatával tettem 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 ez a 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 a korábbi olvasatnak. Az eligazodáshoz

szükséges Ariadné-fonalat a név- és tárgymutatókon kívül a szövegben időről-időre elhelyezett szövegdobozok adják.

A **levelek (I.1.1.)** tematikus feldolgozásának legfontosabb tanulságai a következő megállapításokban összegezhetők. Korai ifjú évektől jelen van Pirandello egzisztenciális bizonytalanság-élménye, az életből való kirekesztettség megélése, a későbbi *fuori di chiave* léthelyzet személyes megtapasztalása, a dolgokat és embereket sajátos, *humorista* kettős lencsén keresztül szemlélő egyén illúziómentes világlátása. Érdekesen anakronisztikus visszhangot kelt a levelekben megmutatkozó Leopardi-féle pesszimizmus és életuntság, amely konkrétan az *unalom*, az *undor*, a *hajótörés* tematikaiban jelenik meg, de ugyancsak Leopardi-utánérzés tükröződik a 19. századi előd költészetének egyes jellegzetes tárgyi és lexikai kifejeződéseiben (pl. a csillagok, a hold motívumai és a velük *szemben* kijelölt költői pozíció), vagy a jellegzetes leopardis fordulat kíséretében (*mi affaccio a ...*) megjelenő kontemplatív pózban.

Jelentős tematikai blokkot alkotnak a kívülről szemlélt társadalom folyamatos *szerepjátásának* leleplezése, a *kettős lencsén* keresztül látott ember kicsinysége és nagysága, és az ember *illúziók* iránti szüksége, amelyek egytől egyig továbbviszik Pirandello leopardizmusát. Külön fejezet nyitható a *kopernikuszi motívumnak*, a *távolság-filozófiának* és a *valóság-illúzió* közötti ellentétnek. Hosszas elemzés tárgyát képezi Pirandello kedvelt Don Quijote-motívuma, amelyet maga az író egész művészetének alapköveként definiált a Domenico Vittorininek adott New York-i interjújában. Az a tény, hogy Pirandello az emberi értékek védelmezőjeként, erkölcsi tudattal felruházott, de bukásra ítélt hősként láttatja Cervantes lovagját, előrevetíti a pirandellói *humorizmus* alapvető morális beágyazottságát.

A fiatalkori levelek utolsó nagy tematikai egysége a *labirintus* motívuma körül bontakozik ki. Annak ellenére, hogy maga a motívum explicit módon csak elvétve jelenik meg Pirandello műveiben, ez lehet művészetének egyik legtalálóbb interpretációs kulcsa. Ahogyan sajátos *labirintusként* jelenik meg a műalkotás, úgy a *labirintus* képével írható le leghitelesebben – Stefano *Icaro* című darabjának egyik üzenetéből is kiolvasható – Pirandello egész művészete. A könyvtár *labirintusként* ábrázolásával a *könyv-könyvtár-könyvtáros* motívumok intertextuális kapcsolatba lépnek Borges (majd Eco) világával, ami lehetővé teszi azt a komparatistikai olvasatot, amelynek segítségével Wladimir Krysinski az egész pirandellói életművet a modernitás nyitányaként tárgyalja.

A *labirintus*-tematika zárásaként végül megemlítem Pirandello *labirintus*-képző szövegalkotásitechnikáját. Giovanni Macchia megállapítása szerint Pirandello folyamatosan összeállított és szétszedett műveket, mindig ugyanazokkal az anyagokkal dolgozott, csupán az elrendezés módja változott. A cél a nagy mű létrehozása lett volna, amelyből azonban a művészi alkotás állandó

fluiditásának következtében csupán vég nélküli és folyamatosan önmagát cáfoló folyamat lett. Bár a nagy mű végül nem készült el, meglátásom szerint a pirandellói életmű egészét azonosíthatjuk ezzel a *labirintusból* szöveggel. Az írás labirintus-alkotó jellege tehát az a – Krysinski megfogalmazásában egyenesen posztmodernként definiált – *de-* és *re-kompozíciós* narratív eljárás, amelyek létező szövegek átvételén, esetleg létező szövegek egyes szöveghelyeinek újraírásán alapult. Ezt példázza Pirandello – Machiavellitől vett – *Belfagor* című ifjúkori, töredékesen maradt darabja, amelynek elemzésére részletesen kitérek dolgozatomban.

A levelekkel foglalkozó első nagy tematikai egység legfőbb konklúziója tehát, hogy Pirandello gondolat-, érzés- és kifejezés-világában kezdetektől megfigyelhetünk bizonyos *humorista* hajlamot, ahogyan bizonyítja ezt azoknak a motívumoknak, szerzőnek és témáknak a jelenléte a levelekben, amelyek később az író *humorista* elméletének és *Umorismo* című művének is részét fogják alkotni.

A *Belfagorral* átlépek a ifjúkori évek másik nagy csoportját alkotó dokumentumok tárgyalására, az **első költői próbálásokra (I.1.2.)**. Elsőként a *Mal giocondo* néhány darabját elemzem, e kötet líráját ugyanis különösen tanulságosnak ítélem a fiatal Pirandello lelkialkatának, *humorista* pre-diszpozíciójának megértése szempontjából. A kötet kivételes erénye a póz nélküli, őszinte feltárulkozás, amely programadó kulcskérdéssé vált a költő számára ekölcsi és esztétikai téren egyaránt. Az *ének* ünnepében fogant beköszönő kötet, a nyilvánvaló idegen hatások jelenléte ellenére is, tematikai és metrikai sokszínűségében talán a legizgalmasabb verses gyűjteménye Pirandellónak. A *Pasqua di Gea* kötettől (1891) kezdve az egyes gyűjtemények homogénebb formát öltenek mindkét szempontból. Ez utóbbiban a természet, a tavasz páni dicsőítése, a szerelem és az életöröm igénye alkotja a központi tematikát, az *Elegie renane* (1895) – Goethe nyomdokain haladva – a bonni évek költői krónikáját kínálják. A reflexív és visszaemlékező kitérőkkel tűzdelt *Zampognát* (1901) követő utolsó verskötet, a *Fuori di chiave* (1912) pedig mintegy poétikai *summáját* képezi a világ és az élet *humorista* interpretációjának. Ehelyütt Pirandello művészi és – sok esetben – *humorista* formálódására meghatározóan ható irodalmi mintákra is kitérek, természetesen a teljesség igénye nélkül és elsősorban a *humorizmus* elmélete szempontjából megtermékenyítő gondolatok számbavételével. Ez utóbbi okból ismét visszatérek Pirandello Don Quijote-értelmezésére, amelynek ezúttal a koncepcionális *iterjét* járom végig az első D'Annunzio-kritikáktól az *Umorismo*ig.

E második tematikai egység jelentősége, hogy rámutat, az induló Pirandello költőként is igyekezett olyan modelleket választani, akik erősíthették a korábbiakban *humorista pre-diszpozícióként* definiált lelki-szellemi beállítódását. Így az induló évek költészete folytatni tudta, illetve megerősíthette a részben ugyanazon időben született levelek szellemi üzenetét.

A formálódás éveinek harmadik forrás-csoportját az **első cikkek és tanulmányok** alkotják (I.1.3.), amelyek az 1889-1893 közötti időszakot ölelik fel. Az írásokat két megközelítési szempont kombinációjában tárgyalom: egyrészt követem keletkezésük kronológai rendjét, másrészt megpróbálom feltérképezni és bemutatni a jellegzetes pirandellói szövegútvonalak útját, amelynek során kitérek azokra a jegyekre is, amelyek valamilyen új szempont beemelésével gazdagítják az eredeti koncepciót. A legfontosabb érintett témák: a nyelv kérdése, a humorista-szatirikus szerzők irányában tanúsított fokozott érdeklődés, a hazugság-őszinteség kérdése, a művészi alkotás spontaneitása, az imitáció elutasítása a művészi eredetiség nevében.

A fejezet legfontosabb üzenete, hogy ezekben az írásokban a *humorista* és általános művészetkonceptió egymással párban, ugyanazon csapás mentén haladt. Épp emiatt ezeknek az éveknél vonatkozásában nem releváns a kettő megkülönböztetése. Ugyanakkor a szövegek tágabb kontextusáról elmondható, hogy jórészt olyan elemeket tartalmaznak, amelyek Pirandello alapvetően *humorizmus* irányába mutató érdeklődéséről tanúskodnak.

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

Pirandello elméleti-gondolati formálódásának első szakaszát az *Arte e coscienza d'oggi* (1893) tanulmány zárja. A pirandellói *labirintus* meghatározó állomása ez, amit bizonyít az írás megkerülhetetlensége olyan kérdések vizsgálatában is, amelyek egy jóval érettebb periódusban született munkák kapcsán merültek fel. Az *Arte e coscienza d'oggi* tehát – problémafelvetéseinek köszönhetően – a későbbiekben is referenciapont maradt. Az írás Pirandello – és rajta keresztül egy egész kor – intellektuális, esztétikai és morális rossz közérzetének a kivételes dokumentumát jelenti.

A tanulmány elemzésekor megpróbáltam világossá tenni a korábbihoz hozott motívumok továbbérleléséből származó gondolatok és a későbbi írásokban, így főként az *Umorismo*-ban továbbélő tézisek kijelölte metszéspontot. A legfontosabb kérdések a *humorizmus* krízisélményhez kötődése, a *kopernikuszi fordulat* tematizálása, az ember illúzió-igénye és a költészetnek a tudományok/filozófiák válságával szemben juttatott kitüntetett figyelem voltak. Megállapításom szerint a tanulmány úgy stílusában, mint a témafelvetések és –elemzések technikájában előlegezi az *Umorismo* sajátos, értekező és szépirodalmi műfajhatárokra való mozgását. Úgy vélem, többről van szó, mint a formálódás éveinek egyszerű szintéziséről. Mind a reflexivitás, mind a gondolati kifejtés módszerének szempontjából a *nagy értekezések* paradigmája lett az írás.

I.3. A századfordulóig vezető út

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, megállapítások refrénként ismétlődtek a különböző helyeken, így gördítve tovább a gondolati fejlődést, újabb és újabb árnyalatokkal gazdagítva a kiindulási pontokat. A gondolati érlelődés második etapjának határállomását az 1900-ban született és részletesen a következő nagy fejezetben tárgyalt *Scienza e critica estetica* képviseli. E kissé önkényesnek tűnő korszakolás melletti érvként hozhatom 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 élesebben ketté válik.

A fejezetben elemzett recenziók és kritikák legmeghatározóbb üzenete a művészi originalitás melletti érvelésben, a D'Annunzio-ellenes kritikában és a *humorizmus* tematikájának bővítésében határozható meg, amelyeket az őszinteség programja von közös zászló alá (többek között a Pirandello körül csoportosuló irodalmi társaság művészi eszménye is ez lesz). További fontos programadó kérdések az író által megformált karakterek elevenessége és természetessége, az élő, organikus művészet ideálja, valamint a tartalom és forma egybeolvadásának kritériuma, amelyek alapkövei lesznek Pirandello általános művészetkonceptiójának és az azzal szorosan összefonódó *humorizmusának*.

Nem maradhattak el Pirandello D'Annunzio-ellenességének dokumentumai, és persze az ilyen jellegű kritikák állandó elemeit képező, imitációt elutasító érvelések sem. A probléma magától adta egyrészt az *őszinteség* kritériumával való együttes tárgyalását, valamint a naturalizmus és a Zola-kérdés megkerülhetetlenségét. E két utóbbi téma magával hozza Pirandello Francesco De Sanctishoz és Luigi Capuanához való viszonyának, a közöttük kimutatható hatástörténetnek vizsgálatát. Figyelemre méltó, hogy míg az előbbi vonatkozásában Pirandello hű maradt a modellekhez, a Zola-kérdésben nem volt olyan megengedő, mint De Sanctis vagy Capuana. Ellentétben azzal, ahogyan például De Sanctis utolsó korszakában eljutott a realizmusban, így a zolai realizmusban (!) rejlő pozitív lehetőségek felismeréséhez, tekintve, hogy a modern kor tudományos és kritikai szemléletével összhangban álló eljárásmodot látta benne, így hangsúlyozta, hogy Zola eredetiségének zálogát épp művészetének pozitív alapokra helyezése jelenthette, addig Pirandello mindig is tartotta magát Tommaseo álláspontjához, mely szerint minden rendszer (iskola) rossz, épp azért, mert rendszer (iskola), tehát nincsen helye semmilyen megkülönböztetésnek, azaz *tout court* elutasítandó. Ugyanakkor épp amiatt, amiért szembekerült De Sanctis-szal és Capuanával a Zola-kérdésben, a *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908) című tanulmányban, melynek vizsgálatától – az 1906-os *Novelle e novellier*ivel együtt – nem

tekinthetem el e fejezet záró részében annak ellenére, hogy kívül esik a kronológiai határvonalon, Pirandello a megszokottól eltérően nem belőlük merített a műalkotás *spontaneitásának* kérdésében, hanem Goethehez nyúlt, akinek kimutatható jelenléte nem véletlenül ebben a tanulmányban a legmarkánsabb. Ő volt az, aki az említett tanulmányban Gabriel Séailles mellett a művészet szabad, élő mozgásként való definíciójában ösztönzőleg hatott Pirandellóra, aki viszont gondosan ügyelt arra, hogy ezúttal az azonos esztétikai elveket valló De Sanctis és Capuana nevét elhallgassa.

II. Majdnem humorizmus

Pirandello *humorizmussal* kapcsolatos megállapításai az 1908-ig terjedő időszakban fokozatosan kiérlelt elméletté álltak össze, melynek erejét és értékét a szerző természetes módon és elsősorban más elméletekkel megmértetve igyekezett kidomborítani. Benedetto Croce kultúrdiktátori szerepe a század első évtizedére világos kontúrokat öltött, így Pirandello (*humorizmus*) számára ő vált az elsődleges mércévé (1908-ra pedig egyértelmű ellenponttá). Kettejük vitája számos tanulsággal szolgál, de közülük az egyik legfontosabb, hogy ennek köszönhetően vetette papírra Pirandello általános poétikai-esztétikai koncepcióját, amelynek csupán egyik lehetséges konkrét megnyilatkozási módja volt a *humorizmus*.

Fontos ugyanakkor kiemelni, hogy Pirandello művészettel kapcsolatos reflexiói legtöbbször a *humorizmussal* összefüggésben kerültek elő (természetesen itt nem feltétlenül kell mögé értenünk a rendszerező szándékot), és mivel a *humorizmus* nem ellentmondott általában a művészetnek, hanem a művészet sajátos mibenlétéről és funkciójáról vallott nézeteket egy adott korban leghitelesebben közvetíteni képes, specifikus művészeti formaként jelent meg, így maga sem érezte a szükségét, hogy különösebb distinkciókat tegyen a két terület között. Olyannyira, hogy Pirandello nem foglalkozott az egyéb, nem *humorista* művészi megnyilatkozások vizsgálatával. Legfeljebb kritikai írásaiban kérte számon a szerzőktől azokat az elveket, amelyek a nem szoros értelemben vett *humorista*, hanem egy általános művészetkonceptióhoz tartoznak, úgy mint a *spontaneitás* vagy az *organikusság* erősen desantisi ihletésű elvei, vagy a capuanai indíttatású *őszinteség* kritériuma. Az egyéb, nem kritikai jellegű elméleti fejtegetései azonban kivétel nélkül összefonódtak 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 felmerült a kettő megkülönböztetésének igénye, az *Umorismo* ama passzusában található, ahol Pirandello a reflexió sajátos tevékenységét tárgyalja a *humorista* alkotásokban, szembehelyezve ezzel őket a *nem humorista* művekkel. A szóban forgó szöveghely

szemet szűrt Crocénak is, és az *Umorismo*-ról írott 1909-es kritikájának középpontjába többek között ez az ambivalencia került. Pirandello az *Umorismo* 1920-as kiadásának újonnan beillesztett passzusában felelt neki, és nyomatékosította, hogy a *humorista* művészet *sajátos* művészi kifejezési formaként értelmezendő, amely a *reflexió speciális tevékenységének* köszönhetően nyeri el a rá jellemző és a többi kifejezési formától megkülönböztető jegyeit.

Fontosnak ítélem, hogy megkülönböztessük Pirandello általános és *humorista* művészetkoncepcióját, ez ugyanis – meggyőződésem szerint – több előnnyel járhat: egyrészt választ adhat a Croce által jelzett *bizonytalanságra*, másrészt – és ez a fontosabb – magyarázatot kaphatunk az *Arte e scienza* kötet esztétikai-poétikai fejtegetéseire, amelyek nem feltétlenül tartoznak a *humorizmus* kérdéskörébe. Érdeemes utalni ennek kapcsán arra a feltűnő csendre, amellyel maga Croce az *Arte e scienza* kötetet negligálni igyekezett. Az *Umorismo* és az *Arte e scienza* publikálásának csaknem teljes kronológiai egybeesése miatt a kritikus figyelmét nem kerülhette el ez utóbbi kötet sem, ráadásul az előbbiben explicit utalásokat találhatunk az utóbbira, a többi között épp a filozófussal polemizáló részekben, így a személyes megszólítottóság az *Arte e scienza* kapcsán is adott volt.

Feltételezésem szerint 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. Croce tehát az *Arte e scienza*-val ellentétben egyszerűen jobban védhetőnek vélte a saját pozícióját az *Umorismo*-val szemben, mindenekelőtt a retorikai besorolások alapvetően pszichológiai indíttatását és gyakorlati hasznát kimondó, s így elutasításukat legitimáló elmélet fényében.

A fejezet gerincét tehát – a fenti hipotézis értelmében – az *Arte e scienza* tanulmánykötet és a Crocéval folytatott polémia keretében testet öltött művészetértelmezés bemutatása alkotja. Ehhez azonban, mintegy premisszaként, szükségesnek ítélem három fontos megelőző mozzanatról megemlékezni: 1. Gabriel Séailles esztétikájának Pirandellóra gyakorolt hatásáról (II.1.1.); 2. a századvég/századforduló művészi-esztétikai gondolkodásában napirenden lévő kérdésnek, a tudomány és művészet viszonyának pirandellói értelmezéséről (II.1.2.); 3. Luigi Capuana elméleti ösztönzéséről (II.1.3.).

II.1. Premisszák Pirandello művészetértelmezéséhez

Gabriel Séailles hatása (II.1.1.), művének, a *Le génie dans l'arte*-nak (1883) jelenléte Pirandello műveiben nem újkeletű felfedezés, Gösta Andersson és Paola Casella, kisebb mértékben pedig Claudio Vicentini részletesen feltárták azokat a szöveghelyeket, ahol kimutatható Séailles esztétikájának többé-

kevésbé szöveghű átvétele. Séailles alaptételei azonban már jóval 1908 előtt, a *humorizmus* elméleti kidolgozásának legfontosabb éveiben megjelentek Pirandellónál. Gösta Andersson erre hivatkozva hangsúlyozta, hogy Pirandello *humorista* elméletének végső kidolgozási fázisában meghatározó tapasztalatot jelentett a Séailles esztétikájával való megismerkedés. Ugyanakkor – és ebben megerősíti állítását Casella is – az 1896 (Casellánál 1898) és 1904 közötti éveket a *humorizmus* érlelődése szempontjából steril időszaknak ítélte. Meglátásom szerint ezek az ellentmondásos állítások kioltják egymás érvényességét, hiszen a két kritikus szerint épp azokban az években nem történt előrelépés a *humorizmus* ügyében, amikor a szerző megismerkedett az elmélet kidolgozása szempontjából alapvető fontosságú gondolatokkal. Pirandello ebben az időszakban jórészt irodalomkritikusi tevékenységet folytatott, és ezek az írások – jellegükből fakadóan – kevésbé voltak alkalmasak a koncepcionális finomításokra, az elmélet továbbfejlesztésére, sokkal inkább a már meglévő poétikai-esztétikai elképzelések gyakorlatba történő átültetéséről szóltak. Volt azonban szerintem néhány rövidebb írás, amelyek helyet adhattak bizonyos elméleti kérdések tisztázásának (*Sincerità*, 1898; *Azione parlata*, 1899; *Scienza e critica estetica*, 1900), többek között egy *nem humorista* művészetre vonatkozó poétikai-esztétikai ideál körvonalainak. Ugyanezek a tanulmányok jelentik Gabriel Séailles esztétikájának legkorábbi pirandellói recepcióját.

Ebből a szempontból elemzem a három írást, a legfontosabb következtetést pedig úgy foglalhatnám össze, hogy Pirandello általános művészetkonceptiója alapvetően hű tükre maradt a Séailles-től tanult leckének, a tőle való elhajlás épp a *humorista* művészetértelmezésben mutatkozik meg. Így a századfordulós évek elméleti terméketlensége csak a *humorizmus* vonatkozásában állítható, az író általános művészetértelmezése viszont épp ekkor gazdagodik, a többi között Gabriel Séailles (és Alfred Binet) elméletének köszönhetően. Amíg a kétféle művészetkonceptió összefonódva haladt, Séailles jelenléte a *humorizmussal* kapcsolatos reflexiókban is nyilvánvaló volt. Ahol a kétféle elmélet elvált egymástól – azaz a reflexió munkáját illető álláspontok divergenciájában –, ott Séailles a *nem humorista* vonal szempontjából maradt ihlető erő, míg Pirandello *humorista* koncepciója valóban a tőle való eltávolodás jegyében fejlődött tovább.

A *Scienza e critica estetica* (1900) nyitó és záró sorai Pirandello tudományok iránti vonzalmáról árulkodnak, arról a meggyőződéséről, hogy a **tudományos eredmények** kamatoztathatóak **a művészetben és a kritikában (II.1.2.)**. A tudomány ekkoriban elsősorban a pszichológiát jelentette Pirandello számára, eredményeinek az esztétikai kritika területén való felhasználását pedig Binet olvasásának élményével kapcsolta össze.

Binet műve meghatározó módon hatott Pirandello elméleti-művészi érlelődésére, aki a kísérleti klinikai pszichológia területén tett felfedezéseknek köszönhetően végleg hátat fordított a psziché és a lelki élet korábban szigorúan pozitivista-determinisztikus felfogásának. Mellette viszonylag korán megmutatkozott Pirandello spiritualizmus iránti vonzalma, amihez Séailles munkássága jelentette a legfőbb támpontot számára. Binet és Séailles elmélete így talált összhangra Pirandello esztétikai koncepciójában.

Binet műve (*Les altérations de la personnalité*, 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 Pirandellóhoz, 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 tanulságaival szolgált számára, mely utóbbi az alternatív életek lehetőségét vetette fel. Pirandello a *Scienza e critica esteticában* vonja le először ezeket a tanulságokat, így a tanulmány vizsgálata ebből a szempontból is indokoltnak tűnt számomra.

Annak ellenére, hogy a tudomány ebben az írásban elsősorban a pszichológiát jelentette Pirandellónak, a tudomány és művészet kapcsolata jóval cizelláltabb módon jelen volt nemcsak nála, hanem az egész kor – főleg pedig a századvég – szellemi életében. A pozitivista korszak tudományos fejlődésének köszönhetően a tudomány a szellemi élet valamennyi területére beszüremkedett, s ott rövid időn belül hegemoniára tett szert. A nyomában persze kérdések és kétségek sokasága fogalmazódott meg, és a századfordulóhoz közeledvén a pozitívizmus és a naturalizmus egyeduralma lassanként lecsengeni látszott. Az egyre erősödő neo-idealista szellemi áramlatokkal dacolva egyértelműen revíziós, avagy restaurációs igénnyel merült fel a tudomány kérdése. Ez adta ennek a fejezetnek az elemzési szempontját, és ennek jegyében vizsgáltam mindazokat az írásokat, tanulmányokat, amelyekben megjelent Pirandello tudományról és művészetről való gondolkodása.

Az elemzések során megállapíthatóvá vált, hogy Pirandello nagyjából a századfordulótól a tudomány alatt elsősorban a pozitív ismeretek gyűjtőmedencéjét értette, irodalmi, művészeti vonatkozásait pedig nem elsősorban a műalkotás belső világán belül vizsgálta, vagyis olyan elemként, amely a mű organikus részévé, azaz formává válva a kritika vizsgálatának tárgyát képezheti – mint javasolta az 1900-as *Scienza e critica esteticában* –, hanem vagy mint megismerést, s ez esetben a művészettel szembeni alternatívává válik, 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 Pirandello Fausto Squillace *Scopo de l'Arte* (1898) frissen megjelent kötetéről írt. Squillace könyvében egy olyan jövőbeli művészetet prognosztizált, amelyben a költői originalitás a tudomány és a filozófia inspirációival gazdagodik. A tudomány és művészet közötti kollaboráció itt megfogalmazott ideálja aztán két évvel később a *Scienza e critica estetica* tanulmány egyik vezérgondolatává vált Pirandellónál.

A dolgozat egyik újdonsága, hogy részletesebben vizsgálja Squillace Pirandello gondolkodására kifejtett inspiratív hatását, amely messze nem merült ki az imént említett ponton. Squillace egy évvel későbbi művében ugyanis, 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 erőit. Ugyan Squillace konkrét megvalósításra tett javaslatával Pirandello nem tudott azonosulni, hiszen Squillace rendszerébe bekerültek olyan, általa üldözött *devianciák* is, mint pl. Lombroso, Morel vagy Nordau orvosi-pszichiátriai esztétikái, az elvek tekintetében mindenképpen egyet tudott érteni szociológus kollégájával.

A **Luigi Capuanának** szentelt fejezetben (II.1.3.) azt a sokrétű hatást vizsgáltam, amelyet a délolasz író elméleti szempontból gyakorolt Pirandellóra. Mindkettejük kulturális orientálódásában hasonló irányokat figyelhetünk meg, egyrészt egy *sajátos* realizmus igényt, másrészt a század végére felerősödő spiritualista tanokhoz való vonzódást. Esztétikai nézeteik kialakításában De Sanctis esztétikájának meghatározó szerepe volt a közös pont.

Pirandello és Capuana esztétikai elképzeléseiben megmutatkozó rokon vonások közül az egyik legfontosabb a műalkotás már Séailles-nél is emlegetett *organikus, spontán, életszerű* formálódásának tétele. A '70-es évek tanulmányaiban Capuana az *organikusságot* elsősorban a természeti fejlődési folyamatokhoz hasonló sajátágként mutatta be, és ekkor még a kor uralkodó természettudományos és pozitivistá szemléletéhez igazította elképzelését. 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 az alkotó – lévén a valósággal elégedetlen – gondolatban az ideálisba menekül, s onnan meríti az elemeket. 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 szükségszerűség törvényének engedelmeskedik.

A művészi alkotófolyamat leírására a későbbiekben – gondoljunk elsősorban az 1898-as *Gli „ismi”*... tanulmánykötetre – Capuana az *organizáció* terminust használja, amelynek révén a műalkotást alkotó elemek a művész fantáziájában összeállnak, majd egy *spontán* alkotói erjedést követően *élő, eleven* teremtményekként lépnek elő.

Több hasonlóságot megfigyelhetünk tehát Capuana elmélete és Pirandellónak – Séailles és Binet nyomán – a *Scienza e critica esteticában* bemutatott elképzelése között. Ilyenek az alkotás *organizációs* jellegének kiemelése és a mű megszületését segítő *spontán eleven mozgás* feltételezése. Ugyanakkor fontos különbség volt, hogy Capuana az alkotói fantázia forrását a tapasztalati valósághoz kötötte, míg Pirandello a szellemben élő ideákhoz. A különbség onnan eredt, hogy Capuana a műalkotás elemeiről beszélt, a valóságra vonatkoztatta őket (vagyis számára a művészet idealitása szigorúan pozitivista és verista előfeltételekből indult ki), ezzel szemben Pirandello az alkotó személyiségében lévő elemek aggregációjáról beszélt, a mű létrejöttének *locusa* tehát nála nem a külső valóság, hanem az alkotó belső valósága volt. Ezzel az alkotás szubjektivitását, pszichológiai meghatározottságát hirdető elmélet irányába mozdult el. Capuana ezért beszélt a későbbi művet szülő embrionális (*csíra-sejt*) állapot kapcsán szükségszerűen *sensazionéról* (benyomás), Pirandello pedig egy idea felkeltette *sentimentóról* (érzelem).

További ösztönző hatást jelentett Capuana Pirandello számára a modern művészet legfőbb kihívásának tekintett valós, eleven karakterek teremtésére vonatkozó tétel megformálásában, a már korábban is tárgyalt ösztönös programjának kidolgozásában, és a tudomány és művészet viszonyának boncolgatásában. Ezúttal mindhárom témát a két szerző vonatkozó írásainak konfrontatív elemzésén keresztül mutatom be, világosan elkülönítve nézeteik rokon és ellentétes elemeit.

II.2. Pirandello művészetértelmezése az *Arte e scienza* kötet tanulmányai és a Croce-vita alapján

Az előző fejezet konklúziója értelmében tehát a századfordulót megelőző évek élénk érdeklődése a művészet és tudomány kapcsolata iránt nem hagyta érintetlenül Pirandellót sem, ám – ahogyan Giuseppe Nava írta – az 1900-as évektől e tudományos érdeklődés helyébe mindinkább esztétikai reflexiók léptek, nem kis mértékben Croce *Esztétikájának* 1902-es megjelenése, valamint a nem pozitivista filozófiák felbukkanása következtében (Bergson, Simmel, Blondel). Tulajdonképpen a régi és az új kutatási irányok találkozásában született az *Arte e scienza* kötet (1908), amely címében Capuana 1904-es művét idézte. Pirandello azonban nem csak egy tanulmányt szentelt a kérdésnek, hanem egy

egész kötetet, így a cím az egész könyvre vonatkoztatható, jelentése szerint pedig a tudomány és művészet elválaszthatatlanságát akarja sugallni, ez utóbbi legfontosabb kritériuma ugyanis a belső koherenciának, a művészi teremtés *ösztönösségének* és *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 Pirandellónál.

A kritika oldaláról megközelítve a címet, azt kell hangsúlyoznunk, hogy Pirandello értelmezésében a tudományosság nem a pozitivista tudományok alkalmazta módszereket jelentette, mert szerinte azzal a kritika ugyanúgy a művész által korábban létrehozott belső koherenciát törné meg. Barberi Squarotti szerint ezért Pirandellónál a műalkotás kritikájának objektivitása és tudományossága ellentétes a *crocei*, de akár a *desantisi* vagy a pozitivista elméletek gyakorlatával is. Egy felelős tudományos kritika kialakításának ideálját sejtethjük tehát az *Arte e scienza* cím mögött: Pirandello a tudomány segítségével kívánta feltárni a művészetben lévő tudományt. Ehhez kínált különböző irányelveket, elméletet és példákat a kötetet alkotó kilenc tanulmányban. Értelmezésében tehát a tanulmányok megszületésének háttérében álló nagyon is gyakorlati motivációkon túl maga a címválasztás egyben programszerű volt.

Az *Arte e scienza* kötet tanulmányainak túlnyomó része alapvetően a Croce-ellenes vita álláspontját képviseli, amelynek keretei között Pirandello számot adhatott a nem kifejezetten *humorizmusra* korlátozódó, általános művészetszemléletéről. A kettejük közötti véleménykülönbségek ellenére azonban elméleteikben számos közös pontot találhatunk. Ebben a fejezetben – a polémia egyes fázisainak bemutatásán keresztül – mindenképp arra kerestem a választ, hogy a nézőpontok ütköztetése miért eredményezett érdemi vita helyett – sok esetben – egymás melletti elbeszélést.

Megállapításom szerint Croce és Pirandello vitájának egyik okozója az eltérő valóságértelmezésükben volt. Míg Croce esetében a megismerő tevékenység mindig és kizárólag egy objektív valóságra irányul, amely konkrét és egyféleképpen létező, Pirandello szerint a valóság egy belső, szubjektív érzetünkön keresztül realizált világot jelent, amely csupán végtelen közeledés a tényleges, tőlünk függetlenül létező valósághoz, de soha nem esik vele egybe. A másik fontos különbség a megismerés értelmezéséből származott: Pirandello szerint a megismerés kizárólag intellektuális (logikai) aktus, amely fogalmakkal és fogalmak közötti relációkkal dolgozik, ezekre vonatkozóan tud állításokat megfogalmazni, a lényegi tudás megragadására, az okok feltárására azonban alkalmatlan. A valódi tudás, az ismeret ezzel szemben a létezés és az élet miértjeire tud felelni, így ez a tudás túl van a intellektuális képességeinken, csupán érzéseinken keresztül érhetünk el hozzá.

Pirandello felfogásában tulajdonképpen már a világ percepiálása során eldől, hogy a róla való, hangsúlyozottan *pontatlan* ismeretek szubjektívek és pszichológiailag motiváltak. A világhoz (valósághoz) való viszonyunkat következésképpen nem a 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 pusztá *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 Pirandello érvelése alapján folyamatos dialektikaként kell elképzelnünk: a valóság ábrázolása, amely maga is szubjektív aktus, kizárólag egy objektív valósággal fedésben nem lévő, személyes módon teremtett világra irányulhat. Miután a *megismerést* Pirandello pusztán a *kognitív* oldallal azonosította, a *kognitív*, azaz *objektív* megismerés lehetőségének elutasításával összhangba kerül a pozitivistá-evolucionista tanok bukását 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 csődjét követően az ember létezással és valósággal kapcsolatos ismereteit kifejezze. Az általános szellemi válságot, a valóság és tudat széttöredezettségét, a megismerés és létezés relativisztikusságát leghitelesebben kifejező művészet pedig a *humorista* művészet lesz. A hagyományos kognitív sémák helyett a *humorizmus irodalmi választ* kínálja Pirandello, amelyet aztán a cselekvésbe átfordulni képes etikai magatartás modelljeként a morál területén is legitimál. 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 megfontolások alapján ki nem mondható 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 az elméleti tézisek magyarázatára Pirandello hatékonyabb eszköznek ítélte 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* (Taviani által használt terminusok a nem szépirodalmi és szépirodalmi művek megkülönböztetése) 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 között.

A dolgozat központi fejezetében tehát részint az előzőekben premisszaként megfogalmazott következtetéseknek köszönhetően, részint pedig az *Umorismo*val párhuzamosan megjelent *Arte e scienza* kötet, illetve a kötet lapjain kibontakozó Croce-polémia elemzésén keresztül sikerül körülhatárolnom egy olyan területet, amelyet meggyőződésem szerint joggal illethetünk Pirandello általános művészetértelmezése címszóval. Ennek a *majdnem humorizmusnak* a definiálása vezet aztán oda, hogy sikerül a dolgozat egyik legfontosabbnak ítélt problémafelvetését megválaszolni, a jellegzetes pirandellói műfajhatár-elmosódás kérdését. A fejezet további alpontjaiban – mintegy állításom alátámasztásának szánva – azokat a tanulmányokat veszem sorra, amelyek dokumentumértékűek a Crocéval folytatott vita szempontjából (*Arte e scienza, Illustratori attori e traduttori, Per le ragioni estetiche della parola, Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*), kiegészítve a sort egy olyan későbbi írással (*La poesia di Dante*, 1921), amely a kötetben kibontakozó polémia utóéletéhez kapcsolódik. Reményeim szerint az elemzések részletességének köszönhetően sikerült néhány újszerű megközelítést és megállapítást előtárolnom, amelyek összességükben teljesebbé tehetik a Pirandello-Croce vita eddigi irodalmát.

III. Már nem humorizmus

A dolgozat eme fejezetének megírásakor abból a hipotézisből indultam ki, hogy Pirandello művészi gondolkodásának sajátosságát az 1921-et követő időszakban két dolog határozta meg. Egyrészt a szerző közvetlen művészi önközléseinek csaknem kizárólagos orgánumát az interjúk alkották, másrészt Stefano Pirandello személyében megjelent egy közvetett kommunikációs csatorna. Az apa és fia közötti együttműködés idővel egyre szorosabbá vált, így sok esetben a Luigi neve alatt megjelent cikkek

szerzője Stefano volt. Számot vetve az 1921 után keletkezett írásokkal, megállapítható, hogy az 1923-as *Teatro Nuovo e teatro vecchio* című íráson, valamint az 1931-es Verga-beszéden kívül a tizenöt év alatt egyetlen jelentős írás sem született, amelyet teljes egészében Pirandellónak lehetne tulajdonítani.

A cikkek sokszínűsége, a megjelenések viszonylagos rendszertelensége miatt úgy vélem, pusztán azok alapján nem beszélhetünk kidolgozott, merőben új vagy teljes egészében Pirandellónak tulajdonítható művészetfelfogásról. Elkerülhetetlennek tűnt tehát, hogy a közvetlen művészi önközlés csatornáját is vizsgáljam. Így végül arra a következtetésre jutottam, hogy a szóban forgó időszakban Pirandello művészetéről vallott gondolkodásának többé-kevésbé hiteles rekonstruálásához kizárólag az interjúk (III.1.), az apa-fiú együttműködéséből született cikkek és Stefano leveleinek (III.3.) párhuzamos vizsgálatával juthatunk. Ezt egészítettem ki egy közbeékelt fejezettel, amelyben Pirandello színházelméleti írásainak nyitottam új paragrafust (III.2.), ami különösen azért tűnt indokoltnak, mert a '20-as évek elejétől regisztrálható elmozdulás Pirandello művészetkoncepciójában – a művészi alkotómunka hasonló fordulatából adódóan – főként ezen a területen mutatkozott meg.

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 finomítására, amelyre a '20-as évek második felében a kritikussal való szakítás igénye sarkallta. Az Élet-Forma dualizmusa megfelelő kulcsot jelentett a művek értelmezése számára, ám amint a szerző a művészi alkotás folyamata felől próbálta megközelíteni a kérdést, bizonytalanná vált, de legalábbis elasztikussá, hogy a művészet helyét 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.

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 Pirandello fasiszta ideológiához való – átmeneti – csatlakozása és a nyomában kidolgozott művészetkoncepciója jelentette, amelynek értelmében a művészetet a szellem egy addig nem létező valóság megalkotására irányuló teremtő tevékenységként definiálta. A teremtő emberi szellem magasztalásáról volt szó, a maga társadalmi és művészeti kivetüléseivel 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 megfelelőjévé.

A valóságteremtés célja maga cselekvés, tett, és ennyiben némi hangsúlyeltolódásra hívom fel a figyelmet a korábbi, a *humorista* és *nem humorista* művészetfelfogás időszakához képest. A cselekvés középpontba kerülése – és persze a színházi tapasztalatok – magukkal vonták Pirandello színházról való gondolkodásának változását: a színházi előadás, a színpadra állítás immár művészi alkotásként lettek értelmezve, amelynek a szerző által írt mű csupán az egyik alkotórésze volt. Figyelemre méltó elmozdulás ez ahhoz képest, hogy a *humorizmus* elméletének kidolgozásakor Pirandello még kizárólag az író által teremtett műalkotásra koncentrált, amelyhez képest – elég az *Illustratori, attori e traduttori* tanulmányára gondolnunk – a mű színpadra állítása (amely egyfajta fordítást jelent) egyben az eredetitől eltérő, új mű létrehozását is jelentette, ezért hangsúlyozottan nem volt köze a szerző eredeti darabjához. Pirandello megváltozott koncepciójában színész szerepe jóval összetettebb problémaként jelent meg, mint korábban: a színész nem csupán *illusztrátor*, hanem maga is *illusztrált* dolog lett, a színpadra állított mű megszületésében pedig nemcsak a drámaíró *teremtő*, hanem a rendező *újra-teremtő* munkája is részt vállalt. A *teremtés* (*creazione*) és *újra-teremtés* (*ri-creazione*) lényege szerint egy és ugyanaz volt, a különbség csupán tárgyak jellegéből származott: amíg a szerző passzív esztétikai anyagon dolgozott, addig a rendező az invenciózusságát és képzelőerejét igénybe vevő aktív anyagon, amelynek csupán egyik, ámde szükségszerű eleme volt a szerző által létrehozott műalkotás.

E megváltozott koncepcionális keretek között kitüntetett szerepet kapott az *akarat*. Pirandello szerint ugyanis a színpadra állítás során nem esztétikai jellegű alkotás történik, azaz a rendezőnek nem *fantáziára* van szüksége, hanem *akaratra, invencióra, kritikai készségre* és *meggyőző erőre* (bár céljának továbbra is érdek nélkülinek kell maradnia). Ezekre a színházzal kapcsolatos reflexiókra visszatérek még a következő – kifejezetten ennek a témának szentelt – fejezetben, ehelyütt csak az interjúkban elhangzott nyilatkozatok és az újdonsült színházi ember tapasztalatai közötti áthallásokat vizsgáltam.

A fejezet záró részében az interjúk egyik további sajátossága tértem ki, mely szerint – különösen a '30-as évektől kezdve – egyre gyakrabban találkozhatunk a különböző filozófiai áramlatokhoz való kötődést firtató kérdésekkel szemben engedékennyé vált Pirandellóval. A filozófiai áthallások kezdtek megmutatkozni terminológiájában is, és gondolkodásától addig idegen problématerületek kerültek látóterébe. Az egyik ilyen legérdekesebb feltételezhető kötődés Gentiléhez fűzte, akivel kölcsönös szimpátiát tápláltak egymás irányában.

III.2. Színházelméleti írások

A színházi sikerek megtapasztalásával együtt Pirandello elméleti orientálódásában is a színházé lett a vezető szerep. 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 származtak, részben Stefano közreműködésével születtek. Egyik legmeghatározóbb közös jegyük, hogy a színpadi mű mint művészi alkotás nem elsősorban az írott produktumot jelenti, hanem a színpadra állított művet, amely a szerző, a színész és a rendező közös munkájának eredményeképpen jött létre. A fejezetben kronológiai sorrendben haladva elemeztem minden írást, amely e témában született, és közben kitértem olyan területekre is, amelyek az adott írás által felvetett problematikákhoz tartoztak, bár szervesen nem kapcsolódtak a színházhoz. Ilyen izgalmas *talált* téma például Pirandello esztétikai kontemplációról való elmélete, mellyel párban haladt az interpretáció és ítéletalkotás különbségének kérdése, vagy az az irodalomtörténeti koncepció, melyet a Szellem ír kétféle (valós, szabad mozgásában vagy viselkedés szerinti) megnyilatkozásának alternáló ritmusával.

III.3. Pirandello elmélete a *tükör-írás* gyakorlatában

Luigi és Stefano közös alkotómunkájának ez utóbbira gyakorolt negatív pszichológiai hatására a korábbi fejezetekben is ki kellett térnem, így ezúttal inkább abból a szempontból vizsgáltam a kettejük közötti *tükör-írás* (vagy szintén Taviani kifejezésével élve: *közvetített* írás) gyakorlatát, hogy a szövegek stílusát és/vagy tartalmát felismerhető módon módosította-e a másodkezűség ténye?

Mindenekelőtt kiemelendő ezeknek az írásoknak a kivételes ereje, amelyet épp annak köszönhetnek, hogy Stefano közvetítésén keresztül az apa olyan dolgokat is el tudott mondani, amelyeket maga soha nem tudott volna leírni (legyen ennek oka akár a kötelező szerénység, akár a forma idegensége, tekintve, hogy Pirandello formanyelvétől alapvetően távol állt a gondolat gyötrődésmentessége, a szabadon áramló próza). Úgy vélem, ebben a fejezetben sikerült kimutatnom egy-két jellegzetesen *stefanos* jegyet úgy a stílus (l. lendületes, ugyanakkor magasfokú poézissal átítatott prózanyelv), mint egynémely motívum (pl. *grido*, *mistero*, *Dio*), vagy tartalmi elem vonatkozásában (pl. elméleti kérdések történeti beágyazottsága vagy hermeneutikai kérdések felvetése). Ezeket összefoglaló néven Stefano *kéz-lenyomatainak* neveztem.

Végezetül kitértem a *tükör-írás* talán legszebb, legdrámaibb darabjainak (pl. *Non parlo di me*, *Stefano o della bontà*, *Insomma, la vita è finita* stb.) játékában rejlő különös erőre. A *tükör-írás*ban felcserélhetővé vált az alany és a tárgy, a nekik kiosztott szerepek, így a jelentések kombinatorikus játékával találjuk szemben magunkat. A két férfi közötti mindennapos eszmecseréknek, vitáknak,

dialógusoknak fizikai lenyomatát olvashatjuk ezekben a darabokban. A *tükrös*-írás megjelölés talán szerencsésebb is, mint a *közvetített* írás: ez utóbbi azt sugallja, hogy Stefano csak a *kéz* volt, amely leírta az egyébként teljes mértékben Luiginak tulajdonítható gondolatokat. Jóval többről volt azonban szó, mint egyszerű közvetítői szerepről. A két ember közötti folyamatos dialógus a szövegek karakterében is megmutatkozott. A *tükrös*-írás játék volt, amelyben Stefano a szóbeli dialogicitás átültetésével megnövelte a szöveg jelentésbeli erejét. A saját látószögének becsempészésével új távlatokkal ajándékozta meg őket. Ennek köszönhető, hogy Luigi és Stefano *együttműködő elméje* a *tükrös*-írás gyakorlatában Pirandello kritikai munkásságának talán legkiválóbb darabjaival ajándékozta meg az olvasóközönséget.

4) Konklúzió

A dolgozat egyfajta negatív lencsén keresztül próbálta megfejteni a *humorizmus* problémáját. Azokat a szálakat gyűjtöttem össze, amelyeket vagy össze kell fonni (l. Pirandello *humorista pre-diszpozíciójának* dokumentumait), hogy elvezessenek bennünket a későbbi írásokban kibontakozó *humorizmus*-kép megértéséhez – annak mintegy főszálába integrálódva –, vagy le kell nyesni, hogy vadhajtások módjára ne telepedjenek rá és nyomják el az eredeti, igazi *humorizmus*-elméletet (l. az 1921 után született dokumentumokat). És mindeközben középen kirajzolódott egy másik, a *humorizmus*éval párhuzamosan – azt is mondhatjuk, a *humorizmus* Ariadne-fonalával szorosan összefonódva – futó szál, amelyet az egyszerűség kedvéért Pirandello általános művészetkoncepciójának neveztem. A három problémaegyüttes mindegyikével egy-egy fejezetben foglalkoztam. És bár szándékaim szerint azokat az elemeket vettem számba, amelyek szigorúan a *még nem*, a *majdnem* és a *már nem humorizmus* kategóriájába tartoznak, valójában e negatív lencsén át is végig a *humorizmusra* tekintettem, a *humorizmusról* írtam.

A dolgozat egyik újdonsága mindenekelőtt a téma megközelítése volt, különösen abból a szempontból, hogy Pirandello színházi periódusának elméleti eredményeit nem a *humorizmus* jegyében tárgyalta. Ugyancsak újszerű felvetése, hogy a *humorizmus* mellett meghatározhatónak ítélttem egy nem *humorista* esztétikai koncepciót is. Végül kiemelendő Pirandello műfaji hibriditásának vizsgálata, amely – értelmezésem szerint – az író művészetkoncepciójának szükségszerű és egyenes gyakorlati következménye volt.

5) A dolgozat témájával kapcsolatos publikációk

Kinga DÁVID, *Luigi Pirandello – Suo marito. Alcuni aspetti per l'analisi del romanzo*, „Ambra – percorsi di italianistica”, Szombathely, Savaria, 2003, 40-81.

Kinga DÁVID, *La scrittura come processo e prodotto nei romanzi pirandelliani*, „Italianistica Debreceniensis”, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, 224-231.

Kinga DÁVID, *Stefano Pirandello, figlio di Luigi Pirandello*, in Andrea Kollár (szerk.), *Miscellanea di studi in onore di Maria Farkas*, Szeged, JATEPress, 2006, 183-195.

DÁVID Kinga, *Mattia Pascal, azaz egy ön-identifikációs kísérlet kudarca*, in Andrea Kollár (szerk.), *Scritti in onore di Nándor Benedek*, Szeged, JATEPress, 2008, 165-193.

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”, Anno V, n. 5 – 2009.

Kinga DÁVID, *Le idee di Pirandello intorno all'arte dopo il 1921*, „Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma”, 2007-2008/2008-2009 (2010), Roma, Aracne, 624-652.

Kinga DÁVID, *Il mito del padre nel teatro del Stefano Pirandello*, „Mediterrán Tanulmányok. Études sur la Région Méditerranéenne”, Université de Szeged, Département d'Histoire Moderne et d'Études Méditerranéennes, Szeged, 2012. (megjelenés alatt)