

## Széljegyzetek Kosztolányi és Pirandello esztétikájához

Kosztolányi és Pirandello kapcsolatai több síkon is megközelíthetők lennének, így például a konkrét kapcsolatok, vagyis a találkozások és a recepció síkján, vagy a művészetükben fellelhető rokonságok és összefüggések – alakjaik, motívumaik, poétikájuk és alkotói gondolataik – síkján, és bizonyára szolgálna is meglepő és fontos eredményekkel művészetük összevetése; jelen tanulmány célkitűzése azonban mindössze annyi, hogy azt a gondolkodásbeli affinitást megközelítse, amely a két művész esztétikai gondolkodásában figyelhető meg, és amelyet részben kritikai prózájuk, részben művészetfilozófiai horizontú írásaik tanúsítanak.

Úgy véljük, hogy mindkét művész munkásságában megfigyelhető egy olyan *gondolkodói* erőfeszítés, amely a saját művészi gyakorlattól *elkülönülten* vizsgálható, és mint a művészet, illetve az irodalom kérdéseiről való hol kritikai szintű, hol filozófiai igényű, lényegében esztétikai diskurzus fogható fel.

A két „esztétika” közös vonása az, hogy *lappangó*: ugyanis nem kaptak rendszeres, úgymond tudományos kifejtést; nem is kaphattak, hiszen alkotóiknak elsősorban nem filozófiai, hanem művészi céljaik voltak. A művészetéről, főleg ennek irodalmi ágáról szóló, az irodalmi – kritikai, filozófiai, esszéisztikus – próza válfajainak széles skáláján mozgó írásaik ily módon egyfajta metairadalomnak tekinthetők; mint ahogy Kosztolányi, úgy Pirandello is idegenkedett a módszeres teoretizálástól, és nem törekedett nézeteik rendszerbe foglalására.<sup>1</sup> Épp ezért nagyon nehéz és sajátos feladat e szövegekből az alkotók esztéta-profilját, vagyis nem művészi, hanem teoretikus portréjukat átfogó igénnyel kibontakoztatni; nem is sokan vállalkoztak eddig hasonló feladatra.<sup>2</sup>

Természetesen esztétikai nézeteik rokonsága valamilyen módon összefüggésbe hozható konkrét találkozásukkal, illetve Pirandello Kosztolányi általi recepciójával is, anélkül azonban, hogy általunk vizsgált írásaik között a közvetlen hatás elemei kimutathatók lennének. Pirandello említésének első időpontja Kosztolányinál 1923. 1926-ban, a Pirandello-társulat budapesti vendégszereplése idején több cikkben is foglalkozik vele, és jelenléte gondolataiban az emlékező említések szintjén még 1935-ben is dokumentálható.

Kosztolányi Pirandellót 1923-ban, a *Nyugatban* „különös, érdekes szicíliai”-nak nevezi, 1924-ben már lángelmének tartja: „Pirandello lángelme. Megrázott, nevettetett, gondolkodóba ejtett.” Lelkesen méltatja a *Sei personaggio* kívül az *Il berretto a sonaglio*, az *Il piacere dell’onestà*, a *Così è (se vi pare)*-t és az *Enrico IV*-t.<sup>3</sup>

Ami a recepció témánkkal való összefüggését illeti, ez egy mondatban úgy foglalható össze, hogy a szellemi affinitás, amely a művészetről való gondolkodásukban mutatható ki, talán éppen Kosztolányi Pirandello-élményének egyik okaként jelölhető meg. Kosztolányi – akinek igen széles körű irodalmárikritikusi figyelmét szinte semmi nem kerüli el, és a nemzetközi kritikát is beavatottként ismeri – egy ideig, 1923–26 között a világirodalom színpadán sztárként fellépő művészeknek kijáró érdeklődéssel kíséri és magyarázza a hazai közönségnek Pirandellót, de a „sztár-korszak” után is érezhető, hogy Pirandello-élménye tartós, hogy alapélményei között tartható számon.

Kérdés lehet, hogy ha a művészeknek nem volt ambíciójuk rendszeres módon kifejtteni esztétikájukat, mi a létjogosultsága most e lappangó teóriákat keresni, illetve köztük párhuzamot vonni. Talán azzal a gondolattal lehet válaszolni, mely szerint a művek megkérdésezhetők és a művek válaszolnak; nem véletlen az, hogy érdeklődésünk odafordul egy-egy életmű, alkotó, korszak felé: a befogadó intuíciója újra és újra megalkotja bennük azokat a válaszokat, amelyekre szüksége van. Pirandello és Kosztolányi műve is reneszánszát éli; az utókor megújult érdeklődéssel fedezi fel őket.

Ebben az újrafelfedező hadjáratban Pirandellót illetően például megfigyelhető a szakirodalomban egy erőteljes érdeklődés a művészi munkásság újraértékelése mellett esztétikai nézetei, illetve poétikája iránt. E jelenség talán abban leli magyarázatát, hogy művészi alkotása erősen filozofikus jellegű, át-meg átszövi a művészet alapkérdéseire való reflektálás. (Emiatt olyan nagy tekintélyű esztéták, mint Benedetto Croce, kétségbe is vonták művészetének értékét, mások viszont Nobel-díjjal jutalmazták azt.) A filozofikus, illetve esztétizáló jelleg okozza, hogy írói munkásságának előbb *metairodalomnak* nevezett részét mint *kulcsot* használják a művészi munkásság megítélésakor, és ez meglehetősen nagy zavart okoz a Pirandello-kritikában. Egyrészt tehát szükségesnek látszik a *művész* Pirandellót és az *esztéta* Pirandellót külön-külön megismerni, és mint ahogyan az olasz kritika tendenciái mutatják, mindkét minőségében rehabilitálni, másrészt megfogalmazni a valódi kapcsolatot művészet és teóriája között, ezzel is pontosabbá és teljesebbé téve alkotói gondolatának, végső soron alkotói profiljának megrajzolását.

Ami Kosztolányit illeti, jelenleg munkásságának inkább művészi része izgalmas az irodalmárok számára; míg az a része, melyet metairodalomnak nevezünk, a Pirandellónál megfigyeltnél kevésbé áll az irodalomtörténészek érdeklődésének homlokterében. (Kivéve az *Esti Kornél*-novellákat, melyeket felfoghatunk úgy is, mint sajátos átmenetet a metairodalom felé.) Jóllehet a

Réz Pál gondozásában az 1972 után 1990-ben újra megjelentetett *Nyelv és lélek* című válogatás jelzi, hogy kiadói fontosnak ítélik Kosztolányi ezen gondolatainak újbóli bekapcsolását a szellemi körforgásba, a szakirodalom nem bővelkedik az életmű ezen részének kritikai vizsgálatában és annak az életmű egészébe való beillesztésére tett kísérletekben.<sup>4</sup>

Meg kell azonban jegyezni, hogy az elmúlt két évtizedben megsokasodott Kosztolányi-kutatások gyakran érintenek olyan esztétikai vonatkozásokat, melyek éppen az életmű eme metairadalomnak tekinthető, általunk is vizsgálni kívánt részéből bontakoztathatók ki, és hozzájárulnak ahhoz, hogy a művész Kosztolányi portréja mellett a teoretikus Kosztolányié is egyre sokoldalúbban körvonalazódjék.

A *Nyelv és lélek* válogatás kapcsán például elég Szegedy-Maszák Mihály-nak a Kosztolányi nyelvszemléletét taglaló fontos tanulmányára utalunk.<sup>5</sup> Esztétikai szempontunkból azért tekinthető alapvetőnek a két művész *nyelvi* álláspontjának vizsgálata, mert jól megfigyelhető náluk, hogy a művészi alkotás létmódja szempontjából a műnek mint nyelvi alkotásnak mindketten különös jelentőséget tulajdonítanak. Kosztolányit is és Pirandellót is szenvedélyesen érdekelte maga a nyelv, mindketten keresték a tökéletes nyelvi kifejezést, mivel ebben látták a művészet minőségi garanciáját; tudták, hogy művészi minőséget csak az érzéki nyelv alkothat, a „puszta” gondolat nem. Abban is egyetértettek, hogy „nem lehet fordítani”, a fordítás újraalkotás: a mű csak saját nyelvi testében önmaga, egy új nyelvi test szükségképpen új művet eredményez.<sup>6</sup> Bár Szegedy-Maszák Mihály a nyelvi kérdést a nyelvi sokféleség létjogosultságának szempontjából vizsgálja, gondolatmenete több, az esztétikai vizsgálódás számára fontos vonatkozást vagy közvetlen megállapítást tartalmaz, így elsősorban azok a részek, melyekben Kosztolányinak az anyanyelvvél való kapcsolatát taglalja. Bár szűkebben véve irodalomelméleti természetű, de egyúttal esztétikai konklúzióknak is tekinthető, mikor Kosztolányi műközpontú kritikai attitűdjét elemezve rámutat, hogy Kosztolányi a szövegszerű műalkotást mint zárt világot tekinti, és a romantikus művészetfelfogáshoz hasonlóan a művet önmagáért valónak tartja. Szegedy-Maszák Rába György nyomán arra is utal, hogy Kosztolányi lényegileg mintegy „ante litteram” az orosz formalista iskola szemléletével nyúl a szövegelemzéshez, s tekintve a magyar irodalomszemlélet akkori lemaradását az európai áramlatokhoz képest, ezt a kezdeményezését nem lehet eléggé méltányolni.<sup>7</sup> Más kérdés, hogy nem mutatható ki, hogy Kosztolányi valamely irodalomelméleti iskola hatására törekedett volna a szövegszerű elemzésre. Alighanem egyrészt műfordítói gyakorlata érlelte meg benne ezt a közelítésmódot, másrészt, amint Szegedy-Maszák Mihály rámutat, olyan megközelítési módok elutasítása, melyeket uralkodónak vélt a magyar irodalomszemléletben (például az életrajzi szempontú vizsgálódás, vagy az irodalomkánonszerű mérlegelése).<sup>8</sup>

Pirandellónál hasonló indokot találunk, amikor a műközpontú kritika mellett foglal állást elvi és gyakorlati síkon egyaránt: a premodern pozitivistá irodalomtudomány (Taine) és a tradicionális *Retorica* (az irodalom nyelvi jelenségeinek hagyományos, normatív vizsgálata a korabeli olasz irodalomtudományban) elutasítását. Ha elméleti hatást keresünk, mindkettőjüknél megtaláljuk Goethe gondolatát az allegória és a szimbólum kétféle működés-módjával jellemezhető kétféle művészetről, illetve a romantika nyelvfelfogását. Az allegóriát mindketten elutasítják, mivel a művésztől idegennek érzik a közvetlen, gondolatok formájában megjelentetett erkölcsi tanítást; vele szemben pedig egy kreatív, *élő jelentést alkotó* nyelvhasználatot tartanak a művészi alkotás feltételének. Pirandello például úgy véli, ha egy mű ilyen, tehát kreatív, élő nyelven íródott, akkor függetlenül keletkezése idejétől, minden kor a sajátjának fogja tudni tekinteni, vagyis az ilyen műalkotás új, és egyúttal örök; míg az „irodalom nyelvén” írt, vagyis az irodalmi kánont respektáló művek utánzatok, és már születésük pillanatában *régiek*.<sup>9</sup>

A nyelvi kérdésre összpontosító vizsgálat azzal is kecsegtet, hogy általa felfedezhetők azok az összekötő szálak, kapcsolatok, amelyek akár Kosztolányi, akár Pirandello művészetfelfogása és a modern irodalom elméletei között található. E helyt csupán egy modern irodalomelméleti iskola, az orosz formalizmus és a két művész felfogásának affinitására utalnék; ezt a választást időbeli közelségük indokolja.<sup>10</sup> Bár, ahogy már utaltunk rá, kimutatható hatásról Kosztolányi esetében sem beszélhetünk, Pirandellónál pedig valóban egy művészi intuíció módján megjelenő „ante litteram” jelenségről van szó, érdekes konstatálni, hogy sok tekintetben különböző kulturális kontextusok hogyan hoznak létre hasonló gondolkodásmódokat. Már maga a tény, hogy az orosz formalisták elvei sem teoretikus-spekulatív úton jöttek létre, hanem kritikus gyakorlatuk során, rokonítja őket. Közös kiemelt figyelmük a költői nyelv – Pirandellónál főleg a próza és a dráma nyelve – iránt, mint amely a műalkotás létét határozza meg. Közös az a törekvés például, hogy a művészet lényegét az eljárásban, és ne a tartalomban határozzák meg; Sklovszkij az eljárás egyik legfontosabb mozzanatának az automatizmus megtörését tekinti, amelyet nyelvi úton lehet elérni. Közös továbbá, hogy a művet organikus, dinamikus és zárt egységnek tekintik. Következésképpen egyetértenek abban, hogy a művészet autonóm és független, hogy teremtés, és hogy a művészet lényege a forma. A tartalom és a forma elkülönítésének, szembeállításának kiküszöbölése is abból az elvből következik, hogy a művészet lényegét egy formálásban kiteljesedő eljárásaként értelmezik, hasonlóan Sklovszkijhoz. Pirandello például a forma önmegvalósító energiájáról beszél, amely a művész tudatos akaratan kívül törekszik a megvalósulás, az önálló, autonóm létezés felé.

A részletes elemzés igénye nélkül azért utalni kell arra is, ami határozott eltérésként értékelhető a formalisták és Pirandello, valamint Kosztolányi

művészetről való vélekedése között. A formalisták, például Eichenbaum, amikor a legapróbb részletekig elemzik a költői nyelv funkcióit, úgy gondolják el, hogy a műalkotás mindig valami készített, a tudatos konstrukció értelmében megformált, kigondolt; míg Kosztolányi és Pirandello teremtésnek, de a születés módján való teremtésnek, egyfajta „természeti” folyamatnak látja (és nyilván érzi is) a művészi értékű alkotás létrejöttét, melyből lényegében hiányzik a tudatos „csinálás” mozzanata. Elképzelésük ezen a ponton a romantika intuíciós művészetelméleteivel van közelebbi kapcsolatban (amelyet viszont a formalisták utasítanak el határozottan). Talán a mű elemzését sem fogadnák el, vagy tartanák szükségesnek abban a formában, ahogyan a formalisták teszik, akiknek tevékenysége alapvetően egy olyan megértési mód kidolgozására irányult, amely a struktúra és a nyelvi funkciók analizálásán alapul; olyan összetevők kutatásában voltak érdekeltek, amelyek „objektív” elemzésnek vehetők alá. Ez a neopozitivist gyökerű és egyébként is más horizontú hozzáállás távol volt Pirandello és Kosztolányi azon elképzelésétől, mely szerint ők a megértést egy empátiás azonosulási folyamatban képzelték el, melyben mintegy újraalkotják a művet, de amelyről, éppen mert alkotás módján „élik meg”, nem a mű apró részecskékre bontásának útján tudnak szólni.<sup>11</sup> A formalisták elutasítottak minden olyan elképzelést is, amely a valóság-visszatükrözés elvével volt kapcsolatba hozható. Pirandello és Kosztolányi álláspontja nem volt szélsőséges ebben a kérdésben, de mindketten egyetértettek volna Sklovszkijjal abban, hogy a művészet nem a dolog árnyéka, hanem maga a dolog.

Visszatérve Kosztolányi esztétikai tárgyú írásainak átfogó igényű elemzéseire, láthatjuk, hogy míg Réz Pál vitatja, hogy Kosztolányi eme írásaiból kibontakoztatható lenne egy koherens esztétika,<sup>12</sup> Kiss Ferenc monográfiájában az esztéta Kosztolányit külön is vizsgálja: kifejtett, művészetre vonatkozó elveit, illetve kritikus gyakorlatát elemzi, s módszerül a kiválasztott szövegek művészi alkotástól elkülönített vizsgálatát választja, mint ahogy a kibontakozó profilt is külön fejezetbe, *Az esztéta* címűbe utalja.<sup>13</sup> Bár vizsgálatának eredményeit az alkotói gondolat jobb megértéséhez kívánja felhasználni, határozottan megkülönbözteti a művészi alkotásokat és a bennük megnyilvánuló „esztétikát” a *kritikus* esztétikai nézeteitől: „A művekben érvényesülő esztétika és a vizsgálatra kiszemelt nézetek között, mint általában, nála is szoros az összefüggés, sőt, a megfelelés is, de *a kettő mégsem ugyanaz*. Egy – értékre és jellegre nézve olyan sokféle alkotót becsülni tudó – kritikus nézetei nem is fedhetik pontosan a maga jellegzetes műveiből kiolvasható esztétikáját. A megfelelések mégis fontosak, mert az állandóbb vonások, a lényegesebb gondolatok felismerésében lehetnek segítségünkre.”<sup>14</sup>

Vicentini más módszert használ, mikor az esztéta Pirandello profilját kívánja felrajzolni: Pirandellónak *mindenféle* szövegét megkülönböztetett eljárás nélkül vizsgálata tárgyává teszi, azaz az általa rekonstruálandónak tartott

teória szempontjából vizsgálja a bennük megjelenő *gondolatokat*. Ezt az eljárást szövegértelmezési és más szempontokból is problematikusnak tartom, s tőle eltérően és Kiss Ferenc módszeréhez hasonlóan Pirandello esztétikai nézeteit én is művészi alkotásaitól elkülönítetten kíséreltem meg szemügyre venni, elsősorban nagyobb lélegzetű tanulmányait és esszéit figyelembe véve. Ezekből egy koherens, jóllehet nem összefüggően kifejtett esztétikai gondolkodás volt kibontakoztatható.<sup>15</sup>

Az átfogó igényű kutatások – melyek Kosztolányi és Pirandello metairódalomként felfogott írásaiból a lappangó esztétikai teóriát igyekeztek felszínre hozni – Kosztolányi esetében esztétikai gondolkodásának legfőbb témaköreiként az alkotási folyamatot, a műalkotás mibenlétét (különös tekintettel a tartalom és forma viszonyára) jelölik meg, valamint a művészet befogadását, a művészet és a társadalom, a művészet és az erkölcs viszonyát.<sup>16</sup> Ehhez tesszük hozzá a Kosztolányit más szempontból vizsgáló kutatókat különösen érdeklő „nyelvi” kérdést, mely az esztétikai vizsgálódás horizontjába is bevonható, olyan formában például, mint a nyelv szerepe a művészi minőség létrehozásában; s hozzátesszük, az általunk olvasott írásai fényében, az alábbi témákat is: az emberi érzelm ábrázolásának lehetősége a művészetben, illetve a „tényleges” és a „művészi” valóság viszonyának alapkérdését.

A következőkben arra szeretnénk rámutatni, hogy a két művész-esztéta gondolkodásának vannak közös területei, melyeken egybecsengő gondolatokat fogalmaztak meg. Ízelítőül szövegeikből vett részletekkel is illusztráljuk gondolatmenetünket.

#### *Az alkotás mint teremtő cselekvés*

Kiss Ferenc szerint Kosztolányi a szimbolizmusban, annak elméletében és gyakorlatában magának való poétikára talált. A szimbolista költészetten szerint az intellektuális és érzéki jelenségek közös forrásból erednek, az ember és a természet között rejtett kapcsolatok feszülnek, és a *lényeg* mindig elrejtett; a lényeg felismerése pedig revelációszerű. Az irodalom célja az, hogy felidézze a tárgyakat, ösztönös ráérzés, *intuáció* segítségével, hogy megértse a világjelenséget, de *más* módon, vagyis a külső mögé hatoljon, egészen a középpontig. A művészet lényege az, hogy megörökítse a megvilágosodás és ihlet ama pillanatait, amikor ez a középpontig való eljutás (vagyis a lényeg megismerése) megtörténik. *Az alkotást ennek szellemében életrangú cselekvésnek, a művet az étellel egyenlő értékűnek vallotta: „az alkotást teremtésnek érezte, és nem tudott betelni azzal, hogy az írás az élet benyomását kelti.”*<sup>17</sup>

Pirandellótól egyformán távol áll minden *izmus* – vagy lehet, hogy egyformán közel áll hozzá? A művészetet azonban ettől függetlenül ő is ugyanúgy *teremtésnek* tartja. Mint vallja, a mű a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján. Olyannyira, hogy nemcsak a világ, amelyet teremt,

élő, hanem úgy is születik, mint az élet: saját önmozgásával jön a világra. Az alábbi részletekben előbb Kosztolányi, majd Pirandello tollából a papíron élővé váló alak csodájáról olvashatunk.

Az igazi titok mégis az *élet*, az igazi bűvészet csírát *teremteni* a semmiből, az igazi csoda: *egy ember a papíron*.<sup>18</sup>

Emlékeznek Heinrich Heine szép fantasztikus románcára Jaufré Rudelről és Melisendről? ...A dráma *írott lapjairól a szereplőknek*, mint Blaia urának és Tripoli hercegnőjének a régi szőnyegről, *elő kellene lépniük*, megelevenedve, *a művészet csodája által*. Mármost ez a csoda egy feltétellel következhet be: meg kell találni azt a szót, ami maga az elbeszél cselekvés, az *élő szót*, mely mozgásba hoz, a cselekvéssel azonos természetű, közvetlen kifejezést, az egyetlen...<sup>19</sup>

### *Művészet és valóság kapcsolata*

*Egy előretekintő kitérő: a metafizikai kérdésfelvetés sorsa*

Ha a művészet valóban életet *teremt* – tehát nem ábrázol vagy tükröz – hangsúlyosan merül fel a „művészi” és a „tényleges” valóság kapcsolatának kérdése. Ez túlságosan is komplex téma ahhoz, hogy itt, akár csak vázlatosan is, tárgyalni lehessen, hiszen az esztétika egyik alapkérdéséről van szó, mely a filozófiai gondolkodás fejlődésével, illetve a művészet változásával párhuzamosan egyre differenciáltabb megközelítéseket kapott. Hogy mégis szót ejtünk róla, annak oka az, hogy úgy látjuk, éppen a vizsgált századforduló időszakában következett be hangsúlyeltolódás, majd törés eme alapkérdés vonatkozásában. A modern, majd posztmodern irodalom és irodalomtudomány megjelenésével, melyet a filozófiai esztétika válságba kerülése kísért, a tradicionális és a modernizálódó kultúra (ismét) kettészakadt, igaz, nem előzmények nélkül, és ez a kettészakadás – többek között – akár a „tényleges” és a „művészi” valóság viszonyának kérdésében bekövetkezett gyökeres szemléletbeli változás tükrében is értelmezhető.<sup>20</sup> Érdemes tehát egy kis kitérőt tennünk, hogy felmérhető legyen annak jelentősége, ahogyan Pirandello és Kosztolányi saját korukban viszonyultak a művészetfilozófia e legfőbb metafizikai kérdéséhez.

Hogy egy kortársuk szemüvegével is lássuk, milyen volt ez a szakadás, érdemes felidézni Ortega Y Gassetet, aki 1925-ben, *Az „emberi” kiesése a művészetből* című tanulmányában a XIX. századi romantikus és realista művészet és a rákövetkező modern művészet viszonyát, egymásnak feszülő művészet- és világfelfogását elemzi. Szerinte mikor a művészet lemond az „emberiességg” ünnepi, sőt, profetikus magatartásáról, akkor esik ki belőle az „emberi”. Ortega az „emberi” kiesésekor az alanyitól a tárgyilagos felé való elfordulást konstatálja, a személyes kerülését, mondván, az új művész műél-

vezete az emberin alkotott győzelméből fakad. Az új művész elfordul a valóságtól a *tiszta művészet* jegyében, és nem kívánja a valóságnak semmiféle illúzióját adni, hanem inkább *nővelni* kívánja a világot, játékként fogva fel a művészi tevékenységet; elhárítja a világegyetem sorsáért való felelősséget, és helyette – a testiség és a fiatalos játszadozás egyfajta gyermeki kultuszának kifejeződéséeként – szemlélődésre invitál, a valóság fölé emelkedésre: a művészet, mint tréfa, legyőzi a világot, és önmagát is; „Mint két egymással szembeállított tükör, végtelenszer veri vissza egymás képét, számára egyetlen forma sem a végleges és utolsó, és valamennyit kigúnyolja és csillogó látszattá oldja fel.”<sup>21</sup>

Ami az ilyen módon keletkezett esztétikai tárgyhoz való viszony kérdését illeti: „Olyan szellemi magatartást kell kialakítanunk, amely a különös jelenséghez van mérve. A visszahatásnak ezt az új módját, amely a spontán módon történőnek megsemmisítését feltételezi, nevezzük mű-értésnek és műélvezetnek.”<sup>22</sup>

Mikor a művészet elfordul a rajta kívüli és *átélhető* valóságtól, és inkább *átgondolni*, vagy/tehát kikerülni, meghosszabbítani, fölé (vagy alá) kerülni törekszik, játszik vele, mikor a költő az „élő forma” iránti undoráról beszél, egy olyan perspektívaváltozás tanúi lehetünk, amelytől kezdve nem az ablakkeretben megjelenő kert képének valósága érdekes a művész számára, hanem az az ablaküveg, amelyen keresztül ez a kép látható. „Az átélhető valóság és a művészi forma egyidejű észlelése összeférhetetlen, mert mind a kettő felfogókészülékünk más beállítását kívánja.”<sup>23</sup> A modern, vagyis a *tiszta művészet* törekvése: megmutatni – meg sem kísérelve a valóság illúzióját adni –, hogy a kép az csak kép; nem a valóság utánzása, illúziója, hanem egy más, egy *megnövelt* valóság. Az új művész úgy érzi, az a feladata, hogy egy irreális horizontot kerüljön meg, hiszen a művészetnek nincs létalapja, ha arra korlátozódik, hogy a valóságot másolja és értelmetlenül megkettőzi.<sup>24</sup> Az új műértelmező pedig a művészet filozófiai alapkérdései helyett „technikai” kérdésekkel kezd foglalkozni, és a műről való objektív beszédmódok kialakítását szorgalmazza.

A kezdeti hangsúlyeltolódás hamar metafizikai-kritikai fordulatot eredményez a filozófiai esztétikában, vagyis a metafizikai alapzat kritikáját. Az esztétika legyőzésének programjával Heidegger a művet nem tárgyként, hanem az igazság levéseként és megtörténéseként fogja fel, és egyúttal lemond a mű és a „valóság” kapcsolatának vizsgálatáról. Helyette az igazság (a létező mint létező el-nem rejtettsége) és a mű valóságának, vagy másképp a világ felállításának és a Föld elő-állításának viszonyát értelmezi.<sup>25</sup>

Ez a folyamat talán akkor éri el egyik végpontját, amikor az új művészetek fejleményeit megérteni és megvilágítani akaró filozófiai esztétika, nevezetesen Arthur C. Danto újra megpróbálja a legfőbb kérdést feltenni, persze, a jelen művészetéhez igazítva, tehát azt, hogy mi a különbség a valóság és a

(pop-art) művészet között akkor, amikor azok szemre egyformának tűnnek. Válasza az, hogy akkor, amikor a művészet és a tőle függésben lévő művészetfilozófia a saját természetét illetően megvilágosodik, véget ér a művészet (mint megismerés) története: „A művészek előkészítették a terepet a filozófia számára, s elérkezett a pillanat, amikor a feladatot végül a filozófusok veszik át.”<sup>26</sup>

Úgy foghatjuk fel tehát, hogy a művészet történetének a vége önmagát megszüntető mozzanata egy olyan megértési törekvésnek, amely kezdetben, és egészen a modernség megjelenéséig, a művészetben keresztül az általa *ábrázolt* valóságra irányult, Ortega szavaival az ablaküvegen át a kertre, később, a modernség megjelenésével, a művészetre, tehát az ablaküvegre magára.<sup>27</sup> Ekkor azonban módosulnia kell Ortega víziójának: ama kert képét sohasem egy ablaküvegen, hanem mindig is egy bekeretezett, magunk festette „vászon át” láttuk a művésszel együtt, és csak hittük azt, hogy egy ablakon keresztül nézzük, de most már tudjuk, hogy nem.

Dantónak ez a gondolata véleményem szerint szintén a századelőn alapozódik meg, és többek között annak a Pirandellónak a gondolkodásában is, akinek a művészetére – pontosan a *Hat szerep szerzőt keres* című darabjára – Ortega is hivatkozik említett tanulmányában, mikor az új művészet önmagát megszüntető önmarcangoló természetét igyekszik illusztrálni.

*A „tényleges” (művön kívüli) valóság és a „művészi” (teremtett) valóság kapcsolata Kosztolányinál és Pirandellónál*

Úgy tűnik, Kosztolányi is és Pirandello is éppen az átmenet, a hangsúlyeltolódás fázisát képviselik. Pirandello esetében ez azt jelenti, hogy a maga esztétikai gondolkodásában – és utaljunk rá, művészetében is – még ellentmondás nélküli egységben tudja tartani a később szétszakadó, különböző irányokban továbbfejlődő művészet és művészetfilozófia elemeit. Kosztolányi gondolkodásában is megfigyelhető az előzetes egység bizonyos formája (a globalitás pillanata?), noha gondolkodásának ellentmondásmentes koherenciáját nem mindenki ismeri el.<sup>28</sup>

Itt nem vállalkozunk arra, hogy bemutassuk a két művész-gondolkodónak a művészet és valóság kapcsolatára vonatkozó, rekonstruálható álláspontjának egészét, csupán azokat az aspektusokat jelöljük ki, amelyeknek az esetében egyértelmű egybecsengés figyelhető meg elképzeléseik között.

Részben még tradicionális (főleg a romantika jegyeit magán viselő) módon közelítenek a művészet felé, amikor először is feladatnak tekintik a művészet általános érvényű meghatározását, valamint természetesnek az esztétikában hagyományos metafizikai alapkérdés, a művészi és a nem művészi valóság viszonyának vizsgálatát. Számukra az „élő forma” nem „undorító”, sőt, elérendő cél (bár, mint majd látjuk, formán már nem azt értik, amit korábban); a mű valósággal való kapcsolata pedig, bár rejtélyesen és kifürkészhe-

tetlenül, tehát a korábban elképzelttől *eltérő* módon, de létezik. (Kosztolányi egyenesen új realizmusról beszél.)

Ugyanakkor az alkotás számukra is, akár a „tisztá művészet” számára, teremtés, nem ábrázolás vagy tükrözés, s a művészet feladatának nem a valóság utánzását vagy megkettőzését, hanem új valóság alkotását tartják, amely – ugyanakkor – mégis sajátosan bonyolult kapcsolatban áll a „tényleges” valósággal.

Esztétikai gondolkodásuk tehát az átmenetnek azt az állapotát jeleníti meg, amikor az új, a tudományos objektivitás igényével fellepő gondolkodás csírái már megjelennek. A művészi valóság és a „tényleges valóság” viszonyának kérdése már Pirandellónál sem *filozófiai*, hanem inkább *pszichológiai* probléma, hasonlóképpen a pszichologizáló esztétikai gondolkodás (Séailles, Bergson) álláspontjához.<sup>29</sup> (A metafizikai kérdés pszichológiai síkra való terelése is hozzájárul a filozófiai esztétika „bomlasztásához”, ekkor azonban még úgy tűnik, csupán azzal a törekvéssel, hogy egzaktabb, tudományosabb megközelítést lehessen adni a kétféle valóság egymáshoz való viszonyát illetően, mintegy „kisegíteni” a filozófiai esztétikát, egy adekvátabb, mert „tudományos” vizsgálódási módszer bevezetésével.<sup>30</sup>)

Kosztolányi a képzelet által teremtett világ és az „objektív” valóság viszonyát, a kettő kapcsolatát Kiss szerint komolyan vette; vonzódott az objektív valóság iránt, nem volt misztikus hajlama. Meggyőződése szerint a költő a természet rokona; a kapcsolat a költő és a természet között az ösztönökben rejlik, amennyiben az alkotó folyamat ösztöni természetű; következésképpen az öntudat az alkotás akadálya.<sup>31</sup>

Pirandello is vallja a „tényleges valóság” és a „művészi valóság” összefüggésének létezését, de – szerintem Kosztolányihoz hasonlóan – elveti a tényleges valóság *közvetlen* megismerhetőségét, illetve ábrázolhatóságát – utánzását vagy tükrözését –: szerinte a megismerés és az ábrázolás is csak a szubjektumon keresztül történhet.<sup>32</sup>

A két valóság viszonyát illetően tehát a következőben értenek egyet, globális megközelítésben: létezik egy „tényleges” (a művön kívüli) valóság, és létezik ennek a művész „ösztoneiben” egy képe. Alkotáskor ezt a képet *kell* engedni a felszínre jutni, és ez azt is jelenti, hogy az alkotási folyamat „ösztonös” folyamat: olyan szférának kell belevonódnia, amely tudatosan nem közelíthető meg. A tényleges (a művön kívüli) és a művészi (a mű által teremtett) valóság tehát az ösztönök, vagy másképp mondva, a harmadik, a *belső* (az emberi megismerés mint *pszichés* folyamat törvényei által meghatározott) *valóság* síkján *érintkezik*. Így a két, illetve három valóság viszonya az „öszton” szerepének, működésének vizsgálatán keresztül is megközelíthető.<sup>33</sup>

Vagyis mindketten vallják egy „harmadik” valóság létezését, és ezt – a hagyományosan is tárgyalt, művön kívüli és mű által teremtett valóság *közötti*,

azokat összekapcsoló – önálló léttel bíró valóságemléként értékelik; sőt, benne elkülönítik a gondolat vagy öntudat és az ösztön vagy intuíció működését és művel való kapcsolatát is, mégpedig olyan értelemben, amely a művészet értékére nézve bír jelentőséggel.

*Az ösztön avagy az intuíció és a gondolat viszonya az alkotás folyamatában*

a) *Az ihlet mint kapcsolat*

Pirandellónál az ihletnek az intuíció fogalma feleltethető meg. Az intuíció nála a forma intuíciója, irányítja ennek kibontakozását, és együtt változik vele; nem befolyásolható „kívülről”. Az alkotó saját akarata is idegennek számít ebben a titokzatos teremtő folyamatban. A legfőbb idegen azonban a gondolat, az „öntudat fénye”.<sup>34</sup>

Az ihlet vagy intuíció művészetben létező jelenségének felfedezése meglehetősen régi időkre tekint vissza, működése azonban jótékony homályba borul. A költők általában megelégszenek azzal a megközelítéssel, hogy a tehetség, a zseni rendelkezik ihlettel, mely isteni eredetű, adomány, melyért a régi költő a múzsákhoz fohászokodott. De sem Kosztolányi, sem Pirandello nem érik be ennyivel: újra és újra megközelítik azt az állapotot, melyet a régiek az ihlet állapotának tekintettek, és amely állapotban az „öntudat fénye” nemkívánatos jelenség. Egy találmányra kiválasztott megfogalmazásban: az író

Korától a világos, legenda-rontó öntudatot végzetes ajándékkal kapta. Mert mire használhatja? Alkotásában inkább akadály, mint segítség. A költő munkája öntudatlan. Nem kereshet úgy élményeket, mint az útirajzíró, aki elutazik idegen országba, hogy azt, amit ott lát, leírja. Az ő élménye messzebb van, az öntudatlan országban.<sup>35</sup>

Tudnivaló, hogy minden művészetben benne foglaltatik egy tudomány, de nem logikus, hanem úgymond ösztönös, hiszen a művész alkotás közben az élet összes törvényeit szükségképpen megfigyeli ... a művészetnek ... is mindig megvan a saját logikája, de ezt nem kívülről rendezik el benne, mint egy előzetesen összerakott szerkezetben, ez a logika vele született, mobilis, összetett.<sup>36</sup>

Kiss Ferenc szerint „Valójában arról van itt szó, hogy a költő szándéka és anyaga csak akkor lényegülhet életrangú, tehát szerves műalkotássá, ha előbb alámerül az ösztönök világába, s onnét alkalmi ihlet hívására, már az ihlet természetéhez hasonult alakban bukkan fel újra.”<sup>37</sup>

Az ihlet vizsgálata közben Kosztolányinál és Pirandellónál is felmerül egy látszólag oda nem tartozó fogalom: az őszinteség. Tüzetesebb vizsgálattal láthatóvá válik, hogy az őszinteség kulcsfogalom a kétféle valóság – a „tényleges” és a „művészi” – viszonyában. Az őszinte műben ugyanis az alkotó engedni fogja anyagát a saját természete szerint megvalósulni. Ily módon az őszinteség szinonimája az ösztönösségnek, illetve a spontaneitásnak. Pirandellónál mindez azt jelenti, hogy az alkotó a szemlélés állapotában van, visz-

szavonul szándékaival, tudatával a műtől, nyitott, és engedi, hogy a mű saját törvényei szerint szülessen, a mély, tudattalan régiókból törekedjen a felszínre, és ne az ő akaratának engedelmeskedjen. Az akarat is, hasonlóan az öntudathoz, ellentétes az őszinteséggel, és ezért nemkívánatos elem a művészi alkotófolyamatban.

...azt mondom, hogy ha jelent valamit a művészetben az *őszinteség*, akkor valószínű, hogy mindazok nem őszinték, akik ahelyett, hogy engednék a művet a lelkükben magától megszületni, inkább külsőséges módszerekkel összeállítják, *a természet helyére mindenáron a gondolkodást állítják*, egy kívülálló, célirányos gondolkodást; akik saját művüket arra ítélik, nem ám, hogy olyan legyen, mint amilyennek *magát akarja*, hanem olyan, mint amilyennek *ők akarják*, divatmajmolásból, formakövetésből, egyszóval, hogy másnak tűnjenek, mint amik. Milyen műalkotás származik egy ilyen állapotban lévő írótól? Szükségképpen nem őszinte... és ekkor a mű *a tudat mély és ismeretlen valóságában nem fog olyan alkalmas elemeket találni, melyek fölépítsék őt...*<sup>38</sup>

Kosztolányi is tiszteli az ösztönösség, a spontaneitás hatalmát az alkotófolyamatban. Az ihletet egyfajta nemző mánornak tekinti, teremtő révületnek, amely a kényszerhelyzetekben működő erők módján hívja elő a mondanandó természetéhez illő mozzanatokot. Ha idegen elem kerül a folyamatba, a teremtő áram megszakad.<sup>39</sup>

A költő, mikor írni kezd, nem látja világosan témáját, célját, mondanivalóját. Amennyiben megpillantaná ezt az *értelem és öntudat fényében*, föltétlenül megszegne a kedve, abba hagyná az írást, úgy érezné, hogy azzal, amit *tud*, már nem érdemes foglalkoznia. Homályban van ő, termékeny homályban. Ebből a homályból küszködik a fény felé. Kétségbeesett küzdelem ez, de nem reménytelen, mert a homályból el lehet jutni a fényhez, csak a fényből nem lehet visszamenni a homályba. *Az út, melyet megtesz*, az a tusa, amelyet vített, *maga az alkotás*. Tett ez, cselekedet, csupa tetteles önelemzés és cselekvő ön-műtét.<sup>40</sup>

Kosztolányi egy másik írásának részlete is idekívánkozik, a címe *Őszinteség*, és a *Pesti Hírlap* 1927. december 18-i számában jelent meg.<sup>41</sup>

Vajon igaz-e az a hiedelem, ami a költő őszinteségéről terjedt el? Azt hiszem, vaskos félreértésről van szó. A költő őszintesége semmi esetre sem a közkeletű sókimondás, hanem gyakran ennek megkerülése. Egymilliárdnyi részét mondja ki annak, ami benne él, s szavai épp azért olyan varázsosak, mert *mögöttük egy egész világ áll, mint aranyfedezet*.<sup>42</sup> Árnyalakok rémlenek föl versében, révület, sejtelem, harag, szeretet, de sohasem gondolatok. *A gondolat egyszerűen nem oldódik föl a költészet anyagában*, ott marad nyersen, mint egy darab kő. *A legrosszabb művészi alkotások telis-teli vannak úgynevezett „gondolatokkal”*.

b) *Az ihlet mint technikai diszpozíció*

Leszögezhethjük tehát, hogy az értelem, pontosabban az Ön-tudat, mely összerakná a művet, ahelyett, hogy engedné megszületni, nemkívánatos összetevője a művészi teremtés folyamatának.

Mégis, Kosztolányinál például ugyanannak az ihletnek a formájában, mely az ösztönösséget jelentette az előbb, Pirandellónál pedig ugyanannak a spontaneitásnak, őszinteségnek a magatartásában, mely engedi a művet, az alakot a saját törvényeit követve megszületni, megjelenik egy *sajátos tudatosság*, melynek az a szerepe, hogy kellő *távolságba* vigye az alkotót *saját* érzelmeitől.

Túl sokat érzünk, túl sokat szenvedünk: életünk önmagában egy dráma, ám ha belehabalyodunk, nem lesz meg a dráma *fogantatásához szükséges kiegyensúlyozottságunk*.<sup>43</sup>

A nagy érzelem ólomsúllyal kapaszkodik belénk, s megköti a szárnyainkat. Az *igazi ihlet* mindig távol visz tőle, hogy elvonatkoztathassuk magunkat a tárgyaktól; nem *szubjektív* tesz – mint ahogy ma legtöbben hiszik –, hanem *objektív*. Az ihlet technikai diszpozíció. [...] Az ihlet nagyon távol áll attól az érzelemtől, amelynek kifejezésére serkent. A költőnek azonban, minden önanalízist elvetve, hallgatni kell rá. A szó, amely erre inti, messziről és magasról jön.<sup>44</sup>

Vagyis az ihlet, intuíció vagy őszinteség nem annyira érzelmi, mint inkább meditatív közvetítő állapot, a tudattalan szféráival való kapcsolat állapota, amelyben sem az öntudat, sem az érzelmi elragadottság nincs jelen. És épp ez az, ami lehetővé teszi a mű „objektivitását”: vagyis eme olvasatban azt, hogy a műben ne az alkotó saját akarata, saját gondolata vagy érzelmei legyenek jelen, hanem a „harmadik”, a belső valóságon átszűrt, tehát az ösztönössége segítségével, az őszinteség állapotában felfogott, megragadott „tényleges valóság” művészi képe. (Az igazság megtörténése: amire a befogadó „igazságként”, tehát katartikusan ismer rá.)

*A két valóság (helyes) kapcsolatának eredménye: az organikus mű*

Kiss Ferenc szerint Kosztolányi esztétikájának magva a szervesség elve. „Az élet természetéhez hasonló mű eszméjének ez a szervesség (az ösztönösség és spontaneitás fejleménye) az elsőrendű célja és értelme.”<sup>45</sup>

Pirandellónál is organikus egész a mű, melyben minden mindennel összefügg, hiszen éppen ezért jön létre, hogy összefüggéseket teremtsen, értelmezzen és interpretálja a kaotikus valóságot; és ez az organikus összefüggő mű-csíra titokzatosan saját maga irányítja saját keletkezési folyamatát, amelybe nem lehetséges erőszakkal, a költő saját akaratával beavatkozni, mert az a mű művészi minőségének a sérelmére fog történni.

Mindennek a helyén kell lennie: ez a szervesség-eszmény lényege, és ez csak akkor következik be, ha a mű ösztönösen, spontán módon, őszinte alko-

tói állapotból születik; Kosztolányi sűrűn vall arról, hogy az alkotást mélyen rejlő hatalmak irányítják. Az alkotást nem lehet spekulatív úton létrehozni.

...talán sikerül majd bebizonyítanom olvasóimnak, hogy egy művészi alkotásban *minden szükségszerűen a helyén* van, akár az égbolton a csillagok s a szavak változhatatlan csillogászati törvényeknek *engedelmeskedve* keringenek és tündökölnek.<sup>46</sup>

A művészet alkotásaiban összegzi mindazokat a racionális kapcsolatokat, mindazokat a *törvényeket*, melyek a *művész ösztöneiben élnek*, és amelyeknek a művészet tudtán kívül *engedelmeskedik*.<sup>47</sup>

A műalkotás tehát akkor egész, élő és művészi, ha benne minden a „helyén” van; s akkor van minden a helyén, ha a mű *engedelmeskedik*, megfelel a művész ösztöneiben élő (szükségszerű, racionális) kapcsolatoknak, törvényeknek. A „helyén van” érzése nyilvánvalóan olyan viszonyítási pontból értelmezhető csak, amely akár az alkotó, akár a befogadó szubjektumában („harmadik” valóságában) valamiféle konstans tényezőként van jelen. Nem feltétlenül valamiféle „objektív” vagy statikus konstansról, inkább valamiféle rezonanciáról lehet szó, mely akkor keletkezik, ha létrejön a megfelelés ama „tényleges” valóság és a neki valamiképpen megfelelő „művészi” valóság között: ez a rezonancia tehát akár az alkotó, akár a befogadó belső, „harmadik” valóságában keletkezik, a másik két valóság „megfelelése” esetén, és mindjárt működésbe is lép mint viszonyítási pont. (Az igazság levéseként és megtörténéseként, tehát katartikusan.)

### *Tartalom és forma*

Az eddig elmondottakból kikövetkeztethető a tartalom és forma kérdésében kialakított elképzelésük; eszerint nem létezik a tartalom és a forma dualizmusa; az organikus műben egy szükségszerű kapcsolatban kerül a helyére minden, amit az ihlet vagy intuíció sugall, anélkül, hogy e „mindenben” elválasztható lenne – természetesen az alkotás folyamatára értve – gondolat, érzelem, illetve az a fajta forma, ami a normatív esztétikában szokásos külsődleges megközelítés eredményeképpen írható le. A tartalom együtt születik a formával, nélküle ugyanis nem is létezik mint esztétikai tény. Attól fogva ismerem meg mint „tartalmat”, mikor testté, az alkotón kívüli létezővé válik. A létezővé válás folyamata maga az alkotás, mégpedig a fentiek értelmében: formaalkotás, testté tevés, melyet egy valódi szülési folyamatként, persze más és más vonatkozásait hangsúlyozva, ír le mindkét alkotó.

Kosztolányi esztétikai gondolkodásának e szegmensét Kiss Ferenc például így összegzi: „A mű öncél és nem a tartalma, hanem a formája lényeges. Ez volna a summája idevágó gondolatainak.”<sup>48</sup> „Mindig a »tartalom«, az »eszmei mondanivaló«, a »tanulság« ellenében hangsúlyozza a forma jelen-

tőségét.”<sup>49</sup> „A tartalmasságot, a mű bensőbb jelentésének a tényét tehát nem tagadja, nem is tagadhatja Kosztolányi. Ő voltaképpen az ellen az iskolás eljárás ellen tiltakozik, amely tartalmi kivonatokkal, »kopárrá meztelenített eszme-vázakkal« s tételszerű gondolatokkal azonosítja a mű lényegét, holott a lényeg a formában valósul meg.”<sup>50</sup>

Íme Kosztolányi egyik gondolata a formálás folyamatáról:<sup>51</sup>

A stílus maga a véletlen. Az volt és az marad mindörökké. Változó játéka változó szélességűnknek, amelyet megint a *testünk* formál a saját képére és hasonlatosságára. Nem csodálom, ha az *igazi* művészt minden alkalommal elfogja a fehér papír borzalma – ez az írói horror vacui – valahányszor írászathoz ül. Hiszen az *egész folyamat oly kockázatos*. [...] A mi utunk... sötét. Nem intenek jelzőlámpák. Állomásainknak nincs neve. Megyünk előre *vakon és bizonytalanul*, és nem tudjuk, hol és miért érkezünk meg.

Pirandello szerint a *sentimento della forma*, a forma intuíciója az az egész, amely a mű részleteit megalkotja: ez a mű rejtőzködő lényege, a mű lelke, a költő lelke. Az alkotás lényege ennek az alapintuíciónak a spontán és ösztönös kibontakoztatása egy konkrét, *érzékletes formává*. A forma intuíciója rendelkezik azzal az energiával is, amellyel valóra váltja, testté, fizikai létezővé szüli önmagát:

Egyedül a művészet, ha *igazi* művészet, alkot szabadon: olyan valóságot alkot, mely egyedül önmagában hordja szükségyszerűségét, törvényeit, célját, mivel az akarat immár nem kívül... hanem belül működik, abban az *életben, amelyet formába akarunk önteni*, és amely formából – mely még bennünk van, de már önmagáért él, és következőképpen szinte teljesen független tőlünk – a mozgás születik. Ez az *igazi és az egyetlen technika*: a forma szabad, spontán és közvetlen mozgásaként felfogott akarat, amikor nem mi akarjuk ilyennek vagy amolyannak, saját céljaink szerint a formát, hanem éppen *a forma az* – a tökéletesen szabad, mivel célja pusztán önmagában van –, *amely önmagát akarja*, és amely önmagában és bennünk kiváltja azokat a cselekedeteket, amelyek képesek őt egy külső *testként* megvalósítani: szoborként, festményként, könyvként; és csak ekkor mondható befejezettnek az esztétikai tény.<sup>52</sup>

Ha tetszik, két, az alkotó akaratától független „szülési folyamat” leírását kaptuk, melyben az élet, az *igazi* művészet születik meg; ez nyilvánvalóan nem a „puszta forma”. Le kell tehát szögezni, hogy ez a forma, amelyet a művészek a mű lényegének neveznek, nem az a forma, amelyet az elemzők gyakran formaként szoktak elkülöníteni, tartalom és forma tradicionális értelemben vett dichotómiájában látva az organikus művet. Egyáltalán nem holmi ruhadarabként működik, amelyet mintegy rá lehet aggatni a mű eszmei vagy érzelmi vázára, felöltöztetve, vagy ékesítve azt; ezt az elgondolást épp a műnek mint teremtésnek a keletkezési folyamata zárja ki, melyet ösztönös, intuitív-meditatív folyamatként írtunk le. Amit a művészek formának

neveznek, az inkább maga a megvalósult, a létező, és *épp-így létező*, testté vált mű maga, valami, ami a művészi teremtés eredményeképpen „nemlétező”-ből – tehát nem *formált* létezőből – létező, tehát formált létező lett.

A tartalom–forma viszony értelmezése, hasonlóan a valóság és a mű viszonyához, szintén felfogható vízvázalóként a tradicionális és modernebb művészetfelfogás között; és úgy tűnik, a metafizikai-kritikai fordulat után ez válik az esztétikai diskurzus legfőbb területévé, mondhatni ide száműződik, álrühában, a metafizikai probléma. Ha lehet, a tartalom–forma viszony még összetettebb, mint a valóság és a mű viszonya, amennyiben ez utóbbi szükségképpen konkretizálódik a forma és a tartalom, vagy az anyag és a megformálás kategóriáinak használatával, azonban, és épp a konkretizálás folyamánaként, egyúttal más síkra is vetíti a metafizikai kérdést, mikor beleveti e konkretizált kategóriákat a *létező* művészetre való *alkalmazás* tengerébe, megméri interpretatív lehetőségeket, különböző mű(vészet)értelmezési rendszereket építve rájuk.

Már említettük a bevezetésben, hogy Pirandello, Kosztolányi és például az orosz formalisták egyetértenek abban, hogy a művészet lényege a forma. A formalisták is a tartalom és a forma elkülönítésének, szembeállításának kiküszöbölésére törekedtek, abból az elvből következően, hogy a művészet lényegét egy formálásban kiteljesedő eljárásaként értelmezték. Mégsem ugyanazt értik formán. Pirandello például a forma önmegvalósító energiájáról beszél, amely a művész tudatos akaratán kívül törekszik a megvalósulás, az önálló, autonóm létezés felé. Kosztolányi is sötét, vak és bizonytalan – véletlen – folyamatnak látja a „stílus” létrejöttét, vagyis a megformálást. A formalisták viszont ezt tudatos eljárásaként értelmezik – még akkor is, ha *tudatoson* már nem a formának a tartalomra való ráaggatását értik, vagyis ha tevékenységük szakítást is jelent a tradicionális dualisztikus felfogással.

Mint Tamás Attilának a „tartalom és forma” viszonyáról írt áttekintéséből is kitűnik, a tartalom és forma dualizmusának vagy létrejött/létrehozott egységének a kérdése – noha ma nem tartozik a divatos témák közé –, máig napirenden van és nem tekinthető elintézett kérdésnek, annak ellenére, hogy az elválasztásuk elleni tiltakozás, vagy egybefonódottságként való létezésük állítása különböző variációkban fogalmazódnak újra a múlt századfordulótól napjainkig. Vagyis Pirandello és Kosztolányi gondolatai erről az egybefonódottságról, együtt-létezésről egybecsengenek több utánuk következő, különbözőféleképpen címkézett megközelítéssel is, erősítve a „kettő: egy” gondolatát, anélkül, hogy meg lehetne mondani, a hegeli vagy a kanti vonalat folytatják-e inkább. Ugyanis valamiféle „belső mag” létezéséről való elképzelésük világosan kitapintható, noha ez a „belső mag” nem valamiféle eszme/idea-természetű, önálló (formált) létezéssel bíró entitás, mely akár megformálása előtt már megfog(almaz)ható lenne, hanem *intuíció*: ez, miközben saját formálódását irányítja, *formává* lesz, vagyis létezésbe kerül, poten-

ciálisból aktuálisba. Ennyiben elképzelésük az arisztotelészi gondolathoz is köthető, „mely szerint az anyagban adott lehetőségekből csak a forma által lesz tényleges valóság, így valaminek a formája annak mibenlétét, lényegét is meghatározza”.<sup>53</sup>

### *A művészet befogadása*

A következő gondolatkör a művészet befogadása. Az előbbi módon értelmezett formának a befogadásban kulcsszerepe van: ugyanis éppen a forma – a mű *épp-így léte* – az a csatorna, amelyen keresztül a befogadó és az alkotó egymással kommunikálni tud – vagy nem tud.

1933-ból való a *Művészet és öncsalás* című Kosztolányi-írás. Ebben a tetszés, az esztétikai ítéletalkotás, illetve a kritika kérdését boncolgatja, és végül is ugyanarra jut, mint Pirandello is, amire részben már a romantika is, még határozottabban pedig napjaink recepcióesztétikája. Arra, hogy a szépség, illetve maga az esztétikai tény is a befogadó aktív, belső közreműködésével születik meg, és ekkor az történik, hogy sikerül rátalálnia az alkotót mozgató költői logikára, melyet a mű formája közvetített.

Nincs olyan „hatalmas” és „lenyűgöző” vers, mely az olvasót föltétlenül le tudná venni a lábáról. Végre hiába van előttünk a Csendes-óceán vagy a Himalája, csak el kell fordulnunk, már nem léteznek számunkra. A csodát az olvasónak is akarnia kell. Ebben egyenrangú *társszerzője* a költőnek. [...] Legalábbis le kell ülnie, legalábbis azt kell akarnia, hogy *ne akarjon* csak azt, amit a *másik akar* akar, a szépség: önsugalmazás, egy megfelelő, erre alkalmas *ürügy* alapján.

Éppen ezért merőben értéktelen minden bírálat, mely *kívülről*, fölényesen-hetykén vesz szemügyre egy művészi alkotást, s előzőleg nem igyekezett ezzel az *önsugalmazással* a *közelébe férközni*. Az ilyen bírálat nem egy munkát tagad. *Magát a művészetet, annak alapelvét tagadja*.<sup>54</sup>

Pirandello az elvont és szisztémák alapján ítélkező kritikát bírálva mondja a következőket, felvillantva a megértés-befogadás lehetetlenségét és csodáját is:

Természetes, hogy minden bevégzett mű, saját magáért megalkotott, egyetlen és határtalan világ, amely sem régi, sem új nem lehet, csak egyszerűen „Az, ami”, örökké önmagában és önmagáért, ebben az egyediségben leli indokait... És éppen ezért a *műalkotások megismerhetetlenek lennének, ha mindazok, akik meg akarják ismerni, nem vonnák ki őket ebből az önmagáért való létezésből, hogy egy saját maguk számára való létezéssé tegyék őket*, olyanná, amilyenek ők interpretálják és amit ők értenek. Ki tudja, milyen volt Dante saját maga számára, elbeszélő költeményében? Dante, ebben a magánakvalóságában olyan, mint valami természeti létező: *nekünk ki kell lépnünk önmagunkból, hogy megérthessük*, és nem tudunk, és *mindenki a maga módján érti, ahogy tudja*. ...Mindazonáltal minden kor magáévá teszi, minden kor a maga módján visszhangozza az ő egyedülálló hangját. ...ez a mi szükségszerű visszhangunk nem jelent föltétlenül félreértést, vagy meg nem értést.<sup>55</sup>

Mai szóval ezt a „közelébe férkőzést”, „önmagunkból való kilépést” empátiás közelítésnek is nevezhetnénk. Természetesen nincs garancia arra, hogy ez az önsugalmazó folyamat eredményes lesz, arra még kevésbé, hogy az eredetivel azonos művet alkotunk újra, mert az önmagunkból való kilépés után csak a mi *saját formánkként* születhet újra a mű. Ez jelenti a befogadás – és még inkább az alkotás – kockázatát.<sup>56</sup> Azonban ahogyan a tényleges valóság és a művészi valóság között is létrejöhetett egy kapcsolat, egy rezonancia a „harmadik” valóságban, amelynek alapján „minden a helyére kerülhetett”, az eredeti és a befogadott mű között is létezhet ugyanez a fajta kapcsolat: „ez a mi szükségszerű visszhangunk nem jelent föltétlenül félreértést vagy meg nem értést.”

### *A művészet függetlensége*

Nem is kell különösebben érvelni amellett, hogy a művészi alkotás itt felvázolt felfogása hogyan teszi teljesen evidenssé a művészet függetlenségének tényét; függetlenségen először a saját akarattól, a tudatos gondolatoktól, a kontrollálatlan (túl közeli) érzelmektől való függetlenséget értve, melyekből már nyilvánvalóan következik az alkotóra nézve az erkölcsi vagy politikai *szándékoktól* való függetlenség. (Ez természetesen nem zárja ki, hogy egy mű ezekben a szférákban is *hasson*.)

A művészet függetlensége Kosztolányinál a *homo aestheticus* modelljében fejeződik ki; ismert, hogy Kosztolányi már a Négyesy-szemináriumon közbekiáltotta, a jelenlévők nagy megrökönyödésére, hogy *a múzsa nem szolgálólány*. Kosztolányi ily módon a politikát, vagy mondjuk úgy, a szándékos társadalmi cselekvést akarta kiiktatni a művészet életéből.

Pirandello ugyanígy gondolkodik a művészet függetlenségéről: egyrészt azért, mert szerinte a művészi érték, és így az esztétikai ítélet szempontjából is egyedül a forma releváns, és nem a mű tartalma vagy erkölcsisége, másrészt a valódi művészetnek nem lehet önmagán kívüli célja.

...minden lehet a művészet anyaga, és a művész reflektál kora életére a művében, nem is tehet másképp, hiszen ő is kora civilizációjának és erkölcsének a produktuma. De hogy ezt szándékosan, a jelennek való gyakorlati szolgálattelvés céljával tegye, még ha roppant nemes, de a művészetten kívülálló célokért is, az politikacsinálás és nem művészet; ...gondoljunk csak meg, hogy minden művészi születés misztériuma a természetes születés misztériuma maga; a mű nem valami tárgy, amit meg lehet csinálni, hanem olyasvalami, aminek természetesen kell megszületnie, ...saját megmásíthatatlan élettörvényeinek engedelmeskedve; ...mentesen minden célirányosságtól; és ha nem ilyen, akkor nem lehet művészi alkotás...<sup>57</sup>

„Kosztolányi, ha arra kellett válaszolnia, kiknek írja műveit, a szegények-re hivatkozott.<sup>58</sup> Ha arra kellett válaszolnia, mi a mű értelme, sokféle választ

adott. Többnyire azt, hogy *a mű önmagáért való, hogy erkölcsi célja nincs*, »hatalmas társadalmi kérdésekkel« csak a kontárok foglalkoznak, hogy a »nagyzo-ló, világmegváltó álromantika« idegen tőle...<sup>59</sup>

Egy költő következetessége csak az lehet, hogy hű maradjon tollához. Egy költő jelle-messége csak abban állhat, hogy mindazt, ami kecsgetteti, alárendeli annak az egyetlen célnak, hogy hiánytalanul, gáttalanul fejezze ki magát.<sup>60</sup>

Pirandello és Kosztolányi művészetről való gondolkodásában tehát meg lehet jelölni találkozási pontokat. Közös, és mindkét művésznél talán a legin-kább körüljárt témakör az *alkotó*, a művészi *alkotófolyamat* mibenléte, folya-mata, az alkotás lélektana. A *művet* illetően a tartalom és forma viszonyának vizsgálata, illetve a művészi és a „tényleges valóság” viszonyának kérdése emelhető ki, a *befogadót*, illetve a befogadási folyamatot illetően pedig szem-beötló a formán mint közvetítősatornán keresztül történő *empátiás befogadás* határozott megjelenése, és nemcsak mint mindkét alkotó saját kritikusai gya-korlata, hanem mint olyan kritikus-esztétai magatartás, amelyet másoktól is – elvi alapon – elvárnak. E közös témaköröket illetően az elképzeléseik is lé-nyegében azonosak, noha nem azonos súllyal vagy alapossággal, és persze nem azonos kontextusban fejtik ki őket.

Pirandello is, Kosztolányi is *teremtésnek* vallotta az alkotást, a művet pedig, mely spontán módon, ösztönösen, saját önmozgásával jön a világra, egy szü-letéshez hasonló, az író saját akarata, *tudata* által nem befolyásolható folya-mat eredményeként, *életnek*.

Az *ihlet*, vagy Pirandello fogalmaival a formateremtés intuíciójának öntör-vényűsége, melyet mélyen rejlt hatalmak, Pirandello szavaival a művész tu-dattalan *költői tudománya* irányít, garantálja azt, hogy a mű *organikus* egész lesz, és benne idegen (azaz például az alkotó *tudatos szándéka* által manipu-lált) elemek nem lehetnek. A mű által teremtett élet – mivel szemben a tény-leges valósággal, *rögzített* valóság – örökkévaló is.

A létezés többletét magába rejtő mű gadameri gondolatának csírájaként ér-tékelhetjük a mű alkotásának mint egy új valóság teremtésének a leírását, mint ahogyan talán annak a heideggeri gondolatnak a gyökerét is megtalál-juk náluk, és pedig a befogadás működésének a leírásakor, hogy ez a többlet egy „igazságtöbblet”, amely az esztétikai létmóddal, vagyis az igazságtörté-nessel (az alkotással és befogadással) kerül a létezésbe.

A múlt századforduló embere újra átélte a világ *objektív* megismerhető-ségében való bizalom megingását, és ez a megújult hitetlenség táptalaja új filozófiáknak és hiteknek, amelyeknek közös vonása például a művészi, in-tuitívnek tekintett megismerés magasabbrendűségében való hit. „S ez a veszedelem hívta életre az ember és a világ ősi egységét kereső filozófiákat,

a megismerés intuitív változatainak fölényét hirdető elméleteket, köztük a bergsonizmust...” Ebben a modern léthelyzetben sokszor a költészet tekinthető az egyetlen igazi, emberhez méltó létezésformának, „Kivételes kegyelemnek, mely a hit lehetetlensége és szükségessége közötti vergődésben révet jelenthet.”<sup>61</sup>

Vallja ezt, igaz, más-más hangsúllyal, Kosztolányi is, és Pirandello is.

A korból is fakadóan létezik tehát közös, a nagy európai szellemi tendenciák meghatározta szellemi attitűdjük, melyben talán leginkább a századelő művészeti gondolkodását erőteljesen befolyásoló bergsonizmus filozófiájának hatása érezhető, egy olyan metafizikáé, mely leginkább a művészethez hasonló, nemcsak céljában, hanem módszerében is. Nem csoda, hogy az Életet mint tartamot megismerni, vagyis átélni kívánó intuitív – Babits kifejezésével intuiciós – filozófiát a művészek egyrészt konzseniálisnak érezték saját működésükkel, másrészt benne saját művészi alkotótevékenységüknek is a felértékelődését láthatták: „S ím, Bergson lehetőségét mutatja annak, hogy intuiciót, metafizikát, költészetet valaha a tudomány számára értékesíthessünk. Megmutatja, hogy még ma sem álom minden metafizika, s az intuiciót tudományos fegyverre próbálja emelni. [...] A másik nagy dolog a teremtő élet felfogása... Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára. A XX. századnak egy ilyen felfogás kellett...”<sup>62</sup>

A művészet rév, talán evázió – a mechanisztikus és materiális világfelfogás válságában a szellem teremtő erejébe való kapaszkodás –, de mindenképpen *válasz*; a titokzatos, folytonosan változó, értelmi úton megismerhetetlen Élet megismerésére tett erőfeszítés. Így a racionális szférából kivont, az Élethez legalábbis misztériumában hasonlóan felfogott és megélt (a létezés igazságtöbbletét előállító) *művészi teremtő folyamat feltárása*, megragadása is – amelynek e látens esztétikákban tanúi lehetünk – az elementáris megismerési igények és érdekek közé lép, mely igény anélkül elégíthető ki, hogy kívül kellene kerülni az emberi kompetencia hatókörén.

1 KOSZTOLÁNYI nyelvészeti, illetve esztétikai-irodalmi tárgyú írásait a *Nyelv és lélek* című kötet gyűjti egybe, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, Fórum, 1990. Második, bővített kiadás. Ezekből egy első válogatás Kosztolányi hátrahagyott művei alapján készült, Illyés Gyula gondozásában, *Erős várunk a nyelv* (1940) és *Ábécé* (1942) címmel. E két kötet anyaga egészült ki a szintén Illyés gondozta *Hátrahagyott művek* más köteteiből, hírlapokból és a kéziratok hagyatékából a *Nyelv és lélek* válogatásban, mely Réz Pál munkája.

PIRANDELLO tanulmányait, kritikáit, kisebb elméleti jellegű írásait összes műveinek VI. kötete, a *Saggi, poesie e scritti varii* (a továbbiakban *Saggi*) tartalmazza, Milano, Mondadori, 1960. Néhány mű esetében hivatkozunk egy korábbi kiadásra is: Luigi PIRANDELLO, *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939 (a továbbiakban *Saggi* 1939).

2 Pirandellót illetően csupán Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, és Lorena MADDALONI, *Pi-*

*randello e la crisi dell'estetica contemporanea*, Poggibonsi, Lalli Stampa, 1988, Kosztolányit illetően pedig RÉZ Pál, *Utószó* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írók, festők, tudósok*, 2 kötet, összeáll., jegyzetek és utószó RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1958, 2. köt., 345–371.; RÉZ Pál, *Kosztolányi, a hírlapíró* = Uő, *Kulcsok és kérdőjelek. Esszék*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 83–111. és KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979.

3 A találkozást illetően vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pirandello 1, 2, 3* = Uő, *Lángelmék* (Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei IV.), saját alá rend. és bev. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat, 1941, 265–274. A recepciót illetően vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I. köt. 444., 490–492., 587., 662., 665., II. köt. 197., 203., 459., 467–469., 487., 539–541., 543., 544., 570., 571. és KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lángelmék, i. m.*

4 Átfogó igénytel legutoljára Kiss Ferenc foglalkozott a témával monográfiájában, a művész Kosztolányi értékelése mellett külön fejezetet szentelve az esztéta Kosztolányinak, vö. KISS Ferenc, *Az esztéta* = Uő, *Az érett Kosztolányi* (Irodalomtörténeti Kiskönyvtár 34.), Bp., Akadémiai, 1979, 348–405.

5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 259–271. Vö. még: SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alakítási hatáselmélete = Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, szerk. DOBOS István, Debrecen, KLTE, 1995, 77., ahol a szerző elhelyezni szándékozáva Kosztolányi nyelvszemléletét, Gadamer, Wittgenstein és Kosztolányi nyelvszemléletének közös és eltérő vonásaira is utalást tesz.

Kosztolányi esztétikai nézeteihez közvetlen módon nyúlva a *nyelvi oldalról* való közelítés mellett főképp az *esztétikai és az etikai magatartás* közötti kapcsolat oldaláról közelítenek. Eme közelítések – tehát a nyelv mint az alkotás anyaga felőli, avagy az írói magatartás felőli közelítések – közös vonása, hogy elfogadják azokat a kapaszkodókat, amelyeket Kosztolányi műve maga ad, szinte kínál a vizsgálódónak; nem igényük, mint ahogy Kosztolányinak magának sem volt igénye,

hogy esztétikai teóriát alkossanak-keressenek, vagy próbáljanak rekonstruálni.

A nyelvi kérdést illetően néhány írást kiragadva vö. még RÓNAY László, *A magyar nyelv szerelmese* = Uő, *Társunk az irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 69–94.; KEMÉNY Gábor, *Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról* = Uő, *Szindbád nyomában: Krúdy Gyula a kortársak között*, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 1991, 95–105.; POMOGÁTS Béla, *Erős várunk a nyelv* = Üzenet (Subotica), 1993. márc.–ápr., 128–133.

Az esztétikai és etikai magatartás kapcsolatát illetően néhány írást kiragadva vö. például KIRÁLY István, *Individuáletika – társadalmi etika. Egy fejezet a Kosztolányi-recepció történetéből*, Valóság, 1984, 8. sz., 16–32.; SZABÓ Miklós, *Homo aestheticus és politikai konzervatívizmus*, Új Írás, 1985, 11. sz., 63–68.; RÓNAY László, *Az írás erkölce* = Uő, *Társunk az irodalom = i. m.*, 1990, 69–94.; KARÁTSÓN Endre, *A homo aestheticus a homo moralis ellen* = Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994, 34–62.; MÁRTONFFY Marcell, *„Homo aestheticus” és az etikum kérdése: Egy Kosztolányi-alakzat értelmezéséhez*, Jelenkor, 1997/3, 286–296.

Tágabban értelmezve a kérdést, az esztéta Kosztolányi nézeteinek vizsgálatához hozzá tartozhat a kritikus és a hírlapíró, vagyis a befogadó Kosztolányi vizsgálata is, amennyiben a befogadásban a látens esztétikai meggyőződés is működik. E tárgy körben, ismét csak kiragadva néhány írást, vö. SCHÖPFLIN Aladár, *A literátor* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 429–433.; RÓNAY György, *Kosztolányi és a világirodalom* = Uő, *A nagy nemzedék*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 166–194.; RÉZ Pál, *Kosztolányi, a hírlapíró* = Uő, *Kulcsok és kérdőjelek. Esszék*, Bp., Szépirodalmi, 1972, 83–111.; Uő, *Kosztolányi Dezső két ismeretlen bírálata Babits Dante-fordításáról*, It, 1977/2, 486–491.; BARÁNSZKY-JÓB László, *Kosztolányi arca* = Uő, *A művészi érték világa*, Bp., Magvető, 1987, 167–180.

Ide, a befogadó vizsgálatának körébe sorolható a komparatistika néhány területén, például a kapcsolat- és recepciókutatás, valamint a tágabban értelmezett hatásvizsgálatok körében Kosztolányit érintő munkák sora is.

SZÁSZ Ferenc, *Kosztolányi és Rilke*, Filológiai Közlöny, 1975/3, 292–308. Zágonyi Ervin 1978-tól publikálta Kosztolányi és az orosz irodalom kapcsolataira vonatkozó kutatásait, Gorkijjal, az orosz lírával, Csehovval, Tolsztojjal, Dosztojevskijjal való kapcsolatait; kötetben: ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi és az orosz irodalom*, Bp., Akadémiai, 1990, ANGYALOSI Gergely, *Az istenek ellen könnyű fehér ruhában. Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatairól*, Új Írás, 1982, 5, 96–105., BARÁNSZKY-JÓB László, *Kosztolányi Dezső és a német irodalom = Uő, Teremtő értékelés. Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1984, 364–413.; CSAPLÁROS István, *Kosztolányi Dezső és a lengyel irodalom*, It, 1985/1, 175–189.; George EMERY, *Kosztolányi Dezső mint Hölderlin ambivalens fordítója*, Filológiai Közlöny, 1992/12, 32–52.; TAMÁS Attila, *Kosztolányi Dezső és az osztrák líra = Magyarok Bécsben – Bécsről: Tanulmányok az osztrák-magyar művelődési kapcsolatok köréből*, szerk. FRIED István, Szeged, JATE Összehasonlító Irodalom Tanszék, 1993, 123–139.; FERENCZI László, *Kosztolányiról, belgákról és másokról*, It, 1995/2–3, 239–257.; CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos és Kosztolányi Dezső = Mítosz és utópia. Irodalmi és eszmetörténeti tanulmányok*, szerk. ILLÉS László és JÓZSEF Farkas, Bp., Argumentum, 1995, 113–128.; BÁRÁNY László, *Korkép és transzcendencia: Kosztolányi és Camus mono-dialógusa*, It, 1997/1–2, 181–217. etc.

Még tágabban közelítve egy harmadik kérdéskör is érintkezésbe hozható Kosztolányi esztétikai nézeteinek vizsgálatával, és ez Kosztolányi *poétikájának* vizsgálata, amennyiben a poétika „szubjektív esztétika”. Nyilván igen fontos ebből a szempontból minden Kosztolányi poétikájára vonatkozó munka. Azonban, mint Kiss Ferenc int, egy költő, író poétikája sohasem lehet azonos a „befogadó” poétikájával; alkotó és befogadó esztétikai szempontból nézve kapcsolatban lehet, de azonos nem lehet egymással. A poétikai vizsgálódások egy csoportja ugyanakkor például komparatív módon közelíti meg a kérdést, és az alkotó poétikai, vagyis művészi profilját egyidejűleg mint befogadót is vizsgálja; ezek a vizsgálódások talán még informatívabbak a „teoretikus” alkotó képét illetően. Azonban,

jóllehet árnyalják, gazdagítják e képet, nem meríthetik azt ki. Ismét csak néhány munkát kiemelve, vö. HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztencialista regény. Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai, 1992 = *Uő, Szövegek párbeszéde*, Bp., Széplalom, 1994.

6 A nyelv jelentőségére való rámutatásuk az esztétikai tárgy létmódját illetően azért is különösen fontos, mert – főleg Pirandello esetén – még az esztétika terrénján járva megelőzik azokat a vizsgálódási formákat, amelyek a század tízes éveinek közepétől fokozatosan megjelennek az esztétikától egyre pregnansabban elkülönülő európai irodalom-elméletekben. Ezeknek az elméleteknek közös vonása, hogy megnövekedik bennük a nyelvi forma tanulmányozására irányuló figyelem, pontosabban megváltozik annak hangsúlya a régi Retorikához képest, a nyelvtudomány századforduló idején bekövetkező irányváltásának, elsősorban Saussure munkásságának köszönhetően. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a nyelvcentrikus irodalmi vizsgálódás pozitívista-strukturalista fejlődési vonala eltér attól a jellegtől, amely például Pirandellót jellemzi, akinek felfogása – részben a romantikus nyelvfelfogás hatása alatt, azt valamiképpen integrálva – inkább a nyelv *dialogikus* jellegének a felismerése irányában haladt, ezzel jócskán megelőzve korának uralkodó felfogását. A nyelv dialogikus természetének felismerése összefügg a befogadónak a jelentéssalkotásban betöltött szerepével, s ez utóbbit Kosztolányi is és Pirandello is meglehetősen korán, noha „empirikus” módszerrel és némileg fájón felismerte.

7 Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi nyelvszemlélete, i. m.*, 264–265.

8 Vö. *uo.*, 265–266.

9 Ez a mozzanat rokonítja Pirandello felfogását Benedetto Croce-éval, aki szerint megkülönböztetendő *költészet*, azaz művészet és *irodalom*. Az új műalkotás – amelynek tehát lényegi tulajdonsága, hogy *élő nyelven* íródott – az művészet, a régi legfeljebb irodalom.

10 Az orosz formalistákról általában vö. NYÍRÓ Lajos, *Az orosz formalista iskola = Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, szerk. NYÍRÓ Lajos, Bp., Akadémiai, 1970, 143–203.; BÓKAY

Antal, *Az orosz formalizmus = Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok*, Szombathely, BDTF Magyar Irodalom Tanszék, 1992, 97–116.; VILCSEK Béla, *Az orosz formalizmus = Uő, Az irodalomtudomány „provokációja”*, Bp., Eötvös–Balassi, 1995, 145–152.; Ann JEFFERSON, *Az orosz formalizmus története és képviselői = Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. A. JEFFERSON, D. ROBEY, Bp., Osiris, 1995, 27–50.; KÁLMÁN C. György, *Az irodalomtudományi strukturalizmus és az új szemléletek jelentkezése = Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, Debrecen, KLTE, 1995, 31–39.

11 Mint Szegedy-Maszák Mihály állítja, Kosztolányi az irodalom nyelvészeti indíttatású alaktani vizsgálatának sürgetője volt, azon az alapon, mert úgy gondolta, „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkodik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk.” Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy „...Kosztolányi kritikái gyakorlatát korántsem lehet egységesnek nevezni: fiatal éveiben impresszionisztikus bírálatokat írt, később viszont természettudományos igényű módszerrel próbált szöveget elemezni, s így a hamis tárgyilagosság végletébe esett.” Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatásmélete = Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, szerk. DOBOS István, Debrecen, KLTE, 1995, 77.

Mint korábban már említettük, a befogadó, vagy a kritikus – és most hozzátehetjük, a műfordító – nézeteinek a vizsgálata természetesen részét képezi az *esztéta* vizsgálatának, azonban az esztétika horizontjai nem esnek egybe az irodalomelméletével. Talán ez is okozhatja, hogy Kosztolányi, aki foglalkozott az esztétikai jelenség mindhárom oldalával, az alkotóval, a befogadóval, és – Pirandellótól eltérően – meglehetősen sokat a művel, illetve a szöveggel is, amely viszont az irodalomelméleti vizsgálódás fő célpontja, látszólagos ellentmondásba került önmagával, vagy ahogy Réz Pál fogalmazza, gyakran változtatott irányt, amikor eleinte „impresszionisztikusan” (Szegedy-Maszák), vagyis értelmezésünk szerint a mű–befogadó viszonyra érzékenyen, később objektív kapaszkodót keresve („természettudományos igényű módszerrel”, Szegedy-Maszák), vagyis a műre, a

szövegre koncentrálvá közelítette meg az irodalmi alkotásokat. Nézetünk szerint ez az ellentmondás azért látszólagos, mert a kétféle megközelítésnek más a célja, és ezért az egyik nem feltétlenül oltja ki a másikat: az egyik a művészet „lényegét” keresve közelít a műalkotáshoz (eljutva akár addig is, hogy az alkotó–mű, illetve a mű–befogadó között kialakuló dialogicitásban ismeri azt fel), miközben a művészetet mint *művészi értéket* teremtő folyamatot igyekszik meghatározni, míg a másik (persze ugyancsak a „lényeg” megközelítésének a bűvöletében) a művészet szűkebben definiált működésmódjára, és annak is egy objektív vizsgálható aspektusára figyel, de értéksemlegesen. Más metszetben, az egyik belülről, a művészetet szubjektíven befogadó „műélvező” szemszögéből nyert tudás általánosításával, és ez az esztétika horizontja, a másik kívülről, a művészetet szubjektív befogadását lehetőleg kizárni igyekvő tudós szemszögéből, és ez az irodalomelmélet horizontja. A kritika ma is ismeri mindkét attitűdöt. Szegedy-Maszák is azt mondja, hogy „...csakis nyelvi elemzéssel bajosan lehet eldönteni egy szövegről, irodalmi műalkotás-e vagy sem.” (Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatásmélete*, i. m., 76.)

12 Bár Réz Pál szerint nem lehetséges egy önálló esztétikát kibontakoztatni Kosztolányi írásaiból, ő maga azért felvázol két olyan vonást, amely Kosztolányi minden skatulyázás alól kibúvó és szerinte gyakran irányt változtató esztétikai gondolkodását állandó vonásként jellemzi. Az egyik, az ő szavaival, Kosztolányi irodalomszeretete, az, hogy minden szép iránt egyedülállóan fogékony. Számunkra ez azt jelenti, hogy Kosztolányi, mint kritikus–befogadó, mindig *belülről* közelíti meg a műveket, empátiás módon, és nem egy előre felállított normarendszert követve. Réz ezt a magatartást esztétikai elvei ingatagságának, sőt, hiányának tudja be; mi viszont egy másfajta, modernebb, azaz nem normatív alapon álló esztétikai gondolkodás nagyon is következetes megvalósításának. A másik állandó vonása Kosztolányi esztétikai gondolkodásának Réz Pál szerint az irodalom öncélúságának hangoztatása, a *l'art pour l'art*-hoz való csatlakozás, mint olyan iskolához,

amely a modern pszichológiai felfogások, lélektani iskolák elvei szerint fogalmazza meg a művészet lényegét. Réz azt is elismeri ennek kapcsán, hogy eme elvek magukban rejtik a minden korábbinál nagyobb művészi *intenzitás* követelését, amellet, hogy kivonják a művészetet a társadalmi küzdőtérről. Arról van tehát szó, hogy Kosztolányi a művészet lényegét másképpen, és pszichológiai ihletettséggel fogalmazza újra – fokozott figyelemmel az alkotás lélektani folyamataira, és elutasítva, vagy figyelmen kívül hagyva a normatív esztétikai gondolkodás elveit: talán ezért is látszik elvi egység nélkülinek esztétikai felfogása – hasonlóan kora vezető tendenciáihoz. Vö. RÉZ Pál, *Utószó* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írók, festők, tudósok*, i. m., 345–352.

13 KISS Ferenc, *Az esztéta*, i. m.

14 Uo., 349. (Kiem. tőlem – M. K.)

15 MADARÁSZ Klára, *Pirandello, az irodalomteoretikus*, PhD értekezés, Szeged, 1998, kézirat.

16 Az összefoglalásban Kiss Ferenc monográfiájára támaszkodtunk.

17 KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, i. m., 351–352. (Kiem. tőlem – M. K.)

18 KOSZTOLÁNYI, *Babits Mihály I–IX*. = Uő, *Írók...*, i. m., I, 226–263., 254. (Kiem. tőlem – M. K.)

19 PIRANDELLO, *L'azione parlata* = Uő, *Saggi*, i. m., 1015–1018, 1015. (Kiem. tőlem – M. K.)

Saját fordításban hozzuk az összes Pirandello-idézetet, tekintve, hogy nem létezik más magyar fordításuk.

Vö. még: „Írónak lenni annyi, mint milliók közül kiválasztatni, a legnagyobb tisztesség és a legnagyobb áldozat, mert le kell mondanunk az egész életről, hogy munkáinkban legyen az egész élet.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szini Gyula I–III*. = Uő, *Írók...*, i. m., I, 139–156, 145. (Kiem. tőlem – M. K.)

És Pirandello szavaival: „Igaz, hogy az életet vagy éli az ember, vagy megírja, és hogy mikor éli, a történések és szenvedélyek közepette, nehezen tud a művészet sajátos feltételei közé helyezkedni: elszakadni a pillanattól, fölébe kerülni, hogy szemlélhesse és univerzális értelmet és örök értéket adjon neki.” PIRANDELLO, *Discorso al Convegno 'Volta' sul teatro*

*drammatico*” = Uő, *Saggi*, i. m., Milano, Mondadori, 1960, 1036–1042, 1037. (Kiem. tőlem – M. K.)

20 VAJDA György Mihály, *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 5–36.

21 José ORTEGA Y GASSET, *Az „emberi” kiéessése a művészetből*, Bp., ABC, 1944, Reprint: Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1993, 51.

22 ORTEGA, i. m., 21.

23 Uo., 24. Lehet, hogy eme „ablaküvegre” irányuló figyelem egyik szimptomájaként értékelhetjük, hogy a szecesszió művészetének egyik kitüntetett területe a díszítőművészetben épp a szokatlan és szabálytalan formájúvá alakított homlokzati és belső téri ajtók, ablakok és ablaküvegek áttekintést akadályozó, kihívóan burjánzó díszítése, például kovacsoltvas-rácskölteményekkel, üvegfestéssel, vö. például Victor Horta, Émile André, Tiffany és mások munkái.

24 ORTEGA, i. m., 50–51.

25 Gianni VATTIMO, *A művészet halála vagy alkonya = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, vál. és előszó: BACSÓ Béla, Bp., Ikon, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 13–26., 23.

26 Arthur C. DANTO, *Hogyan semmitte ki a filozófia a művészetet?* Bp., Atlantisz, 1997, 125.

27 A modernségfogalom tartalmával kapcsolatban vö. VAJDA György Mihály, i. m., 12–36.

28 RÉZ Pál, *Utószó*, i. m., SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*, i. m.

29 Bergson például *A nevetésben* (1900) a következőket írja: „Mi a művészet célja? Ha a valóság közvetlenül érintené érzékeinket és tudatunkat, ha közvetlen kapcsolatot teremthetnének a dolgokkal és önmagunkkal, a művészet, gondolom, felesleges volna, vagy pontosabban, mindannyian művészek volnánk, mivel lelkünk minden rezdülése a természet ritmusát követné. [...] [a művész] mivel önmagukért és nem önmagáért észleli őket, [a színeket és a formákat] a *dolgok belső életét* látja felcsillanni formáik és színeik mögött. Ezt lopja be lassanként a mi eleinte megzavarodott észlelésünkbe, s legalább egy pillanatra elszakít [...] előítéleteinktől, amelyek szemünk és a valóság közt merednek. Így való-

sítja meg a művészet legmagasabb becsvágását, amely ez esetben abban van, hogy feltárja előttünk a természetet. [...] *A művészet nyilvánvalóan nem más, mint a valóság közvetlenebb látása.* De az észlelésnek ez a tisztasága mást is magában foglal: [...] az érzék vagy a tudat velünk született és némely területre rögzített érdekmentességét, egyszóval az élet bizonyos anyagiatlanságát, amelyet minden időben idealizmusnak neveztek." Henri BERGSON, *A nevetés*, Bp., Gondolat, 3. kiad., 1994, 128–133. (Kiemelések tőlem.) Bergson szerint az értelemmel történő megismerés csak hasznossági célokat szolgál, vagyis nyilvánvalóan a materiális érdekek által korlátozott megismerés. Csak egy *nem* értelmi eszközöket használó filozófia, valamint a művészet képes az érdekek nélküli megismerésre. Az a valóság tehát, amely az intuitív megismeréssel tárható fel, nem rögzíthető csupán anyagiként, inkább rögzíthetetlenül szellemi-pszichikai természetű, *durée*. A „tényleges” valóság, a *durée*, tehát csak az intuíció (és annak egyik „formajaként” a művészi alkotáson) keresztül ismerhető/látható meg. „Meglátásának”, pontosabban átélésének feltétele az észlelés tisztasága, mely nem mindenki számára adott. SZÁVAI e kötet bevezető tanulmányában a következő meghatározást adja: „A tartam irracionális árama, amelyet csak átélni lehet, s nem értelemmel felismerni, határozza meg Bergson ismeretelméletét. [...] az élet csak az értelemnél magasabb rendű képességgel ismerhető meg, s Bergson ezt a képességet *intuíciónak* nevezi.” (Kiem. tőlem – M. K.) Vö. BERGSON, *A nevetés*, i. m., 12–13.

30 A későbbi fejlemények azt mutatják, hogy végül a kérdés részben lekerült a napirendről, vagyis hogy a kérdést a későbbiekben nem megoldani, hanem kikerülni igyekszik – kényszerül – a tudományos objektivitást célul maga elé tűző modern irodalomtudomány is, és a válságát élő esztétika is, kivéve a marxista elméleteket.

31 KISS, i. m., 353.

32 Kosztolányi egyik megfogalmazásában: „De mi a valóság? Hol ez a valóság? Átmenthető-e csak egyetlen göröngye is a művészetbe anélkül, hogy előbb az a göröngy belső élmenye lett volna egy alkotó szellemének?

...Semmit sem lehet leírni, ami kívül van és nincs bennünk.” KOSZTOLÁNYI, *Írók...*, i. m., I, 175. Vö. még: KOSZTOLÁNYI, *Heti levél*, Bácskai Hírlap, 1905. június 18. Újra = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 352–354., 353., és KOSZTOLÁNYI, *Az élet másol*, Budapesti Napló, 1906. június 21. Újra = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 361–363.

33 A századelő egyik legizgalmasabb szellemi története éppen e *harmadik valóság* újrafelfedezése, és tudományos igényű kutatásának kezdete a pszichológiában, mely sajátosan összefonódik a nyelv mint pszichés jelenség „felfedezésével”.

34 Ez idő tájt több intuíciófogalom is „forgalomban” van, s kettő közülük igen nagy hatású; Bergsoné egész Európában, Croceé elsősorban Itáliában. E kettő – egymással szinte szemben álló értelmezés – szerint az intuíció a megismerés eszköze. Csak míg Crocénál az intuíció a megismerő tevékenység egy alacsonyabb fokának, a fantázia általi megismerésnek az eszköze, addig Bergsonnál a legmagasabb foké, azaz a metafizikai megismerésé; nem csoda, hogy a kor művészei lelkesedtek Bergsonért. Nálunk például Babits Mihály már 1910-ben, három évvel a *Teremtő fejlődés* francia megjelenése után a Nyugatban tanulmányt közölt Bergson filozófiájáról. Vö. BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Bp., MTA, 1930. Reprint: Bp., Akadémiai, 1987, I–XXII.

Croce és Pirandello egymással vitázó intuíciófelfogásáról lásd MADARÁSZ Klára, *Művészet és tudomány Pirandello és Croce vitájában*, Acta Romanica XIX. num., szerk. BAKONYI Géza, FARKAS Mária, Szeged, JATEPress, 1999, 52–80.

35 KOSZTOLÁNYI, *Vajda János* = Uő, *Lenni vagy nem lenni* (Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei 2.), Bp., Nyugat, 1940, 251–254., 253. (Kiem. tőlem – M. K.)

36 PIRANDELLO, *Per uno studio sul verso di Dante* = Uő, *Saggi* 1939, i. m., 339–356., 343. Vö. még: „Azokat az írókat, akik a „valóságot festik” – olcsó szóval – realistáknak, naturalistáknak nevezik. Sokan szentül meg vannak győződve, hogy ezek a valóságot egyszerűen „lefestik”, vagy kodakjukkal fényképet készítenek róla, aztán becikkelyezik könyveikbe.

De mi a valóság? *Hol van* ez a valóság? Átmenthető-e csak egyetlen göröngye is a művészetbe anélkül, hogy előbb az a göröngy *belső élménye* lett volna egy *alkotó* szellemének, ráhelyezhető-e ez a göröngy a papírra, anélkül, hogy onnan legurulna? A valóság az írónak éppoly messze, idegen terület, mint Tündérország vagy egy holdbeli táj. Előbb meg kell hódítania. *Semmit sem lehet leírni, ami kívül van és nincs bennünk.* [...] A föladat merő képzelenség. Csak akkor nem az, mikor a költőt az *ihlet* vezeti, és azt mutatja meg neki, merre és meddig, az a csalhatatlan, alvajáró sugallat, mely a *valóságot újraalkotja és életet teremt*: víziókat, hallucinációkat." KOSZTOLÁNYI, *Móricz Zsigmond I-IV = Uő, Írók...*, i. m., I, 165–179., 175. (Kiem. tőlem – M. K.)

Vagy máshol: „Hazudik-e a regényíró? Az íróasztalnál nem vagyunk olyan értelemben őszinték, mint például a törvényszék előtt, ahol esküt alatt kell vallanunk a *tárgyilag* igazságot. Ennél sokkal őszintébbek vagyunk. Nemcsak arra emlékszünk, ami megtörtént velünk és másokkal, hanem arra is, ami majdnem megtörtént vagy csak megtörténhetett volna.

Azon nyersen sohasem vehetjük hasznát annak, amit láttunk, tapasztaltunk, *főlraktározunk* agyunkban. [...] *Az élményeket el kell felejtenuünk, hogy megint életre keljenek.* Minthogy azonban gyökerében minden írói munka öntudatlan, az emlékezés is az..." KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a prózáról és regényről = Uő, Nyelv és lélek, i. m., 501–506., 503.* (Kiem. tőlem – M. K.)

37 KISS, i. m., 253–254. Vö. KOSZTOLÁNYI, *Móricz Zsigmond, i. m. = Uő, Írók...*, i. m., I, 175, KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a prózáról és regényről, i. m. = Uő, Nyelv és lélek, i. m., 501–506., 503.*

38 PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa = Uő, Saggi 1939, i. m., 202–226., 204.* (Kiem. tőlem – M. K.)

39 KISS, i. m., 354.

40 KOSZTOLÁNYI, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre = Uő, Ábécé (Hátrahagyott művei V.), Bp., Nyugat, 1942, 3. kiad., Bp., Gondolat, 1957, 142–151. 144.* (Kiem. tőlem – M. K.) Vö. még: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lenni vagy nem lenni, i. m., 253.*

41 KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek, i. m., 407.* (Kiem. tőlem – M. K.)

42 Pirandello kifejezése, a „*salda e sincera compattezza della lingua*” azt hiszem, ugyanerre vonatkozik.

43 PIRANDELLO, *La menzogna del sentimento nell'arte = Uő, Saggi, i. m., 868–878., 870.*

44 KOSZTOLÁNYI, *Az ihlet pszichológiája = Uő, Nyelv és lélek, i. m., 367–368., 368.* (Kiem. tőlem – M. K.)

Vö. még, hogyan írja le Pirandello az ihlet mint technikai dízpozíció működését: „Rendesen a műalkotást a *belső élet szabad mozgása* alkotja, mely az eszméket és képeket oly harmonikus formába rendezi, melynek minden eleme összefüggésben van egymással és az alapeszmével. Az *akarat* és a *gondolat nem tétlen* sem a műalkotás fogantatása, sem a kivitelezése alatt. [...] Ami a gondolkodást illeti, részt vesz a mű születésénél és növekedésénél, követi, élvezi egymásra következő állomásait... A tudat, kiváltképp a művész számára, nem világítja be az egész szellemet; hatalma nem különbözik a gondolat-lámpásától, így nem teszi lehetővé az akaratnak, hogy belőle, mint képek és eszmék kincseskamrájából merítsen. *A tudat egyszóval nem alkotó hatalom; de belső tükör, melyben a gondolat megszemléli önmagát*, sőt, azt lehet mondani, hogy ő maga az *önmagát szemlélő gondolat, mely jelen van saját spontán cselekvésekor.* A művésznél rendszerint a gondolat elrejtőzik a fogantatás pillanatában, úgymond láthatatlan marad; számára szinte az érzelmei egy formája. Ahogy a mű fokról fokra készül, a *reflexió bírálja*, nem hidegen, mint egy szenttelen bíró tenné, darabjaira szedve, hanem egészében, a *róla kapott benyomáson keresztül.*” PIRANDELLO, *Un critico fantastico = Uő, Saggi 1939, i. m., 399–424., 408.* (Kiem. tőlem – M. K.)

45 KISS, i. m., 357.

46 KOSZTOLÁNYI, *Versek szövegmagyarázata = Uő, Ábécé, i. m., 167–171., 171.* (Kiem. tőlem – M. K.)

47 PIRANDELLO, *Per uno studio sul verso di Dante = Uő, Saggi 1939, i. m., 339–356., 343.*

Vö. még: „*Ösztön* teremt a költeményeket, jobbára öntudatlanul. Hogy miért éppen úgy jött létre valamilyen vers, amint létrejött és nem másék, azt vajmi bajosan dönthetjük el.

[...] A költészet veleje az, hogy érzékletes és érzéki. Szépsége olyan valóság, mint egy *hibátlan* test, vagy egy gyönyörű rózsza valósága, melyet több érzékünkkel érzékelünk." KOSZTOLÁNYI, *Versek szövegmagyarázata* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 167–171., 167. (Kiem. tőlem – M. K.) A *hibátlan test* képében felsejlik Pirandello gondolata is, aki szerint a művészet valósága azért igazabb a tényleges valóságnál, mert nélküli annak esetlegességeit, lényegtelen részleteit, kaotikus összefüggéstelenségét, materialitását, mert ideális.

48 KISS, *i. m.*, 358.

49 Uo.

50 Uo., 359.

51 KOSZTOLÁNYI, *Az írás technikája, A Hét*, 1919. szeptember 14. Újra = Uő, *Nyelv és lélek, i. m.*, 369–371.

52 PIRANDELLO, *Teatro e letteratura* = Uő, *Saggi, i. m.*, 1021–1022. (Kiem. tőlem – M. K.)

53 TAMÁS Attila, *Még egyszer(?) „tartalom és forma” viszonyáról*, *Literatura*, 1998/3, 217–227., 220.

54 KOSZTOLÁNYI, *Művészet és öncsalás* = Uő, *Nyelv és lélek, i. m.*, 344–346., 346. (Kiem. tőlem – M. K.)

55 PIRANDELLO, *Teatro nuovo e teatro vecchio* = Uő, *Saggi 1939, i. m.*, 249–267., 264.

56 Kosztolányi így ír az alkotás és befogadás kockázatáról: „Van-e az írásnál természetellenesebb és van-e nagyobb kockázat? [...] Nem hogy ezt és azt nem értik majd, itt és ott, de hogy a szók makrancosan megbokrosod-

nak, *megváltoznak*, mint a faszorok nagy földrengések alkalmával, és a többi embereknek, akik most oly idegeneknek rémlenek, *egyáltalán nem jelentik azt, amit nekem jelentettek*. Lehet, hogy azt olvassák *bánat* és azt értik *cwp-pwxwy*. Én pedig erre az ingó talajra építem mindenemet.

Vége annak, amit írtam, semmi kapcsolata sincs a hétköznapi élettel. Nem levél, amiben közlök valamit, nem sürgöny, amely határozott és hasznos dologra teszi figyelmes embertársaimat, nem értekezés, amely mindnyájunk közös ügyéért száll síkra és megmagyarázza, mi a földi zarándoklás értelme. *Önmagáért van*. Ha nem értik meg – minden sorát és célzását – akkor még a jó szándék is fenét ér, és akkor el vagyok veszve. ... Alapjában pedig az űrbe beszélek, a semmibe, amiből teremteni akarok valamit, a fekete tölcsérbe." KOSZTOLÁNYI, *Rapszódia* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 35–44., 36–37.

57 PIRANDELLO, *Discorso al Convegno Volta...* = Uő, *Saggi, i. m.*, 1036–1042., 1038.

58 KOSZTOLÁNYI, *Rapszódia* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 35–44., 41.

59 KISS, *i. m.*, 397. (Kiem. tőlem – M. K.)

60 KOSZTOLÁNYI, *Arany János 1–7* = Uő, *Lenni...*, *i. m.*, 153–201., 164–165.

61 KISS Ferenc, *i. m.*, 349–350.

62 BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Bp., MTA, 1930. Reprint: Bp., Akadémiai, 1987, I–XXII., XXI–XXII.