

10.025
7

VÁRADY

A legújabb
olasz irodalom

N. M.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

10.025

5701

A RÓMAI MAGYAR TÖRTÉNETI INTÉZET KIADVÁNYAI

A LEGÚJABB OLASZ IRODALOM

ÍRTA:

DR. VÁRADY IMRE

A RÓMAI MAGYAR TÖRTÉNETI INTÉZET TAGJA



**SZOMBATHELY
MARTINEUM KÖNYVNYOMDA R.-T.
1925**

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



A RÓMAI MAGYAR TÖRTÉNETI INTÉZET KIADVÁNYAI

A LEGÚJABB OLASZ IRODALOM

ÍRTA:

DR. VÁRADY IMRE

A RÓMAI MAGYAR TÖRTÉNETI INTÉZET TAGJA



**SZOMBATHELY
MARTINEUM KÖNYVNYOMDA R.-T.
1925**

~~10.025~~
~~10.025~~
~~10.025~~

M. N. MUZEUM
KÖNYVTÁRA

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

Különnyomat a szombathelyi áll. reáliskola 1924—25. évi értesítőjéből.

23

10.025/7

R
1965

M. N. MUZEUM KÖNYVTÁRA
I. Nyomt. Művelődési
1925 667. sz.



A legújabb olasz irodalom.

Alábbiakban az olasz irodalmi élet utolsó huszonöt esztendejének vázlatos képét próbálom adni. Céлом és a rendelkezésemre álló tér egyaránt azt követeli, hogy csak olyan írói egyéniségek és munkák megbeszélésére szorítkozzam, amelyek ennek a negyedszázadnak irodalmi mozgalmaiban irányjelzők s a modern olasz lélek művészi megnyilatkozásai. A véletlen vagy a divat szeszélyéből közönségünk előtt ismerős hangzásúvá lett nevek közül nem egy hiányozni fog tehát e lapokról, másoknak nálunk tulajdonított jelentősége az olasz viszonylatba helyezve eltolódik majd, viszont aránylag sok lesz az új irodalmat valóban reprezentáló olyan nevek száma, amelyek eddig nem jutottak el hozzánk.

Amíg szellemi életünknek az olasz kultúrával való laza kapcsolatai folytán ennek közvetítését jóformán csak a fordítói megbízásokat hangos nemzetközi sikerek ujjmutatása szerint adó kiadók szolgálták s közönségünk nagyjából beérte D' Annunzioval, sőt utóbb a mestere hírének örökébe lépett Guido da Verona művészi szennyliteratúráját is az olasz génusz dicsőségének volt hajlandó elfogadni, e génusz való vonásainak rajza kevés érdeklődéssel találkozhatott volna. Radó Antalnak 1896-ban készült s körülbelül Leopardival végződő szép olasz irodalomtörténete óta tudtommal nem is jelent meg nálunk olyan írás, mely a magyar olvasóközönségnek összefüggő és komoly hitelű tájékoztatással szolgált volna az újabbkori olasz irodalom eredményeiről.

Napjainkban azonban mintha fölengedni készülne e közöny, a győzedelmes Olaszország felé mintha ma több vonzalommal tekintene a magyar közvélemény, mint valamikor a szövetségesre tekintett. Az ország politikai tekintélyének s hatalmi súlyának erősödése szellemi élete iránt is az eddiginél élénkebb figyelmet ébresztett Európa népeiben, az emlékek és múzeumok Olaszországa mellett a modern és aktív Itália is érdekessé vált s ennek az általános áramlatnak hozzánk is eljutott hullámát itt sajátos politikai, gazdasági és érzelmi tényezők növelik. A törvényhozás középisko-

lánk egy részében kötelező tanítási tárgyá tette az olasz nyelvet, mely az iskolán kívüli nyelvoktatásban az utolsó esztendőök folyamán a franciához hasonló teret hódított már, könyvpiacunkon az olaszból való legújabb fordítások száma sokszorosán meghaladja az előbbi évek enemű termését s színpadjaink a sok párizsi tömeg-áru között időnként érdemes olasz munkának is helyet szorítanak.

Igy ma tán nem időszerűtlen már e kísérlet, melyet szerény bevezető kalauzul szántam azoknak, akik többet kívánnak tudni az olasz irodalom jelenéről, mint amennyit az egyelőre még nagy tájékozatlansággal válogatott s inkább csak a könnyű szórakoztatás célját szolgáló fordítások nyújtanak.

* * *

A modern olasz irodalom **Manzonival (1785—1873)** és **Leopardival (1798—1837)** kezdődik. Kettőjük művészete, bár közel száz esztendőös (a „Jegyesek“ első kiadása 1827-ben jelent meg), még ma is él, sőt közelebb áll a legújabb nemzedék gondolatvilágához és ízléséhez, mint a századforduló nagy irodalmi vezéregyéniségei, akiknek iskolájában nőtt fel minden számottevő mai író. Manzoni szelid romantikája, a katolikus gondolon nyugvó derűs és szilárd egyensúlyú világfölfogása, erős nemzeti zamata és keserűség nélküli humora ma épp olyan újbecsű értékeket jelentenek megint az évtizedes meddő világnézeti, társadalmi és művészi erőfeszítésekből kiábrándult izmosabb kedélyek számára, amilyen megindultan s fájdalmas megértéssel merülnek el Leopardi pesszimista lírájába azok, akik a modern élet tülekedő zsvijából — mint valamikor ő — csak az örök emberi szenvedés jajszavát hallják. Mindkettőjüket az igaz, mély és tiszta humánus s a nemes, zárt forma újraeledt tisztelete teszi a mai nemzedék közeli rokonává. Költészetük az emberi szellem elmúlhatatlan értékeinek állományába tartozik.

Hasonló jelentőséget legrajongóbb honfitársai sem tulajdonítanak **Giosuè Carducci (1835—1907)** életművének, aki miután egy emberöltőn át nemzetének példátlan hatású nevelője volt, ma Olaszországban is alig érdekel valakit mélyebben legöregebb kortársain és a kritikán kívül. Azok a tulajdonságai, amelyek az idegen számára költészete átélését szinte lehetetlenné teszik, ihletének majdnem kizárólagosan hazafias jellege, fárasztó szónoki páthosza, klaszszikus mintákon körülményes filologizálással mesterivé csiszolt nyelvének hideg szárnyalása, az ünnepélyes formában megdermedő, aránylag gyér bensőséges emberi tartalom s a filozófiai mélység hiánya idegenítették el tőle utolsó tanítványait, a jelen olasz gene-

rációt is. A merevségig férfias szemérme tudós formaimádattal párosulva a virtuózt a költő rovására fejlesztette ki benne s nem egy költeményében D' Annunzio kristálytiszt, zengő, de jeges lehelletű strófáinak egyenes ösére ismer az ember. Művészetének sok eltanulható mesterségbeli eleme hamarosan elkopott az epigonok kezén, de élete és emberi alakja sokáig termékeny példája fog maradni a cselekvő hazaszeretnek, céltudatos, kitartó munkának s emelkedett erkölcsiségnek.

Carduccit a „történelem költőjének“ szokták nevezni: saját kora eszméivel sokszor értetlenül és ellenségesen állott szemben, a romantika szellemétől hanyatló koráig érintetlen maradt, a katolikus modernizmus mozgalmaira a „Sátánhoz“ írt himnuszával felelt. Mind e tekintetben teljes ellentéte **Antonio Fogazzaro (1842–1911)**, akinek regényeiben Manzoni liberális, vallásos, romantikus iránya éled újjá egy lelkiismereti ellentétektől zaklatott, lázasabb s idegesebb kor és egy gyöngé, vergődő, határozatlan, szinte nőies művészlélek által meghatározott változatban. Manzoni rendületlen hite nem adatott meg Fogazzaronak, de épp oly kevésbé tudott lemondani a vallás bizonyosságainak vigaszáról, mint ellentálni a természettudományos gondolkodás izgató varázsának s inkább rugalmas és ingatag, mint mély és bátor szellem lévén, sem saját életében, sem regényalakjaiban ez ellentétek döntő összecsapására és a megváltó katarziszra soha nem kerül sor. Egyeztetések és megalkuvások árán való kibékítésük képezi költészetének állandó problémáját, regényeiben szünetlen megújuló lelki kríziseinek rajzát adja, melyekben több a vallásos jámborság, mint az élő hit s több az érzékek leplezett, miszticizált gyönyöre, mint az egyszerű földi szerelem tisztasága. Egyház és tudomány által egyformán visszatükrözött ködös, illuzionisztikus világnézete legkevésbé „Piccolo mondo antico“ című regényében jut érvényre, ez Fogazzaro egyetlen mesterműve s ezért még ma is népszerű olvasmány. Hatása a századvégi új olasz romantizmus metafizikai dilettantizmusában lépten-nyomon felismerhető s hozzájárult annak a fülledt erotizmusnak kivirágoztatásához, mely utóbb a Carducci-féle formai tökély mellett D' Annunzio művészetének másik legjellemzőbb összetevője lett, ma azonban a katolikus modernizmus felemás gondolatvilágával együtt kimerült.

Annál általánosabb **Giovanni Verga (1840–1922)** költészetének tisztelete. Ő is romantikus önéletrajzi regényekkel kezdte pályáját s már élete derekán túl volt, amikor veleszületett realiztikus látásmódja a szicíliai népélet ábrázolásában megtalálta természetes érvényesülési terét s egyidejűleg kialakult fatalista világ-

szemléletével párosulva az addig Zola nyomán járó olasz naturalista elbeszélésnek új irányt szabó, egyéni veretű mesterévé tette. Objektivitása, szigorú mértéktartása, az alakjai sorsa iránt való látszólagos érzéketlensége könnyen hidegségnek tetszhetik ugyan s jótékonyan ellensúlyozta a romantika szelében lobogó olasz individualizmust, valójában pedig minden szenvedést mély emberi részvétellel együttviselő rezignált lírát takar. Az ember életét titokzatos, zsarnoki hatalom intézi, a végzet kezében mindnyájan — jők, rosszak egyaránt — tehetetlen szenvedő bábok, „legyőzöttek” vagyunk. Verga alakjai ezért szenvedélyükben is csak látszatra cselekvők, tényleg passzívan viselik sötét végzetük beteltét s ha sírnak, könnyeikben a lacrimae rerum gyásza sötétlik. Manzoni mellett ő az olaszok legnagyobb prózaírója s mint költőnek is Manzoni és Leopardi közvetlen közelében van a helye. Néhány elbeszélése és „I Malavoglia” című regénye akkor is élni fognak, amikor a verizmus irodalmi programja már régen történeti emlékké fakult.

Verga példája új lendületet adott az olasz regionális irodalomnak, melynek hagyományai itt gazdagabbak, mint bármely más nép költészetében s melyben a verista irány vidékenként változó szint és tartalmat nyert. Hangulatos nápolyi történeteinek s a néprajzi különösségek szerető gonddal készült leírásának köszöni nemzetközi sikerét **Matilde Serao** (szül. 1856) s a szardíniai népélet és népköltészet táplálja **Grazia Deledda** (szül. 1875) szerény, de őszinte és üde műzsáját. A külföldre nem jutott el **Salvatore di Giacomo** híre, annál kedveltebb azonban odahaza ennek az elkésztet romantikusnak lágy nápolyi melódiák szárnyán élő lírája, amelyben jóízű délolasz kedélyesség békiti össze az éles szemmel látott való sivárságát egy fantasztikus álomvilág vígasztaló káprázatával. A tájnyelvi költészetnek sok más művelője között különösen a római **Cesare Pascarella** (szül. 1858) erőteljes, sokszor kiméretlen szarkazmusú szonettjeit becsüli meg a modern kritikus. Szociális-tikus színezettel hajtott ki a verizmus **Ada Negri** (szül. 1870) ma már érdektelenné vált lírájában és **Edmondo De Amicis** (1846—1908) eleven, könnyed, szeretereméltó leíró prózáját is verista szemléletek éltetik. Színes utirajzai és „A Szív” megható történetei még sokáig nélkülözhetetlen értékei fognak maradni az ifjúsági irodalomnak.

Meglepő gyorsan némult el **Giovanni Pascoli** (1855—1912) nemrégén még széltében utánzott s megvitatott költészetének visszhangja.

A kilencvenes évek folyamán megjelent első köteteit a jövő lírájaként ünnepelték. Carducci helyét ő foglalta el az olvasók sze-

retetében s utóbb bolognai egyetemi tanszékének is ő lett örököse. Egyéniségének varázsa, nevelői jelentősége meg sem közelítette Carducciét, annál tüneményesebb volt azonban költői sikere. Carducci poézise inkább eszmei, mint érzelmi volt, harsányszavú, antik tógás, tudós és ünnepélyes, néha szinte személytelen. Pascoli csupa érzés, bensőség, halk muzsika, suhanó hangulat, báj és törekenység. A kis formák és élmények szelídszavú, gyöngéd művésze. Érzékeny füllel a csend szavára szeret hallgatni, a természet igénytelen pici lényeknek titkait kilesni, illanó jelenségek s a dolgok lelkét megragadni. Betegesen fogékony minden iránt, ami tünékeny, lehellétszerű s parányi voltában észrevétlen marad más ember számára. Olyan szépségeken illetődik meg s olyan szomorúságokon borul el olykor, amilyeneknek senki sem adott még előtte költői kifejezést. „Il piccolo gran poeta“-nak nevezték ott-hon s a pascolianizmus édes mételye egy ideig minden új olasz költőt megejtett. A kifejezésnek épp olyan tökéletes mestere mint Carducci vagy D' Annunzio, de formai tehetsége ránézve is, mint ezekre, végzetessé vált: modorossá és precizózzé tette sokszor. A művész nagyobb volt benne, mint a költő és az ember. Kezén a művészet nemcsak teljességgel öncélúvá vált, melyből nem áradnak az életet megtermékenyítő erők, hanem majdnem odáig jutott, hogy az életnek csak abban látja célját és jelentőségét, hogy anyagul szolgál a művészi alakításnak.

Az utolsó lépést ebben az irányban **Gabriele D' Annunzio** (szül. 1864) tette. Ellentmondásokban és meglepetésekben gazdag fejlődése két évtizeden át a kritika legizgatóbb problémáit szolgáltatta, nem volt ez idő alatt olyan műbíráló, nyelvész, filozófus, moralista vagy művész, aki e rendkívüli tehetséghez való állásfoglalásnak szükségét ne érezte volna. Ma nagyjában megoldottnak tekinthető emberi lényének és ragyogó művészetének titka. Legegyszerűbben az a kritikusa fejezte ki, aki a szenzációk dilettánsának nevezte. Élete és költészete megértéséhez korlátlan élménykészsége adja a kulcsot. Ihletének ősforrása a legvégtetesebb szenzualizmus. Ennek frissesége teremti meg az alig hús év ifjúnak formailag is már tökéletes, a természet nyújtotta szűz szépségek gyönyörét kifejező verseit s veti magát utóbb az érzelmi élet, a történelem, mithosz és művészet mind újabb területeire mohó szenzáció-szomjának kielégítését keresve. Poézise az idő folyamán nem mélyül, csak gazdagszik, sűrű irányváltoztatását sem a költő tragikus világnézeti krízisei idézik elő, akár naturalista csapásokon jár, akár a tolsztoji gondolatokkal kacérkodik vagy Nietzsche részvétellenes úri morálját ölti magára, mindig csak az új élmény iz-

galma, kéje érdeklí. Ezt keresi ideges raffinériával a szerelemben és a művészetek alkotásaiban is. Eped mindenért, ami ritkaság, kivételes, távoli, ami ismeretlen mámort s még át nem élt idegingereket ígér s izzó fantáziájában primitív korok vad ösztöneit s a renaissance véres szenvedélyeit éli át. A nyelvi ötvösmunka, ódon szavak fanyarédes íze, a szintaxis sok új lehetőségének fölfedezése, buja, forró ígézó dallamok, szeszélyes arabeszkek és ünneplés nagy harmóniák — művészetének mesterségbeli része épp olyan érzéki örömöket szerez néki, mint a „volontá, voluttá, orgoglio, istinto“ fejedelmi négyesfogatán száguldó képzelet, a pazar pompa s nagy indulatok, bosszú, gonoszság, harc és hódítás és hősiesség frenéziái. Ez a fáradhatatlan hajsza a szenzációért, melynek mind erősebb ingerekre van szüksége, nem mindig őszinte azonban és sokszor erőszakolt, szemfényvesztő játékká válik. Ami D' Annunzio költészetének kezdettől fogva meghatározó eleme, a „tisztá“, minden eszményi vonatkozásból kibontott szépségnek szenzualista szeretete, melyhez formai zsenije járult s nem ellensúlyoztak a költőnek az emberi közösség érdekeivel és az erkölcsi étellel való mélyebb kapcsolatai, szükségkép az esztetizmushoz vezetett. Az élményéhes esztéta stilizált heroizmusának tartották az emberek D' Annunzio hazafias költészetét is, a fajtája fölmagasztalását és imperiálista hevét. Nagy meglepetés volt tehát mindenki számára háborús szereplése, mellyel a már-már ernyedő erejű és népszerűségében is megcsappant költő egyszerre óriás morális jelentőségre emelkedett ismét s költészete nagy szavainak hasonlóan nagy tettekkel való hitelesítésében pályája legszebb látványosságát nyújtotta. Mint Principe di Montenevoso túlélte a művész D' Annunziót.

Valamint egyéniségének és költészetének csak egyetlen alapvonását jelezhettem itt, történeti jelentősége sem méríthető ki néhány rövid mondatban. A nemzeti érzés fölszításában több része volt, mint bármely kortársának s háborús írásainak, főként pedig személyes tevékenységének szelleme a fascizmusbán, az ifjú-olasz arditikbén ma is él. Az olasz nyelv gazdag szótárát, a verses formát és a leíró prózát az árnyalatok, új ritmusok és rímek, hangulati és dinamikus elemek egész kincstárával szaporította s ennek hasznosításáról azok az írók sem mondhatnak le, akik a tudatos reakciót képviselik bódító és dekoratív stílusa ellen. Más tekintetbén sincs még lezárva pozitív hatása olyan mértékben, mint azt az olasz kritika erősíteni próbálja. A legújabb keletű másod- és harmadrendű regényirodalom termelői, akiknek elburjánzása jellemző tünete a mai olasz szellemi életnek, még mindig az ő nar-

közisától kábult finom ízlésű és nagy kultúrájú amatőrök. A D' Annunzio formai és tartalmi szempontból egyformán holtpontra jutott és tovább nem folytatható művészete ellen századunk első évtizedében támadt reakció új légkört teremtett ugyan az íróvilág számára, de nem érlelt olyan műalkotásokat, amelyek a nagyközönséget — eleddig — képesek lettek volna az ő bűvöletéből végkép kiragadni. A lázas tisztulási folyamattal szemben, mely ez idő óta az olasz irodalomban végbement, az olvasóközönség közönyös maradt vagy éppen ellenszenvesen viselkedett s tartózkodása a modernektől csak most van múlóban, amikor sok ellenkező látszat dacára is egyszerű, derült, klasszikus-idillikus új művészeti ideál kezd a zürzavarból kibontakozni.

A századeleji szellemi forradalom, mellyel az olasz irodalom legújabb fejezete kezdődik, nemcsak az Itália számára D' Annunzio-ban testett öltött általános európai dekadencia, az esztetikai kultúra túltengése ellen fordult, hanem a külföldön akkor már mély gyökereket eresztő új idealizmusnak reakciója is volt a pozitívista világfölfogás és a materialisztikus történetszemlélet ellen. Ezek iskolájában nőtt fel még **Benedetto Croce** (szül. 1866) maga is s hosszú, szerves fejlődés eredményeként, a nápolyi hegelianusok, különösen Francesco De Sanctis, a legkiválóbb olasz irodalomtörténész hatása alatt jutott el idealista filozófiájáig. Hasonló organikus átalakuláson persze a fiatalok és kisebb szellemek nem mentek át még Croce tanítása nyomán sem, akinek gondolatait a mindenáron újat akarás forradalmi felületessége félreértette s akit konzervatív részről ezért sokáig felelőssé tettek az új irányok brutális képrombolásaiért.

Croce hatalmas gondolatművéből a külföldre jóformán csak esztetikája jutott el s ez hatott odahaza is főként azon a nagyszabású kritikai alkalmazásán át, melyet az egész újabb olasz irodalom rendszeres feldolgozásában maga nyújtott. Carducci szerepét az olasz gondolat irányításában ő vette át s új alapokra helyezte az irodalmi kritikát. Hogy ma az olasz műbírálat filozófiai felkészültséggel, tudományos lelkiismeretességgel s komoly erkölcsi felelősség tudatában dolgozik, módszeressé lett, elmélyült s világosan látott célokat követ anélkül, hogy akadémikus sablónná válnék, az ő érdeme. Kitűnő tanítványok egész sora folytatja a mester munkáját s járult hozzá annak a kritikai, értékelő, rendszerező, szintézisre hajló szellemnek kialakításához, amely a jelen olasz kultúrájának egyik legbecsesebb vonása. Hogy az emberek ma „többet gondolkoznak“ Olaszországban, mint még húsz esztendővel ezelőtt, az első sorban Croce működésének köszönhető. Míg azon-

ban hatása a kritikára nemcsak felszabadító, hanem termékeny is volt, az irodalmi forradalom tanításából inkább csak a negatívumot ragadta ki, azokat a kiinduló pontokat téve magáévá, melyek az uralkodó intellektuális világnézettel és művészeti hitvallással ellentétben voltak. Bár Croce nem tagadta a történeti módszer érdemeit és az erudíció szükségét, állást foglalt ennek kizárólagossága, a filologizmus egyeduralma ellen s épp úgy nem volt hajlandó lezártnak tartani az irodalomtörténész munkáját az életrajzi, tárgy- és kultúrtörténeti adatok fölhalmozásával, mint ahogy másrészt tiltakozott a pszichológiai, fiziológiai és szociológiai esztétika tanításai ellen s ezeknek a művészi alkotás lényegétől idegen értékelési szempontjait visszaesítve, a műbírálat számára csak olyan kritériumok jogosultságát ismerte el, amelyek az emberi szellem alkotó, művészi tevékenységének immanens jegyeiből vonhatók le. Gondolatának legáltalánosabb fogalmazása, mely szerint a művészet a kifejezésben cselekvővé váló intuitív megismerés s csak annyiban művészet, amennyiben a művész benyomásai, élményei a művészi formában fogalmi salak hátrahagyása nélkül feloldódnak, — a futurizmus esztétikájában szenvedett végzetes eltorzulást, mint ahogy e mozgalom radikális hagyománytagadásában is fölismerhető az ő kiindulásában rejtett tendenciának ad absurdum hajtása.

A futurista mozgalom megeremtője, másfél évtized óta harcos vezére és programjának ma már tán egyedüli hívó és hamisítatlan képviselője **Filippo Tommaso Marinetti** (szül. 1878). Első manifesztuma, melyet a proklamációk, riadók és receptek hosszú sora követett, 1909-ben jelent meg. Három évvel utóbb már népes fiatal művésztábor vette körül, köztük sok figyelemreméltó tehetség, akiknek futurista szempontból legrepresentatívabb alkotásait 1912-ben Marinetti győzedelmes hangú előszóval testes anthológiában adta ki. Bármennyire meg van elégedve ez az előszó az első futurista seregszemle eredményeivel, nem hallgatja el, hogy az elmélet és a „példatár“ még nem fedik egymást, hogy a futurista művészek még csak kezdetén vannak a meredek útnak, mely a programban kitűzött cél felé vezet. Jobban azonban utóbb sem közelítették meg, sőt a legtehetségesebbek hamarosan végkép elpártoltak Marinetti eszméitől. Ha ma mégis alig van jelentősebb olasz író, aki rövidebb-hosszabb időn át ne vallotta volna futuristának magát, az csak megerősíti azt a tételt, amely mellett az anthológia is tanúskodik, hogy t. i. a futurista program és futurista irodalmi gyakorlat nem ugyanannak az éremnek két oldala. A program légüres térben hadonászó logikai akrobatizmus, megvalósíthatatlan

költői szabályok gyűjteménye, sőt utóbb nemesak a művészetek, hanem az egész élet, az emberi lélek alapjaiból való kiforgatására és megújítására tör, míg a gyakorlatban az anthológia írói jóformán csak a „szabad vers“ és elvétve egy kis nyelvi vagy képzeleti túlzás, erőszak és tréfás bukfenc jegyében meg néhány Verhaeren, Kipling, Whitmantól örökölt téma kapcsán tartoznak össze, nem sokára pedig futurista számba megy minden író, aki bármilyen irányban újat keres s más időben beírta volna az „eredeti temperamentum“ vagy „egyéni szellem“ megkülönböztetéssel. A futurizmus nevet adott és föltépte végleg zsilipjeit annak a fél Európán végignyugalankodó művészeti áramlatnak, mely múlttól, mintáktól, előítéletektől megcsömörlötten új formákat és mondanivalókat követelt és kutatott a művészet számára. Hogy éppen Olaszországban robbantak ki e törekvések a legszélsőségesebb módon, érthető, ha elgondoljuk, hogy itt egyrészt múltnak, hagyománynak, múzeumnak mennyivel nagyobb jelentősége van az emberek életében, mint egyebütt, másrészt, hogy Pascoli és D' Annunzio költészetének tikkasztó levegője nehezedett éppen az irodalomra s a természetes fejlődés útjai be voltak rekesztve, végül, hogy a futurizmus eszméi Milanóból, a legészakibb s legkevesbbé olasz jellegű kultúrtaalajból sarjadtak ki, melynek munkás ipari és kereskedelmi forgatagában, gyárak és bankházak között, a modern élet gyorsabb ütemében lüktető lelkek a múltat hatványozottabb mértékben a haladás nyü-gének s az életből kiközösítendő halott ékességnek érezhették.

Marinetti végkép le akar számolni minden erkölcsi, kultúrális és művészi örökséggel. Föl kell szabadulni az antik világ és a középkor lidérce alól, végezni kell a könyvtárak és múzeumok sötétjében settenkedő kísértetekkel. Pusztuljon el Carducci ünnepélyes és retorikus, Pascoli szenvedő és vérszegény, Fogazzaro bigott, D' Annunzio erotomániás és ószeres Itáliája, minden egyetemi és akadémikus zsarnokság, az agyvelőket beszikkasztó por, pergamen és múmiaszag, minden kényes, hazúg szépsége, terméketlen rendje és elsatnyult eszménye a régi világnak, legyen végre a dolgozó, acél-inú és idegű ifjú olaszoké az ország s adassék meg benne egyének, népnek minden szabadság, kivéve azt, hogy petyhüdt és gyáva legyen. De a szabadság nevénel is szentebb legyen Itália neve, melynek dicsősége százszorosan ragyogja túl az úntig magasztalt „grandezza romana“ dicsőségét. Edzett és vakmerő, a veszélyt, erőszakot és háborút szerető nemzedékre van szükség, mely legyőz minden renyhéséget, a lélek természetes rugalmasságát elzsibbasztó fájdalmat, a szenvedésnek ma még beteges tiszteletben álló áfiumát. Mindezek leküzdésére fantasztikus nevelési programmal szolgál a

futurista tanítás, a testi erő fejlesztésére sportot és harci játékokat követel, s a halál gondolatán, a gyász férfiatlan érzésén pl. azal kíván erőt venni, hogy kórházakba, temetőkbe korcsmákat, hangversenytermet, játékkeret telepít, halottas meneteknek dévái farsangi felvonulásokká való átalakítását ajánlja stb.

Az új költészetnek is részletesen kidolgozott technikai szabályzatot ír elő. Erő, mozgás, gyorsaság, dinamizmus, az élet chaotikus egyetemességének kifejezése, szimultaneitás a futurista esztétikának folyton visszatérő jelszavai. Az ember lelki életének jelenségeit már kimerítette a régi költészet, a futurista íróra nagyobb feladat vár: intuíciónak az anyag titkait, a gépek lelkét kell fölfedeznie. Mindez csak az avult formák elvetése után lehetséges. Ezek csak a szintaxis elvont „konvencionális jegyei“ útján közvetítették a mindenség színeit, zenéjét és plasztikáját, végképp el kell nyomni tehát a nyelvtani szerkezeteknek ezt a közvetítő, interpretáló szerepét „perché la letteratura entri direttamente nell' universo e faccia corpo con esso“. A főnevek nyelvtani kapcsolat nélkül álljanak egymás mellett, az ige igenévi alakjában használandó, mert csak ez fejezi ki, az élet folytonosságát, a melléknévnek árnyalati jellege van, tehát nem fér össze a futurista költő dinamikus látásával, mert pihenőt és megfontolást föltételez, fölösleges a határozó, kötőszó és minden írásjel is, ez utóbbiak helyét azonban előnyösen foglalhatják el bizonyos mozgások, irányuk és összetételük kifejezésére a mennyiségtanban használt jelek. Minden főnevet kapcsolat nélkül követ párja, mely a szemlélet által fölidézett analógiás képet egyetlen szóba sűríti. A szabadon szárnyaló analógia nem tesz különbséget szép és rút, nemes és közönséges, szertelen és természetes képek között s logikai ellenőrzés nélkül sorolja őket egymás mellé, sőt mivel mindennemű rend a válogató és óvatos értelem műve, mely a képzetek működésében öntudatlanul is érvényesül s az élet teljességének rovására van, annak korlátozását, letompítását, stilizálását jelenti, a futurista költőnek, míg ezt az intellektuális gátlást le nem küzdötte, mesterségesen kell képei hangszerelésében a rendetlenség maximumára törekednie.

Hasonló eldurvulásra vezet a futurista eszme a zenében is, melyet új hangszerek szerkesztésével a legnyersebb és erőszakosabb hangok — csikorgás, sercegés, sivítás, berregés, tülkölés — fölhasználására akar képessé tenni. Ilyen előzmények után nem is volt meglepő, hogy Marinetti végül a tapintó érzékek művészetének fölfedezőjeként lépett föl a francia nyilvánosság előtt, ahol első sikereit aratta s még 1921-ben is, mikor hazájában rég lehúnyt

már csillaga, barátságos meghallgatásra talált. A „taktilizmus“ előírásai szerint a legkülömbözőbb tapintási ingereket keltő szalagokat, lapokat, bútor- és falfületeket, szőnyegeket és ruhát lehet készíteni, melyek legmostohább sorsú érzékszervünket eddig nélkülözött élvezetekhez juttatják.

Ma már mindenki tisztában van vele, hogy a futurista irodalmi mozgalon valóban nem hozott eredeti gondolatokat, hogy bármennyire megcsúfolta, tagadta is a múltat s erőszakolt fáradhatatlanul látszatra új iniciatívákat, minden hóbortja gyökerén régi csírák vannak, D' Annunzio szenzualizmusa épp úgy folytatódott benne, mint Pascoli költészetének némely formai eleme és végeredményben nem volt ígéret, nem lett a jövő kovásza, hanem igenis befejezés, a katasztrófát tartalmazó utolsó fejezet a romantika történetében.

Marinetti maga inkább színészi, mint költői temperamentum, mélyebb lírai spontaneitás híján van, mozgalma zajos hatását inkább agitatórikus tevékenységével, mint írói példaadással érte el s miután a futurizmus hirdette pánitalianista harci szellemnek, mely a tripoliszi háború idején az olasz ifjúságot magával ragadta, a világháborúban nála jóval őszintébb és következetesebb apostola kélt D' Annunzióban, neve ez idő óta teljesen elvesztette aktualitását.

Mesterénél is jobban kiábrándult a hősi ideológiából az első futurista gárda legtehetségesebb, de már régen eretnekké lett lírikusa, Aldo Palazzeschi (szül. 1885), aki 1920-ban megjelent „Due imperi mancati“ című, egyébként figyelmet alig érdemlő könyvében egyenesen pacifista elveket vall.

Nálunk a „Beteg kút“ című költeményét ismerik Kosztolányi Dezső fordításában. Annak a húsz esztendővel ezelőtt Olaszországban divatosá lett költői iránynak egyik erősen egyéni színezetű képviselője, mely — Pascolival tartva rokonságot — a gyermeki lélek naivitásával próbált a világ dolgai felé fordulni s a pozitív számára új érzelmi tartalmakat és hangulati színeket találni. Semmiségeken elérzékenyülő, gyermekded gyöngédség, kedves, együgyű ámulatok és örömök, gyermeki kíváncsiság és malícia, korérett kiábrándultság s más efféle, egyénenként különböző mértékben természetadta vagy programmszerűen kifejlesztett lelki attitűdök jellemzik ezeket a „fanciullesk“ költőket, akiknek közös irodalmi eszménye a reflexiómentes „tisztá líra“. Palazzeschi a játékos gyermek közöttük. Rakoncátlan, szeszélyes, erőszakos és fantasztikus, néha el is komorodik, máskor ábrándosan elmereng, de mikor már-már könny csillan a szemén, hirtelen nyelvét ölti rád, mint

aki sikerült csínnyel rászedett. Tündérmesék és torzképek, ponyvaromantika banalitásai és szuggesztív erejű víziók, tarka üveggolyók és a költészet igazgyöngyei kábító zürzavarban kavarnak együtt legtöbb versében. S ilyen a forma is: pajzánul lebegő sorok, zengő ritmusok, nyikorgó próza és gyermeki gügyögés kusza szövedéke, de mégis olyan, hogy e disszonanciák legtöbbszőr valami különös harmónia erejével hatnak, melynek átengedjük magunk anélkül, hogy számot tudnánk adni róla. Hogy mi e bolond torna célja? A játék maga. „Il poeta si diverte“, ezek a kicsi balgaságok egyetlen öröme, hadd szórakozzék szegény! — mondja egy hírhedt lett versében. Ha komolyan vesszük, kinevet, ha eszeveszett bohócnak kezdjük tartani, váratlan fölszakadó őszinte jajszóval vérző szívért nyújtja felénk: „Non é che un colore la tavolozza dell' anima mia: malinconia... Non c'è che una nota nella tastiera dell'anima mia: nostalgia“. Azt kérditek, ki vagyok? „Il saltimbanco dell'anima mia“, a lelkem komédiása. Ilyen komédiát azonban csak az űzhet, aki nemcsak elvesztette a természethez és az emberekhez való konkrét viszonyát, nemcsak blazírt és unatkozik, hanem ürességtől szenved is és ezért ezt az örökös oszcillálást móka és komolyság, nevetés és sírás között végül is nem frívól játéknak, hanem — minden grotesksége mellett is — humornak érzi az ember. A legderültebb hangnemben ez a humor egy füstből lett és füstté foszló meselény szellemes történetében, „Codice di Perelá“, nyilatkozik meg.

Erősen kísértő D' Annunzio-reminiscenciák elől menekülve ugyancsak a futurizmus karjaiba vetette magát néhány esztendőre **Corrado Govoni** (szül. 1884). Palazzeschinél finomabb összetételű, harmonikusabb és egyszerűbb lélek, a kíváncsi gyermek tágra nyílt, csillogó szemével nézi a világot s a hétköznap szürkeségében is eleven színeket fedez föl, fény és árny szüntelen játékát látja. De nemcsak szeme éles, hanggal s illatokkal is éppoly könnyen eltelik. Fogékonysága azonban nyughatatlanná teszi, benyomásai — mint „tükrön a lehellet“ — nyomot nem hagyva elpárolognak, hiába gyűjt, nem gazdagszik. Költészetének innen van tavaszos üdesége, de innen távlathiánya, töredékes és moziszerű mivolta is. Rendkívül termékeny, mert nemcsak természete szerint, hanem művészi elveiben is teljes következetességgel impresszionista lévén, minden kritika, válogatás, önfegyelem nélkül halmozza föl verseiben mindazt, amivel az élet érzékeny lelke fölületét érinti.

Luciano Folgore (szül. 1888), akiben a futurizmus betegsége a legtöbb kárt tette, gazdag képzeletét mótörök megénekelésére, hőbortos „lírai szintézisekre“ használta föl s ma szellemes, találó

paródiákban mond kíméletlen verses kritikát költőtársai gyöngéiről.

A kritikus élelátása nagyobb a költői alakító erőnél **Ardengo Soffici**-ban (szül. 1879) is. Nem mély, de gazdag kultúrájú szellem, könnyen rezonáló, kissé állhatatlan, de mindig őszinte és hívő lelkesedéssel teli, akár politikáról és filozófiáról vitatkozik, akár a futurista tanok védelmében száll síkra. Mint művész is impresszionista, komplikátlan, derült, a dolgok fölszínén elgyönyörködő temperamentum. Ennek kifejezésére szerencsés egyéni formát is talált a lírai naplójegyzetben, ahogy legfinomabb költői alkotásának, a „Giornale di Bordo”-nak különös műfaját elkeresztelték. Apró pillanatfölvételek, futó benyomások, hangulatok és ötletek gyűjteménye ez a könyv, amelynek báját és eredetiségét meg sem közelítették a töredékes, röpke és intim líra divatjától megvesztegetett utánczók hasonló kísérletei. Miután később a futurista boszorkánykonyha legémelyítőbb főztjeit kotyvasztotta egy ideig „Chimismi lirici” néven, egy másik könyvének pedig a kimondhatatlan „Bif-šzf+18” címet volt képes adni és mint festő is hasonló fitorok és dekompozíciók révén lett hírhedt, a futurizmus lehetőségeinek hamar a végére jutott és — háborús élményeinek hatása alatt is — visszatalált eredeti útjára. Ma mint festő a régi velencei iskola tradíciójához kapcsolódik, költészetében a rövidlélekzetű, szeszélyes formákat a regénnyel cserélte föl, világos, rendezett, józan és mégis meleg prózát ír s a klasszikusok tanulmányának szükségét hirdeti.

Az olasz „Sturm und Drang” korszaknak egy másik nagytehetségű képviselője **Giovanni Boine** (1887—1917) meghalt, mielőtt még a meghiggadásnak és fegyelemnek erre az állomására eljuthatott volna.

Éppen a fegyelem, rend, megkötöttség, a forma korlátai és az élet határtalan egyetemességének ellentéte volt szenvedélyes elméjének örökké zaklató problémája. Az élet ezerszínű, kusza, ellentmondásokkal és rejtélyekkel teli, parttalan áradó chaosz, mely azonban emberi elménk számára csak apró részleteiben, elemekre bontva, szűk formák közé kerítve érzékelhető, mint a tenger, melynek végtelenjét kicsi körre zsúgorítja számunkra a horizont. Azért át akarná törni a gondolat és fantázia fékeit, egész formátlan nagyszerűségében megismerni a chaoszt s kifejezni olyan művészetben, mely nem ismer külömbiséget próza és vers, kép és gondolat, reflexió és képzelet, filozófia és költészet között. De a törvény, rend, forma kényszerűségének, ő is alá van vetve s bármennyire vonzza is a végtelen varázsa, nem tud lemondani a biztonságról, békéről és

egyensúlyról sem, mely csak azokban és általuk érhető el. Irodalmi munkásságában ez az örök hányattatás a törvény nélkülözhetetlenségének tudata és a szabadság lázas nosztalgiája között inkább filozófiai mint költői alakban jut kifejezésre. „Il peccato“ című regényének és rövid, aforisztikus bölcselkedő költeményeinek ugyanaz a túlfűtött, vibráló próza a formája.

Hasonlóan nagy ígéretnek tartották a trieszti születésű **Scipio Slatapert (1888—1915)**, aki iskolái elvégzése után Flórencbe ment, ahol a „La Voce“ című folyóirat körül csoportosult ifjú írók, köztük a futurizmus sok hitehagyottja, körében tehetsége és osztrákgyűlölete révén szíves fogadtatásra talált. Élénk irredentista irodalmi tevékenységet fejtett ki s a háborúban Olaszországért küzdött és halt meg. Tehetsége javát „Il mio Carso“ című színes természeti- és hangulat képeiben adta. Kritikai munkái közül Ibsenről írt tanulmánya a legjelentősebb, melyben a művészet és erkölcs viszonyát tárgyalja behatóan, de anélkül, hogy kedvelt problémájának kielégítő megoldására sikerülne jutnia.

Fennállásának első öt évén át, 1909-től 1914-ig a „La Voce“ volt a modern irodalmi törekvések legtekintélyesebb organuma. Munkatársai nagyobb része flórenci írókból került ki, de komoly színvonalú művészeti és filozófiai vitáiban időnkint az ország minden jelentősebb egyénisége részt vett. Esztétikai hitvallásában a folyóirat törzsgárdájának minden tagja eredetileg crociánus volt, s ha később legtöbbször le is tért a Croce által kijelölt útról, a közös középpontból való kiindulás mindvégig fölismerhető rokonvonásokat hagyott gondolkodásukon. Slataper, Boine, Sofficinél is ziláltabb, féktelenebb és zseniálisabb tagja ennek az írói körnek egy ideig **Giovanni Papini (szül. 1881)**, a romantikus forradalmár par excellence tipusa, akit honfitársai az olasz Friedrich Schlegelnek szoktak nevezni, mióta húsz esztendő majd húszféle vihara után az intranzigens, harcok katholicizmushoz tért meg.

Lírikus, elbeszélő, filozófiai író és kritikus. Munkái tizenhét vaskos kötetet tesznek ki s ennél is nagyobb számú folyóiratnak és újságnak volt állandó munkatársa. Bármit ír, mindig érdekes és izgató. Nem lehet egyszerűen tudomásul venni, erőszakos, kihívó, felráz és állásfoglalásra kényszerít, a gyöngébb szellemi vértetétűt pedig leigázza logikája és ritka erejű dialektikája, mely mindig megvesztegető evidenciákat képes létrehozni. Be is hódolt neki tömegesen az ifjabb írói nemzedék, csak ő maga maradt örökké meggyőzetlen s hagyta el egyre-másra tegnap hirdetett igazságait folyton újabbak kedvéért, hogy kis időre kikötve mellettük, megint más szelek szárnyára bocsátkozzék. Éppen ebben a nyugtát

soha nem lelő, turbulens előretörésben, mely fáradhatatlanul hadakozik minden ellen, önhittentombol és biztos célját nem látja, van Papini szimptomatikus jelentősége; a lázbeteg korszak minden gyarlósága és nem egy erénye a legfelső fokon egyesül benne. Munkássága a jövő számára alig is jelent majd többet történeti dokumentumnál, ami maradandóbb művészi vagy gondolati érték akad benne, a nagy tömeg aránytalanul kicsi hányadát teszi. Mint költő a legkevésbé eredeti. Írt elomló, sóvár romantikus verseket, meseterien utánozta Rimbaud-t, kísérletezett Mallarmé ezoterikus lírájával s volt töredékes, kőszá-könnyelmű impresszionista. Minden irány egyformán közel állt hozzá, vagy inkább egyformán távol tőle. Verseinek túlnyomó része, mintha csak tudatosan fölvállalt erőpróba, keresett nehézségekkel való bravúros játék volna, érdekes, de nem meggyőző s hidegen hagy. Sokkal őszintébb vallomások és mélyebbről szakadt emberi hangok vannak „Un uomo finito” című önéletrajzi regényében, bár az író itt sem ezekre veti a hangsúlyt s szípkázó szelleme göggyével, kínos cinizmussal és brutális maliciával igyekszik elfeledtetni, hogy ez a könyve a hiú harcba belefáradt s gyöngeségére megdöbbenéssel eszmélő lélek gyötrelmeiből született. De továbbra is a hadakozás maradt életeleme s a szó éles fegyverét nála jobban, vakmerőbben és kiméletlenebbül soha senki nem forgatta Olaszországban. Ereje inkább stílusában, mint gondolataiban van. Amint nála mélyebb elméjű barátja Renato Serra, meghatározta, Papini alapjában nem költő vagy művész, hanem a renaissance ördögös ügyességű stílistáira emlékeztető „író” a szó legrégebb és legrétorikusabb értelmében. Erőteljes, szórakész, kifogyhatatlan leleményű író, aki elképesztő bravúrral tud bármilyen témáról hatásos, merész, de biztos szabású, kevésbé színes, de annál spontánabban lüktető vitaértekezést improvizálni, „akinek a tartalom közömbös s akit az alkalom épp úgy tehet hőssé, mint brigantivá.” Ékesszólása persze a legbizarrabb forrásokból is táplálkozik, hetykeség, impertinencia, diabolikus rosszmájúság és a rombolás gyönyöre a hatás egészen új eszközöket szolgáltatók. Csúfolkodása sokszor ironia nélkül való, paradoxonaiból az újság hiányzik, az eredetiség látszatát néha a legszürkébb közhelyek megfordításával éri el. — Utolsó és legnagyobb sikerű munkája, a „Storia di Cristo” művészi jelentősége is a bibliai parafrázis bámulatol polifóniájában van.

„Krisztus élete” óta, mely 1921-ben jelent meg s két esztendő alatt négy kiadást ért összesen százezer példányban (hasonló kelendőse Guido da Verona némely regényén kívül még nem volt olasz könyvnek), Papini egy „Dizionario dell’ Omo Salvatico”

(A remete szótára) című nyolc kötetre tervezett lexikonon dolgozik, mely „az összes történeti és szellemi, antik és modern értékek“ katolikus szempontból való kritikai revíziója kíván lenni. Ebben az óriási vállalkozásban egyetlen munkatársa van, **Domenico Giuliotti (szül. 1877)**, az olasz új-katolikus irodalomnak Papini mellett legrobusztusabb képviselője. Sokat hányatott lélek ő is, de fejlődése egyenesebb vonalú, szerveesebb és rövidebb ideig tartó volt, mint Papinié, akire utolsó vívódásai idején elhatározó befolyást gyakorolt. Már „Ombre d'un'ombra“ című első versköteté sőt pesszimizmusában is egy hinni akaró, végső bizonyosságok nélkül élni nem tudó lélek vergődik s a tizenhárom év folyamán, mely ezt a könyvet a meg nem alkuvó harcos katolicizmusban fogant „L'ora di Barabba“-tól elválasztja, sem volt Giuliotti soha teljes ateista. Ebben a Papinire emlékeztető vehemenciával írt könyvben hirdetett világnézete a nagy francia katolikus írók, Joseph de Maistre és Leon Bloy hatására vallanak. Mint ezek, Giuliotti is olyan katolicizmus híve, mely nemcsak a lélek másvilági üdvével gondol, hanem szilárd erkölcsi, társadalmi és politikai rendet akar alapjaira építeni, melyben az egyháznak legalább olyan szerepe van, mint az evangéliumnak. Nemcsak a liberális, szociálista és anarchista tanok ellen küzd tehát, hanem épp olyan haraggal, sőt gyűlölettel ítélkezik a vízenyős, gyáva polgári morál fölött is és a franciskánus szentimentalizmus helyett, mely egy erőtlén, filantróp, édeskés Krisztus-ideál kialakulására vezetett, több dominikánus szellemet követel, Dosztojevszki Krisztusa mellett a michelangelói végítélet félelmetes bírójáról sem feledkezik meg.

Felfogásban Giuliotti rokona, de vele egészen ellentétes, sztatikus és kontemplatív temperamentumú író **Federigo Tozzi (1883—1919)**, akiben misztikus hajlamokkal Vergán és Dosztojevszkin nevelkedett erős valóságérzék párosul. Előbb halt meg, semhogy tehetsége teljesen kibontakozhatott volna, két regénye, „Con gli occhi chiusi“ és „Tre croci“ mégis tisztos helyet foglalnak el az újabb olasz elbeszélő irodalomban.

Amint Tozziban a katolikum érvényesül, úgy hatja át az egyetlen jelentékeny protestáns olasz regényíró, **Piero Jahier (szül. 1884)** művészetét a kálvinista nevelés szelleme, mely nemcsak keserű élettapasztalatokban gyökerező pesszimizmusát tompítja inkább lanyha, mint fájó rezignációvá, hanem kimért, ünnepélyes, kissé fagyos stílusán is megérzik. A könnyed, közvetlen impresszionisztikus írások divatja idején egészen kivételes jelenség volt az ő nagy művészi lelkiismeretessége és önmérséklete. Sokszor valami

aggodalmas, puritán tisztaság van formáiban, ami tiszteletet kelt, de nem engedi fölmelegedni az embert. A költő maga sem meleg-
 érzésű, alakjai sorsán inkább kenetesen elmoralizál, semmint meg-
 hatódik. Gondosan köszörült szavai mögött az ember igazán csak
 akkor lesz láthatóvá, ha szarkazmusa vagy iróniája veti szét időn-
 ként a kifejezés fékeit. Első regényében egy hivatalnoklélek ke-
 gyetlen, karikatúrába hajló képét adja, a „Ragazzo“ című önélet-
 írás sivár ifjúkori emlékeket beszél el. Legsikerültebb munkája a
 „Con me e con gli Alpini“ című háborús napló.

Jahier mellett, akiben csak a nagy lélekzet hiánya és minden
 temperáltság és merevség ellenére is kiegyenlítettlenül maradó disz-
 szonáns stílelemek keveredése figyelmeztet a futurizmus hatására,
 a „La Voce“ társaságának jobb szárnyán még két kiváló író működött,
Renato Serra (1884—1915) és **Carlo Linati (szül. 1878)**.

Serra csak kritikai tanulmányokat írt, melyekben bámulatos
 éleslátással mond ítéletet kora minden irodalmi és kulturális jelen-
 ségéről. Nem tartozik semmilyen párthoz, iskolához, minden prog-
 ramm-fölött áll, az eszmék és célok nagy zürzavarában soha meg
 nem szédül s bár a legapróbb részletek sem kerülnek el figyelmét
 s mestere tud lenni a legszubtilisebb elemzésnek is, mindent nagy
 összefüggésekben lát. Rámutat történeti gyökereire annak, amit
 mások vadonatúj kinyilatkoztatásként újjonganak körül s minél
 esztelenebbül tombol körülötte a forradalmi szenvedély, annál erő-
 sebb meggyőződéssel hirdeti a megtaposott eszmények, hagyomány,
 rend elmaradhatatlan győzelmét, a régi értékek restaurálását. Mintha
 testet öltött öntudata volna egy nemzedéknek, mely csak később
 eszmélt rá, hogy valóban túlélte önmagát. Irodalmi formájában is
 legalább egy évtizeddel megelőzte kortársai legtöbbjét: egyszerű,
 világos, mesterkéletlenül tömör s elaszticitása soha nincs a szaba-
 tosság rovására. „Le Lettere“ és „Esame di coscienza di un lette-
 rato“ című írása megkapó képét adják az 1910-es évek olasz szel-
 lemi életének.

Forradalmi kilengésektől meg nem zavarva haladt Manzoni-
 tradíciókhoz kapcsolódó pályáján Carlo Linati is. Művészete, mint
 Manzonié, a lombard életben és természetben gyökerezik. Inkább
 festői látású lírikus, mint elbeszélő. Finoman cizellált prózája, mely
 kezdetben D' Annunzio ornamentikájával is szívesen élt, újabb
 keletű tájképeiben egyre bensőségesebb és egyénibb lesz.

Még egy különálló egyéniség érdemel figyelmet a kevesek
 közül, akik eredetiek tudtak lenni anélkül, hogy lázadók lettek
 volna: a piemonti lírikus **Guido Gozzano (1883—1916)**. „Nyárs-
 polgár“ költészete talán nem képzelhető el Pascoli nélkül, egy és

más nyilván D' Annunzióból is fölszívódott benne, mégis egészen új hang volt Gozzanoé az olasz irodalomban s a maga módján reakció minden művészi, érzelmi és érzéki raffineria, minden szenvedély, láz, mámor, heroizmus, probléma-hajszja és modernség ellen. Mindezek helyett a „régí jó idők“ szélcsöndes, szürke hangulatait keresi piemonti polgárházak birsalmasajtól és levendulától kissé áporodott illatú szalonjaiban, fehér porcellángombos bútorok, patyolatesipkék, negyvennyolcas könyvotatok, sárgult fotográfia és ízléstelen dísztárgyak között, zenélő órák cukros melódiáin szeret elandalodni, langyos szerelmeket, kicsit csúnyácska vidéki kisasszonyokat, szentimentális emlékeket és halva született vágyakat énekel meg. Sivár, örökké napsütötte kis kertek szegényes palántái, konyha és padlás lim-lomja, befőttel ékített névnapitorták épp olyan jelentősek neki, mint a gyógyszerészek, az ügyvéd, a fűszeresné pletykái, amiket értetlenül, de nagy tisztelettel hallgat. Tárgyainak megfelelően közönséges, szerény, majdnem prózai a formája. Ragyogó rimek helyett beéri süket asszonánccokkal és a legkopottabb kádenciákból rakosgat össze üde dallamokat. Bizonyos, hogy ez a költészet nincs minden póz híjján és ezért könnyen utánozható, de hogy legalább ugyanennyi őszinteség is egyesül benne a művész virtuozitásával, éppen Gozzano epigónjai mutatják, akik csak a receptet tudták megverselni s ezért rendesen arómátlanok, míg az ő „I Colloqui“ (1911) című kötetében, melynél jobbat később maga sem tudott adni, alig akad, akárki máséval összehasonlítható, emlékezetünkben nyomtalanul tovatűnő vers. Követői közül egyedül **Marino Moretti (szül. 1885)** említésre méltó, aki sápadt s ösztövére líráját a regénnyel cserélve föl a vidéki környezet s a benne élő vagy belőle kikivánczó, lapos és félszeg vagy eltévedt életű kisemberek rajzában sokszor nagy sikerrel értékesítette és fejlesztette tovább Gozzano poézisének elemeit.

Mind e fiatalabb írók, a tisztultabb ízlésűek épp úgy, mint a harcos újítók, a középosztály nagy olvasó tömegében kevés visszhangra találtak. A futurizmuson ugyan felháborodtak vagy nevettek az emberek, de senkinek sem jutott eszébe a literátusokon kívül pl. egy Marinetti-könyvet megvásárolni s még D' Annunzio könyvsikereit is meghaladta a háborúelőtti évtizedben **Luciano Zuccoli (szül. 1870)** elmés és elegáns szórakoztató regényeie, a d'annunzizmus pedig igazán csak **Guido da Verona (szül. 1881)** által vulgarizált változatában lett a „százvezrek“ körében népszerűvé. Zuccoli a lombárd romantikus iskola leszármazottja, mely mindig féltékenyen és tartózkodóan viseltetett az Appenineken túli olasz irodalommal szemben, s inkább a hagyomány ereje, mint saját írói ere-

detisége tette lehetővé számára, hogy kezdettől fogva független maradjon D' Annunziótól. Így annak a polgári szellemnek lett kedvenc elbeszélőjévé, mely az irodalomtól elsősorban üdülést vár, olvasmányában hétköznapi életéből előkelőbb és színesebb világba szeret emelkedni, a mérsékelt szenzációkat s az enyhe pikantéria fűszerét nem szívesen nélkülözi, a lényétől alapjában idegen mondain szkepszisben valami magasabbrendű világnézetet lát, változatos, de valószerű és jókimenetelű mesét és eleven ízléses, bizonyos mértékig költői előadást kíván. Mindez bőségesen megvan Zuccoliban s bár termékenysége könyvei elterjedésével egyenes arányban nőtt és leleménye nem nagy, mégsem válik soha mechanikussá. Silhouette-alakjai gazdag képtárában újabban egyre több gyermek-arc fordul elő s közöttük némelyik sokkal erőteljesebb vonásokkal van megrajzolva, mint szeretetreméltó, gyöngéd és légies női s a rendszerint ellenszenves, önző, kicsinyes vagy éppen hitvány férfiak. Utolsó regénye, „Le cose piu grandi di lui“, melyben egy kis leányka lelki drámáját beszéli el, Zuccoli pszichológiailag legmélyebb és legigazabb munkája.

Míg azonban Zuccoli művészetének ehhez az új s legkomolyabb fázisához ért el, az átlag-olvasó közönség egészen más irányú változáson ment át. A középosztály nagy része Olaszországban is elszegényedett s mint fogyasztó elvesztette jelentőségét az irodalmi tömegprodukciónak irányításában, másik része a helyébe került nyersebb ízlésű új-gazdagok soraiba olvadt bele, akiknek igényeit Guido da Verona sokkal élesebb szimattal ismerte föl s példátlan művészi és erkölcsi merészséggel szolgálta. Az olasz kritika hiába ostromozta kezdettől fogva igényteljes irodalmi formába öltöztetett pornográfiaját, Guido da Verona hamarosan nemcsak az olasz könyvpiacot hódította meg Zuccoli és társaival szemben, hanem nemzetközi viszonylatban is olasz írónak idáig soha ki nem jutott sikereket ért el. Ebben bizonyára sok része van éppen művészete kozmopolita jellegének is, a nagy luxus-szállók, expresszvonatok, óceánjárók, arisztokrata paloták és művész-atelier-k, színházak és lóversenyterek semleges légkörének és a rengeteg exotikumnak, amely regényeit betölti. D' Annunzionak eszményi értelemben használt mottóját, „navigare necesse est“, ő világjáró kējutas módjára váltotta valósággá és a sznob kíváncsiságával próbál ki minden élményt, amivel a nagy nemzetközi országútak mentén Marokkótól Párizson át a kínai teaházakig találkozni lehet. Ugyanígy durvul el benne mesterének esztetizmusa is és ami abban heroikussá felfokozott érzékiség és költői mámor volt, nála mint illatos, csiklandó aphrodisiacum számíthat a legszelebbe körök megértésére. D' Annunzio

költészete lehet hamis és csinált, de sohasem közönséges. Da Verona fölismerte, hogy éppen arisztokratikus előkelősége áll népszerűvé válása útjában, demokratizálta tehát legtöbb hatást ígérő elemeit. Hasonló leplezetlenséggel a legszemérmetlenebb célokért még kevés író dolgozott s ennyi művészi rátermettséggel kétségkívül még senki sem. Hosszú ideig teljes önelégültséggel üzte művészi szentségtöréseit, képességei profanizálását és a kritika nyilait lepatantak sikerei aranyos páncéljáról. Egy pár év óta azonban mintha megrendült volna ez a biztonsága. Újabb könyveinek ugyan nagyjából még mindig változatlan a szabása, hangja, parfümje és erkölcsstelensége, az írónak mégis kevesebb gyönyörúsége telik már olvasói elismerésében és a kritikusok megbotránkoztatásában. A lázas munka közben, amint édes, vérpezsdítő mérgét főzi, mind gyakrabban émelve eszmél önmagára, csúfolódik a mesterségén s legszigorúbb bírálójánál is kíméletlenebb önkritikákra fakad. „Antipatico a me stesso in modo superlativo“, mondja egy helyen s az ember szinte elhiszi neki. Az olasz irodalomnak mindenesetre nyeresége volna, ha e krízis-jelenségekre valóban az írónak erőihez méltóbb célok felé fordulása következne.

A könnyű múza ártatlanabb fajtáját sok nőíró is képviseli. Közöttük a legrokonszenvesebb Annie Vivanti (szül. 1868). Apja olasz, anyja német volt, Londonban született, angol embernek lett a felesége és sok időt töltött Amerikában. Nagyvilági nomád életet él és egyéniségének is valami cigányos könnyelműség, örökifjú naiv derű és közvetlenség ad különös bájt és eredetiséget. Nincsenek problémái, nagy szenvedélyei, viharos élményei, de nem is akar mélynek és zseniálisnak látszani. Nyugtalan, kissé szeszélyes, de mégis harmonikus asszonyi lélek, szépre és szomorúra, az élet furcsaságaira és mindennapi dolgokra egyformán fogékony. Könnyen meghatódik, néha el is álmodozik, legjobban mégis a friss, színes, jókedvre hangoló élményeket szereti és ezeknek eleven krónikása. Angolul s olaszul egyforma könnyedséggel ír, az angol szalón-regénynek hatása érezhető is rajta, de olasz temperamentumával igen szerencsés újízű vegyüléket hozott létre. Pompás amerikai életképei (Zingaresca) bizonyára nagyobb érdeklődéssel találkoznának nálunk is, mint Zuccoli és a kissé édeskés optimizmusú, fárasztó és fantázia nélküli Virgilio Brocchi (szül. 1876), akinek fordításait mostanában készítették egyes pesti kiadók.

A szórakoztató regény többé-kevésbbé ügyeskezdő mestereitől eltekintve, a századunkbeli olasz elbeszélő irodalomnak legáltalánosabb jellemvonása, mely az előző korszaktól megkülömbözteti, a lírai elem uralma az objektív forma s a tulajdonképpeni epikum

fölött. A romantikus individualizmus ideje ez, az írókat mindennél jobban saját énjük foglalkoztatja, regényeik nyílt vagy burkolt önéletírások, vallomások, zaklatott lelkek számadásai. Körülbelül D' Annunzio „Il piacere“-jével (1889) kezdődik már a konfessziók hosszú sora, igazi divatjuk azonban az 1900 utáni két évtizedre esik, a modern olasz enfant du siècle legtartalmasabb lélekrajzát pedig csak **Giuseppe Antonio Borgese** (szül. 1882) adta 1921-ben megjelent „Rubé“ című regényében. Borgese, akit már huszonnyolc éves korában római egyetemi katedrával tüntettek ki s jelenleg Milanóban a német irodalom tanára, közel húsz esztendő nagy értékű kritikai munkásság után ezzel a regényével lépett föl először mint szépíró. Rubéja éppen ezért nemcsak önvallomás, hanem szinte oknyomozó analízise is annak a lelkiségnek, melyet hőse egy egész nemzedék tragikus szimbolumaként képvisel. Abból az új század elején fölserdült szomorú fajtából való Rubé, mely elhaltalmasodott intellektualizmus következtében végzetesen elidegenedett az élettől s minden spontaneitását elvesztette. Semmit egész szívvel megragadni, közvetlenül, melegen, teljes odaadással átélni nem tud, se igazi szenvedésre, se tiszta öröme nem képes. Egyformán megérti a páthoszt és cinizmust, erőt és gyöngeséget, hőst és gyávát, önzést és áldozatkészséget, bűnt és erényt, de maga se nem jó, se nem rossz, se szeretni nem tud, se gyűlölni, minden gondolata mögött ott leskődik az ellenkezője, egyenlő erővel tud minden ügyet védeni és támadni. Elhatározásra sohasem jut, de szűkségét sem érzi, cselekvésre képtelen. Játéklabda a véletlen kezében, melynek simogatását és ütlegeit egyforma közönnyel viseli. Mikor az általános háborús lelkesedés mégis magával ragadja s ő egy időre heves interventistává lesz, úgy tetszik, mintha még lehetne gyógyulás a számára. Bevonul katonának, harcol, megsebesül, előléptetik. De mikorra visszakerül a lövészároktól, újra a régi megint s a háború után kommunista-gyanussá lesz, elveszti kenyerét s kiégett lélekkel, önön szörnyű üressége elől menekülve hányódik végig egész Olaszországon, mígnem egy bolsevik-tüntetés alkalmával katonalovak patái alatt leli halálát: egy új nemzedék lelkes, cselekvő hite véget vet a meddő kételkedésnek, hiú elfogulatlanságnak, kietlen analízisnek.

Hogyha a nagykézsűltségű, szívesen vitázó, meggyőzően és elegánsan értekező kritikusnak több része is van ennek a regénynek megalkotásában, mint az intuitív művésznek, Borgese könyvét tartalmilag jelentős volta, a pszichológia ereje és a nagy műgondtal és nemes ízléssel kiképzett forma mégis e negyedszázad egyik legértékesebb elbeszélő munkájává teszi.

A középszert meghaladó műveltségi színvonalú és írójával szemben komoly irodalmi igényeket támasztó közönség legkedveltebb elbeszélője ma **Alfredo Panzini (szül. 1863)**. Ötvenedik életévén túl volt már, amikor a kritika tudomásul kezdte venni s valóban népszerűvé csak a háború után lett. Sokat tárgyalt „esete“ tanulságosan mutatja, hogy a hűsz esztendőn át sok vihart látott irodalmi ízlés és életfölgóság nagyjában megint az egyszerűség, nyugalom és derű útjaira térőben van. Panzini művészetének ősforrása a szíves mosolyú, ellentétek zord szakadékain át aranyhidakat építő humor, annak a nemzedéknek pedig, amely körülötte nőtt fel, éppen a humor iránt volt legkevesebb fogékonysága. Titánizmus és humor idegenek egymástól. Ámde Panzini maga is korának gyermeke és mint ilyen legalapjában ő sem harmonikus lélek. Régi eszmények tiszteletével a szívében elégedetlenül jár a modern élet realitásai között, anélkül azonban, hogy vonzóerejüknek ellent tudna állani. Csakhogy nem az ellentmondások kiélézésére, hanem összebékítésére hajlik temperamentuma. Inkább a szív embere, mint az észé, azért humora szinte reflexiómentes, ritkán mélyül el, de annál üdítőbb és közvetlenebb. Élethangulatának alaptónusa elegikus. Űresnek, rútnak, durvának látja a hajszás jelent és elvágódik belőle patriarchalisabb korok nemesebb, tisztább életébe. De hiába fordítja tekintetét a mult idillikus képei felé, nem tud teljes megelégedéssel elfeledkezni bennük. Kerékpárján fáradhatatlanul járja be a mult emlékeit s hallgatja fölséges romok büszke beszédét, ám hűsükből újra kikiváncozik a gyárfüstös, gyűlölt utcák zajába, mert „troppo sole ha la vita per adattarsi alle tenebre“. Nem a bölcs megbékült rezignációjával nézi a régi ideálok, régi bensőség és régi hit nélkül mechanikusan zakatoló, nagyiparba, kereskedelembe fulladt, osztályharcos, sivár életet, hanem szüntelen édesen fájó honvágyat érez az után, ami kiveszett belőle. Fölkeresi a mult megfakult hagyományait a jelenben s újra szeretné aranyozni őket, itt is-ott is régi szálak csillogását látja az életünk új szövedékében, régi eszmények törmelékeit a kifáradt lelkekben, nagy emlékek árnyékát a törpe utódokon és gyöngécd mosollyal mutogatja: lám, lám mire jutottunk. És mult s jelen szétfoszladt vagy erőszakkal megtépett kötelékeit szerető kézzel próbálja összebogozgatni megint legalább önmaga számára. Amikor ez néha sikerül s a lelkében élő „amorevole e costante cantradizione“, ha csak ideiglenesen is megoldást talál, mint „La lanterna di Diogene“ című regényében, Panzani harmatosan üde, kristályos csengésű tiszta költészetet ad. Lelkének sajátos kettőssége viszont a „Santippe“-ben találta mesteri kifejezését. Xantippe és Sokrates, a szürke, tüskés valóság és

az ideál úgy állanak itt egymás mellett, ahogy Panzini éli át őket: látszólag ellenségesek, mégsem tudnak meglenni egymás nélkül, Xantippe örökké perel ugyan rajongó férjével, aki tanítványai miatt elhanyagolja otthonát s nem törődik vele, ha kamrája üresen áll, Sokrates szíve mélyén igazat ad neki és ezért békén tűri házsártos prózáját, viszont Xantippe megsíratja a méregpohárra ítélt filozófust, akit titokban csodált és tisztelt. Amíg Panzini finom lénye természetesen hangneméhez hű maradt, ebben a szeretetreméltó, szelíd modorban, mely fényt és árnyékot, múltat és jelent, eszményeket és realitást ezernyi apró átmeneteiben olyan kedélyesen tud összehangolni, a gyöngéd humor mesterműveit tudta megteremteni. Nyelvének klasszikus egyszerűsége, rugalmassága, átlátszó és mégis szinte elemezhetetlen összetételű ellenállhatatlan harmoniája is efféle írásokban, amilyenek az említetten kívül még „Le fiabe della Virtù“ és „Donne, Madonne e Bimbi“, érvényesül a legtökéletesebben. Újabban a belső forma tisztaságával együtt a stílus hamvas poézise is mindgyakrabban áldozatul esik bizonyos társadalmi és erkölcsi problémák kissé erőltetett, bölcselkedő kezelésének, melyben nemcsak a költő kultúrájának és filozófiára nem termett elméjének határai válnak nyilvánvalókká, hanem genuin humora is csipőssé, ironikussá, sőt olykor bizarrá lesz.

Humorista **Riccardo Balsamo Crivelli** is és az idillre hajló elegikus kedélyével és klasszicisztikus ízlésével egyaránt Panzini-re emlékeztet. De míg ennek tollán a klasszikus forma lényege egyéni életre kelt, Crivelli tüntetően szakít minden modernséggel és az ősi minták mesterien hű kópiáját adja „Boccaccio“ című humoros époszában. Pulci, Boiardo, Ariosto szótára és rimei térnek vissza majd négyszáz oldalt megtöltő ottávéiban, ismeri és utánozza az elbeszélés, dialogus, szerkezet minden technikai eszközét, mellyel e mesterek éltek s szelleme is hozzájuk hasonul. Hogy költeménye mégsem steril és élettelen, az író erőteljes lírai temperamentumának köszönhető, mely azonban inkább eltemetődik az antik köntösben, semmint hogy friss léttel tudná megtöltetni.

Kisebb formai tehetség, egészen modern és mégis sokkal egészségesebb **Antonio Baldini** (szül. 1889), akinek művészetében a humor és komikum határai összemosódnak. Utolsó munkája, az 1924-ben megjelent „Michelaccio“ című regény rendületlen nyugalma jókedvében mintha nevető tiltakozás volna minden beteges érzékenység, tragikus hajlam és „differenciáltság“ ellen, amiben a Rubéféle nemzedék felörlődött. Michelaccio a megtestesült egyensúly. Nehéz csontú, hidegvérű, nagyévtvágyú semmittevő. Soha el nem lágyul, soha fel nem háborodik, egyszerű, jóindulatú. Minden baj,

bonyadalom elől engedékenyen kitér s Fortuna asszony kísértésének is hozzáférhetetlen. Ha mégis kritikus helyzetekbe hozza néha sorsa: lefekszik aludni. Az egykedvűségig józan, egészséges romagnai típus e józú túlzásában Baldini leleménye kifogyhatatlan. Alig van ma kívüle olasz író, akitől annyi természetes jókedv és őszinte, szívből fakadó nevetés telnék, amennyi e könyv minden lapján ragadja magával az embert.

Massimo Bontempelli (szül. 1878) a legkülönösebb arculatú az új olasz humoristák között. Ő is, akár Panzini, a klasszikus-humanisztikus Carducci-iskola neveltje, aki — épp úgy mint Panzini — hamarosan ráeszmélt azonban arra, hogy e szellem mennyire elvesztette időszerűségét a modern életben, hitvallóit a nyers és nyomorúságos való mennyi ferde helyzetbe kergeti és csökevényei milyen hazug és torz formában tengetik tovább életüket a legtöbb ember lelkében. Első humoreszkjei tárgyát az élet és kultúra e rikító el-
lentéteiből merítette, de nem Panzini módján érzelmes és elegikus hangulatba oldva föl őket, hanem inkább kedélyes ironiával túlozva a disszonanciákat. Művészete következő fázisában az emberi szellem szép, szabályos konstrukcióinak és a róluk tudomást nem vevő, kifürkészhetetlen rendű és célú életnek egyre tragikomikusabb el-
lentmondásait keresi s fedezi föl. „Sette savii“ című novellás kötete pl. hét bölcs történetét mondja el, akik a logika fegyvereivel akarják rendre szorítani a rakoncátlan életet. Mind a heten kudarcot vallanak, a legcsúfosabbat Eustachio, aki boldoggá akar lenni az értelem útmutatása szerint. Miután ez arról győzi meg, hogy boldogság az arany középszerben van, elindul ennek keresésére. Hol úgy érzi azonban, hogy többje van a kelleténél, hol meg, hogy kevesebbje s az élete szakadatlan nyugtalanság. Végre egy éjszaka éhesen, rongyosan és elgyötörtén rájön, hogy nincs olyan java, melyből másnak több ne jutott volna, se olyan baja, melynél súlyosabb ne nehezednék másra, hogy az élet mindenki számára jó és rossz végtelen sora, végtelen sornak pedig bármely pontja középpontul tekinthető, tehát minden ember, életének minden percében tökéletesen boldog. És miután így kétségtelenül örök boldogságban élt, leveti magát a milánói dóm tornyáról. Aki az emberi értelemnek az élet formálásában ilyen kevés jelentőséget tulajdonít, az életet teljesen logikátlannak látja, maga pedig olyan éles és finom logikájú ember, mint Bontempelli, szükségszerűen oda jut, hogy végül az értelem működését öncélú játéknak lássa, melytől semmilyen hasznavehető eredményt nem vár, s annál inkább gyönyörködjek a logikai mechanizmus kérlelhetetlen következetességű, hajszálynit nem tévedő funkcionálásában, minél jelentéktelenebb, banálisabb és képtele-

nebb a tárgy, melyen erejét kipróbálja. „Vita intensa“ és „Vita operosa“ című kötetében ez a tárgy még rendesen a háború utáni élet tényleges jelenségeiből adódik s a humor a logikai apparátus nagyszerűségének és a konkluzio semmisségének ellentétéből születik. Később mind jobban elszakad Bontempelli a tapasztalati világtól s logikai játéka számára egyre abszurdabb kiinduló pontokat választ. Légvárai, amik e képtelen alapokon a gondolkodás legszigorúbb törvényei s egy klasszikus ízlésű stilművész eszközeivel épülnek, éles vonalaikkal, pontos dimenziókkal, kézzel fogható részleteikkel a legszabatosabb realitás látszatát keltik. Fantasztikumuk azonban éppen ezáltal válik teljessé: a valóságban sehol ilyen végletes konzekvencia nem érvényesül, sehol ilyen tiszta geometriai formák nincsenek. Bontempelli fanszttikuma tehát egyes ellentéte annak, amit általában így szoktak nevezni, költői alakzatainak irrealitását nem ködös, szétfolyó valószínűtlenségek halmozásával éri el, hanem éppen azáltal, hogy a mértani idomok csak eszményileg létező szabályosságával fejleszti ki őket, ami eddig legjobban „Eva ultima“ című regényében sikerült néki.

A líránál és epikánál jóval kevesebb változatosságot és eredetiséget mutat e negyedszázad drámairodalma. Itt élnek legtovább a közelmúlt irányai, örökölt problémák, kipróbált technikai eszközök, amelyeket más műfajokban már régen meghaladott az irodalom. Dumas és Augier társadalmi és morális drámáinak még eleven a visszhangja a naturalizmus idején is és **Giuseppe Giacosa (1847—1906)** meg **Gerolamo Rovetta (1853—1910)** verista darabjai akkor sem vesztek el kelendőségüket, amikor Ibsen hatása lesz irányadóvá az újabb szerzők számára s **Roberto Bracco-val (szül. 1862)** a pszichológiai dráma vonul be az olasz színpadra. Mindez irányok azonban hamarosan összefutnak a modern francia realista társadalmi színműben, mely a Bernstein-Kistemaekers cégjelzésű stílusnak egyidőre egész Európát meghódította és Olaszországban is háttérbe szorította a színpad **költészetét** az elmés fővel kimódolt, virtuóz technikájú drámai tömeggyártmányokkal szemben. A tiszta poézis először D' Annunzio drámai költeményében jut megint szóhoz az olasz színpadon s példájára az ifjabb írók egész sora szakít a sekély és szűkkörű, alkalmi problémákkal bibelődő, minden művészi szempontot a külsőséges hatásnak feláldozó polgári színművel. Új drámai stílus alakul ki, melynek termékeit „teatro di poesita“ néven foglalja össze az olasz kritika. Verses forma, történeti vagy mithológiai tárgyak, egyetemes emberi problémák, erős lírai alaphang és szimbolizmus jellemzik legáltalánosabban e munkákat. D' Annunzio mellett a legfigyelemreméltóbbakat **Sem Be-**

nelli (szül. 1877) írta. Első nagy színpadi sikerét, mely Európá-
szerte jó hangzásúvá tette nevét, a háborúelőtti években „Gúny-
vacsora“ címen nálunk is ismert drámájával aratta. Azóta a leg-
népszerűbb olasz színpadi író, bár a „Cena delle beffe“ művészi
színvonalát csak legutolsó művében, a „Szerelmi tragédia“-ban
(1925) sikerült megint elérnie. Mint mestere, ő is az olasz historia,
főként a renaissance körüli századok vérben és gyönyörben izzó
történetei közül választja drámái tárgyait. Hősei végletes szenve-
délyektől fűtött, bűnben, erényben az emberi természet elemi erőit
korlátlanul érvényesítő, komplikálatlan, felnagyított lények, akik a
történeti vagy akár csak pseudo-történeti levegőben elég teherbírók
arra, hogy a költő nagyvonalú képekben beléjük építse vízióit, a
sorsunkat meghatározó hatalmak örökegy tragikumú tusájáról. Sem
Benelli tragikus látású költő, centrális élménye, hogy az ember nem
boldogságra rendeltetett s jók és rosszak egyforma erővel vias-
kodnak érte. Gyűlölet és szeretet egyenrangú hatalmak s ha a gö-
noszság nem is nyerhet soha maradandó győzelmet a jóságon, ez
sem megváltó erejű és a két ősprincipium soha nem szűnő harca
újra meg újra a jók és gonoszok közös pusztulásával végződik. Rit-
kán sikerül azonban ezt a lírai élményét valóban egyetemes je-
lentőségű szimbolummá emelnie. A nagy koncepció minden darab-
jában fölismerhető, de a kivitel többé-kevésbé mindig elmarad
mögötte. A drámái forma állandó nehéz próbára teszi Benelli te-
hetségét. Ő is lírikus elsősorban, mint D' Annunzio, akinek nem
adatott meg élményeit cselekvő drámái egyéniségekben objekti-
válnia. Alakjait vallomásokból, monológokból, mások leírásaiból
ismerjük meg s rendszerint már a legelső jelenetek után készen
állnak előttünk, a drámái történés belső szükségszerűségét pedig
gyakran kívülről adódó események tömege helyettesíti.

A „teatro di poesia“ többi képviselői közül **Ercole Luigi Mor-
selli (1882—1921)** volt a legeredetibb tehetség, aki két mítoszai
tárgyú drámájával (Orione, Glauco) keltett nagy feltűnést a háború
utáni években.

D' Annunzio legjobb drámái alkotásaival (La città morta,
Francesca da Rimini, La figlia di Jorio) együtt tehát féltucatnál
alig több valóban költői értékű munkát érlelt ez az irány, mely ma
már az új olasz drámatörténet lezárt fejezetének tekinthető.

A legújabb törekvések **Luigi Pirandello (szül. 1867)** nevéhez
fűződnek. De vele egyidőben s tőle függetlenül ifjabb írók egész
sora lépett föl olyan kísérletekkel, melyek, bár közvetlen külföldi
hatásoktól menten jöttek létre, az európai drámairodalom legmo-
dernebb áramlataival párhuzamos irányúak. Bár eszközökben és

formákban az „új dráma“ megteremtésére törekvő mozgalmak egymástól nagyon különböznek s ezért nehéz a nyugtalan keresés igazi célját meghatározni, mégis kétségtelen, hogy lényegében ugyanaz a kérdés izgatja mind e különös kísérletek szerzőit s a német expresszionisták, Wilhelm von Scholtz, Arnold Bronnen, Franz Werfel, a belga Crommelynck, az orosz Andrejev és Olaszországban az úgynevezett groteszkek és maga Pirandello szoros világnézeti rokonságban vannak. Mindnyájan egyazon lelkeség kifejezői, mindnyájuk szándékai mögött közös probléma lappang. De ez a probléma homályos még s mint annyi más esetben, itt is az fogja tán először körülírni igazi mibenlétét, aki rátalált megoldására. Ma inkább csak negatív jegyeiből rakható össze megközelítőleg a legmodernebb európai dráma fogalma, azokból, amelyek az eddigi drámától megkülönböztetik. A múlt század drámairodalmának egyre visszatérő problémáit az érzelmi és erkölcsi élet szolgáltatta. Nem szólva a házassági háromszög ezerféléen variált témáiról, a komoly művészi igényű középfajú drámát az értelem és szenvedély, hit és tudomány, egyén és társadalom, múlt, hagyomány, környezet és személyes akarat, egyéni boldogság és magasabbrendű kötelesség stb. összeütközései foglalkoztatták. Van-e értelme az ember életének, mi a jelentősége, értéke, célja, — ezek voltak legfőbb kérdései, melyekre a végleges pesszimizmustól a teljes igenlésig mozgó skálán keresett választ az eddigi dráma. Mindez hiányzik a legújabb kísérletekből. Központi problémája nem morális, hanem a modern filozófia új orientációjának megfelelően elsősorban ismeretelméleti. Adriano Tilgher, az egykorú európai irodalom egyik legalaposabb ismerője, meggyőző példákkal igazolja, hogy ez a gnoseologiai kérdések iránti lázas érdeklődés nemcsak a drámai törekvésekben nyilvánul meg, hanem korunk egész irodalmának jellemző szimptomája. Ő hivatkozik Miguel de Unamuno, a népszerű spanyol regényíróra, akinek egyik regényében ez a mondat olvasható: „Az egyes ember álma illúzió, csalóka látszat csupán; az kétten álmodnak, már eleven valóság az ő számukra s mi más a való világ, ha nem mindnyájunk közös álma?“ Álom és valóság, képzelet és realitás területeit a modern lélek számára nem választják el biztos, kétségtelenül fölismerhető határvonalak. Hol végződik az egyik, hol kezdődik a másik, van-e lényegbeli különbség a kettő között, mi az igazság kritériuma, amelynek alapján megkülönböztethető a fikciótól, illúzió és valóság tényleg ellentétes fogalmak-e? Ilyen és hasonló kérdések lidérce gyötri az új drámaírókat. A szilárdan körülhatárolt, maradandó érvényű, mindig önmagával azonos valóság létét tagadják, a világot álomnak, délibáb-

nak, jelenségnek tekintik, mely mindig más aszerint, milyen értelemben tükröződik. Az élet örök folyás, mely szakadatlanul új alakulásokat hoz létre s amint nincsenek merev, állandó formái a dolgoknak, nincsenek tartósan egyforma jellemek sem. A régi dráma jellemei szerintük mesterséges elvonások, melyek a százados konvenció önelégült látásmódja szerint kétségtelen s mindig azonos valóságokként fölfogott dolgok, más jellemek és viszonyok között pszichológiailag közérthetően indokolt módon és örökérvényűnek tartott logikai törvények szerint gondolkodnak és cselekszenek. Ezzel szemben az új dráma, az ellentmondásokkal teli, az élet váratlan helyzeteire eleve kiszámíthatatlan módon reagáló, mai énjéhez holnap tán már nem hasonlító embert kívánja bemutatni, a régi pszichológia steril formáival tehát nem éri be és a logikája csalhatatlanságából kiábrándult ész szörnyű komiko-tragédiáira bukkan minduntalan.

Hogy az életnek ilyen fölfogása alapján nem új s a filozófiában Heraklitostól Bergsonig szövődő gondolatszálak vannak mögötte, mondanunk sem kell. De merőben új jelenség, hogy egyszerre sokfelé s nem filozófiai elmemunka alapján, hanem mint spontán élmény merült föl az életnek ez a víziója és keres művészi kifejezést programok és iskolák nélkül is, egymástól függetlenül alkotó írók egész sorában.

Az új irányzat művészi jelentősége ma még nem ítéhető meg, az olasz groteszkek azonban kétségtelenül kevésbé járultak hozzá növeléséhez. A nagy probléma, melynek művészi alakításra alkalmas volta általában kérdéses, itt mint szkeptikus és ironikus állásfoglalás jelentkezik az emberi megismeréssel szemben, hideg mosollyal nézi a látszat és valóság közt tévelygő elme gyötrelmeit, a lélek titkos kényszerűségét, mellyel kimérák után fut s örökké csalódnia kell és a szenvedély tragikumát fanyar nevetésbe fulasztja.

A „teatro del grottesco“-nak nevet Luigi Chiarelli „La maschera e il volto“ (Arc és álarc) című, 1916-ban bemutatott komédiája adott, melyet a szerző maga minősített groteszkeknek. — Mindnyájan társadalmi konvenciók álarcát hordjuk magunkon és nemcsak másokkal hitetjük el, hogy ez a szokások és szabályok, előítéletek és elfogultságok tarka fonalaiból szőtt álarc természetes valónk, hanem önmagunk számára is elvész e külszín mögött rejtő „meztelen énk“ világos tudata. Adódhatnak azonban események, amelyek lényünk kettősségére hirtelen ráeszméltetnek bennünket. Amit addig igazi arcunknak ismertünk, egyszerre leszakad rólunk s a társadalmi fikció helyén valódi lényünk kerül

napvilágra. Így jár Chiarelli darabjának hőse is, de mert az emberi társadalom nagy álarcosbáljában így meg nem jelenhetik, az álarcot tovább is hordani kénytelen, bár egyre jobban fulladozik alatta. Egész életén át lovagias gondolkodásúnak hitte és hirdette magát. Mikor azonban elveiért helytállva a férji becsület védelmében ölnie kellene, föltámad jobbik lénye, mely vérengzésre képtelen. Nem az az ember többé, akinek e pillanatig teljes meggyőződéssel tartotta magát. Arc és álarc szétválnak s drámai küzdelmük azzal végződik, hogy a hős, a gyilkosságnak csak látszatát keltve tesz eleget a konvenciónak. Mindenki a becsület hőseként ünnepli s az esküdtszék fölmenti. Végül azonban e groteszk látszatot sem bírja el, megtagadja régi elveit s ünnepélyes vallomást tesz ártatlanságáról. Amíg gyilkosnak hitték, barátok és barátnők bámulata vette körül s a törvény nem találta bűnösnek. Mikor pedig leveti maszkját s kiderül becsületessége, a tisztelők megbotránkoznak, a törvény meg büntény színlelésének vétsége miatt nyújtja ki utána megtorló kezét. Hogy a börtönt kikerülje, le kell mondania a társadalomról. Ez a mesevázlat akár moralista célú szatira tárgyául is beillenék, Chiarelli földolgozásában azonban nem érvényesül erkölcsi vagy tanító tendencia. Inkább a téma bohózati elemeit aknázza ki jó ízléssel és szellemesen, de mégis úgy, hogy a hangsúly mindig az arc és álarc alapjában drámai ellentétén marad.

Chiarelli még négy darabban próbált hasonló gondolatoknak drámai kifejezést adni, de ódivatú szatiráknál vagy tréfás bábjátékoknál többre egyikben sem jutott.

Még kevesebb jót lehet a többi groteszkről mondani. Néhány szerencsés ötlet ugyan akad közöttük, de a mélyebb filozófiai kultúrát nélkülöző szerzők kezéből művészi munkák helyett rendszeren csak keserű karikatúrák, kínos hatású fintorok, dekompozíciók kerülnek ki, amelyekből haláltánc-hangulatok és a rothadás fojtó szaga áradnak. Gondolatviláguk jellemzésére elegendő egypár témájukat idejegyezni. Az érett ember meg van győződve róla, hogy ha évtizedek során szerzett tapasztalatai birtokában újra kezdhették életét, másként rendezkednék be, másként cselekednék, bölcsen és boldogan élne. Ez azonban hiú illúzió. Valakinek egy mágus hatalma lehetővé teszi, hogy húsz év előtti énjével találkozzék, amikor az ifjúi hiszékenységgel éppen a jövőjét tönkretevő ballépést készül tenni. De hiába tárja föl előtte ennek következményeit, hiába kiáltja fülébe élettapasztalatait, ifjú énje nem hallgat rá, megint csak veleszületett idealizmusában hisz s a tapasztalat védtője ellenére is megismétli tévedését. Egy másik darabban egymás után három mágus jelenik meg. Az első bűvöletére az emberek az

igazság fanatikusai lesznek, a második a jog abszolút uralmát teremti meg közöttük, a harmadik a költészetét. Mind a hárman tébolydává teszik egy-egy napra a nagy tengeri hajót, melynek utasain varázsukat kipróbálták s borzalommal térnek vissza a földi emberek közt meg nem valósítható mesevilágaikba. A pompás motívum — egyébként a sok százados csoda-gyűrű történetek leszármazottja — sajnos itt is csak torz és frivol játékra ad alkalmat, mint a „Majmok szigete“ című szatirában, mely Anatole France gondolatának triviális változata.

A komédia tisztos nevére Chiarelli említett darabján kívül csak a lírikusként is megbecsült **Fausto Maria Martini** (szül. 1886) két groteszkje méltó. Mindkettőnek ugyanaz az alapgondolata: az egyhangú, fakó mindennapból felsőbbrendű, finomabb életbe vágyik az ember és ha másként nem lehet, tudatos önámítás útján akarja elérni. Martini egyik hőse ártatlan fikcióval próbál egy kissé a valóság fölé kerekedni s feleségével egyszerű családi fészektől távol a nagyvilági dáma szerepét játszatja, hogy az előkelő lát-szattól megittasultan szerelmüket új ízzel és értékekkel frissítsék föl. A másik művész, aki fantáziája alkotásában teremti újjá, színesebbé s izgatóbbá hitvese megszokott lényét. Ámde, ha tudatosan idézték is föl, a látszat erőt vesz rajtuk, általuk többé nem kormányozható, önálló életet kezd élni s egybefolyik a valósággal. Az első esetben a történet belső logikája ellenére az író a valót juttatja győzelemre a fikció fölött s a házastársak kényes kalandjuk után resignáltan visszatérnek langyos otthonukba, a másodikban azonban a fikció diadalmaskodik s a darab tragikus véget ér.

A groteszkeket és magát Pirandellót is, Bernard Shaw-val szokás vonatkozásba hozni. Az efféle párhuzamoknak azonban alig van alapjuk. A groteszkek színpadi különösségei, megszokott formák elejtése és kicsúfolása, elképpesztő trükkök, bizarr alakok és a fantasztikum nagy szerepe a cselekvény létrehozásában, amik a Shaw-hatás gondolatát kínálják, pusztá külsőségek, részben nem is újak, részben inkább Wellsre vagy Maeterlinckre mint Shawra emlékeztetnek. Ami pedig a lényegét illeti, egy egész világ választja el a groteszkek szerzőit az angol moralistától. Mert bármint vélekedjünk is Shaw eszméiről, kétségtelen, hogy a moralista javító szándékával hirdeti őket a színpadról s maró gúnyját, amellyel az angol társadalom berendezkedéseit, puritánt, katonát, tudóst, egyháziakat illet, a forradalmár vagy reformátor hite táplálja. A groteszkek írói viszont nem prédikálnak, nincsenek programjaik, nincsenek meggyőződések, nem hisznek semmiben, nem akarnak tanítani semmire.

Még kevesebb joggal említhető Shaw Pirandello drámáival

kapcsolatban, amelyek kettőt leszámítva beérik a külső forma hagyományos kereteivel, nyárspolgári miliőben folynak le és kivétel nélkül híjján vannak minden erkölcsi vagy társadalmi tendenciának.

Pirandello problémái kizárólag pszichológiai, sőt filozófiai természetűek, melyeket az életnek az író fantáziáján szinte lidércként uralkodó, egészen sajátos intuíciója határoz meg. Ez adja színpadi munkáinak, melyek mind írói pályája utolsó néhány esztendejében keletkeztek, a bonyodalmak, s helyzetek rendkívüli változatossága ellenére is szigorú, organikus egységét s érvényesül már évtizedek óta (harminc kötetet megtöltő) regényei és novellái nagy részében. Csak művészetének ezt az ősforrását fölismerve alkothatunk magunknak világos fogalmat egyes munkáiról, melyek az író inspirációját művészileg nagyon különböző mértékben valósítván meg, nem mind alkalmasak arra, hogy önmagukban tekintve igazolják azt a jelentőséget, melyet az európai kritika nagy része Pirandellónak tulajdonít. A magyar színpadokra pl. eddig éppen nem reprezentív erejű darabjai kerültek s közülük az utolsó olyan önkényes stilizálásban, mely a mű szellemét vagy tájékoztatanságból vagy a kiadósabb siker érdekében egyenesen meghamisította. Mindjárt világos lesz azonban Pirandello gondolata, hogyha a művészi kifejezésére tett kísérletek hosszabb során tekintünk végig s megismerkedünk java alkotásaival. Ezek behatóbb ismertetésének itt nem lévén helye, csupán a legjellegzetesebb témacsoportok körülírására szorítkozhatom.

Legbensőbb lényünk az emberek számára hozzáférhetetlen, Mindenki más szemmel lát bennünket s másnak ismer, mint aminek önmagunk előtt számítunk. Amíg erről nem kell tudomást vennünk, spontánul éljük életünket. De jaj, ha a körülmények úgy alakulnak, hogy egyszerre rá kell döbbernünk arra a képre, amelyet mások alkottak felőlünk, bele kell néznünk a tükörbe, mely olyan-nak mutat bennünket, amilyennek a többiek láttak! Hazugnak, amikor őszinték voltunk, számítóknak, amikor jóhiszeműek, romlottnak, amikor tisztalelkűeknek tudtuk magunkat. Borzalommal fordulunk el torz másunktól, amely nem mi vagyunk, amelyben nem ismerjük föl magunkat s mégis valóság. Egyensúlyunkat felborítja, nyugal-munkat tönkreteszi, megaláz, föllázít és legyőzhetetlen. Ez a „Tutto per bene“, „Come prima, meglio di prima“ és „Sei personaggio in cerca d' autore“ című drámák magva.

Máskor önmagunk vállalunk való lényüinktől többé-kevésbbé idegen szerepet, adunk életünknek tudatosan kitervelt formát, kívánunk a világ előtt biztonságot nyújtó álarcban megjelenni. De ez a forma egyet jelent az élet korlátozásával, örökös féket rak

ránk, állandó önmegtagadást követel. A határtalan szabadságra törő életösztön aztán olykor türhetetlenné teszi a forma nyűgét, s az ember önként széttépi maszkját. Így jár az „Enrico IV.” hőse, ebből adódik a „Vestire gli ignudi” és „Il berretto a sonagli” cselekménye.

Lehetséges az is, hogy az értelem legyőzi az ösztönt, szenvedélyt, érzést, az ember lemond minden spontaneitásról, vállalt szerepébe belemerevedik, ezáltal minden konfliktust kikerül, de valójában nem is él, csak kívül álló szemlélője az életnek. Ilyen a „Giucoco delle parti” főalakja, aki feleségétől különváltan él, de a törvényszerinti férj szerepében hű marad, amíg ez csak formások betartását követeli tőle. Rögtön félreáll azonban, amikor ennél többre akarják kényszeríteni s játéka következményeit könnyörtelen logikával másokra hártja át. Ennek éppen az ellenkezője történik a „Piacere dell' onestá” és „Ma non é una cosa seria” című darabokban. Előbbiben valaki azért, hogy züllőfélben lévő életéből a tisztesség útjára térhessen vissza és társadalmi pozíciót szerezzen, formaszerű házasságot köt és becsülettel állja ennek vállalt föltételeit. De hasonló becsületességet követel nejétől is. A tisztesség látszatát nemcsak mások előtt akarja megóvni, de önmagának is szüksége van rá. Hamarosan azonban azon veszi észre magát, hogy beleszeretett feleségébe, vagyis „a szerelem megölte benne a férj maszkját”, kénytelen tehát lemondani szerepéről. Am éppen ez a becsületesség megvesztegeti az asszonyt: nem engedi elmenni férjét és ha eddig csak címleg volt felesége, ezentúl valósággal azzá akar lenni. Az élet legyőzte a formát, amelybe egy időre belekényszerítették s egy újabb, felsőbbrendű alakot öltött. Hasonló sorsra jut az élet kijátszására törekvő logika a „Ma non é una cosa seria” vídám történetében. Olyan házasságról van szó benne, amelyet a férfi egy magához méltatlannak hitt, számára egészen közömbös nővel köt, hogy a komoly házasság „veszedelmét” kikerülje. Nem is nőül meg újból, de nem az önként fölállított törvényes akadályok miatt, hanem mert az, amit csak óvintézkedésnek szánt és tréfának tartott, maga lesz a „betegség” okozója és válik komoly házassággá.

Valamint az ember belső lírai lényé nem azonos szociális, gyakorlati lényével, sőt az előbbiről magunk is csak értelmi konstrukciók és elvonások segítségével alkotjuk meg az egységes és önmagához mindig hasonló én illuzórius képét, úgy a rajtunk kívül való dolgok sem állandó formájúak és egyenlő érvényűek mindenki számára. Amit egyikünk ésszerűnek lát, a másik abszurdnak tarthatja, jó és rosszról, jogról és méltányosságról éppen olyan változók a fogalmaink, mint ahogy nincs abszolút igazság sem. Mindenkinek

igaza lehet saját szempontjából, melyet a többiek meg nem értenek s ezért hiba egyszerűen esztelennek itélni azt, aki bizonyos helyzetben másként gondolkodik és cselekszik, mint ahogy az emberek általában szoktak. Ezt fejezik ki a „Pensaci, Giacomino!“ és „L'innesto“ című komédiák, melyekben a konvencionális logikával homlokegyenest ellenkező úton fejlődik ki olyan cselekvény, amelyet végül is emberibbnek, sőt nemesebbnek kell tartanunk, mint amire a kényes kiinduló pontból a „természetes“ észjárás és érzésmód vezethetett volna.

Nincsen rajtunk kívül álló, tőlünk független valóság, minden olyan, amilyenek egyéni látásunk fölfogja, minden relativ — mondja végül a „Così è (se vi pare)“, az író legszellemesebb vígjátéka.

Látnivaló, hogy nemcsak az egyes csoportokon belül említett darabok tartoznak össze szoros eszmei rokonság kapcsán, hanem az öt-hat csoporton is az alapmotívumok bizonyos közössége vonul végig, amelyet könnyű volna Pirandello többi munkáiban is kimutatni. Ezeket is beható vizsgálatai körébe vonva Adriano Tilgher, az író rendkívül gazdag munkásságának legalaposabb ismerője, terjedelmes tanulmányban (*Studi sul teatro contemporaneo*, 157—218. l.) rajzolta meg Pirandello írói arcképét s nagyjából a következő eredményekre jutott.

Pirandello szerint az emberben az élet és az élet tudata között gyökeres ellentét van. Amíg egyszerűen és tisztán csak élünk, nem látjuk magunkat. Amint azonban — mintegy kilépve magunkból — látni és figyelni kezdjük életünket, már nem élünk igazán, csak elviseljük, teherként hurcoljuk az életet. Megismerni önmagunkat tehát nem más, mint az életről lemondani, vagyis meghalni. A pirandelloi dráma olyan emberek drámája, akik egyideig bizonyos módon meghatározott életet éltek, majd pedig egyszerre tudatára ébrednek életüknek s akkor olyasmi történik velük, mint a szívből kicagó vagy keservesen zokogó emberrel, aki hirtelenül tükör elé téved, meglátja elfintorult arcát s azontúl sem nevetni, sem sírni nem tud többé igazán. Ez a tükör-jelenet minden Pirandello-dráma sarkpontja, ide vezet a rendszerint bonyolult szcenikai előkészítés s innen ágaznak szét, hanyatlanak le vagy emelkednek — a szokásos technikától elütő módon — az utolsó felvonásban még drámaibb erejűvé a folytatólagos jelenetek. Miért okoz ez az életünkre való tudatos ráeszmélés olyan mély és heves drámai kríziseket? Mert Pirandello szerint az élet két egymással ellentétes törvénynek engedelmeskedik: egyrészt kénytelen formát ölteni, egy bizonyos ember bizonyos módon determinált életévé lenni, másrészt örökké

a forma szétzúzására törekszik s határtalan szabadságban kíván szétáradni. Már most, aki „látja“ élni önmagát, egyszerre észreveszi a mindig szűk és fullasztó korlátokat, amelyek életét megbénítják és korccsá teszik s ugyanakkor izzó vágy támad benne egy szabadabb élet után. Ezt azonban soha sem érheti el s vagy meghal, vagy pedig többé nem szünő fájdalommal bár, de beletörődik ismét a régi formába. Pirandello művészete alapján tehát a végtelen felé való romantikus sóvárgással együtt él e sóvárgás hiú voltának tudata: az ember nem szabadulhat börtönéből, legföljebb újakkal cserélheti föl régi bilincseit. Realizmus és romanticizmus egyforma erősek ebben a művészetben, mely az író pesszimista világfölfogását éles és keserű humor alakjában fejezi ki.

Ismételten hibájául rótták fel Pirandellonak, hogy írásaiban túlságos szerepe van a dialektikának, művészete értelmi jellegű, cerebrális. Ha figyelembe vesszük azonban, mondja Tilgher, hogy életünket látni nem más, mint okoskodni, töprengeni fölöle, világosan következik ebből, hogy Pirandello művészete szükségszerűen cerebrális abban az értelemben, hogy alakjai nemcsak élnek, szenvednek, szeretnek, hanem érzelmeiket apróra meg is figyelik, szétzedik, gondolkodnak róluk s gondolatuk nem marad elvont, pusztán elméleti, hanem egybeolvad a szenvedéllyel, színezi azt s viszont eltelik véle. Pirandello tollán a gondolat drámává, a dialektika költészetté válik. Mivel pedig minden emberi elméletben, törvényben, normában és intézményben nem lát egyebet, mint efemer formákat, amelyekbe az élet rövidebb-hosszabb időre beleöltözik, nem lehet más, mint relativista, aki azt állítja, hogy lét és látszat közt nem tudunk különbséget tenni, nincs tudás, csak vélemények s minden vélemény egyforma értékű. Pirandello relativizmusa művészetének legnépszerűbb oldala, bár nem alapvető eleme s nem legérdekesebb része.

Esztetikai szempontból Tilgher leginkább azt kifogásolja, hogy az író „intenciójának metafizikai nagyszerűsége“ rendszeren nem áll arányban a színpadi kifejezésre szolgáló cselekvénnyel és a kicsinyes, szürke alakok nem alkalmasak a drámai eszme egyetemes jelentőségének kidomborítására. Sokszor nem is több a dráma, mint egy-egy elvont, lélektani vagy metafizikai gondolat bizonyítására kitervelt példa, melynek földolgozásában a művész háttérbe szorul a gondolkodó mögött és csak szórványos részletek vallanak mesteri kézre. Ahol azonban a gondolat nem előzte meg, hanem együtt született egy erőteljes, eleven drámai vízióval, olyan meggyőző, felrázó és egyszerű hangon szól hozzánk, amilyent az olasz drámában előtte még senki sem hallatott.

D' Annunzio „teatro di poesia“-ja után eszerint Pirandelloé a „teatro di pensiero“, a gondolat drámája volna s mint ilyen a tragikum egész új forrásainak fölfedezője. Míg Tilghernek az író eszmevilágát jellemző fejtegetései valóban meggyőzőek, a végkövetkeztetések, amelyekre művészetét illetően jut, kevésbé helytálló. Igazi tragédiát Pirandello még nem adott, sőt drámai koncepcióinál is komédiái sikerültek jobban. Túltengő dialektikája inkább a művészi hatás kárára van, semhogy maga válnék költészetté és sokszor csak arra szolgál — kétségkívül eleven és kellemes formában —, hogy szóval mondja el azt, ami nem tudott művészi létté válni az író problémájából. Alakjai közül sem azok a legelőbbek, melyek az eddigi dráma „jellemének“, a zárt egyéniségnek létét cáfolják, hanem azok, amelyekben az érzés és szenvedély győz az önkínzó, állhatatlan, atomizáló gondolaton és a reflexiónál ősbibb humanum — talán az író programmja ellenére — végül igenis összefüggő egyéniséget, a hagyományos értelemben vett jellemet teremt. (V. Ö. L. Tonelli: *Il teatro italiano*, 412. l.) Művészetének izgató aktualitást adnak a korunkbeli relativista filozófia gondolatai, ezeknek irodalmi kifejezésére az övéinél figyelemreméltóbb kísérleteket senki sem tett, eddig elért eredményeivel azonban maga sincs megelégedve s nem győz meg arról, hogy fanatikus hittel követett útja valóban a jövő új drámájához vezet.

Az újabb olasz irodalmat tárgyaló legfontosabb történeti és kritikai munkák jegyzéke.

A XIX. század irodalmának legerjedelmesebb története: Guido Mazzoni: *L' ottocento*, Milano, Vallardi, a *Storia letteraria d' Italia scritta da una società di professori* 9. kötete.

Művészi és filozófiai szempontból a legértékesebb: Francesco De Sanctis: *La letteratura italiana nel secolo XIX*. Napoli, Morano, 1902.

Ennek folytatásául szolgálnak Benedetto Croce kritikai tanulmányai: *La letteratura della nuova Italia* (1903—1913), 2. kiadás, négy kötet, Bari, Laterza, 1921.

Az újabb irodalom nagy egyéniségeiről finom jellemzéseket ad: Carl Vossler: *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Heidelberg 1914.

Hasonló keretek közt mozog: Francesco Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921.

A háborút közvetlenül megelőző évek irodalmi viszonyairól tanulságos képet nyerünk Renato Serra már idézett munkájából: *Le lettere*, 2. kiadás, Firenze, La Voce, 1923.

Egyes írókról behatóbb kritikát mondanak: G. A. Borgese: *La vita e il libro, saggi di letteratura e cultura contemporanea*, három kötet, Torino, Bocca, 1910—1913. U. az: *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1914. U. az: *Tempo di edificare*, u. o. 1923. Adriano Tilgher: *Ricognizioni*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1924.

Az újabb elbeszélőkről (1860—1922) rövid kritikai vázlatokat és bibliografiát ad: Luigi Russo: *I narratori*. Roma, Fondazione Leonardo, 1923.

A modern drámaírókkal foglalkoznak: Silvio D' Amico: *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, 1920. Adriano Tilgher: *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923. Luigi Tonelli: *L' evoluzione del teatro contemporaneo in Italia*, Palermo, Sandron, 1913. U. az: *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Modernissima, 1924.

A XX. század költőinek bő anthológiáját *Poeti d'oggi* címen G. Papini és P. Pancrazi szerkesztették. Második bővített kiadása (1900—1925): Firenze, Vallecchi. Mint az élő irodalom legkimerítőbb bibliografiája is értékes.

Az irodalmi újdonságok két legfürgébb szemléje: *L' Italia che scrive*, Roma, Formiggini és *I libri del giorno*, Milano, Treves. Kiadói célokot szolgálnak ugyan, de nemcsak a cégek saját kiadványait ismertetik, hanem teljes jegyzékét adják a hónapról-hónapra megjelenő összes irodalmi, művészeti és tudományos újdonságoknak.



OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

