

Dávid Kinga

NEM MAGAMRÓL BESZÉLEK...

A tükröződés játéka Luigi és Stefano Pirandello négykezes írásaiban

Idén ünnepli a világ a Nobel-díjas olasz író, Luigi Pirandello születésének 150. évfordulóját. Szinte nincs hely, ahol ne emlékeznének meg a szerzőről. Pirandello életműve a modern európai irodalom számára megkerülhetetlen, s egyben meghatározó jelentőségű. A megemlékezések bőven válogathatnak úgy a témákban, mint a lehetséges megközelítési módokban, hiszen annak ellenére, hogy az irodalmi Nobel-díjat a színdarabjaival érdemelte ki a szerző, valójában ettől jóval gazdagabb és sokoldalúbb hátrahagyott munkássága...

Különös fordulatot vett Pirandello életének utolsó másfél évtizede. Legidősebb fia, Stefano nem sokkal a világhírnevet hozó *Hat szereplő szerzőt keres* (*Sei personaggi in cerca d'un autore*) című darab születése előtt tért haza a mauthauseni, illetve plani fogolytáborból¹, immár azzal az elhatározással, hogy a korábban vágyott zenei karriert irodalmira cseréli, és az apja nyomdokaiba lép². Ha mindez pár évvel korábban történik, feltehetően kevesebb nehézségbe ütközik és kevesebb keserűséggel, csalódással jár Stefano pályájának alakulása, ám a sors úgy akarta, hogy épp azokban az években kezdje szárnypróbálgatásait, amikor végre Pirandello is kiléphetett az árnyékból a reflektorfénybe.

Amikor Stefano 1919-ben hosszabb időre hazatérhetett az anconai átmeneti táborból, azonnal belevetette magát a tanulmányokba. Az írás mellett segédkezett az apja mellett, hogy így próbálja meghálálni támogatását a háború utáni munka- és vagyonnélküliségben. Az első időszakban jórészt gyakorlati jellegű munkákat végzett: Luigi levelezéseit intézte, adminisztratív teendőket látott el, kiadókkal és színházi társulatokkal tartotta a

1 Stefano Pirandello 1915. november 2-én esett fogságba. Először Mauthausenbe vitték, majd 1917. november 11-én átszállították Planba. A két fogolytábor között még kétszer járja meg az utat oda-vissza 1918 májusa és augusztusa között, és csak a háború végén szabadult. 1918. november elején, amikor a birodalom szétesése és a közelgő vég jelei már egyértelműen megmutatkoztak, a foglyok elhagyhatták az örök nélkül maradt *lagert*. A helyi vezetéstől sikerült elérniük, hogy bocsássanak rendelkezésükre egy vonatot. A konvoj november 4-én érkezett Triesztbe, ahol a lelkes fogadtatás helyett újabb drótkerítéssel körülvett tábor fogadta őket. Néhány száz társával együtt Stefanónak sikerült megszöknie és titokban hajóra szállnia. Anconában a hajót vesztégzár alá fogták és a volt foglyok számára újabb torúra következett. Egy táborba internálták őket, ahol hosszasan vallatták őket (főleg a tiszteket) a fogságba esésük körülményeiről és a táborokban eltöltött időről. Az eleinte csak rövid eltávzások után az első hosszabb szabadságot 1919-ben kapta Stefano. Ekkor márciustól hat hónapon át családja körében tölthette az idejét. Az apjával való közös munka ekkortól datálható.

2 Stefano Landi néven kezdett publikálni és szerzett ismertséget magának irodalmi körökben. Apja árnyékától ennek ellenére soha nem tudott megszabadulni. Színműveinek, írásainak két nagy konstans témája volt egész életében, művei két nagy trauma köré szerveződtek: a háború és az apa figurája.

kapcsolatot. Ám 1920 őszen fordulát állt be, amely mindkettejük életében kitörölhetetlen nyomokat hagyott. Pirandello ekkor kezdi el írni a *Hat szereplő szerzőt keres* darabot, és innentől az alkotói munkába is egyre intenzívebben bevonja Stefanót: felolvastatja vele az újonnan írt részeket, beszélgetnek, vitatkoznak róluk, egyfajta bensőséges intellektuális eszmecsere alakul ki közöttük, amely szép lassan olyannyira természetes közeggé válik Luigi számára, hogy idővel pusztán irányelvek megjelölésével nagyobb ívű, olykor teljes alkotói folyamatokat is rábíz Stefanóra. Így születnek az ún. *apokrif* írások, avagy a *tükörírás* darabjai, amelyek az apa és fiú közötti alkotói együttműködés gyümölcsei, és amelyek kétséget kizáróan a kései Pirandello művészetének egyik legizgalmasabb fejezetét alkotják.

Pirandello művészi munkájában, nem szépirodalmi írásaiban és nyilvános megnyilatkozásaiban tehát a húszas évek elejétől kezdve jól érzékelhető, némely pontját tekintve radikális változások mennek végbe. A folyamat 1925 kötül teljesedik ki, ezt követően olyan – stílusában, szellemiségében és tartalmában egyaránt – új elemeket figyelhetünk meg az írásaiban, amelyeknek egyik nagyon fontos meghatározó mozgatója pontosan Stefanónak az említett, fokozódó szellemi jelenléte volt. Mint említettem, a szellemi szimbiózist hamar konkrét írói gyakorlatban is megmutatózó együttműködés egészíti ki, és a '30-as évek elejére odáig jut az apa és fiú közötti közös alkotómunka, hogy bátran kijelenthetjük, Pirandello számos írása – és ideérthetünk néhány szépirodalmi művet is – csakis Stefano aktív alkotó-formáló közreműködésének köszönhetően születhetett meg.

Természetesen Stefano jelenléte, jelenlétének mértéke apja alkotói laboratóriumában kényes kérdéseket vet fel, és nem csak kettejük személyes viszonyában, hanem a kritika számára is, amelynek idővel – tetszik, nem tetszik – szembesülnie kell a válaszáadás kényszerével, hogy mi és mennyi a valóságos értéke és súlya Stefano szerepvállalásának Pirandello utolsó alkotói korszakában. Ami az előbbit illeti, a család – maga Stefano, majd később fia, Andrea – lelkiismeretes, bár kétséget kizáróan olykor vegyes érzelmekkel teli odaadása ellenére, amellyel igyekeztek az apa/nagyapa emlékét érintetlenül hagyni, az utóbbi másfél évtizedben a védőpáncél hasadékaiban keresztül kiszivárgott dokumentumok³ rávilágítanak arra a sok keserűségre és lelki megpróbáltatásra, amelyet Stefano az apja oldalán, majd az önként vállalt hallgatásával vett magára.

De mik is valójában ezek az *apokrif* írások, ahogyan Stefano nevezi őket a *Saggi, poesie e scritti vari* kötetben⁴, avagy *tükörírások* a Ferdinando Taviani által használt meghatározás szerint a *Saggi e interventi* legújabb kritikai kiadásában⁵? Stefano diszkrécióból ragaszkodik az általa választott terminushoz, ahogyan Manlio lo Vecchio-Musti, az SPSV szerkesztőjének lapalji megjegyzése is mondja:

3 Ld. pl. PIRANDELLO, Stefano: *Tutto il teatro*. A cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Tascabili Bompiani, Milano, 2004. három kötet; PIRANDELLO, Andrea: *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915–1918*. Mondadori, Milano, 2005.; PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi*. A cura di Ferdinando Taviani, (*Opere di Luigi Pirandello*. Ed. diretta da Giovanni MACCHIA), «I Meridiani», Mondadori, Milano, 2006.

4 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi, poesie e scritti vari*. A cura di Lo Vecchio Musti, Manlio, (*Opere di Luigi Pirandello*, vol. VI), Mondadori, Milano, 1993⁵ (1960). A továbbiakban: SPSV.

5 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.*

„Továbbá tudatni szeretnénk olvasónkkal, hogy Luigi Pirandello neve alatt más cikkek, különböző kötetkiadások előszavai és egyéb írások is megjelentek (akár külföldi folyóiratokban), amelyeknek megírására folyamatos kérésekkel bombázták a szerzőt, olykor igen tekintélyes helyekről. Ezeket a felkéréseket – hogy elkerülje a vele járó kellemetlenségeket – nem utasíthatta vissza, ugyanakkor mivel maga teljes egészében az újabb novellák és színművek írásával, valamint a színházi társulatainak irányításával volt elfoglalva, csak úgy tudta teljesíteni, ha olyan valaki közreműködését is igénybe vette a megírásukhoz, akinek elég volt csak a mondanivaló lényegét felvázolnia nagy vonalakban. Mivel ezek apokrif írások, eltekintek az idézésüktől.”⁶

Taviani ezzel szemben és az előbb idézett kötet megjelenése óta eltelt csaknem ötven évvel a háta mögött az alábbi szavakkal foglalja össze az említett írások valódi természetét: „bizonyos idő távlatából, amikor a filológiai hitelesség skrupulusainak nem kell meghajolnia a még ma is égető örökség fájdalmai előtt, a »tükörírás« darabjai a maguk teljes jelentőségükben feltárulkozhatnak”⁷.

Ahogy a Manlio lo Vecchio-Musti-féle jegyzet is mutatja, a Pirandello alkotói praxisában bekövetkezett változások elválaszthatatlan kapcsolatban, mintegy ok-okozati függésben állnak a színházi sikerekkel, a nyomukban feltartóztathatatlanul növekvő népszerűséggel és ismertséggel. Egyik fontos következménye a megváltozott körülményeknek, hogy a korábban inkább háttérben meghúzódó író alakja előtérbe kerül, a szinte állandósuló interjúk következtében pedig a csendes, magányos alkotó helyébe a közszereplő szerző alakja lép. A gyakori utazások, a megszorított nyilvános megjelenések és a hivatalos elfoglaltságok miatt egyre kevesebb idő jut az egyre szaporodó felkérésekre, így szinte magától értetődő természetességgel érlelődik Luigi mellett Stefano fizikai és szellemi jelenléte. Számos, Pirandello-novellából adaptált, vagy eredeti Pirandello-mű feldolgozásán alapuló forgatókönyv valójában Stefano munkája volt, de hasonlóképpen közreműködött eredeti Pirandello-novellák és -színművek megírásában is, amikor apjának csak a végső jóváhagyás feladata maradt (pl. *I muricciuoli, un fico, un uccellino* című novella a *Corriere della Sera* 1931. október 18-i számában, vagy a *Non si sa come* című színdarab, amelyet 1935. december 13-án mutattak be a Teatro Argentínában). Maga Stefano így emlékezik vissza az apja mellett betöltött szerepére:

„Sok-sok éven át ott voltam mellette mint – ilyen értelemben – munkatárs: de valami több is annál. Mint minden termékeny írónak, így Pirandellónak is szüksége volt egy »rabszolgára«. Nemcsak titkárra és hűséges közvetítőre, aki képes mentesíteni a sok üzleti jellegű elfoglaltságtól, hanem »rabszolgára«. Én nyíltan a titkára és közvetítője voltam neki, de titokban »rabszolgája« is; olyan titokban, hogy valójában még azok sem tudtak róla, akik közel álltak Pirandellóhoz...”⁸

Igen bonyolult és összetett pszichológiája lehet egy ilyen apa-fiú kapcsolatnak, óhatatlanul tele sértésekkel és sértődésekkel, sebekkel, amelyeket egy életen át lehet cipelni,

6 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi, poesie... i. m.* 1044. p.

7 TAVIANI, Ferdinando: Nota all'edizione. In: PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.*, CLIV-CLV.

8 PIRANDELLO, Stefano: *Tutto il teatro... i. m.* 1483–1484. pp.

főként az utóbbi személynek, ahogyan Stefano is tette. De talán kevésbé feladata ezt vizsgálni az utókornak. Inkább arra kell koncentrálnia, hogy megállapíthassa, mennyiben és meddig tekinthetők autentikus Pirandello-szövegeknek ezek a darabok, egyáltalán megállapítható-e, kimutatható-e Stefano jelenléte az írásokban. A kritika mai állása szerint az autentikussághoz nem férhet kétség, és magam is úgy gondolom, aktuális ismereteink szerint megalapozatlan lenne azt megkérdőjelezni. Az viszont igenis tagadhatatlan, hogy az esetek releváns részében – pusztán azon okból kifolyólag, hogy a konkrét kivitelezés, a megformálás aktusa nem ugyanattól a személytől való, mint akiben a mondanivaló, a tartalmi vonatkozás megfogant (hacsak nem diktálmányról van szó, ami jelen esetben nem merülhet fel a kiinduló okokból adódóan) – olyan szövegek keletkeznek, amelyek természetében egyfajta kettősség mutatkozik meg, a legszélsőségesebb esetekben új interpretációs zónákat nyitva meg az olvasó-befogadó előtt. Megítélésem szerint annak alapján, hogy milyen mértékben mutatkozik meg vagy mutatható ki Stefano szövegalakító jelenléte az írásokban, azok három csoportba sorolhatók.

A piramis legalján helyezkednek el a szó szerinti értelemben vett *apokrif* írások, amelyeket ugyan Pirandello írt alá, de a „rabszolgái” hoztak létre. Jórészt forgatókönyvekről van szó, amelyeknek témái eredeti Pirandello-darabok voltak, az alapötletet és a nagyvonalakban felvázolt cselekményt a szerző adta, de azok kifejtése a „rabszolgákra” várt: legnagyobbbrészt Stefanóra, kisebb részben a német Lantzra vagy a francia Saul Colinre, esetleg az olykor-olykor felbukkanó alkalomszerű „négerekre”, mint amilyen Guido Salvini volt:

„Pirandello legitim módon használt minket a cselekmények kidolgozására, ami – ismétlem – nem jelentett stilisztikai munkát, egyszerűen csak a fantáziája szülte anyag hiteles és világos papírra vetését, így nem volt szükséges, hogy materiálisan ő maga formálja meg őket.”⁹

Tehát kizárólag a Pirandello fantáziájában megfogant költői anyag világos és hű kifejtéséről volt szó. Nem elsősorban a fej, hanem a tollat fogó kezek kétszereződnek meg ebben az esetben. A sors furcsa fintora, hogy az *apokrif* írások körüli botrány épp ezen darabokkal kapcsolatban robbant ki. Giulio Manenti a *Figlio dell'uomo cattivo* című forgatókönyv kapcsán sérelmezte, hogy nem autentikus Pirandello-szöveget kapott. Stefano a válaszában elsőként arra hívja fel a figyelmet, hogy ha bármely Pirandello-darab autentikusságát az autográf kézirat megléte avagy hiánya alapján kellene eldönteni, akkor nagy valószínűséggel egyetlen, de legalább is nem sok Pirandello-művet tartana hitelesnek az utókor. Ennek oka egyszerűen az, hogy autográf kéziratok nem léteznek. Pirandello szisztematikusan összetépte őket, sőt még az elrontott gépelt példányokat is megsemmisítette, és egyébként is híres volt arról, mennyire mostohán bánt műveinek gondozásával, egyáltalán nem törődve azok megőrzésével. Ami pedig a forgatókönyveket illeti, ezek témái igenis egytől egyig eredeti Pirandello-darabok voltak, bár mások vetették papírra őket¹⁰.

Jóval érdekesebb az *apokrif* írások másik két csoportja, amelyek – Taviani szerint – „jóval többek és különbözőbbek, mint egy egyszerű együttműködés” gyümölcsei, és

9 PIRANDELLO, Stefano: *Tutto il teatro... i. m.* 1487. p.

10 Vö. Uo, 1486. p.

amelyek „nem négykezes, hanem kétféjes darabok voltak, közvetített avagy tükör-írások”, amelyek Pirandello esszéinek és kritikái írásainak „legnagyszerűbb és legszemélyesebb példáit” adják épp azért, mert „hiányzik belőlük Pirandello pirandellizmusa”.¹¹

A közvetített írásokban Stefano jelenléte nem marad észrevétlen. Beférkőzik a sorok közé, s bár a tartalmi vonatkozások ettől még érintetlenek maradnak, változik a forma, Stefano ezen keresztül ad magából valamit a szövegekhez. Főként Pirandello nagy színházi sikereinek éveire jellemzők ezek a darabok, jelentős részük épp a színházi kísérletezések-ből nő ki. Stefano közelről kísérheti végig, miként vet számot az apja a színházművészettel, hogyan gondolkodik róla, s ha szükséges, hogyan pozicionálja át a vele kapcsolatos korábbi álláspontját. Mivel közvetlen részese a folyamatnak, a lehető leghitelesebben tudja közvetíteni mindazt, ami apja művészetében, gondolkodásában és érzelmi attitűdjében végbemegy, a hiteles közvetítés érdekében pedig a lehető legbensőségesebben azonosulni igyekszik az apja által elfoglalt pozíciókkal. (Talán az egyetlen kivételt a *Come e perché ho scritto i „Sei personaggi”* (*Comoedia*, 1925. január) jelenti, amely 1925-től kezdve a szóban forgó darab *Előszava* lesz, és amelyre vonatkozóan Stefano akkurátusan megjelöli azokat a részeket, bekezdéseket, amelyeknek a megfogalmazása, vagy egyenesen a bennük felvetett probléma koncepcionális kidolgozása a saját munkája volt.¹²

Szinte magától értetődik, hogy a közvetített írásokban igen nehéz filológiai kimutatni Stefano közreműködésének nyomait. Ez volt a lényege a tökéletes azonosulási képességének. Ugyanakkor a fejek megkettőződését gondos textológiai vizsgálattal kimutathatjuk egy-egy apróbb jelenség vonatkozásában: főleg stiláris jegyekre kell gondolnunk, vagy egyes jellemző lexikai elem felbukkanására, mindenesetre olyan apró nyomokra, amelyek a szövegek érdemi, tartalmi vonatkozására továbbra sincsenek kihatással. Ezek a szövegek mintegy köztes helyet foglalnak el a tényleges *apokrif* és a *tükör-írások* között. Stefano jelenléte már megmutatkozik bennük, de egyelőre csak a szövegformálás minőségében és módjában.

A harmadik, és egyben a legérdekesebb csoportot kétséget kizáróan a *tükör-írások* alkotják. A terminust szigorú értelemben, szó szerint kell vennünk, azaz olyan írásokról van szó, amelyekben a lehetséges olvasati nézőpontok folyamatosan tükröződő játékot generálnak, ezáltal új jelentések és üzenetek törnek felszínre aszerint, hogy az olvasó a szerző, pontosabban az *implicit szerző* személyeként az apát vagy a fiút gondolja-e el. Pontosan az *implicit szerző* személye, megkettőződésének megvalósulása, avagy elmaradása jelenti a *közvetített* és a *tükör-írások* közötti különbséget. Az előbbi esetében csak a *reális szerző* kettőződik meg, az utóbbinál a *reális* és az *implicit szerző* egyaránt. Ugyanakkor a megkettőződés előzetes tudásának meg kell lennie – legalábbis hipotézis szintjén – az olvasóban ahhoz, hogy újabb jelentésrétegeket nyisson meg a maga számára. Olyan ez, mint amikor az a kérdés, hogy a titkos szövegek olvasásakor rendelkezünk-e a feloldó kulccsal, avagy sem. Nagyon röviden úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *naiv olvasó* mellett szükség van egy újfajta olvasó-modellre is: a filológiai művelt olvasóra. Bármennyire nagy a kísértés, mégsem írhatjuk ezt a fajta interpretációs szabadságot a hagyományos, olvasó-centrikus recepcióelméletek számlájára. Az utóbbi esetben a bizonyos korlátok

11 TAVIANI, Ferdinando: *Nota all'edizione... i. m. XX.*

12 Vö. MUSCARÀ, Sarah Zappulla – MUSCARÀ, Enzo: *La vita e l'opera*. In: PIRANDELLO, Stefano: *Tutto il teatro... i. m.* (43–414. pp.) 137–138. pp.

közé szorított olvasói értelmezések szabadsága parallel olvasatokat eredményez, a szöveg jelentéshorizontja tehát szélesedik, de nem rétegződik. A tükör-írás szövegeiben azonban – amennyiben a befogadó rendelkezik a szükséges előismeretekkel – egyazon olvasat lényegi részévé válik az interpretációk egymás alá-fölrendeződése, helyesebben az értelmezési szálak összetett fonatokká rendeződése, amelyben az egyes szálak folyamatos egymásra reflektáltatása nélkül nem születhet csak egy szükségszerűen csonka olvasat, a *naiv olvasó* olvasata.

Nem áll módunkban e helyütt részletes elméleti fejtegetésekre, helyette világítsuk meg egy konkrét példán keresztül, hogyan működnek a valóságban ezek a szövegek. Kiválóan megfelelhet a célra a *Non parlo di me* (*Nem magamról beszélek*, 1933) című írás, amelyben Stefano és Luigi felváltva lépnek az *implicit szerző* szerepébe, folyamatosan változtatva ez által a referenciális tárgyat is. Ami biztos: a kéz, aki írta, Stefano keze volt, az a személy azonban, akinek a nevében, következőképpen akiről beszél, folyamatosan megkérdőjeleződik.

Induljunk ki a címből: *Nem magamról beszélek*. Kitől az állítás? Vajon Luigi mondja vagy Stefano? A szöveg két fő egységre tagolódik, melyek közül az első tematikus összetartozását a – némileg ellentmondásos – *befejezett kontinuum* (*continuo definitivo*) fogalma alkotja, amely keretként öleli fel a közbeeső gondolatokat. Az első részben a címben megfogalmazott ambivalencia megfejtéséhez nincs szükség a filológus olvasóra, nem az *implicit szerző* valós referenciáját kell megkeresnünk, hanem azé a személyét, akiről a szöveg szól. Az *implicit szerző* megkettőződése egyelőre várat magára. Nem úgy a második egységben, amelynek épp ellenkezőleg, a főszereplő, azaz az időződő, az érett művész a fókuszban lévő, csaknem változatlan eleme, függetlenül az *implicit szerző* személyének kilététől. A gondosan megkomponált szövegnek így nyílik meg a jelentés-tükröző gazdagsága, hiszen a második rész már nem pusztán az első egységben megrajzolt művész beérésének tanulságait foglalja össze, hanem az *implicit szerző* megkettőződésével annak számonkérését is. De nézzük sorjában a dolgokat.

A *folytonos véglegesség* (*continuo definitivo*) azt a fajta lezártágot, teljességet jelenti, amely észrevétlenül és tudattalanul benne rejlik tetteinkben és szavainkban. Ugyanis még a leghétköznapibb cselekedeteinkben és szavainkban is benne valamiféle megmásíthatatlanság, valamiféle kikristályosodott forma. A hétköznapi ember nem veszi észre, nem törődik vele (igen nehéz lenne megbírkózni a tudattal, hogy tetteink és szavaink pillanatról pillanatra taszajtanak rajtunk egyet előre az életben), csak a kiváltságos művészek képesek meglátni, akik a velük született *érzékenységük*nél és az *élet dolgainak szemlélése* iránti hajlandóságukból kifolyólag képesek megérteni a terminus rejtette paradoxont. Tudniillik a művészek rendelkeznek azzal a képességgel, hogy megragadják az *élet valós értelmét*: nem a látszatot, hanem a mögötte rejlő valós lényezet, egyszóval az *élet misztériumát*. Egy Pirandello számára régi kedves téma látszik szárba szökni, a *folytonos véglegesség* (*continuo definitivo*) ugyanis alkalmassá válik arra, hogy különbséget tegyünk a hétköznapi ember és a művész között, ez utóbbi esetében különösen a jellegetesen emarginálódott, az időszerűtlen, az ún. *fuori chiave* művésztípust értve. Az első fontosabb tanulmány, az *Arte e coscienza d'oggi* (*Művészet és tudat napjainkban*, 1893) világát idézi az itt *humorosan* lassúnak és társaihoz képest nehezkesebb felfogásúnak leírt gyermek-zseni, aki végtelen naivitással közeledik az élet dolgaihoz, miközben pillanatról pillanatra leleplezi saját maga

tehetetlenségét, ahogyan képtelen beilleszkedni az élet normál sodrásába. Ugyanazokkal a kvalitásokkal rendelkezik ez a gyermek, mint a Pirandello által megrajzolt *humorista* szerző¹³. A szöveg nagyon finom utalásokon keresztül a *humor* elméleti rendszerezésének éveiben formálódó legfőbb tételeket idézi, úgy mint az *életről szerzett fájdalmas tapasztalatok* szükségességét, amelyek lerántják a leplet a *hamis illúziókról*, a *csal(ó)dásokról*, és amelyek arra ösztönzik a – *humorista* – művészt, hogy birtokába lépjen annak a sajátos élet- és világszemléletnek, amely minden *humorista* mű és művész sajátja: a dolgok kettős lencsén keresztül való szemlélésének, amellyel a dolgok minőségeit a maguk összetettségében tudja nézni, képes a nevetésben a fájdalmat, a fájdalomban a nevetést megtalálni. A *reflexió*, azaz a gondolati aktus működésbe hozásával képes minden *humorista* az *ellentét érzésének* kialakítására, amely az igazi *humorista* művészet lényegi tulajdonsága. Ez a *reflexióra* való belső indíttatás jelenik meg a cikkben megrajzolt gyermeknél, akinek a későbbi érése szempontjából a dolgok értelmén való *gondolkodás* mellett a *tapasztalást* hangsúlyozza meghatározó elemként a szerző. A két dolog folyamatos gyakorlása mellett lesz képes a gyermek fokozatosan kialakítani a maga *életértelmezését*, amely aztán – *kifejezve*, a *kifejezés* által – az *élet érzésévé* szublimálódik. Láthatjuk, hogy a leendő művész alakjának körülírására használt kifejezések (*életről szerzett fájdalmas tapasztalat*, az *élet illúziói*, a *csalások* és *csalódások* revelatív ereje, a *reflexió* fontossága, az *ézés* elsődleges szerepének hangsúlyozása az ismerettel szemben ama tétel jegyében, mely szerint az *életről* semmilyen biztos tudással és ismerettel nem rendelkezhetünk, kizárólag *ézés*ünk lehetnek róla, ami a jellegzetes pirandellói gnoszeológiai szkepticizmus alaptételét alkotja stb.) egybecsengenek a korábban *humorista* művész formálódását kondicionáló erőkkkel, amelyeket – ifjúkori levelezéseinek tanúsága szerint – a fiatal Pirandello személyesen is megélt. Burkoltan tehát, de a *humor* elméletének formálódását kísérő legfontosabb koncepcionális elemek térnek vissza a cikkben, ami annak egyfajta összegző jellegét sejtetik.

Ezt a gyanúkat erősíti az *élet igazi értelmének* felismerése köré csoportosuló fejtegetések is. Pirandello poétikai nézeteinek egyik sarkköve, hogy a valóságról szerzett tapasztalatok az egyén pszichéjén keresztül szűrődnek át és nyerne sajátos megnyilatkozási formát. Ezzel a tétellel Pirandello egyetlen mondattal indexre teszi részint azokat az episztemológiai optimizmusokat, amelyek hisznek egy individuális tudattól független megismerés-modellben, másrészt rámutat a *humorista* és a *nem humorista* műalkotás közötti különbség lényegi forrására: az alkotó pszichés berendezkedésére, amely csakis és kizárólag akkor szülhet *humorista* művet, ha maga is *humorista* formálódású. Ez utóbbinak nélkülözhetetlen feltétele a fentiekben felsorolt jellegzetes lelki attitűdök és a *humorista* személyiség kialakulásának irányt szabó élettapasztaltok összessége:

13 Pirandello *humorja* nem azonos a szónak ma nálunk használatos értelmével, nem *komikus*at, nem *nevetség*est jelöl. Olyan esztétikai és poétikai kategória, amelynek alapja az az érzelmi megkettőződés, amely egyszerre láttatja a dolgok arcát és fonákját. A kiinduló érzelemben nem enged megragadni a reflexió, amely előretolakszik, egyfajta érzelem-kritikát indít be, minek következtében a kezdeti érzelem önmaga ellentétébe csap át. A *humoros* mű mindig két, egymással ellentétes érzelem feszültségét jeleníti meg: olyan, mint a *kétarcú herma*, amelynek az egyik szeme sír, a másik nevet. Pirandello *humor*-elméletével foglalkozó magyar nyelvű összefoglalóval kapcsolatban ld. MADARÁSZ Klára: *Pirandello. Az esztétikai megismerés egy huszadik századi gondolkodó szemével*. JATEPress, Szeged, 2009.

„Kizárólag az a lélek lesz képes – érett korában – eredeti szintézisek megalkotására, azaz az életről való érzéseiből sajátos szintézist létrehozni a művészet eszközeivel, vagyis ama helyzetek és szereplők révén, amelyek a tapasztalás és a reflexió (a fájdalom meg tapasztalása és a fájdalommal szembeni lázadások és időleges győzelmek táplálta reflexió) által formált életértelmezésből születnek, akiből hiányzik mindaz a rátermettség, amit a felnőttek a gyermekekben csodálnak. Hogy aztán elérkezzen oda, ahová majd elérkezik, az élet iskolájára van szüksége, arra az iskolára, amely nem való a rátermetteknek, ellenben igen nagy hatással van a türelmes és szűz lelkek némely tulajdonságára, hatékonyan hat a kezdetben igazi gyermeki lélekre, a jó diákra. Persze nem az iskolai jó diákról van szó, hanem arról, aki az életben az. Aki hittel van az elsajátítandó dolgok iránt. A hite persze egyet jelent a mélyében húzódó naivitással, merthogy hinnie kell az élet látszataiban [...] A nagy hit, a hiszékenység és a tisztelet jelentik azokat a tulajdonságokat, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy később egybegyűjthesse majd a sok-sok keserű kiábrándulást, a kegyetlen csalódásokat és a fájó sebeket [...]”¹⁴

Vagyis az ártatlanság csupa olyan fogyatékoságáról van szó, amelyek elengedhetlenül szükségesek ahhoz, hogy végül az ilyen lélek „művész legyen, azaz életre alkalmatlan”¹⁵.

A cikk további építőelemét az élet mint *misztérium* tematikájának körbejárása alkotja. Pirandello írásaiban időről időre visszatérő kifejezésről van szó, amely a műalkotás és az élet azonosításának koncepcionális megalapozását követően a művészettel kapcsolatos elméleti fejtegetések építőelemévé is válik. Igen változatos az előfordulása: egyszerre jelenti az élet és a művészi alkotó folyamat lényegi jegyét, a műalkotás létrejöttének titokzatosságát, valamint a művészi kifejezés tárgyát. Nem kötődik szorosan sem poétikai, sem esztétikai nézetekhez, de Pirandello fent említett gnoszeológiai szkepticizmusához idomulva, illetve abból kiindulva helyet követel magának valamennyi elméleti alapvetés sorában. Tulajdonképpen arról az elemről van szó, amely egyetlen rendszerbe öleli Pirandello elméletét életről, halálról, művészetről és megismerésről. A *L'umorismo* (A humorról, 1908) című tanulmányának sokat vitatott utolsó fejezeteit csak így, a (*humorista*) művészetet egy nagy kozmikus rendszer részeként látva, és a rendszerben elfoglalt helyét felismerve érthetjük meg, amely rendszer egyetlen konstans tulajdonsága a benne foglalt elemek (élet-halál, a valóság, az egyén stb.) viszonylagossága (relativitása). Röviden: Pirandello szerint a művészet a maga titokzatos módján az élet titokzatosságát ragadja meg, ezt fejezi ki a vele kapcsolatban megfogant érzések formába öntésével. A műalkotásban megtestesülő érzés jelenti – megismerés korlátainak és végső konzekvenciáit tekintve lehetetlenségének felismerését követően – az embernek a világhoz való egyetlen lehetséges és autentikus viszonyát. Ahogyan az élet misztériumának megnyilatkozása *érdek nélküli, időn kívüli és egyetlen*, úgy ölti magára a művészi alkotás folyamata is ugyanezeket a jegyeket. Ehhez pedig sajátos, a célra alkalmas nyelvre van szüksége.

A *Nem magamról beszélek* cikkben a művészi tapasztalás egyszerre individuális és univerzális aspektusait domborítja ki a Luigi helyébe lépő Stefano. Gyermekkorban az

14 PIRANDELLO, Luigi: Non parlo di me. In: PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* (1470–1489. pp.), 1471. p. A szövegből vett idézeteket saját fordításban közlöm.

15 Uo.

ún. költői nyelvet használjuk, olyan hermetikus nyelvet, amelyet kizárólag a gyermekek képesek megérteni, és amely az élet és a dolgok fent említett titkos oldalát fejezi ki. Ifjúkorban válik el, hogy a leendő felnőtt a dolgok titkos értelmét mások felé kommunikáló *kreatív nyelvvel (linguaggio creativo)* vagy a dolgok fogalmait jelölő *használati nyelvvel (linguaggio d'uso)* él-e. Az előbbiek lesznek a művészek, akik fel tudják oldani közszavakkal, és érthetővé tudják tenni mások számára a gyermekkori titkos nyelvét, az ideogramákat, amelyeket csak ők, gyerekek ismertek és használtak az egymás közötti kommunikációjukban.

A szöveg ezen a ponton a jelentések furcsa játékát indítja el. A lírai hangnem hol apologikus felhanggal, hol elbizonytalanodó, tépelődő vallomások tónussal elegyednek, miközben a szövegépítkezés gondolatrítusként ismétlődő megpihenéseit az „*életet élni vagy életet írni*”, a „*belépni az életbe, mint a többiek*” és a „*kifejezni mindent*” kijelentések alkotják. Az apológiába hajló részek mintegy választ jelentenek a kritika Pirandellóval szembeni támadásaira. Mintha az író igazolni szeretné bennük *tetteit*, megértésre vágyik azért cserébe, mert az életét adta, hogy gazdagabbá tegye az embereket:

„Cserébe azért, amit minden embernek adnánk azzal, hogy félrehúzódnak és pusztán azzal törődnek, hogy kifejezzük az élet bennünk megfogant értelmét, az életet, ahogyan megmutatkozik nekünk a maga valóságában, a mezítelen és szűzi szemeinkkel látott igazi, valós életet, a világnak az életét, ahogyan lehetőségünk volt a maga igazi mivoltában éreznünk a kezdetek kezdetén, mert jó, ha tudják, mert..., mert... . Nem fontos, miért. A lényeg, hogy tudják. Persze, az emberek – mindannyian – egy picit gazdagabbak lesznek az által, hogy megismerik, én hogyan látom az életet.”¹⁶

A titok átadására használt *kifejezés* a szellem *tiszta aktivitásából* születik, s mint ilyen, annak valamennyi képességét bevonja a kifejezés folyamatába. A cikkben így kap helyet még egyszer utoljára Croce esztétikai rendszerének kritikája, amely strukturálisan épp a szellem tevékenységeinek szétválaszthatóságára épül. Pirandello ezzel szemben eme tevékenységek szétválaszthatatlanságát és folyamatos egymásra hatását hangsúlyozza:

„Az első *kreatív nyelv*, az élet iránti szeretetünknek, ennek az érdek nélküli szeretetnek az első gyümölcse, a szellem *tiszta tevékenysége*, amely valamennyi képességét – akaratot, érzelmet, intellektust és fantáziát – a kifejezésben koncentrálna pusztán azért, mert felismeri a kifejezés *szükségességét*. Semmi másért, csak mert nem tehet másként.”¹⁷

A művészi *kifejezés* *szükségesség* belső igény, a művész érzi a készletet, hogy szüksége van a másokkal való kommunikációra, a közlésre. Ez a belső kényszer viszi arra, hogy azokat a titkokat, amelyeket gyermekkori *hermetikus nyelven* mondott el, most a *használati nyelv* szavaira átültetve, immár a maga által kialakított sajátos *kreatív nyelven* keresztül közölje. Az ifjúkor tehát a döntés ideje. Az egyénnek választania kell: vagy belép az életbe, mint annyi más ember, és lemond arról, hogy titkokat közöljön az emberekkel, vagy vállalja, hogy örökre kirekesztetté válik az életből, de cserébe megmarad a képessége

16 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* 1479. p.

17 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* 1474. p.

a titkok közlésére. Nem más ez, mint Pirandello örök feloldhatatlan dilemmája az *élet élése* és az *élet írása* közötti választás kényszerében.

A visszaemlékezésben, mely rekonstruálja a gyermek Pirandello művészé éréseinek folyamatát, és amelynek során az egyéni példa általános érvényű törvényszerűséggé válik, a záró szakaszt az élettel való megalkuvás szülte büntudat köré szerveződő kijelentések alkotják. A büntudat az akaratlanul elkövetett árulásból, a művész számára kedves emberek önkéntelen becsapásából származik. Azért, mert a család és a társadalom elvárásainak engedelmeskedni akaró ifjú – tisztos polgári foglalkozást vállalva – megpróbál beilleszkedni az életbe, úgy tesz, mintha sikerült volna neki, ugyanakkor az első pillanattól kezdve tisztában van vele, hogy sosem lépett be oda teljesen, hogy örökre a küszöbön ragadt. E lelkiismereti meghasonlás szüli a büntudatot. Nem nehéz felismernünk az ifjú művész finom rajzában a megélhetésért küzdő és a családja fenntartása érdekében polgári foglalkozást vállaló Pirandello alakját, a folyamatos lelki györtődését, amelyet maga is oly sokszor idéz leveleiben, írásaiban, gyakran épp az élet írásának és az élet élésének egymást kizáró alternatíváinak felemlegetése kíséretében. Az elbeszélői hang által eddig – némi távolságból láttatott – egyes szám harmadik személyben megjelentett gyermek-kamasz alakja helyébe az elbeszélés új tárgya lép: a többes szám egyes személyű *mi*. Az elbeszélői hang maga is részévé válik az elbeszélésnek, személyesen lesz érintett: nem egyszerűen a gyermek, az ifjú Pirandellóról van már szó – még akkor is, ha annak személye folyamatosan magán hordozta az egyetemes jelleget, mindenekelőtt a humorista művész modelljét –, hanem valamennyi művészről, köztük Stefanóról, a másik *szerezőről*. *Nem magamról beszélek, hanem rólunk:*

„Kifejezni, tehát. Kifejezni mindent. Ettől kisebb dologért nem érdemes elkezdni. [...] Elegendő nekiállni, hogy kifejezzünk. Naivan, semmilyen fáradtságtól nem visszarettenve, nem megfutamodva egyetlen feladat elől sem. Minden, ami lángra lobbantja a fantáziánkat, művészi alkotás termékeny csirájává válik. Mennyi mondanivaló van! Egy élet sem elég, mindet elmesélni. Mennyi időt elvesztegettünk! Mindenképpen, bármi áron be kell hozni! Gyerünk, gyorsan kezdjük! még ma! azonnal! Munkára fel!”¹⁸

Bizony, az elvesztegetett idő feletti bánkódásban, a munkára buzdításban ott van Stefano szorongása is, aki sokat szenved attól, hogy nem jut ideje a saját írói munkájára, annyira felemészti az apja körüli teendők. A cikk hátralevő részében állandósul Stefano *implicit szerzői* jelenléte, további alkalmat teremtve a kettős olvasatok játékára, amely az érett, befutott művész alakja körül bontakozik ki.

Burkolt formában megjelenik Pirandello poétikájának egyik régi motívuma: az *őszinteség* és a nyomában járó *alázat*. E kettőre van szüksége minden igazi, autentikus művésznek. Az egykori diskurzus azonban alig ismerhető fel. Az írás tárgyát képező személy vonatkozásában felmerül a kétség, mennyire tudott hű maradni ahhoz a gyermekkori világhoz, amelynek *érdeknélkülisége* és *őszintesége* jelentették az önmaga és a világ szemében való autentikusság biztosítékát. Az írói mesterséget immár tökéletesen birtokló, sokszor az írást inkább kötelességből, mintsem őszinte kifejezni vágyásból művelő Pirandello

18 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* 1480. p.

önvizsgálatáról lenne szó? Vagy Stefano számonkérő szavai köszönnek vissza a sorokban? Az a Stefano beszélne, aki olyan sokszor kérte az apját ezekben az években, hogy térjen vissza az igazi alkotó munkához? Ahhoz, „amiért mindent odaadtál érdek nélkül, ami nem hoz pénzt számodra (aztán mégis milliókat hozott), ahhoz a munkához, amelyet pusztán a munka felett érzett meglegedés kedvéért végeztél”, mert „minden egyéb jobbára csak játék lett számodra, amelyből semmi lényegit nem nyersz a magad javára.”¹⁹ Míg az apa mentségeket keres:

„Túlontúl rosszindulatú, kegyetlen és intelligens lenne az az ember, aki azt vetné a szemünkre, hogy tekintetünket félig a rakományon tartjuk, s nem látna benne mást, mint az immár jól elsajátított mesterségünk újabb csínyfogását, sőt a leghírhedtebbet mind közül; mert bizony a magunk mögött hordott, jól becsomagolt teherre vetett futó pillantásaink valamivel többet jelentettek pusztá csábításnál: ezek adták utazásunk tudós feljegyzéseinek sajátos zamatát. Egyetlen jólnevelt író sem lehet így lerohanni, karon ragadni és a szeme közé nézni szúrós tekintettel, gúnyos mosollyal az arcon, ahogyan senkinek nincs joga szemére vetni a becsületes embernek, aki kénytelen a tengeren utazni, hogy rakományát kényelembe helyezte a raktérben, és iránytűvel meg kormánylapáttal szerelte fel magát. Senkinek nincs joga. Mégis van, aki megteszi: ráront, s még kegyetlenül kedvét is leli benne”²⁰;

a fiú kérdéseket tesz fel:

„Vajon tényleg őszinték vagyunk még? Igazán őszinték? Annyiba van az írás, amennyibe egykor hittük? [...] de, bizony, be kell vallanunk, hogy messze vagyunk azoktól a heroikus fájdalomtól, amelyeket egykor naivan elképzeltünk. Mindent egybevetve: az író „szakmája” az üdvünket jelenti.”²¹

„*Nem magamról beszélek*” – mondja a cikk címe, és valóban, az alany és a tárgy pontos kontúrjai elvesznek. Bizonytalanná válik, ki a szerző, és hogy kiről szól. A szöveg egyszerre lehet Stefanóé és Luigié, akik éppúgy beszélhetnek magukról, mint a másiról, sőt általában véve bármely íróról. Többről van szó a cím megválasztásakor, mint pusztá nyelvi leleményről, és azt sem gondolnám, hogy a szöveg üzenete leegyszerűsíthető arra a megállapításra, mely szerint – a cím ígéretével ellentétben – éppen Pirandello az, aki beszél: a saját művészi tapasztalásáról, arról, hogy az irodalom mesterségének elsajátításával miként veszítette el a titokzatosságot, a misztikussal szembeni gyermeki *dadogását*. Valóban *tükör*-írásról van ugyanis szó: két tükörről, amelyet apa és fia tartanak egymás elé, hogy egyszerre tekintsenek bele a sajátjukba és a másikéba, és a tükröződések végtelen játékában megsokszorozzák egyéni tapasztalásukat.

19 MUSCARÀ, Sarah Zappulla – MUSCARÀ, Enzo: *La vita e l'opera... i. m.* 197. p.

20 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* 1484. p.

21 PIRANDELLO, Luigi: *Saggi e interventi... i. m.* 1483. p.