

A felcserélődések játéka tehát nem csupán a szépre és a rútra terjed ki, hanem az emberi lét más aspektusaira, a teljes identitásra is. A groteszk játékba hozza, felbontja mind az emberi identitást, mind azokat az esztétikai fenoméneket, amelyek évszázadokig a műalkotás önazonosságának meghatározó elemei voltak. Ebben a tekintetben mélyebb rokonság mutatkozik Hugo és Jókai világképében. A groteszk elmélete a modernség előkészítéseként értelmezhető, és jóval többet kell látnunk benne, mint holmi felszínes, könnyed szórakoztatásra törekvő művészi stratégiát.

Kerber Balázs

## Az „áramlás” mint forma

PIRANDELLO, SZENTKUTHY ÉS A MODERN IRODALMI LÁTÁSMÓD PROBLÉMÁJA

*Rögzítetlen elemek*

Luigi Pirandello és Szentkuthy Miklós pályája – bár különböző irodalmi generációk tagjai – az 1930-as években nem csupán időben, de látásmódban is találkozik. A fiatal, első fontos kísérleti regényeit író Szentkuthy és az élete végéhez közeledő drámaíró Pirandello a modernitás egy igen izgalmas, sok szempontból rokonítható értelmezését adják, amelyben kulcsszerep jut a formák nélküli, „rögzítetlen” létezésnek, azaz a kategorikus gondolkodástól eltávolodó, a világot mint nem meghatározható, nyugtalanító, mozgó jelenséget prezentáló művészi technikának. Mindkét szerző esetében jelentős szkepszis alakul ki az addigi európai tudományossággal, megismeréssel szemben, s az összeilleszthető, jól elkülöníthető elemekből álló ismeretrendszereket elhagyva – bár azoknak nyelvét és szemléletmódját néha gunyoros vagy elbizonytalanító formában megőrizve –, az álom, az „áramlás”, a fantázia belső terei felé fordulnak. Ez a tér egyszerre izolált és nyitott, s valójában elmondható, hogy a formátlan felől nyit a „forma” megértése felé. A Szentkuthy-próza szüntelenül él korának esztétikai-filozófiai, illetve természettudományos nyelvének fogalmaival, s ezzel mintha nem e nyelv(ek) parodisztikus megsemmisítésére, hanem „felülírására” törne, azaz a „rögzítetlent” a rendszer részévé teszi. Pirandello szemében a fékezhetetlen, szabad áramlás, a *flusso*, az élet eredeti lényegét képviseli, amelyet csak a tudat kényszerít kategóriákba. Ebben a tanulmányban nem a két szerző pályafutásának időbeli találkozási pontját vizsgálom, hanem annak a – részben a 19. és a 20. század fordulójához kötődő – kultúrának néhány aspektusát, amelyben ezek a problémák először megjelenhettek, s amely a fiatal, elméleti érdeklődésű Pirandellónak fontos szellemi közege volt. A Pirandellóra hatást gyakorló századvégi gondolkodás felől az irodalomnak mint „víziónak” az igénye talán érthetőbbé válik, s a prózaíró Pirandello egyes motívumain keresztül jobban ráláthatunk arra a jelenségre, amely Szentkuthy szemléletének is sajátja. Egyes Pirandello- és Szentkuthy-szövegek vizsgálata arra mutathat rá, hogy a hasonlóság mélyebben gyökeredzik, s nemcsak a '30-as évek világára kell figyelniünk. A két szerző gondolkodásának, művészetkoncepciójának jellegzetességei talán a modernség néhány ismert vonását is jobban kiemelhetik.

*A modern „válság” mint Kopernikusz hatása*

„Egyetlen óriási kórterem a művelt világ”<sup>1</sup> – jelenti ki Max Nordau *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben* című, 1883-ban írt művében. A korabeli kultúrára erős hatást gyakorló gondolkodó említett szövegének egyik feltűnő vonása, hogy azokat a jelenségeket, amelyeket ma a modern művészi látásmód, a huszadik századi „modern” szemlélet alapvető sajátosságainak tekintünk, válságtünetekként definiálja, melyek valójában a társadalom hibás, elavult működéséből következő elkeseredettség, keserűség eredményei.

Nordau kora egyik fő tünetének a mindenütt felcsapó „elégedetlenséget” véli,<sup>2</sup> azonban szerinte ez az állapot sokkal mélyebb, átfogóbb, mint az emberi történelem más válságai, mert maga a „rend”, a működés alapvető iránya kérdőjeleződik meg. Nordau a kor szellemi termékeiben ennek az „elégedetlenségnek” a kifejeződését látja; az általa „idealizmusként” meghatározott irodalmi irányzat hamis illúziókba kergeti az olvasót, míg a francia naturalizmus voltaképpen demonstrálja, hogy ebben a világban az embernek nem érdemes élnie. A két, látszólag ellenkező szemlélet, állítja Nordau, valójában egymást egészíti ki: a naturalizmus túrhetetlennek mutatja be a modern létezést, az idealizmus pedig arra buzdít minket, hogy éppen ezért feledkezzünk meg róla.

Nordau látásmódját, az általa észlelt válság mibenlétét valójában a korabeli képzőművészetről alkotott véleménye érzékelteti leginkább. A szerző szerint a „régebbi” művészet elégedettségével, vidámságával és természetcsodálatával szemben az új művészet elsősorban kiábrándult és elégedetlen. „A természetet ráncolt szemöldökkel és haragvó tekintettel nézi, mely különösen a hibák és a csúnya vonások felfedezésében gyakorlott; az igazság örve alatt megakad a jelenség minden hiányosságán s önkénytelenül [sic!] túlozza már csak azzal is, hogy rámutat és kiemeli.”<sup>3</sup> Bár Nordau hangsúlyozza, hogy az „igazság” önmagában nem megfogható, s így csak az adott művész szelleméről, szemléletéről beszélhetünk, mégis megjegyzi, hogy nem minden esetben tartja indokoltnak az új művészet által kifejtett túlzó „kritikát”.<sup>4</sup> A korban azonban, a tizenkilencedik és a huszadik század fordulóján, Nordau csak az egyike azoknak a gondolkodóknak, akik az ébredező új kultúra jellemzőit nagyon hasonlóan érzékelik. E gondolkodók világnézete, illetve a válságról, a válság okairól alkotott elképzelése gyakran igen különböző, azonban – a „betegség”-metafora képzetkörével élve – mégis mindannyian szinte ugyanazokat a „tüneteket” fedezik fel a kor európai közegében.

Luigi Pirandellóról előljáróban fontos megjegyezni, hogy bár elméleti-reflexív érdeklődése igen erőteljes volt, nem rendelkezett átfogó filozófiai műveltséggel,<sup>5</sup>

---

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A tanulmány kisebb változtatásokkal részét képezi készülő doktori értekezésemnek.

1 Nordau Miksa (Max Nordau), *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben*, ford. Doktor Sándor, Politzer, Budapest, 1913, 8.

2 Uo.

3 Uo., 19.

4 Uo., 20.

5 Vö. Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 54–55.

ismeretei sok esetben másodkézből származtak, és elméleti koncepcióit inkább a saját korában jelentős teoretikusok határozták meg. Ennek ellenére a tizenkilencedik századi német filozófia szellemi hatása és hozzávetőleges ismerete, Nietzschevel és Schopenhauerrel való rokonsága indirekt módon felfedezhető gondolkodásában.<sup>6</sup> 1893-ban íródott *Arte e coscienza d'oggi*<sup>7</sup> [*Mai művészet és tudat*] című tanulmányában<sup>8</sup> – melyen erősen érezhető Max Nordau hatása<sup>9</sup> [Pirandello többször említi is a szerző nevét, illetve az *Entartungot*,<sup>10</sup> sőt Nordau egy regényéről is ír<sup>11</sup>] – a modern tudat „aggasztó álomként”, „éjjeli csataként”<sup>12</sup> jelenik meg. Míg Nordau az általa elavultnak tartott egyházi-monarchikus-arisztokratikus világ eszméinek időszerűtlenségére hívja fel a figyelmet a korszerű fizikai ismeretekhez képest, addig Pirandello általánosságban elemzi<sup>13</sup> a kor emberét jellemző zavart és irányvesztettséget, utalva arra az erősen negatív kultúráképre is, amely részben Nordau *Entartung* című művéből táplálkozik. Ugyanakkor Nordau fentebb említett műve, a *Konvencionális hazugságok modern kultúréletünkben* már 1883-ban, az eredeti kiadás évében megjelenik olaszul *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* címmel,<sup>14</sup> s Pirandello ennek ismeretében írja 1890-ben a Nordau-mű olasz címét megidéző *La menzogna del sentimento nell'arte* [*Az érzelem hazugsága a művészetben*] című tanulmányát,<sup>15</sup> melynek kritikai szempontjai sok esetben Nordau elméleti meglátásaira vezethetőek vissza.<sup>16</sup> Pirandello a tanulmány első részének bevezetéseként beszámol arról, hogy amikor az írás tárgyának vizsgálatához fogott, egy a korban – saját meglátása szerint – nem ritka szellemi állapot uralkodott el rajta, melyet főképpen a „nyomorúság”<sup>17</sup> szóval ír körül. Ezt az állapotot a „minden dologgal szembeni hideg és nyugodt idegenkedés”<sup>18</sup> jellemzi, mely lassan támadja meg az embert; ekkor minden jónak és szépnek érzete eltűnik, kiszárad, s csupán az üresség marad. Az állapotleírás, amit Pirandello maga is részben kortünetnek tekint, már érzeti-érzelmi síkon is megidézi a nordaui elégedetlenséget és nyugtalanságot; azt az üres kiábrándultságot, ami Nietzsche

- 
- 6 Uo., 54. Vicentini hivatkozik Mathias Adank *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco* [Berner Dissertation, Aarau, 1948.] című művére. Lásd Pirandello, Nietzsche és a *prospettivismo* kapcsolatáról: Wladimir Kryszinski, *Il paradigma inquieto – Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, szerk. Corrado Donati, Edizioni scientifiche italiane, 33–38.
- 7 Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* = Uő., *Saggi e interventi*, szerk. Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006, 185–203.
- 8 A továbbiakban azon magyar nyelvű Pirandello-szövegrészletek, amelyeknek a lábjegyzetben eredeti, olasz formájuk is megtalálható, a saját nyersfordításaim.
- 9 Vö. Gösta Andersson, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almquist och Wiksell, Stockholm, 1966, 79–81., 92–94. és Claudio Vicentini, *i. m.*, 42–48.
- 10 Vö. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 187.
- 11 Vö. Uo., 200. Pirandello Nordau *Die Krankheit des Jahrhunderts* [Verlag von B. Elischer, Leipzig, 1888.] című regényéről beszél, mely olaszul a *La malattia del secolo* címmel jelent meg.
- 12 *sogno angoscioso, battaglia notturna* = Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, 202.
- 13 Vö. Kerber Balázs, *La crisi moderna come visione. Pirandello, Szentkuthy ed il modernismo*, Verbum – Analecta Neolatina, 1-2. [2018], 31–43.
- 14 Vö. Alfredo Sgroi, *Pirandello, Nordau, l'irresistibile fascino della degenerazione*, Italogramma 16. [2018], 2.
- 15 Vö. uo., és Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte* = Uő., *Saggi e interventi*, 66–77.
- 16 Vö. Dávid Kinga, *Még nem, majdnem és már nem humorizmus. Adalékok Luigi Pirandello művészetértelmezéséhez* [PhD. értekezés], Szeged, 2011, 88., lásd a *La menzogna del sentimento nell'arte* tanulmányról: 85–90.
- 17 Pirandello a *miseria* szót használja = Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, 66.
- 18 Uo., *freddo e calmo disamor d'ogni cosa*.

szerint is a korszak jellemzője. A tanulmány második egységére utalva Dávid Kinga említi Pirandello „görögség eszményét”,<sup>19</sup> amelyet Pirandello itt egyértelműen a későbbi történelemmel – különösen a római korrall és saját idejével – szemben határoz meg.<sup>20</sup> Pirandello a görög világ belső harmóniáját elsősorban „az emberről és a világról alkotott pontos elképzelésében”<sup>21</sup> látja, mely élesen különbözik jelenének tanácsstalanságától, a nietzschei „kóbor enciklopédiák”<sup>22</sup> korától.

Pirandello ugyanis a modern kiábrándultság, vagyis a „válság” egyik legfőbb okának az ember önértelmezésében történt – részben a tudományos világkép által gerjesztett – változásokat tartja. A már említett *Arte e coscienza d’oggi* című tanulmányában írja le, ahogy a Föld, középponti helyzetéből, melyet a hagyományos teremtésképpben elfoglalt, kis „atommá”<sup>23</sup> redukálódott az űrben; Pirandello humorosan „búgócsigának” nevezi.<sup>24</sup> Pirandello kiemeli azt is, hogy a tudományos világkép értelmetlenné teszi az élet céljának kérdését is, hiszen az életnek nincs „célja”, csak „okai”,<sup>25</sup> melyek meghatározzák; az ember pedig csak ezen oksági törvényektől függ. Minthogy pedig a hagyományos meggyőződések megkérdőjeleződtek, már azok a normák sem biztosak, amelyek ezekből, ezek alapján születtek. Azonban sok felvetődő problémára a tudomány sem ismeri a választ (továbbra sem tudható, hogy az anyagból és a kémiai folyamatokból hogyan lesz tudat és gondolat),<sup>26</sup> így a bizonytalanság, az élet rejtélye megmarad, ám közben a régi mitikus világkép megnyugtató ideája is eltűnik. Claudio Vicentini hangsúlyozza,<sup>27</sup> hogy Pirandello értelmezésében a válság abszolút érvényű, hiszen ő éppen középen helyezkedett el a kor kulturális konfliktusában a „pozitivisták” és a „spiritualisták” között, s mindkét félnek csak a kritikai észrevételeit fogadta el. Vicentini később hozzáteszi,<sup>28</sup> hogy Nordau esetében Pirandello ugyanígy tett: elfogadta a „degeneráció” alapjelenségeit, azonban elutasította a gondolkodó „javaslatait”.

Az olasz szerző 1904-ben megjelent regényében, az *Il fu Mattia Pascal*ban<sup>29</sup> az elbeszélő, Mattia Pascal egy beszélgetés során elemzi, milyen változást hozott a kultúrában a kopernikuszi felfedezés. Amíg az ember nem tudta, hogy a Föld forog, addig úgy tűnt, nem is forog, így volt időnk hosszas történetekre és önnön méltóságunk csodálatára. Ám amióta az emberi tudatban megváltozott a Föld pozíciója, azóta a lassú, ráérős elbeszélés, a mese bősége értelmét veszítette, hiszen, ahogy Pirandello Mattia Pascalja fogalmaz: „Hát igaz vagy nem igaz, hogy egy búgócsigán ülünk, amelyet egy napsugár ostora hajt, egy megőrült homokszemen, amely forog,

19 Dávid Kinga, *i. m.*, 87.

20 Lásd *Uo.*, és Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell’arte*, 68–69.

21 *esatta concezione della vita e dell’uomo* = Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell’arte*, 68.

22 Vö. Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai, Budapest, 1989, 49.

23 Vö. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d’oggi*, 190.

24 *Uo.*, 190. (lásd: *trottoletta*)

25 *Uo.*, 193.

26 *Uo.*, 192.

27 Vö. Claudio Vicentini, *i. m.*, 19–20.

28 *Uo.*, 43.

29 Vö. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1965, 262. Magyarul megjelent: Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, ford. Déry Tibor = *Uó.*, *Mattia Pascal két élete/Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1975, 233.

forog, s nem tudja, hogy miért, és soha nem ér el rendeltetési helyére [...].<sup>30</sup> Érdekes különbség, hogy míg Nordau abban látja a fő problémát, hogy a középkorból öröklött apparátus ránehezedik a már természettudományos ismeretekkel bíró emberre, és véleménye szerint ez az ellentétesség okozza a meghasonlást és az elkeseredést, addig Pirandello mintha éppen a könyörtelen természeti törvények felfedezésében ismerné fel a modern ember problémáját; az álmokat, az illúziókat felváltotta egy mechanikusan működő világ képe.

Az *Arte e coscienza d'oggi* szövegében a stabilitás, a biztonság elvesztésének tapasztalata az egyik legmeghatározóbb motívum; a hosszú évszázadokig működő, megnyugtató válaszok mostanra érvénytelenné váltak. Pirandello prózájában is észlelhető a körülményekkel, az adott életviszonyokkal szembeni tehetetlenség. Vicentini szerint Pirandello korai műveiben feltűnő a „megoldás” keresése: a megfelelő magatartásmód megtalálása a válság tudatában.<sup>31</sup> Ez a jellegzetesség novelláiban, korai regényeiben is tetten érhető. Roberto Alonge – Pirandello szicíliai tárgyú novellisztikájának szimbólumait elemezve – a tér és az idő „szűkös és fojtó körköröségére”,<sup>32</sup> a mozdulatlanságra [illetve ezeknek vágyára] hívja fel a figyelmet, s ezzel összefüggésben a szülőfölddel való mágikus-szagrális kapcsolatra.<sup>33</sup> Ebben a világban az idő mérése is értelmét veszti.<sup>34</sup> Alonge szerint az *I due compari*<sup>35</sup> című novella főhőse, Butticè, miután felesége kevéssel hajnal után meghal, tulajdonképpen azért rejtőzik el két napra, és tér vissza a harmadik nap hajnalán, hogy – ezzel a mágikus rítussal – visszaállítsa az idő ciklikusságát. Az idő azonban nem folytatódhat ott, ahol abbamaradt.<sup>36</sup> A ciklikusság, a fojtó zártság így a „menekülés” problémájához is elvezethet.<sup>37</sup> Az időtlenség és a változástól, a veszteségtől való félelem kettőssége már a belső tér kérdésének kettősségét is felveti: a szellemi rejtkehely és a kényszerhelyzet ellentétét. Az Alonge által említett szakralitás-motívum<sup>38</sup> mintha ezután is a védettség és az elzártság kétséssé váló ellenpólusait képviselné, például a *A hegyek óriásainak* szigetszerű varázsvilágában. A belső tér így mindvégig szoros kapcsolatban áll a szellemi válsággal, illetve a szigetlet, az elszigeteltség ambivalens természetével is. Az ábrázolni kívánt belső világ nélkülözi az éles kontúrokat, s az irányvesztett nyugtalanság az ábrázolás és a művészi technika izgalmas változása felé mutat. A nyüzsgő, „rögzitetlen” világ átveszi a kész, konvencionális formák és kategóriák szerepét.

---

30 Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, 11.

31 Vö. Claudio Vicentini, *i. m.*, 24.

32 Vö. Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli, 1977, 11. [*circularità angusta e soffocante*]

33 *Uo.*

34 *Uo.*, 16.

35 Vö. Luigi Pirandello, *I due compari* = *Uő, Novelle per un anno*, II., szerk. Mario Costanzo, Mondadori, Milano, 1985, 416–422. A novella címe nyersfordításban: „A két koma”.

36 Vö. Roberto Alonge, *i. m.* 13.

37 *Uo.*, 25.

38 *Uo.*, 11.

*A válság mint az érzékelés és az irodalmi nyelv problémája*

Szentkuthy Miklós írói pályája az 1930-as években indul, s bár ez a korszak már távolabb esik attól a századelőtől, melyben a „degeneráció” pirandellói, illetve nordaui problémafelvetése keletkezett, a fiatal Szentkuthy is foglalkoztatja az új század, illetve a modernitás kérdése. De az 1930-as években írott művei azért is érdekesek lehetnek az elemzés szempontjából, mert a késői Pirandello érdeklődésével,<sup>39</sup> illetve azzal az alapkonfliktussal, amit már a fiatal olasz író is érzékelt, sok közös pontot mutatnak. Ahogy Pirandello erősen vizuális retorikája (mely nemcsak az *Arte e coscienza d’oggi*-nak, de a novelláknak is sajátja) kísérletnek is tekinthető az elméleti problémák egyfajta drámai érzékeltetésére, „láttatására”, úgy Szentkuthynál is erős szerepet kap majd a nyelv „képi” használata egy más típusú perspektíva elérésére. Szentkuthy számára is fontos az a kettősség, mely az olasz szerző tanulmányában megjelenik: a modernitás újdomása egyszerre egzisztenciális hiányt és új kérdéseket is jelent.

Ahogy a pirandellói életműben igen fontossá, sőt gyakorta eseményszerűvé válik a látás jelensége, amit az olasz drámaíró képzőművészeti tevékenysége is részben igazolhat, úgy Szentkuthynál is a vizuális hajlamú irodalmi nyelv lép színre mint az értelmezés egyik eszköze. Ahogy Pirandellónál gyakorta az emberi szem és a táj látványa szervezik a narrációt, úgy Szentkuthy is elsősorban a képek, a képszerű tapasztalatok inspirálják. Hegyi Katalin hívja fel a figyelmet arra Szentkuthy-életrajzában, hogy a szerzőt saját bevallása szerint mindig is jobban foglalkoztatta a képzőművészet, mint az irodalom.<sup>40</sup> A szerző maga idézi fel *Frivolitások és hitvallások*<sup>41</sup> című önéletrajzi interjúkötetében, hogy *Prae* című regényének egyik „főszereplőjét”, Leatrice-t, Marion Douglas színésznő fotója ihlethette,<sup>42</sup> illetve a *PAN* című korabeli olasz magazin borítóján a cím szedése szolgált mintául a regény címének négy betűjéhez (PRAE).<sup>43</sup>

Hegyi Katalin idézi Szentkuthyt: „Én elég kora gyermekkoromtól fogva – talán nem is túlzok – rendkívül bizalmatlan voltam a gondolattal szemben. Minden, ami gondolat, ami intellektuális kifejezés, az számomra olyan bizonytalan volt.”<sup>44</sup> Az idézett Szentkuthy-mondat azért is izgalmas lehet, mert a modernitás egyik fontos problémáját a szerző szinte ösztönös, gyerekkori sejtelemnek mutatja be. Még fontosabb lehet azonban ez a – Hegyi által szintén idézett – *Az egyetlen metafora felé*<sup>45</sup> című Szentkuthy-műből származó részlet: „Mikor a *Prae*-t írtam, egyik legfőbb izgalmam az irodalom eszközeinek ez az elemi, óriási piszkossága okozta: szó, gondolat, értelem, szépség tisztázatlan keveredése, és legfőbb vágyam az volt, hogy a fentebb elsorolt heterogén elemekből valami olyan alappasszát gyúrjak, mely oly tisztának és *homogén*nek kezelhető márként, mint a szín, a hang vagy a szám.”<sup>46</sup> Vagyis mintha Szentkuthy az irodalmi nyelv biztosítékának, a kifejezés megújítási

39 Lásd erről: Kerber Balázs, *Változó arzenál. Vizualitás, egység és szétesés Szentkuthynál és Pirandellónál*, Tiszatáj, 2018/3., 60–67.

40 Vö. Hegyi Katalin, *Szentkuthy Miklós*, Elektra, Budapest, 2001, 39.

41 Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, vál., szerk. Tompa Mária, Magvető, Budapest, 1988, 686.

42 Uo., 327.

43 Uo., 328.

44 Hegyi Katalin idézi Szentkuthyt, Id. Hegyi Katalin, *i. m.*, 39.

45 Szentkuthy Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 264.

46 Uo., 252.

esélyének olyan eszközöket tekintene, melyek hagyományos értelemben nyelvi-  
leg nem ábrázolhatók, dekódolhatók. Alighanem az „alapmassza” hasonló lehet a  
pirandellói, kötött formákon kívüli létezés elvéhez, vagyis ahhoz, hogy a művészet  
egyfajta szabad mozgás, és hogy az életet, a létezést alapvetően az ember kény-  
szeríti jól kivehető kategóriákba.

A válság észlelésének Szentkuthy esetében is része az érzékelésben, a nyelvi  
kifejezésben támadt probléma felismerése; annak tudomásul vétele, hogy a nyelv és a  
gondolkodás „tömbszerű” jellege nem elég a valójában megragadhatatlan természetű  
létezés hű ábrázolására és detektálására. A „válság” érzete Szentkuthy esetében ott is  
tetten érhető, hogy elégtelennek tartja az addigi európai tudományos módszereket  
a megismeréshez.<sup>47</sup> Ugyanakkor fel is használja őket, hiszen az 1934-es *Prae*<sup>48</sup> nyelve  
az irodalom és az esszé, a költészet és a természettudományos vagy esztétikai szak-  
szövegek beszédmódja között mozog. Fekete J. József hangsúlyozza, hogy az író  
szerint azt a „teljességet”, melybe a jelenlegi tudomány nem enged betekintést, nem  
a tárgyi világban, hanem az emberi szellem területén kell keresnünk; szerinte ezek a  
meghatározó belső elemek a vízió, az érzés, az álom, a játék és az örültség.<sup>49</sup> Vagyis  
itt is azt észlelhetjük, amit a Hegyi Katalin által idézett Szentkuthy-mondatokban: az  
író által vágyott prózanyelv nem szilárd elemekből álló, szilárd értelmi „tömböket”  
képző rendszer, hanem vizuális, mozgó jelenség.

A belső tér szerepe a modernista prózanyelv, illetve a freudi pszichoanalízis el-  
terjedése miatt is felértékelődött, melyet Szentkuthy részletesen tanulmányozott.<sup>50</sup> Bár  
Szentkuthy hangsúlyozza, hogy amikor belekezdett a *Prae* írásába, még nem ismerte Joyce  
*Ulysses*-ét,<sup>51</sup> Proustot viszont már igen,<sup>52</sup> s *Az eltűnt idő nyomában* analitikus, a külsőben  
a belső világot látó és elemző szemlélete inspirálhatta a saját poétikája kialakításában,  
ahogy ezt Fekete J. fel is veti tanulmányában.<sup>53</sup> A *Prae* egyes elemző, a látványt részekre  
bontó és vizsgáló mondataiban talán fel is fedezhető a prousti mondattechnika hatása.  
Úgy tűnik, Szentkuthy számára az analízis során éppen a részekre bontás jelensége a  
legfontosabb: annak tapasztalata, hogy az egységesnek látott tárgyak, illetve világszeletek  
valójában „szétrepülnek”,<sup>54</sup> illetve az érzékelt egységet több perspektíva közössége adja.  
Ez rokon azzal a „szétrepüléssel”, mellyel Pirandello a kézenfekvőnek tűnő „személyiség”  
egységét bontja fel, és teszi voltaképpen nevetségessé. A szellemi válság hatására a  
beszélő megpróbál új formákat szervezni a megkérdőjelezett egység helyére, a szem  
frissességét kihasználva. Mintha a Pirandello által is hangsúlyozott „kopernikuszi fordulat”  
okozná, hogy a lassú bőség átfordul a látvány szüntelen mozgásába.

47 Vö. Fekete J. József, *Identitás és tautológia* = Uő., *Széljegyzetek Szentkuthyhoz*, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998, 714.

48 Szentkuthy Miklós, *Prae*, Magvető, Budapest, 2004, I. 645., II. 626.

49 Vö. Fekete J. József, *i. m.*, 8.

50 Vö. Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, 238.

51 Vö. Szentkuthy Miklós, *Előadás James Joyce-ról* = Uő., *Varázskert – Tanulmányok, esszék, előadások*, Hamvas Intézet, Budapest, 2012, 135.

52 Nagy Pál – Szentkuthy az európai modernizmus közegében értelmezve – Marcel Proust és James Joyce poétikájával összevetve elemzi az író *Prae* című regényét. Vö. Nagy Pál, *Az elérhetetlen szöveg* [*Prae-palimpszeszt*], Anonymus, Budapest, 1999, 178.

53 Vö. Fekete J. József, *i. m.*, 8.

54 A kifejezést a gondolati szabadság speciális értelmezéséhez használja Szentkuthy egy hőse. Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 243.

Az *Il fu Mattia Pascal* egyik epizódjában az elbeszélő a tárgyak és a szubjektum viszonyáról gondolkodik: „A tárgyak képe aszerint alakul át lelkünkben, hogy milyen képzeteket hívnak életre, s csoportosítanak maguk köré. [...] végül is már nem magát a tárgyat látjuk, a maga meztelen valóságában, hanem saját képzeteinktől átlekkésített testét.”<sup>55</sup> Claudio Vicentini és Gösta Andersson is megállapítják, hogy a nézet Gabriel Séailles-hez köthető.<sup>56</sup> Ez a képzet már a nagyobb Pirandello-tanulmányokban [*L'umorismo, Arte e coscienza d'oggi*] is megjelenik, s erősen meghatározza Pirandello művészetkoncepcióját. Egyben benne rejlik annak a modernista tendenciának az ötlete is, amely Szentkuthy műveit is mozgatja. A látvány, a vizualitás erőteljes szerepe mellett talán az építés és „szétesés” motívumai, a Fekete J. által említett váltakozó molekulaképletek érzékelhetőek leginkább.

### Az „ősmassza”

Láthattuk, hogy az a poétikai igény, hogy az irodalmi műnek valamiképpen nem heterogén elemekből, heterogén tulajdonságokból összetevődő, lineáris struktúrájú jelenségnek kell lennie, hanem anyag- és érzetszerűvé kell válnia, azaz az intenzitást, a létezésnek egyfajta sűrítményét kell érzékeltetnie, fontos eleme Szentkuthy szemléletének, és bizonyos fokig mind a korai, majd jóval erősebben a késői Pirandello gondolkodásában is jelen van. Pirandello az élet, a létezés emberi tudat vagy vizsgálat által nem érintett, osztatlan folyamatát a *flusso*<sup>57</sup> szóval jelöli, míg a Szentkuthy-kutató Fekete J., illetve maga Szentkuthy az „alapmassza”<sup>58</sup> vagy „ősmassza”<sup>59</sup> szót használja. Fontos, hogy a lineáris struktúra elutasítása nemcsak a narratív, tizenkilencedik századi epika elvetését jelenti, hanem a jól észlelhető, monolit konstrukciók és a le- vagy körülírható, stabil viszonyok vagy körülmények elutasítását is.

Tandori a *Prae* különös lebegését érzékelteti, amikor így ír: „Szentkuthy könyve nem egyszerűen könyv a könyvben, hanem a könyv mindig teljes kört jelentő megújulása, a bármikor bármerre végrehajtható szellemi továbbszökkenés felelős folyamata.”<sup>60</sup> Az „izgalmas helyben járások dinamikája”<sup>61</sup> olyan szövegbeli „tájélményt” eredményezhet, mely a konstrukciókkal szemben valóban nem elkülöníthető elemekből, hanem a mozgásokból, villanásokból, a sűrűségből keletkezik (legalábbis egy „ideálisnak” tekinthető poétikai szándék szerint, mely egyébként tudatában van önnön lehetetlenségének). Ezek a retorikai terek képzik majd végső soron a műegésznek vagy akár magának a műnek az izolációját, sziget szerkezetét. Szigetet, mely egyszerre az értésnek, az értelmezésnek egy új „helyszíne”, közben pedig a „kilépés”

55 Luigi Pirandello, *Mattia Pascal két élete*, 96. Lásd: Claudio Vicentini, *i. m.*, 31. Vicentini hivatkozik Gösta Andersson művére: Gösta Andersson, *i. m.*, 176.

56 Lásd: Claudio Vicentini, *i. m.*, 30–31. Vicentini hivatkozik Gabriel Séailles-re: Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Paris, 1883, és Gösta Andersson Pirandello-kutatásaira: Gösta Andersson, *i. m.*, 142., 154–174.

57 Vö. Luigi Pirandello, *L'umorismo* = Uő., *Saggi e interventi* = I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, szerk. Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006, 938.

58 Szentkuthy Miklós, *Az egyetlen metafora felé*, 264.

59 Fekete J. József, *i. m.*, 7.

60 Tandori Dezső, *Prae – Szentkuthy Miklós regénye*, Magyar Nemzet, 1980. 09. 28., 13.

61 Uo.

is, gyakran – paradox módon – a belső térbe. A „homogén” táj azonban sok esetben – mind Pirandello, mind Szentkuthy műveiben – valóban tájat, közeget jelent. „Van-e szebb kifejezője a szerelem táj-jellegének, mint halálos csöndben a női arc?”<sup>62</sup> – teszi fel a kérdést a *Fejezet a szerelemről* narrátora. Gyakori Szentkuthy-motívum, hogy a narrátor tekintete megáll egy kinagyított képen vagy tájon, és a narráció ennek a figyelemnek, vagyis az észlelhető, illetve a nézésből következő [ön]mozgásoknak természete szerint szerveződik. Belső tér és táj itt egymást értelmezik, és sosem válnak külön. „A Hold átjárt mindent; úgy állt az erdők, tornyok, sorompók, csillagok, alvó madarak és csókkaszáló denevérek között, mint a fejet mosó szédült hajában a szappanhab – ha egyszer egy önző gyermeki csillag dagályútjába esett, elolvadt benne, mint egy elfáradt csók a nagyobb ölelésben”<sup>63</sup> – olvashatjuk a *Fejezet a szerelemről* bevezető leírásában.

A szöveg egyrészt erősen felidézhető, ugyanakkor egymástól – a képzeletben – távolinak tűnő tereket és építményeket említ együtt a felsorolásban: „erdők, tornyok, sorompók, csillagok”. Szentkuthynak a „kategorikus” filozófiával szembeni kételyében is nagy hangsúlyt kap a ragyogó csillagok képe, amely mintha eleve ellentmondana bármiféle absztrakt érvelésnek. A tornyok tömörsége, a csillagok fénye a látvány erejét helyezi szembe az intellektussal, ugyanakkor észlelhető, hogy a regényidézet mégis a fantázia és az elvont, gondolati finomság jegyeit mutatja. A narrátor ráadásul olyan hasonlattal él, melyben mind a hasonlított, mind a hasonló elem egy-egy, szinte különálló, igen jellegzetes érzékletet kapcsol be az elbeszélésbe; azaz a befogadónak mintha az lenne a tapasztalata, hogy a két elem nemcsak egymás plasztikus megjelenítésére szolgál, de a regénytér, az asszociációs mező tudatos megkettőzésére is, hogy az egyébként középkori környezet egy modern kiegészítővel, a hajat mosó szappanhabjával párosuljon. „És ez a tudat rengeteg történelmi-kulturális idő tudója. [...] Látható, hogy e tudat, ez a *co-mémoire* mindenütt 'ott van', vagy – ami ugyanaz – egyetlen ideális, nem rögzíthető időpillanatba sűrít mindent”<sup>64</sup> – írja a regény narrátoráról Szigeti Csaba. A történelmi korokat és alakokat egy térbe sűrűsítő, különös narráció egyfajta folyamszerűséget hoz létre, a *flusso* izgalmas, kísérleti példáját. Ugyanakkor ez a sokféle néző, sokféle szökkenő narráció éppen a sajátos, autonóm sodródása, képtermeleése révén, erőteljesen izolálja is a szövegvilágot; fantáziatere lehetővé teszi a befogadói tudat szeparálódását, elvonulását. A narrátor, azáltal, hogy az időt összesűríti, egyúttal kívül is áll azon, szabadon járhat benne. Az áradó beszéd, a Szentkuthy által gyakorta felsorolások, halmozások és költői képkomplexumok által megteremtett elbeszélés izolált térré lesz, ahol a narrátor az esszéisztikus nyelv segítségével elemzett kisebb közegek, figurák és tájak szerint hoz létre újabb és újabb „mezőket” ezen az autonóm világon belül is. A regénytér, ahogy Szerb Antal 1936-ban – a *Fejezet a szerelemről* című regénnyel egy évben – megjelent olaszországi úti naplójának fő szimbóluma, a „harmadik torony”<sup>65</sup>, egyszerre ad lehetőséget a kilátásra és a különválásra. A panorámakép, a nagy

62 Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 18.

63 *Uo.*, 10.

64 Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, ÚjNautilus, 2011. 01. 30.  
<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/4>

65 Vö. Szerb Antal, *A harmadik torony*, Magvető, Budapest, 2007, 80.

„világelbeszélés” egyben egy saját világ bemutatása is. A narrátor, a narrátori tudat minden, általa látható és gondolható „elemből” egyszerre alkotja meg azt a plasztikus-imaginárius beszélésáramot, mely a látás bőségét, de a szövegtér menedékét is létrehozza. Vajda Endre írja a *Prae* szereplőiről: „Semmiel sem fontosabbak, mint egy szalonban elhelyezett virág, egy ruha színe, egy tükör reflexe, egy tengerparti hullám vagy a part homokja. Az ember megszűnt a poézis »első tárgya« lenni, egyik alapelem lett az epikában: mint a gondolat, vagy a tájkép. Ez a művészet dehumanizációja”.<sup>66</sup> Vajdának nemcsak az emberi tényező relatív voltát illető felismerése érdekes, hanem az a felsorolása is, mellyel az emberrel egy szintre kerülő jelenségekre ad példákat. Ez valóban a Szentkuthy-féle, látványrészletekből, látványforgácsokból tájékozódó gondolkodást idézi, mely a teret nem a tér alkotóelemeinek és tartozékainak hierarchikus elképzelésével érzékelteti, hanem a szem, a tekintet pásztázásával, általában véve a szem által „befogható” objektumokkal. A látvány ezért öntörvényű lesz, akár maga az így keletkező irodalmi szöveg.

#### Az „áramlás” mint ábrázolástechnika

Pirandello *Il viaggio (Az utazás)*<sup>67</sup> című, 1910-ben született novellájában az özvegy Adriana, miután – mint később kiderül, halálos – betegséget kap, s ezért sógora Palermóba kíséri, hogy egy orvos megvizsgálja, először léphet ki a szigorú erkölcsi környezetben töltött, szűkös kisvárosi életéből. A novella tragédiája, hogy az élet és a szépség, sőt az igazi szerelem felfedezése is a főhős utolsó nagy utazásához kötődik. Adriana az élet végén dőbber rá a világ gazdagságára, bőségére. Azonban a szöveg költői feszültségét éppen az adja, hogy még ez az utolsó, már jóvátehetetlen rádöbbenés is elkápráztatja a történet halálra ítélt főszereplőjét. Később Adriana utazása, sógorával, Cesaréval, folytatódik, s majd Velencében ér véget Adriana öngyilkosságával. A Pirandellóra oly jellemző forma–élet ellentét itt is érzékletessé válik, főképp a novella azon részeiben, melyekben a narrátor az Adriana Braggi előtt megnyíló világot viszi színre. Amikor Adriana kilép a palermói orvos házából, még mindig kissé undorodva az ott érzett éterszagtól, hirtelen magával ragadja a város látványa. A látvány, a város érzékelésének tapasztalata a fények, mozgások, vagyis a hirtelen támadt, elemi benyomások útján közvetítődik: „alighogy kilépett a lépcsőház homályából az utcára, az alkonyi káprázatban, a lángoló égbolt alatt, mely a tenger felől hatalmas tündöklő fellegként vetült a végtelen korzóra; és ebben az aranyos ragyogásban meglátta a kocsik között nyüzsgő, zszibongó tömeget – az emberek arca és ruhája bíborfényben úszott –, a fényszikrákat [...] úgy érezte, csakis az élet, az élet, az élet tör magának utat isteni mámorban úszó, felkavart érzékei közvetítésével a lelkébe”.<sup>68</sup> A novellából idézett rész stilisztikai szempontból, a szóválasztást tekintve is az egyszerű, erős érzéki benyomások megmutatására törekszik. A káprázat, a zűrzavar, a nyüzsgés, a vakító fény, sőt az „isteni mámor” szinte tobzódó megjelenítése

66 Vajda Endre, *Az intellektuális író*, Protestáns Szemle 44. [1939], 258.

67 Vö. Luigi Pirandello, *Il viaggio = Uő, Novelle per un anno 3.1*, Mondadori, Milano, 1990, 211–229. Továbbá Luigi Pirandello, *Az utazás*, ford. Lukácsi Margit = Uő., *Az álom valósága – Ötven novella*, Noran, Budapest, 2007, 413–433.

68 Uo., 425–426.

az alkony pillanatában egy olyan tapasztalatot ábrázol, mely szimultán, „lineárisan” nehezen elbeszélhető mozdulatokban, mozgásokban érzékeli a külvilágot, s nem egy zárt, megszokott struktúrában. A nyüzsgés és a színek érzékelése, sőt a „fényszikrák” mintegy megbomlasztják a cselekmény idejét is, és a történések helyett az érzéklet, sőt a költői érzékelés lép működésbe. Az élet, Pirandello kifejezésével, „osztatlanul”<sup>69</sup> jelenik meg, létrehozva önnön, hagyományos értelemben nehezen körülírható, meghatározható terét. Akár Szentkuthy esetében, a „néma” tapasztalat és a perspektíva hangsúlyozottan átveszi a linearitás vagy a struktúra helyét. Pirandello – főleg korai – novellisztikája természetesen nem abban az értelemben modernista, kísérleti próza, mint Szentkuthy regényei vagy esszéregényei, ugyanakkor már itt érezhető az a szemléletmódbeli hasonlóság, amely a ’30-as évek (és a ’20-as évek végének) ifjú Szentkuthyját erősen rokonítja majd az érett író és drámaíró Pirandellóval. A fentebbi novellarészletben a látás ugyanakkor döntő, középponti esemény is; bár az érzéklet felől közelít, tulajdonképpen túllép azon. Valójában – Szentkuthyhoz hasonlóan – az olasz szerző esetében is jól tetten érhető az elméletorientált elméletellenesség; a két magatartásmód finom összejátéka. A látás egyszerre lázad és „pontosít”, értelmez. Pirandello a *L’umorismo* [*A humor*]-ban a bennünk lakozó lelket (*anima*) a voltaképeni „élettel”<sup>70</sup> azonosítja, mely nem alkalmazkodik semmiféle konstruált, létrehozott koherenciához, ideálhoz, hanem ezeken túlfolyik, túl a mesterségesen húzott határokon. Ezek a határok, az általunk felállított gátak segítenek a tudat, a személyiség megteremtésében, míg a „lélek” maga mindig túlhalad a konstrukciókon, és létezik tovább a maga szétválaszthatatlanságában, szüntelen áramában. Pirandello azonban hozzáteszi, hogy akadnak olyan „viharos”, feldúlt [*tempestosi*]<sup>71</sup> pillanatok, amelyek, átítatva az árammal, a folyamattal, sikeresen lebontanak, szétrombolnak minden fiktív, kreált formát, s ekkor nemcsak a határokat eleve túllépő, de a magunkban különböző érzelmek és kötelességek formáiba terelt áram is kilép a medréből, és elönt, szétdúl mindent. Amit Szentkuthy heterogenitásnak és piszkosságnak nevezne, azt Pirandellónál ez a metaforikus víz mossa el. Ilyen pillanatok lehetnek a szereplők előtt hirtelenjében kitarult terek, teljességek. Adriana Braggiban az élet, a nyüzsgő város felfedezésekor hasonló „kilépés” játszódik le, s ezt a pirandellói leírás intenzitása, színerőssége is hűen érzékelteti. A ragyogást, lángot, sőt szinte robbanásszerű káprázatot idéző szavak, erőteljes stilisztikai hatásukkal, tudatosan lépnek túl a konvencionális értelemben „elmondható” rétegeken. A prózanyelv itt maga is dallamot, ritmikus lüktetést kap, ami egyáltalán nem ritka a pirandellói novellisztikában; a mondatok maguk is mintha az áradást, a túllépés jelenségét próbálnák nyelvileg színre vinni.

Szentkuthy Miklós 1946 és 1947 között írt, posztumusz megjelent művében, a *Pendragon és XIII. Apolló*<sup>72</sup> című regényben Nureddinnek, a szaracén vitéznek birtokában van egy kétszárnyas Mária-oltárkép, és ennek bal részéről ad egy hosszabb, szónoklatszerű, „dogmatikus” magyarázatot.<sup>73</sup> A jelenetre, mely a rövid előadás keretétől szolgál, jellemzőek a groteszk paradoxonok és a karneváli motívumok. Ez már

69 Az *indistinto* szó fordítása. Lásd: Luigi Pirandello, *L’umorismo*, 938.

70 Uo.

71 Uo.

72 Szentkuthy Miklós, *Pendragon és XIII. Apolló*, Magvető, Budapest, 2009, 240.

73 Uo., 186–191.

önmagában harsány, élénk tónust kölcsönöz a regényszövegnek, melyben egyébként sem ritkák a *chiaroscuro*-hatások. Nureddin a szakrális jelentésű műtárgyat egy kocsmasztal végébe állítja, és ő maga is felugrik az asztalra, „mintha valami arábiai csürdöngölőt akarna táncolni”.<sup>74</sup> Az addig „megfagyott kőszent”<sup>75</sup> módjára viselkedő Nureddin „egyszerre ugrálni kezdett, mintha lovagi párbajt vívna a Madonna-képpel vagy kikiáltó volna egy kairói kabaréban – majmok, órültek és Szent Vitus táncosai bukfenceznek és hadonásznak így a dobogón”.<sup>76</sup>

Pirandello humorelmélete számos elemében jól kapcsolható a Szentkuthy-poétikához. A „kitérés”, illetve a „reflexió” mint a mű szerves és spontán része, a „reflexió” ütközése a mű *sentimento*-jával [amit akár „áramként”, „alapáramként” is értelmezhetnénk], és az ebből „felszálló” humor, mely a fantázia jegyeivel bír; mind olyan képzetek, melyek a Szentkuthy által képviselt modernizmusértelmezésnek, írástechnikának is alapvető meghatározói. Fontosabb azonban, hogy a kép, melyről beszél, „eseményé”, illetve „epifániává” válik, ahogy ezt Pirandello egyes novelláinak bizonyos pontjain is érzékelhetjük. Nureddin szónoklatában több, az elemzés szempontjából izgalmas részletet találunk: „Ragyogó kék az ég, sikítóan, szűzen, tropikusán kék, ez már maga az izzás, nagyobb tűz és szenvedély, mint az arany nap vagy a tüzes pokol, mint a földi anyák szerelme, vagy a lovagi szeretők vágyódása. Ebben porrá ég minden [...] Nézd, a Madonna sötétvörös, jobbra-balra kilobbanó, lángként vagy sistersgő, szénégető füstként lobogó haját [...] ez az erdőégés piros és kék füstje [...] Olyan távolságba néz a Madonna szeme, ahová az istenek fantáziája sem ér el [...]”.<sup>77</sup>

A Szentkuthy-szövegben Mária szeme mintegy kitekint a képből a messzeségbe, a felmérhetetlen távolságokba, ahogy Adriana Braggi is a végtelen létezés esélyét sejtí meg a kút és a víz látványában. Ezek a pillantások teremtik meg a „kitérés”ek, „kilépések” folyamatos feszültségét.

Ugyanakkor ez az egy-egy pillanat nyelvileg csak nehezen, költői eszközökkel kommunikálható, így a felismerés a szemlélők sajátjává is válik, és esetleg csak az élmény közössége által megosztható. A *flusso* egyben a tapasztalás körülzárt tere is, mely a „szem” útján megismerhető. A táj, a tér vagy a kép saját, ugyanakkor különös mozgékonyssággal, dinamikával bír, autonóm egész lesz.

## Összegzés

A századvég kultúrája és a Pirandellóra hatást gyakorló szellemi közeg, valamint Max Nordau művei a ma modernitásként definiált művészeti-intellektuális változást „válságként” reprezentálják, és a klasszikus ábrázolásmódot, a konvencionális értelemben „harmonikusnak” nevezhető tapasztalatot elvető szemléletet „betegnek”, a kor szavával „degenerálnak” látják. Pirandello fiatalkori elméleti munkáit egyfelől áthatja ez a gondolkodásmód, másfelől az olasz szerzőt sokkal inkább az általános nyugtalanságérzet foglalkoztatja, és nem a „válság” lehetséges megoldásai. Íróként maga is ennek a különös létérzetnek a tájait járja be.

74 Uo., 187.

75 Uo.

76 Uo.

77 Uo., 187–191.

Ez az attitűd jellemző Szentkuthy Miklós műveire is; a magyar szerző kísérleti regényei a modernség erős vizuális igényével bátran hagyják maguk mögött a szilárdnak hitt rendszereket, és tesznek kísérletet egy új típusú érzékelésre. A válság „megoldása” voltaképpen nem más, mint a válság felismerése és művészi értelmezése, ábrázolása. Az irányvesztettség mint meghatározó korélmény, illetve a rend, a rendezettség elutasítása egy olyan újfajta képi látásmódot szül, amely a létezést „elemiségében”, izgalmos „rögzítetlenségében” szemléli, s innen tekint vissza a zártabb elméleti struktúrákra, gondolja újra azokat a játék nyelvén.

Az „áramlás”, a „massza” és a *flusso* képzetei meghatározzák a két szerző műveinek prózatechnikáját is, és zaklatott, helyenként tobzódó leírásokat eredményeznek (bár ez a novellista Pirandellónál nem alakul át olyan experimentális nyelvvé, amilyennel Szentkuthy szövegeiben találkozhatunk). Mintha ez a szemléletmód azt üzenné, hogy a klasszikus percepció helyére nem állítható semmilyen más „biztosabb” érzékelés, ám a sokszínű és felosztatlan áramlásban, ha támpontjainkat veszítve is, de „produktívan”, illetve az „egységet” valamiképpen mégis megsejtve kóborolhatunk.

