

UNGVÁRI TAMÁS

**A MODERN IRODALOM
VÁLASZÚTJAIN**

TARTALOM

BEVEZETÉS

EURÓPA PEREMÉN

EGYSÉGES EURÓPA?

A PEREMVIDÉK

TUDOMÁNY ÉS RACIONALIZMUS

A KOR HŐSE: AZ ORVOS ÉS A MŰVÉSZ

A SKANDINÁV PÉLDA

A RÓKA ÉS A GÓLYA

DÉL KERESZTJE

REALIZMUS ÉS NATURALIZMUS KÖZÖTT

ITÁLIA

A VERIZMUS

OROSZORSZÁG

ÖNKÉNYURALOM - ÖRÖK UNALOM

A FEHÉR VILLA LÁTOGATÓI

KELET-EURÓPA

A LENGYELEK

A MONARCHIA HATÁRVIDÉKE

HÍVÓK ÉS KÉTKEDŐK

A SZÁZADFORDULÓ KRITIKAI REALIZMUSA

AZ ANGOL REGÉNYIRODALOMBAN

H. G. WELLS

JOHN GALSWORTHY

JOSEPH CONRAD

AZ AVANTGARDE TÖRTÉNETÉBŐL

AZ ILLÚZIÓVESZTÉS

A KÖZVETLENSÉG

A MODERNSÉG KORSZAKAI

AZ AVANTGARDE JOGOSULTSÁGA

A HAGYOMÁNY SZEREPE

„KETTÉTÖRT VILÁG”

SZEMÉLYISÉG ÉS TAPASZTALAT

„EMPIRIKUS AUTONÓMIA”

A KÁOSZ TÜKRÖZÉSE

AZ ALLEGÓRIA ELLEN

A HUMANIZMUS HAGYOMÁNYA

A HÚSZAS ÉVEK

EURÓPAI KÖRKÉP

THOMAS MANN PÉLDÁJA

A NEVELÉS- ÉS CSALÁDREGÉNY EURÓPÁBAN

A NEMZEDÉKEK LÉPCSŐIN

AMERIKAI PÁRIZSBAN

SZABÁLYOK ÉS ÉLET

KATOLIKUS REGÉNYÍRÓK - REGÉNYÍRÓ KATOLIKUSOK

ANGOL KOMÉDIA

BŰN ÉS CSELEKMÉNY

ÖSSZEGEZÉS HELYETT

BEVEZETÉS

Az irodalmi kutatás fenntartás nélkül fogadja el, hogy Goethe csak kimondta, ami a történelmi fejlődés folyamán máris megvalósult: hogy van világirodalom. A nehézség azonban ott kezdődik, ha rákérdezünk, hogy ugyan mikor, milyen szinten s meddig valósult meg a nemzetek művészetét élő lélekcsereiben összefoglaló fogalom? A tizennyolcadik század első felében úgy rémlett, nincs akadálya az eszmék utazásának. Voltaire Angliába látogat át, hogy ott lesse el az új törvények megalkotójának, Newtonnak módszertanát. A Tristram Shandy írója, Sterne, egy szentimentális utazásban fedezi fel a francia géniuszt, s megfordul az enciklopédisták háza táján. Richardsonról Diderot ír kritikát. De mire ez a folyamat kibontakozhatna, s valóban európai méreteket ölthetne - az anyag bősége nem engedi megvalósulását. Goethe egyazon tanulmányban értekezik a szerb népköltészet világjelentőségéről és a világirodalom fogalmáról, de vajon az ő ajánlólevele csakugyan az olvasók asztalára lopta-e a szerbek és szlovénok, lengyelek és bolgárok, portugálok és dél-olaszok, skandinávok és spanyolok műveit. A fogalom kimondása és megalkotása aktuális volt, de mintha máris későn érkezett volna el az európai tudatba. A gazdaság egyre inkább egységesítette a termelési módot; a politikai és történelmi fejlődés azonban korántsem építette fel az egységes Európát. A tizenkilencedik század annak a kornak a hajnala, amelyet Goethe a világirodalom szavával is megnyitott: a nemzeti ellentétéké, a folytonos háborúké. Irodalomban is az lett érték, ami nemzeti - s hogy a nemzeti egy Petőfi vagy egy Mickiewicz tollán eleve világirodalmi szintű, kevésbé rögződött a kortársak tudatában. Ha nem félnék a paradox fogalmazástól, azt is mondhatnám, hogy a világirodalom, fogalmának megszületése idején vált kérdéses gondná, megvalósulatlan egységgé. A világirodalmiság talán csak virtuális lehetőség; a teljesítmény szintjét jelenti, de nem az egyes művek elterjedésének mértékét; a világirodalmiságnak a tizenkilencedik század végén is egyes nemzeti műhelyekben kell folytonosan újjászülni.

Az európai kultúrának ezt az új korszakát Jurij Lotman, a tartui nyelvészeti iskola szovjet kutatója aszemantikus jellegűnek nevezi, így különbözteti meg attól a középkortól, amelyben a vallás egy közös nyelv igényére tanította a népeket. Az aszemantikus kultúra egy bábeli nyelvzavarhoz hasonlítható; nemcsak más nyelven beszélnek az egyes nemzetek, hanem más fejlődési szinten is számolnak el a közös kinccsel. Az egyenlőtlen fejlődés a világirodalmiság történelmi valósága; az Európa percmén élő népek későn kapcsolódhatnak be abba a dialógusba, melyet a fejlett országok már a tizennyolcadik század óta folytathatnak egymással.

Ezeknek a tanulmányoknak egyik témája: Európa peremirodalmainak felzárkózása. Azt vizsgálják, vajon a gazdasági és politikai elmaradottság a járt-e egyszersem sajátos előnyökkel is, azzal például, hogy egy ismert témát - a kapitalizálódását - nem vetették-e fel olyan szemzőből, amelyre ugyane folyamat ábrázolói korábban nem figyelhettek. E tanulmánysorozat végül is egy modern, egységre törekvő világirodalmiság néhány fontos vonását ábrázolja, miközben éppen arra mutat rá, hogy maga a világirodalom egy minden korban újjászülető feladatként létezik csupán - a népek dialógusában, a fejlődési különbségek megszűnésében, ama kialakuló gazdasági, társadalmi totalitásban, amely korunkat jellemzi. Ezért is áll a tanulmányok vizsgálódásának középpontjában Európa - az új világirodalmiságnak már a tizennyolcadik század óta centruma, mert módszertanilag itt kísérletezhető ki olyan eljárás, mely egy távolabbi jövőben akár kontinensek párbeszédén vizsgálható az egyenlőtlen fejlődés irodalmi vetületét.

Talán nem véletlen, hogy a könyv második része az európai irodalmiság nagy belső ütközetét tárgyalja. A modernnek és a hagyományörzők csatáját. Mert ami egyfelől a perem és a centrum küzdelme volt, mintegy a térben, az lejátszódik az időben is újítók és őrzők között. Így és ezért foglalkoztunk a századforduló kritikai realizmusával, vagy a francia katolikus regényirodalommal - másfelől az avantgard megannyi próbálkozásával.

Az európai irodalom egységét a gazdaság korszerűsödése kívánta. E gazdaság válsága azonban hatalmas szakadást idézett elő az irodalmiság kettős szemléletében, a modernnek és a hagyományosak vitájában.

A világirodalmiság, az európai irodalom szelleme nem a tények lezárt valóságából bontható ki. Az európaiság, éppúgy, mint a világirodalmiság; koronként és nemzetenként megvalósítandó feladat. Miképpen fogta fel ezt a feladatot megannyi nép íróinak sora a századfordulótól máig - ennek adja hézagos és vázlatos ábráját a jelen mű.

1980-1983, Budapest

EURÓPA PEREMÉN

EGYSÉGES EURÓPA?

Az 1871-es párizsi kommün a polgári Európa egyetemes válságát hozta felszínre. Önálló erőként jelentkezik egy olyan osztály, amelyet a történelem színpadáról már 1848-ban megpróbált kitessékelni a burzsoázia. A kommün a központi hatalmat fenyegeti, s azt a nemzetként más-más feltételek között létrejött osztálykompromisszumot, melyet a megdöntött arisztokrácia és a nagybirtokosréteg kötött a tőke új uraival.

1871, a kommün bukása után az európai hatalmak kényesen vigyáznak a belső társadalmi erőegyensúlyra. Nem mintha mindenütt felfogták volna a kommün fenyegető üzenetét. Jelen volt mégis s egyre eltagadhatatlanabban egy olyan erő, amellyel történelmileg számolni kellett. A proletariátus.

Egyébként is: a proletariátus felkelése Párizsban történt, a porosz-francia háború záró felvonásaként. A porosz csapatok ott jártak „a tizenkilencedik század fővárosában” (Walter Benjamin), a városban, melyet a politikai berendezés példájává ugyancsak egy forradalom avatott. A nagy francia forradalom.

1871-et nem lehet megérteni 1789 nélkül. A történelmi korszakolásnál nem elegendő átlapozni a politikai események forгатókönyvét. A társadalmak fejlődésében a hosszabb szakaszok meghatározó erői alakítják a kisebb szakaszok felszíni térképét is.

Yves Simon [*La Grande Crise de la République Française*. Montreal, 1941. 20.] igen ötletesen kísérletezik egy átfogóbb szemlélettel. „A francia forradalom szelleme legalább egy századdal élte túl Napóleon vereségét... Győzedelmeskedett, majd észrevétlenül múlt el 1918. november 11-én. A francia forradalom? Dátumát minden bizonnyal 1789 és 1918 között kell rögzítenünk.”

A paradox megállapítás persze csak bizonyos megkötésekkel érvényes. Yves Simon a forradalom észrevétlen elmúltának dátumaként 1918 végét, a francia békekötést jelöli meg - de ezzel nem érzékelteti hosszú agóniáját. A forradalom szellemének „túlélése” gyakran csupán parodisztikus ismételtség volt, gondoljunk csak Marx elemzésére III. Napóleonról: a hitvány császár Bonaparte jelmezében: komikus karikatúra. A történelem itt „ismétlődött”, kétszer játszódtott le (*Brumaire 18.*): komédiában játszotta el tragédiáját.

Ám még Franciaországban is: ennek a forradalomnak a szelleme örök biztatás a szociális nyugalanság és a politikai változás kifejezésére. Zola regényének címe: a *Germinal*, a forradalmi naptár tavaszi hónapját idézi. Anatole France még 1913-ban is úgy érzi, hogy *Az istenek szomjaznak*ban aktuális a forradalom történetének felelevenítése.

A francia forradalom szellemének idézése annál parancsolóbb etikai szükség, minél érzékeltetőbb a *citoyen* eszmék lelepleződése a burzsoázia valóságaként. A polgári fejlődés voltaképpen ellentmondásos küzdelem a forradalom egyes vívmányainak megőrzésére a forradalmi örökség megsemmisítésének folyamatában.

Franciaország: *nation per excellence*. Vagyis a tulajdonképpeni, a példaszerűen alakuló nemzet. Marx az angol tőkés gazdaság kialakulásában a *klasszikus*, vagyis normális fejlődés mintáját látta. A XIX. századi francia fejlődés is ilyen értelemben *klasszikus*: Franciaország az a hely, ahol - Engels szavával - az osztályharcokat nyíltan végigküzdi.

A francia példa egy másik szempontból is fontos. Itt a forradalom a nemzeti állam végleges formáját szilárdította meg; egy viszonylag homogén népességet hajtott uralma alá az első császárságtól a harmadik köztársaságig. A tizenkilencedik század e nemzeti állam kiteljesedésének, majd - az imperializmus korszakának beköszöntésével - válságának tanúja. A *nemzeti* itt a tőkés fejlődés nemzeti kereteit jelenti.

A nemzetközi szinten a nemzeti a tőke védelmét vállalja. A védővám a korszak egyik gazdasági jelszava, s a nacionalizmus az új tőke szellemi önvédelme. Az imperializmus, a gyarmati felosztás kíméletlen harca pedig kulturális expanzióival jár együtt.

A gyarmatbirodalom különben az egyes „anya”-országok speciális pozícióját jelzi. A századfordulón Anglia a föld egynegyedének ura. Mint az egyik legkorábbi gyarmatosító, részben kívülmaradhat az európai politikán, csupán az erőegyensúlyra vigyáz, mely egyre inkább az elmaradottabb államok befolyási övezetek szerinti újrafelosztását követeli meg. Ez az újrafelosztás a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben teljesedik ki: az évtized megannyi új európai nemzeti állam születésének tanúja. 1872-ben, a *Dreikaiserbund* (a három császár szövetsége) nagy találkozásán a *status quo* megvédését határozza el az orosz, az osztrák és a német uralkodó, ám ez a jelszó megfogalmazza a fenyegetett hatalmak erőfeszítését a végek megőrzésére vagy feldarabolására.

A „végek”: az oszmán birodalmat jelenti a tizennegyedik század óta. 1875-ben zendülés tör ki Bosznia-Hercegovinában a török uralom ellen. 1877-ben a törököknek már egyezkedniük kell az orosz birodalommal: a San Stefano-i béke független államiságot ajándékoz Bulgáriának. Mindez az orosz befolyás olyan mértékű növekedésével jár együtt, hogy a „kívülálló” Anglia fenyegetettnek érzi a „status quo”-t, az erőegyensúlyt. Disraeli hajóhadai megindulnak a Dardanellák felé. Bismarck ezúttal is taktikusan avatkozik közbe. 1878: a berlini kongresszus. Oroszország engedményekre kényszerül. Boszniát és Hercegovinát közigazgatásilag Ausztria kapja meg; cserébe Oroszország Besszarábiára jelent be igényt.

A politikatörténetben sok az esetlegesség. Nem véletlen szólhattunk Bismarck *taktikájáról* - az erőegyensúly, ahogyan azt Arnold Hauser nevezi, egyelőre *az erők szabad játéka*. A közép-európai államokban a felosztási kísérletek határkiigazításokban jelentkeznek, kisebb területek elfoglalásában mindaddig, amíg a trösztök, kartellek, szindikátusok szupranacionalista monopolérdeke az egyes országhatárokon belül megsemmisíti a nemzeti államok olykor mesterségesen fenntartott egységét. Az egység megőrzése egyre inkább csak az egyik nemzetnek a másik kiirtására szövetkező erőfeszítésében valósulhat meg. A „belle époque” mélyén egy világháború feltételei értek.

Erőegyensúly. A folyamat a fejlettebb tőkés országokban a nemzeti állam meggyengülésének irányában hat; az elmaradottabb, agrárjellegű országokban a nemzeti államok megszületéséhez vezet. Európát, úgy rémlik, gazdaságilag egységesíti a kapitalizmus előretörése; ám a tőkés termelés megannyi változatban, s minőségileg más keretek között teljesedik ki. A különbség a nyugat-európai országok és Németország fejlődésének összehasonlításában a legszembetűnőbb. A tőkés fejlődés „porosz útja” a mezőgazdaság kapitalizálódásának spontán kialakulása nyomában jár. Politikai következménye, hogy a „porosz úton” ellentétbe kerül a „nemzeti” egyesítés és a „társadalmi haladás” eszméje. A megoldás egy „felülről” megvalósított, napóleoni mintájú Hohenzollern-diktatúra. A reakciós katonai állam, Poroszország mintegy bekebelezi a szabadabb berendezkedésű egykori fejedelemségeket.

Amikor a nyugat-európai „nemzeti állam” válságáról beszélünk, akkor természetesen itt az *állam* a jelzett szó. A gazdasági fejlődés irányításában az állam és hatalmi szervei elveszítik jelentőségüket. Egyfelől merő bürokráciává zülkenek, másfelől a különböző érdekcsoportok

már kialakult erőviszonyait szentesítik intézményesen. A harmadik köztársaságra is áll Thiers szellemes mondása: köztársaság volt ez köztársaságiak nélkül, éppúgy, amiképpen a félszázad múltán megalakult weimari demokráciára Lukács a „demokrácia demokraták nélkül” parafrázisát alkothatta meg.

A paradoxonok kifejezik azt, hogy itt megszűnőben a nemzeti állam *raison d'être*-je. 1871 és 1914 között Európában elavult politikai szerkezetek sora kerül válságba. Hannah Arendt szellemes szavával egy anarchikus despotizmus Oroszországban, egy korrupt bürokrácia Ausztriában, egy stupid militarizmus Németországban és egy felszíni köztársaság Franciaországban. Létüket engedte és részben feledtette az a gazdasági expanzió, amely voltaképpen az államot is szolgálatába hajtotta.

Az expanziót különös válságtünetek kísérik. Az 1873-tól 1896-ig tartó korszakot a gazdaságtörténészek a „nagy depresszió” éveinek értékelik. Európát hatalmas gabona- és alapanyag-export árasztja el. Oroszország és Amerika gabonapiacairól bőséges termés indult útjára a már újonnan kiépült vasútvonalakon, hajókon. A víziutak teherszállítási árai 1870-től kétharmaddal csökkentek. 1890-ben már Ausztrália is húst szállít az óhazának; az úszó hűtőház akkor már évtizedes találmány. A védővám követelése nemcsak a kontinens népei között szít békétlenséget. A kínai selyem és az argentin gyapjú termelői is az ellenség szerepében tűnnek fel. 1873 és 1896 között az élelmiszerek ára kétötödére, a nyersanyagoké a felére zuhant. Mindez leginkább a mezőgazdaságot, a kistermelőket sújtotta; az ipar viszont piacra is talált a tengerentúl.

A századdal kezdődő ipari forradalom befejezése: egy hatalmas, a kontinensre kiterjedő defláció.

Az ipart mindez újabb potenciálok kihasználására ösztönözte, míg a mezőgazdaság helyzetét egyre bizonytalanabbá tette. Az áruvá-válás, a piacnak való kiszolgáltatottság tömegek élményévé válik, a termelés és annak eredménye a kiszámíthatatlanság megannyi tényezőjének függvénye. A *dolgok* eluralkodnak az emberen. Maurice Larkin [*Man and Society in Nineteenth-century Realism*, Totowa, 1970. 148.] érdekes elemzésben mutat rá arra, hogy az eldologiasodás már *közvetlenül* tükröződik Zola munkáiban.

Zola a *Rougon-Macquart* ciklus előszavában szembeállítja a saját módszerét Balzacéval. „Balzac azt mondja, hogy ő férfiakat, nőket és dolgokat akar ábrázolni... én mind a férfiakat, mind az asszonyokat alárendelem a dolgoknak.”

Érdemes különben megfigyelni, hogy Kelet-Európában nem a *Rougon-Macquart* ciklus hat, hanem inkább *A föld*, a falusi nyomor zolai képe. A Párizst járó lengyel Reymontot annyira felizgatja *A föld*, hogy tüstént terveket szövöget túlszárnyalására. A *Parasztok* hatalmas ciklusának első vázlata a francia föld művelőiről akart igazabb képet festeni a Zoláénál.

A „nagy depresszió” politikai következményei a belső erőegyensúlyt is veszélyeztették. Franciaországban a nemzeti államot a forradalom óta a royalista restauráció és a baloldali radikalizmus fenyegeti. Boulanger tábornok 1886-1889 között elébb legitim eszközökkel próbálja kihasználni az elégedetlenséget, majd puccskísérlettel döntené meg a harmadik köztársaságot. Szerepéből nem a németellenes revizionizmus, hanem a radikalizmusellenesség a figyelemreméltó. Egyes történészek Boulanger törekvéseiben - bizonyos túlzással - proto-fasiszta kísérletet látnak.

Ezt a kettős fenyegetettséget - politikailag éretlenebb viszonyok között - Spanyolországban is megfigyelhetjük. Monarchia vagy köztársaság? - ez a küzdelem a klérus erőteljes befolyására 1874-ben a királyság javára dől el. XII. Alfonz uralma kompromisszum. A karlisták (Don Juan trónkövetelő híveiről elkeresztelt, radikális követeléseket is hangoztató csoport) és a

feudális reakciót képviselő klérus között teremt kényes egyensúlyt. A karlizmus vakmerő vállalkozásnak rémlett, olyannyira, hogy Joseph Conrad, a lengyel származású angol író fiatal korának legizgalmasabb eseményeként tartotta számon: Marseille-ben fegyvert csempészett e csoportnak. Az talán még inkább a karlisták politikai fontosságát érzékelteti, hogy Conrad önvallomása valószínűleg kiszínezett álmok és életrajzi tények nem támasztják alá.

Spanyolország - Európa pereme. A Conrad-példa azonban azt is elárulja, hogy a „peremvidéknek”, a gazdasági fejlődéstől elmaradt országoknak is szerepe lesz már, előbb a képzeletben, majd a valóságban is. Néha a „perem” országainak története világosabban és egyértelműbben rajzolja ki az európai tendenciákat. Spanyolhonban az 1885-ös El Prado-i szerződés a szélsőségek elleni kompromisszum klasszikus példája. Itt a két vezető erő, a hadsereg és az udvar közös kötelezettséget vállalt a karlisták és a köztársaságiak elleni harcra.

Az erőegyensúly politikája végül is nem teremtette meg Európa egységét. A polgári fejlődés „klasszikus” vagy „porosz” utakon jár. Míg a klasszikus út a polgári forradalommal nyit lehetőséget a tőkés gazdaság kibontakozásának, addig a „porosz”, s annak megannyi változata halogatja a gyökeres agrárreformot, átmenti a feudális bürokráciát, államigazgatása a külpolitikai viszonyok függvénye. *A gothai program kritikájában* Marx szatírába hajló képet rajzol arról az „egységes” Németországról, mely „parlamenti formákkal feldíszített, feudális pótlékkal kevert, már a burzsoázia által befolyásolt, bürokratikus megácsolt, politikailag védett katonai despotizmus”.

Nem a német államok szövetsége az egyetlen hatalom Európában, amelynek egyidőben kell megoldania - a napóleoni háborúk nyomán - az ország nemzeti egységesítését és polgári haladását. Itália hasonló gondokkal küzd. Ám míg a német egységesítés Poroszországba kebelezte be a dél- és középnémet kisállamokat, addig Itáliában a politikai egység szervezője a liberális Piemont. Olaszország egyesítése 1870-ben Garibaldi szellemét őrzi; nem véletlen, hogy innen, Itáliából röppen fel Mazzini szájáról az Egyesült Európa megteremtésének jelszava.

Ott, ahol a burzsoázia forradalommal nyitott utat a termelőerők kibontakoztatásának, az állami szerkezet korántsem volt olyan korszerűtlen és merev, mint a „porosz út” nemzeteinél. A francia tőke úgy függetlenítette magát a politikától, hogy szolgálatába hajtotta azt: az 1891-es Panama-botrány kétszáz képviselő megvesztegethetőségét leplezte le. Finom és ironikus történelmi ellentmondás: a halhatatlanok közé Zolát arra a székre jelölték a francia Akadémiában, mely egykor Lesseps Ferdinándé volt. A *Vörös liliomban*, Anatole France regényében Thérèse hideg és kegyetlen férje pénzügyminiszter lesz: útját a társasági élet és a politikai intrika egyengeti. A politikában nincs helye a *citoyen* közösségi kötelezettségének: a meztelen burzsoá-bürokratikus érdek érvényesül. S az akadálytalan érdek érvényesülése mintegy természet törvénynek tűnik fel. Amikor Taine azt hirdette a morálról, hogy éppoly termék, mint a cukor és a vitriol, vagyis egy kémiai folyamat mintájára keletkezik, provokatív fogalmazással rögzítette a valóságot. A pénz uralma társadalmi méretekben ültette el a fatalizmus hitét. A tőkés termelés századvégi megszilárdulásának folyamatában az emberek elvesztik autonómiájukat. Az elvesztett autonómia egyik sajátos következménye, hogy az egyenlőtlenséget, nyomort, rangkülönbséget egyszerű tényként fogadják el. Hauser Arnold figyelmeztet rá, hogy a kor irodalmi mozgalmából nemcsak a lázadó naturalizmus fontos, hanem a lélektani regény kibontakozása is. A lázadók kicsiny és olykor elszigetelt csoportjainak körén kívül eltompul a „szociálpolitikai kérdések” (Hauser) iránti érdeklődés. Az elidegenedés társadalmi tényének elfogadására épül fel az intim, a lélek pusztulását ábrázoló epika: ez George Eliot-nál Angliában, mint „az elhibázott élet” késői felismerésének nosztalgiaja kap hangot.

A PEREMVIDÉK

Egységes Európa? Inkább az egyenlőtlen fejlődés példázata. Észak ebben az időben függetlenedik; Dél ebben az időszakban kap nemzeti határokat és új elnyomókat.

A peremvidék története sem egységes.

A század második fele a mai skandináv államokban az abszolutizmus legyőzésének tanúja. Alkotmányos monarchiák alakulnak Északon; felbomlik a svéd és norvég unió. Ezt a politikai fejlődést az a történelmi sajátosság magyarázza, melyet Engels Paul Ernsthez írott levelében Ibsen géniuszának magyarázataként gondol végig. A passzus azért is idézendő, mert felmerül benne a „normális”, azaz a „klasszikus” fejlődés fogalma - a kortárs Európa megértésének kulcsa. Norvégiában „az ország az elszigetelődés és a természeti feltételek következtében elmaradt, de állapota mindig termelési feltételeihez mért és ezért normális volt”. Ehhez járul még az a sajátosság, hogy: „A norvég paraszt *sohasem volt jobbágy* és ez az egész fejlődésnek egészen más hátteret ad.” [1890. VI. 5. Marx-Engels: *Művészetről, irodalomról*. Bp. 1966. 24.]

A norvég parasztok és polgárok egy szabadabb fejlődés útját nyitották meg. Rátaláltak fő piacukra, Angliára. 1871 és 1888 között a svéd proletariátus száma is megduplázódott, s nem véletlen, hogy e „normális” fejlődés alapján olyan irodalom születhetett, mely a század végére Európa vezető szellemiségét testesíti meg Ibsennel, Strindberggel, Pontoppidannal. A *modern* szó új értelmezése 1883-ban Georg Brandestől, attól a skandináv kritikustól származik, aki Taine után a legszélesebb befolyást gyakorolja Európában.

Kelet- és Dél-Európa fejlődése azonban korántsem „normális” vagy „klasszikus”. Politikailag ezt a fejlődést erőteljesen befolyásolta a már kialakult nagy nemzeti államok fenyegetése, elnyomása. A cári Oroszország Ausztriával szövetségben keserű leckét ad a magyarságnak 1849-ben. Aztán letöri az 1863-as lengyel felkelést. II. Sándor cár nemcsak a „külső területek” elnyomója, hanem éppily erőszakosan egyesíti birodalmának „be-nem-oladt” népeit, elsősorban Közép-Ázsiában. 1865-ben foglalják el az orosz csapatok Taskentet, a kokandi kánság fővárosát. 1866-ban azonban fellázadnak az abház parasztok, 1867-ben a csecsencek. Az egységesítés egyszersmind arra kényszeríti a cárizmust, hogy a jobbágyreformot a lengyel területektől a Kaukázuson túlra is kiterjessze. A hódítás és egységesítés területei épp azzal kínálnak majd témát Tolsztojnak, majd a szahalini fegyenc-sziget krónikáját író Csehovnak, hogy az „átmenet” itt tanulmányozható legkirívóbb szélsőségeiben.

A cárizmus azonban, mint már céloztunk rá, különleges szerepet játszott a Balkánon. Szerbiában a török alóli felszabadulás Ausztria vagy Oroszország dilemmáját kínálta fel. Bulgáriában az oroszbarátság: liberalizmust jelent. Amikor 1887-ben Ferdinánd szász-kóburgi herceg jóváhagyásával Sztambolov diktatúrája minden korábbi alkotmányos vívmányt eltöröl, Vazov, a bolgár realizmus nagy alakja viszont romániai száműzetéséből az oroszokkal tér haza s támogatásuktól várja a demokratikus megújulást.

A dél-európai és a közép-európai fejlődést meghatározza az, hogy a kapitalista fejlődés a soknemzetiségű államok keretei között indul útjára. Ezekbe az államokba - Szlovéniától Magyarorszáig - a felvilágosodás eszméit nem csupán a francia forradalom sugározza át. Közvetítette azt Napóleon serege, a hódító bonapartizmus is. A kibontakozást nemegyszer idegen elnyomás nehezíti. Ljubljana környékén a német szellemiség uralkodás vágya éppoly gond, mint az osztrák telepeseinké Csehországban. 1848-ban az európai forradalom szembe fordította egymással a térség népeit. A magyarok fegyverrel törnek az osztrák császárságra, a cseh rendek viszont megszavazzák a közös birodalmi alkotmányt a Habsburgoknak annak a halvány ígéretnek a reményében, hogy a szolgálat bizonyos korlátozott függetlenséget

eredményez. Csehország azonban minden ígéret és remény ellenére megmarad - igaz, önálló közigazgatással rendelkező - koronatartományak.

Kelet-Európában a gazdasági fejlődés kiindulópontja az agrárfejlődés. Ez teremti meg, különösen 1867 után, az ipari forradalom előfeltételeit. A gazdasági háttérrel pontosan írja le Berend T. Iván. „A jobbágyság intézményének eltüntetése utáni negyed-fél évszázadban nemcsak a mezőgazdaság tőkés átalakítása teremti meg az ipari forradalom lehetőségét, egyben szükségességét is; de a mezőgazdaság tőkésítésétől, modern fejlődésétől elválaszthatatlan hitelszervezeti és közlekedési hálózat kiépítése is fontos előzményt képez.” [*Gazdaság és társadalom*. Bp. 1974. 91.]

1870 és 1890 között tehát ebben a térségben - így Magyarországon is - a közös vámterület, a nemzeti függőség gátolja, de nem akadályozza meg, hogy egy-egy elmaradott ország az ipari forradalom sajátos előkészítő szakaszába lépjen. A mezőgazdaságnak tőkés átalakulása annak a rétegnek a „felszabadulásával”, a közigazgatásba lépésével, az elmaradt politikai szerkezethez való csatlakozásával jár, amelynek külön neve a *dzsentrí* lesz, s halhatatlan írója Mikszáth Kálmán.

„Micsoda század!” - írta Roger Martin du Gard -, amely „a francia forradalommal indul és a Dreyfus-perrel végződik!” Csakugyan: Dreyfus kapitány igazságtalan elítélése 1894-ben lezár egy történelmi korszakot. A nemzeti állam, mely eddig Nyugat-Európában a kapitalista fejlődés kerete volt, antiszemitizmusával nyilvánítja ki azt a sovén gyűlöletet, amely mögött (többszörös áttétellel persze) az idegenellenes mohóság imperialista szenvedélye rejtőzik.

Micsoda század! - idézzük Martin du Gard-t, miközben azzal a paradoxonnal indítottuk történelmi áttekintésünket, hogy a francia forradalom eszméi az első világháborúig is legyőzhetetlennek bizonyultak.

A tizenkilencedik század a burzsoázia százada. Gazdasági fejlődését csak hajdani eszméinek elárulásával képes megvalósítani. S persze a néptömegek kizsákmányolásával, megfélemlítésével. Az elnyomást biztosították azok a részengedmények, melyek korszerű termelőket neveltek a tömegekből. A modern ipari termelés a folytonos lázadások története is: a jobb munkakörülményekért, az emberi életért. A kommun félelme realitás volt; 1880-ban a kormány végül is rákényszerül, hogy amnesztiát adjon a hajdani kommunároknak. Négy esztendővel később elismerik a szakszervezetek törvényességét. 1891 nemcsak a Panamabotrány éve, hanem az első május elsejéé is. 1899: Dreyfus kegyelmet kap, ugyanebben az évben megerősödik és politikai tényezővé válik a szocialista párt.

A század végére új európai egység születik meg: a nemzetközi munkásmozgalomé. Nem követhetjük itt végig a hetvenes évek utáni egységesítési törekvéseket. Az osztályharcoktól szabdalt, a nemzeti kérdésekkel küzdő európai államok színterén megjelenik egy olyan erő, mely felülemelkedik a burzsoá forradalommal indult korszak ellentmondásain. 1895-ben Pétervárott megalakul a „Harci Szövetség a munkásosztály felszabadítására” szervezete, Lenin vezetésével.

Egy évtized múltán kitör az 1905-ös orosz forradalom.

TUDOMÁNY ÉS RACIONALIZMUS

A tizenkilencedik század második fele a tudományos forradalom segítségével teljesíti ki az ipari forradalmat. Tudomány - itt ezt a szót éppoly széles értelemben használjuk, ahogyan a század. A tudomány: nem azonos a felfedezések és találmányok történetével. Thomas S. Kuhn tudománytörténész szóhasználata nyomán inkább a tudományos gondolkodásnak azt a „paradigmáját”, feltételezés-rendszerét kell keresnünk, melyben az egyes találmányok és felfedezések megszülethettek.

A század valamennyi tudományos újítása az energia megmaradásának elvén nyugszik. Ez az elv teszi lehetővé, hogy a természet jelenségeit ne egymástól elszakítottan, hanem egységben vizsgálhassák [vö. Kolakowski: *Positivist Philosophy*. London, 1972.]. Darwin a fajok fejlődését kimunkáló korszakos felfedezése ezt az elvi egységet az organizmusok világában bizonyította be. Az energia megmaradásának elve ugyan a fizika birodalmába tartozik, míg az evolúció, a fajok fejlődése a biológiába, ám - ahogyan azt Alfred North Whitehead megfigyelte - az a közös bennük, hogy mindkét tudományágban a *változás* eszméje teljesedik ki. Mi a változás mozgatója, rugója? - ez foglalkoztatja a tizenkilencedik század tudományát. A választ két egymásnak ellentmondó, mégis a világ egységességét bizonyító tétel hordozta. Az egyik az 1870-es években fogalmazódott meg: J. C. Maxwell teóriája az elektromágneses hullámokról. Felfedezése nemcsak a fény hullámainak természetét magyarázza meg. A fénymozgás betöltheti az egész teret. Az űr - melynek *horrorjáról*, azaz irtózatáról már a középkor tudott - közömbös e mozgást illetően. Nemcsak a társadalom és a természet engedelmeskedik azonos törvényeknek tehát, hanem maga a teljes tér. A világegyetem, úgy rémlik, folyamatos egész.

A másik felfedezés Daltoné. Ez az anyag atomszerkezetére mutatott rá, tehát az anyag partikularitására, megszakítottságára.

Folyamatosság és változás: íme két egymásnak ellentmondó, ám épp ezért a természeti világ egységes magyarázatára ösztönző felfedezés.

Épp az egységre törekvés a legfontosabb a század tudományos törekvéseiből. Whitehead szellemesen mondja: a század legnagyobb felfedezése, hogy megtanulta a felfedezés módszertanát. [*Science and the Modern World*. London. 1938. 116.] Vagyis olyan összefüggések és rendszerezések lehetőségét, amelyek a megfigyelés, általánosítás és praxis szigorú rendjén alapulnak. C. M. Cipolla tudománytörténész érdekesen hasonlítja össze a nyugat-európai kísérleti tudomány törekvéseit a kínai vagy indiai feudális társadalmakéval. S a különbséget abban látja, hogy az európai gondolkodást teljességgel áthatja a *hasznosság* és *hasznosíthatóság* elve. Az iparosítás a tudomány felhasználásán múlik és az ipari felhasználás újabb tudományos eredményekre ösztönöz. A technológiában megjelenik az a racionalitás, mely a gyakorlatot és az elméletet meghatározott módon összeköti.

A tudományos elmélet nem helyezhető az emberi világon kívül. S amikor ez a tudományosság valóságos társadalom átalakító erővé válik, megjelenik egyszersmind a filozófiai általánosítás igénye. Nemegyszer elkésetten. Ott, ahol a termelési mód elmaradottabb, tehát ahol az ipar csupán lépésvesztéssel zárkózik fel a kísérleti feltevésekhez: a metafizika pótolja az átfogó tudományos elméletet. Lange szellemes megjegyzése szerint például Németországban „még egy gyógyszerész sem tud kikotyvasztani egy receptet anélkül, hogy tevékenységét ne helyezze el a világegyetem egész berendezkedésének szerkezetében”. [Idézi Dampier: *A History of Science*. Cambridge. 1966. 306.].

A parodisztikus jellemzés leleplező. Arra világít rá, milyen közönségesen elterjedt premissza volt a világegyetem alapvető anyagi egysége, hézagatlan összefüggés-rendszere. Nem véletlen, hogy a biológia minden előrelépése ellenére a fizika marad a tudományok centrumában. Sőt, a biológia módszertana is a fizikai tudományok logikájából kölcsönöz. A klasszikus fizika ugyanis egyetlen meghatározó alapelvre vezethető vissza: a mozgás, az energia tanára. Amíg a vallásról van szó, a század elutasítja a „végső”, az egyetlen mozgató feltételezését. Tények, okok és következtetések rendszerét építi fel egy korábbi „causa finalis”, azaz végok helyébe. Módszere a redukció, az okok láncolatának felderítése. Joggal jelenti ki Helmholtz, a nagy fizikus: „Úgy gondolom, hogy korunk nagyon nagy leckét tanult a fizika tudományától. Az abszolút és feltétlen ténytiszteletet, azt a szorgalmat, amellyel ezeket a tényeket össze-

gyűjtik, a bizalmatlanságot a merő jelenség iránt, a törekvést, hogy minden esetben ok és okozat láncát derítsék fel, s végül azt a meggyőződést, hogy mindezek létezését feltételezzék.” [Idézi: Dampier. i. m. 307.]

Ez a ténytisztelet nemcsak a század második felének divatja. A társadalom és a természet közös törvényeinek kutatása a felvilágosodás öröksége. Kérdése: melyik az a megfelelő emberi rend, amelyet természetessége igazol? A tőkés átalakulás olyan térképésze, mint Adam Smith, nem véletlenül hangsúlyozza összefoglaló könyve címében a „természet” szót [An Inquiry into the *Nature* and Causes of the Wealth of Nations], s az sem véletlen, hogy a *természet* szó mellett feltűnik az „ok” szó is. A *nemzetek gazdagságának természetéről és okairól* szóló tanulmány azt vizsgálja, hogyan alakulhat *természetesen*, vagyis a növekedés értelmében a népek gazdagodása. A gazdagodás az emberi természetben rejlő erő, melynek kibontakozását a társadalmi intézmények sora gátolja. A dolgok természetes rendje megőrizné a falusi termelés és az iparosodás egyensúlyát, az emberiség pontosan annyit gyarapodna, amennyi növekedési szükséglete. „A városok azért gyarapodtak mértéktelenül, a falvak azért szegényedtek el, mert az intézmények megbontották azt a természetes rendet, amely a nemzetek gazdaságának arányát őrzi.” [Adam Smith: *The Wealth of Nations*. New York, 1937. 360.]

A természeti alapra helyezett társadalomtudomány tehát olykor *megelőzi* a természettudományok felfedezéseit. Helmholtz megfigyelését kiegészítve: nemcsak a fizikai tudományok nagy befolyására kell figyelnünk, hanem arra is, hogy a gondolkodás bizonyos törekvései előkészítették a fizikai, a biológiai és a kémiai tudományok fejlődését. David Hume a *Vallás természetes történetét* [*A Natural History of Religion*] írja meg, Malthus a népesség növekedésének természetét, melyet erőteljesen módosít a szegénység és a betegségek „interferenciája”. [Robert A. Nisbet kifejezése in: *Social Change and History* - Aspects of the Western Theory of Development. Oxford. 1969. 154.]

A tudományok fejlődésében így meghatározott módszertan munkál. A társadalom és a természet egységes alapelveken történő megértésének téziseiben voltaképpen megjelenik a gyakorlat és az elmélet különös egysége, mely a nyugat-európai, immár polgári keretek között fejlődő tudományt világfőlénnyre juttatta. Igen pontosan fogalmaz Raymond Aron: a tudósok „főlényüket annak köszönhetik, hogy egyesítik az absztrakciót és a kísérletet, annak a módnak, ahogy rákérdéznek a természetre, annak a gyakorlatnak, amely implicite feltételezi, hogy az intellegibilitásnak meghatározott lényege van. Röviden, a tudomány racionalitása egy metodológiával van összefüggésben, a szó legtagabb értelmében. Ez azonban szolidáris egy olyan felfogással, amelyet a valóság filozófiai koncepciójának lehetne nevezni, a metodológiát és az elméletet egyaránt az eredmény erősíti meg.” [Fejlődéstudomány és evolucionista filozófia. In: *A francia szociológia*. Bp. 1971. 305.]

A fizika és - ahogyan régen hívták - a szellemi tudományok konvergens fejlődésének persze nemcsak az az integráció adott lökést, mely a tőkés társadalom gazdaságának totális jellegében ölt testet. Magában a társadalom szervezésében tűntek fel olyan racionális tendenciák, melyek a művészetet és a jogot éppúgy a megfigyelésre és a valóság felfedezésére ösztönözték, mint a tudományt. Nem elfeledhető, hogy a századfordulón tudomány és művészet közös tendenciája a romantika-ellenesség. Itt nem pusztán egy művészeti irányzat leküzdéséről van szó. A romantika a hagyományos értékek tiszteletét, az irracionális eszmények uralmát, a létezőnek merő elfogadását azon az alapon igazolta, hogy az *régi*. A tudomány agnoszticizmusa, látszólagos értékmentessége egyszersmind tiltakozás volt minden vallásos metafizika ellen is. Az emberi cselekedetekben a megfogható, a hasznos, a mérhető szerepének hangsúlyozása természetesen érintkezett azzal a felfogással, melyet például a képzőművészetben

Courbet hirdetett meg: a festészetnek csak a valóságos, létező tárgyak ábrázolásával kell foglalkoznia és száműznie minden absztrakciót, a nem láthatót, az angyalokat stb. [vö. Linda Nochlin: *Realism*. London, 1971. 41.]

A metafizika és romanticizmus kiűzése tehát a tudomány és művészet közös vállalkozása. John Stuart Mill 1854-ben a metafizikai és morális tudományokat is „az elemzett tapasztalat” alapjára kívánja helyezni. Az utilitarizmus filozófiája Jeremy Bentham tanaiban már a század első harmadában azt a racionális magatartást keresi, melyben a jó akadálytalanul kifejtheti működését; számára azonos fogalom a *jó*, a *hasznos* és a *boldog*.

Bentham, Mill és végül Herbert Spencer (1820-1903) képviseli a legradikálisabban ezt a metafizika- és romantikaellenes tendenciát. A századvégen Spencer dolgozza ki a nagy „szintetikus filozófiát”, amely a létezés minden rétegében az azonos fejlődési törvények működését igyekszik felfedezni. Ha a pozitivizmus azzal indult útjára, hogy nem keresi a végső okokat, az egyetemes magyarázatra irányuló törekvés ismét visszacsempészte a metafizikát. Az *azonosság* keresése ugyanis csakis a *mechanika* alapján volt lehetséges: a világ, a kozmosz ugyanarra a mozgásenergiára „jár”.

Itt már világosan kitetszik, milyen árat fizetett a korszak a természeti és szellem-tudomány egybehangeléséért. Különös, hogy ennek a tudományosságnak a kételkedés, a ténytisztelet, az agnoszticizmus volt a pozitív arca; míg redukcionizmusa, az „egy elvre” visszacsupaszító irányzata a negatív, a hátráltató. A kételkedés ösztönzőbb, mint az a bizonyosság, amelyben nemegyszer a polgári önelégültség, a filiszterség nyilatkozott meg. Azokban az országokban, ahol a termelési szerkezet egysége még nem valósult meg, a pozitivisták filozófia homogén magyarázatokra való törekvése egyenest monista szélsőségekhez vezetett, mint például Németországban Häckelnél [vö. Kolakowski. i. m. 122.].

A tudományban így jelennek meg a társadalom ellentmondásai; a tudomány a társadalom feloldatlan ellentmondásainak tükrében magyarázza a természetet. Az anyag megmaradásának elve, az a felismerés, hogy nem pusztítható el és nem teremthető, magában foglalta azt a társadalmi tapasztalatot is, hogy a dolgoknak (miként az embereknek) nincs önálló egzisztenciája. A mindent átható racionalizmus, az okok és okozatok hálójának ráterítése valamennyi jelenségre egy olyan átfogó determinisztikus szemléletet eredményez, melyben nincs szerepe a szabad akaratnak. Az emberi választást a hajlamaink befolyásolják, a hajlamainkat azonban öröklött tulajdonságok határozzák meg. A naturalizmus, a kor egyik átfogó irodalmi áramlata sohasem tudta következetesen végigvinni saját teóriáit, nem kis részben azért, mert „tudományos alapjai” eleve ellentmondást rejtettek magukban. Zola hangsúlyozza is, hogy a naturalizmus a század fejlődésének „természetes eredménye”; Sainte-Beuve - akit korántsem sorolhatunk a naturalizmus kritikusai közé - saját bevallása szerint az „histoire naturelle des esprits”-t, vagyis a szellem természettörténetét írja - ám az emberi természet éppoly ravaszul bújt ki a tudományos egyszerűsítés, miként az irodalom a természeti leírás alól. Tüneteszerű ebből a szempontból Ferdinand Brunetiere fejlődése; a tudomány feltétlen hívéből pályája utolsó szakaszában a vizionárius intuicionizmus elkötelezettje lesz éppúgy, ahogyan a naturalisták a szimbolizmussal, vagy éppen egy új romantikával toldják meg tételeiket. Hermann Bahr a naturalizmus kríziséről írott tanulmánya a naturalizmusból már egyenest a romantikát hiányolja - azt az áramlatot, amelynek leküzdésére a naturalizmus felesküdt.

A történelmi fejlődés iróniájához tartozik persze, hogy a nyolcvanas évekre a tudomány is túllépett a mechanikán. 1865-ben Clausius megfogalmazza az entrópia tanának magvát, ráébred a fizikai folyamatok megfordíthatatlanságára: érik a termodinamika első tételének, az energia megmaradása elvének kiegészítése és forradalmasítása, a termodinamika második

tétele, hogy végül Boltzmann a statisztikai valószínűség és entrópia, Lord Kelvin pedig a „hőhalál” gyorsan vulgarizált elméletének megalapozásával egy új univerzum képét rajzolja fel. A fizikai folyamatok merő kölcsönhatása, az „erők játéka” világgépét felváltja a megfigyelés objektivitásának megkérdőjelezése, a nézőpont uralma. Megszületik a tudományos bizonyítékokra támaszkodó szubjektivizmus; ez lesz az alapja majd a tudomány és művészet új kapcsolatának.

A KOR HŐSE: AZ ORVOS ÉS A MŰVÉSZ

Úgy rémlett: a természet és társadalom közötti hidat az emberi fizikum tanulmányozása, az orvosi stúdium teremti meg. Az írók korunk egy bizonyos évtizedében a lélek mérnökének nevezték. A tizenkilencedik században ez a mérnök még orvos volt. Balzac megírja a *Physiologie de mariage*-t, vagyis a házaselet fizioiogiáját és a *Pathologie de la vie sociale*-t, vagyis a társadalmi élet patológiáját. A *Betti neni*ben a társadalmi gyógyászat egyszerű orvosának nevezi magát. Másutt a „kétségbeejtő társadalmi bajok lódoctorának” szerepében lép fel. Saint-Beuve 1857-ben a *Bovaryné* híres kritikájában így dicsér: Flaubert úr, kitűnő orvosok fia és testvére, úgy forgatja a tollát, mint mások a sebészkést.

A naturalizmus tudományos ihletője Claude Bernard (1813-1878) orvos; kísérleti tanait Zola fordítja le a művészet nyelvére. Zolára nemcsak az orvosi tudomány előkelő hűvössége hatott, hanem az az elvi és módszertani felismerés, mely az orvosi kutatások alapjául szolgált. Az orvos a változatlan törvényeknek engedelmeskedő emberi természetet „állítja helyre”. Claude Bernard nemcsak rendszerével hatott, hanem meghatározott kísérleteivel is, például a máj glükogén funkciójának felismerésével, vagyis a változatlan törvények közötti változás - átváltoztatás - felfedezésével.

Az orvostudomány determinizmusa egyúttal egy morális szenvedély parancsát rója a kutatóra: az emberi körülmények megváltoztatását. A determinizmus ugyanis éppen metafizika-ellenességével szünteti meg a hagyományos „jó” és „rossz” romantikától szentesített fogalmát. Claude Bernard előfutára az a La Mettrie, aki feltételezte, hogy az a majom, amelyet beszélni tanítanak, előbb-utóbb emberré válik. A körülmények hatalmának felismerése a körülmények megváltoztatására is biztat: ez a kor megannyi pozitív és negatív utópiájának alapja. H. G. Wells a *Dr. Moreau szigetén* mintegy regényes formában ismételi meg La Mettrie kísérletét, amikor orvosa embert operál állatokból, s így teljesíti ki a természetes evolúciót.

Az ész a gondolkodás fizioiogiájának terméke - fejtette ki Mill. Helyes gondolkodás azért lehetséges, mert a fizioiogia törvényei igazolják az ész érveit. A fizioiogia így utat törhet a logika és a morálfilozófia felé is: az igazság konkrét, megfogható, a természetben jelenlévő. Ez az összefüggés világlik ki az orvos-Csehov egyik fiatalkori, mégis fontos nyilatkozatából. „Mindaz, ami a földön él, szükségszerűen materialista. A gondolkodó emberek szükségszerűen szintén materialisták, az anyagban keresik az igazságot, mert hisz másban nem kereshetik, mert csakis anyagot látnak, hallanak és tapintanak. Szükségszerűen csakis ott kereshetik az igazságot, ahová elér a mikroszkópjuk, a szondájuk, a késük... Aki az embernek meg akarja tiltani a materialista irányzatot, az tulajdonképpen az igazság keresését tiltja meg.”

A fiatalkori, Szuvorinhoz írott levél tartalma végigkíséri Csehov világnézeti fejlődését. 1894 márciusában Tolsztoj felfogásával vitatkozva írja, hogy az elektromosságban és a gőzben több az emberség, mint az önmegtartóztatásban és a vegetarianizmusban. E nyilatkozat szép példát kínál arra, hogy milyen mély etikai tartalma és törekvése volt annak a bizonyos „orvosi materializmusnak”. Az orvos - eszmény, társadalmi jelenség; a gyógyítás fogalom. Írókat vonz a foglalkozás éppúgy, mint a természettudomány megannyi ága. Stefan Žeromski állat-

orvosnak tanul; első nagy regényének hőse orvos, aki Párizsban tanul. A matematikát és fizikát tanuló Bolesław Prus nagyregényében, *A bábuban* az üzleti élet csalódásaiból menekül a hős a tudományhoz.

Az orvos feltűnik a regényben és a színpadon. Zola ciklusának, a *Rougon-Macquart*-nak egyik vonzó és érdekes rezonőre dr. Pascal. Csehov már első darabjában, az *Ivanov*-ban kísérletezik dr. Lvov alakjának megfestésével, hogy aztán a *Sirály* dr. Dornjában foglalja össze tapasztalatait és kételyeit. Gerhart Hauptmann a *Naplemente előtt* dr. Schimmelpfennigjével hódol a divatnak, Ibsen a *Vadkacsában* dr. Relling figurájával teremt körüljárható társadalmi típust.

Dr. Relling persze már nem orvosi, hanem társadalmi receptet ad. Illúziókat ír fel inkább, mert egyre kevésbé találja meg az élet értelmét abban a világban, ahol Csehov is kereste: a mikroszkóp és a szonda kísérleti laboratóriumában. A század végére meginog a tudomány végső „orvosságába” vetett feltétlen hit. S a szkepszis kifejezője éppen Csehov lesz. Már elbeszélésének címe is megvilágító: *Unalmas történet*. Fontosságát elárulja, hogy témavilága érintkezik *A manó* című darabbal, amely azután a *Ványa bácsi* forrása lett.

Nyikolaj Sztjepanovics, az *Unalmas történet* főszereplője tudósokat nevelő pedagógus. Egyszerre csak szembe kell néznie a pillanattal, amikor az orvostudomány tehetetlenné válik. Meg kell halnia. Ennek a „tudásnak” a birtokában felel nevelt lánya, Kátya kérdésére - hogyan kell élni? Nyikolaj Sztjepanovics a dr. Rellingénél is nyíltabb vallomást tesz. „Őszintén beszélek, Kátya, nem tudom.”

A század egységesíteni akarta a tudomány elveit. Nyikolaj Sztjepanovics azonban már tudja, hogy ez az egység nem lehetséges. Valóságos uralkodó eszme nem bontakozott ki e sok tudásból. „... mindenről és mindenkiről kialakult gondolataimban, érzéseimben és felfogásomban nincs semmi közös, ami mindet egységes egésszé összefogná.”

A század „orvosi optimizmusát” még élesebben bírálja a *Hatos számú kórterem*. Ragin doktor a divatos sztoicizmus képviselője. Közömbösen hagyja a fájdalom és a szenvedés. Végül azonban Ragin - csalódottan és megalázva - ugyancsak a hatos számú kórterem foglya lesz.

Doktor Pascaltól Doktor Raginig a fejlődés a tudományos optimizmustól a mély csalódottságig tart. A természet legyőzésének tudománya mintha alkalmatlannak bizonyulna arra, hogy a társadalom és az egyén bajait meggyógyítsa. Nem véletlen, hogy ezt a csalódottságot azokban az országokban fogalmazzák meg a legélesebben, amelyekben a kapitalista fejlődés viszonylagos elmaradottságával találkozunk: a skandináv államokban Ibsennél, Oroszországban Csehovnál. Itt ugyanis az „elkésztség” mintegy sűrítette az átalakulás válságát és ellentmondásait, a régi erkölcs túlélttségének, s a tudományos morál elégtelenségének élményét. A világegyetem mégsem járható be csupán a tapasztalat és a kísérlet útján. John Stuart Mill a matematika olyan apriori axiómának felfogható tételeiről is, mint a „párhuzamosok a végtelenben sem találkoznak”, azt állította, hogy azok a tapasztalatból nyert indukció útján bizonyíthatók. A matematikának, az élet lefordításának *mennyiségre, tömegre és erőre* azonban hiába volt *elvont* szépsége az olyan elegáns matematikai rendszerekben, mint Maxwellé: még abban is feltűnt a nevezetes démon, a kiszámíthatóságban a kiszámíthatatlanságé. 1871-től kezdődően Mendelejev megalkotta az elemek periódusos rendszerét: itt az *atomsúly*, tehát ismét valamely kvantifikáció határozza meg az oszthatatlannak vélt anyag természetét, ám alig egy évtized múltán Thomson (Lord Kelvin) a cambridge-i Cavendish laboratóriumban az elektronokat fedezi fel, az oszthatatlan továbboszthatóságát.

Az irodalom, a művészetek kétségtelen ihletést kaptak e században a természettudománytól. Közvetlenül is - mint Claude Bernard-tól a regényírás, az optikai felfedezésektől a festészet. A század derekán idézi fel nosztalgikusan Flaubert, hogy ő mindig kórboncnok szeretett volna

lenni. Hardy regényeit átjárja az örökléstan megannyi felfedezésének eredménye. Nem volt kisebb a természettudományra épülő filozófia hatása. A világegyetemre éppenséggel *egyetem*es magyarázatot kereső korszak magától értetődően bízta az általánosítást a filozófiára, szociológiára. Szövegszerűnek rémlett ez a filozófia az irracionalitás végső kiűzésében.

A század végére és éppen Csehovnál leapad a nagy önbizalom, meginog az egyetemes magyarázatba vetett hit. Az a fragmentáció, melynek hírnöke Csehov *dramaturgiája* lesz, korábban is feltűnik már Csehov *novelláiban*. Ezek már nem zolai „életszeletek” egy „temperamentumon” átszűrve, hanem az életábrázolás lírai-nosztalgikus, töredezettséget felpanaszló remekei, melyekben megszólal a csalódott orvos is.

Miképpen a test, vagy a lélek, úgy a társadalom betegségei sem gyógyíthatók.

ÖNMEGVALÓSÍTÁS ÉS TERMÉSZET

Csehov termékeny elégedetlenségét példaszerűen vallja meg *A pöszmétebokor* című elbeszélése. Hőse, a pénzügyi kamara dolgozója egész életében azért kuporgatott, hogy olyan földje legyen, melyen saját pöszmétét termelheti. A gyűjtés-kuporgatás természetesen nem sikerülhet. A föld, mely a hősnak jut, mindössze három ölnyi. A sírja.

Itt a csehovi kommentár mélyen megvilágító; „válasz a századnak”.

„... Az embernek nem három öl föld kell, hanem az egész földgolyó, az egész természet, amelynek tágas terén kifejtheti szabad szellemének minden sajátosságát és képességét...”

Csehov itt felidézi a század nagy álmát, a természet teljes meghódítását. Példázatában persze azt is érzékelteti, hogy mindebből az egyes embernek csupán három öl föld jut. A szabad szellem egyre kevésbé fejtheti ki valamennyi képességét: éppen a föld birtoklásának módja (kuporgatás stb.) akadályozza meg az emberi sajátosságok kibontakoztatását.

Csehov hasonlataiban, melyek az egyéni önmegvalósítást fogalmazzák meg, ott szerepel a tudomány, a természet és - mint Ibsen egyik fontos nyilatkozatából láthatjuk - az ember biológikuma is. „Az individuum önmegvalósítása és szabadsága ma olyan, mint az új partokat kereső gőzhajó, melynek belsejében egy hulla utazik.”

Ha korábban a „kórboncnok” az eszmény, az élő és az élettelen természet kapcsolatának kutatójává - a századfordulón Ibsen keserősége elárulja, milyen csalódás lépett a remények nyomába. Nem letagadható az áthallás (a közvetlen átvételre bizonyíték nincs) az ibseni felfogás és Joseph Conrad jelképvilága között. A *Narcissus* hajóján haldokló néger a természet közönyös erőinek csapásaitól szenved; az önmegvalósítás, a szabadság csak a pusztulás árnyékában villanhat fel egy pillanatra.

E. M. Forster azzal kibővítette Conradot, hogy nincs filozófiája. Voltaképpen Csehovnak sincs. A századvég néhány, leginkább a novellisztikában jelentkező, saját irodalmában magányosnak rémlő művész épp a „pozitív” filozófiával szembefordulva ad hangot szkepszisének a magabiztos világmagyarázattal szemben. S csalódottságuk szólal meg, amikor a szabadság és a személyiség kibontakozásának lehetőségeit kutatják. A visszavonulás az általános világmagyarázattól nem az író, hanem a világ válságának tükre. A szimbolizmus Ibsennel voltaképpen azt sugallja, hogy az átöröklésen, neveltetésen, a determináns meghatározókon túl is van olyan bevilágíthatatlan sarka az emberi léleknek, melyet a naturalisták meg se közelíthetnek. A századvég felé haladó irodalom azért táplálhat együtt annyi, egymással rokonítható és perelő irodalmi irányzatot - a naturalizmus és a parnassien mozgalom utóvédjét, a dekadenciát és a szimbolizmust, hogy csak néhányat soroljunk fel -, mert azok voltaképpen egymás fogyatékoságaiból is táplálkoztak.

A válságtünetek - például a természet és a tudomány, a vadon és a város ellentétében - a tárgyi világ felidézését is meghatározták. Hemingway erre céloz, amikor kijelenti, hogy a modern amerikai irodalom egésze Mark Twaint tekintheti ősenek. Ő a válság első írója. Természet és város ellentétét ő fogalmazta meg klasszikus érvénnyel a tengeren túl.

Európa ekkor világirodalmi központ. Se a gyarmatbirodalmak, se a szabad Amerika nem szólhat bele irányzataiba. Holott: a fiatal amerikai irodalom mintegy vegytisztán vetíti vissza az európai kontinens szellemi életének kínzó ellentmondásait. A modern amerikai irodalom kezdeteiben máris feltűnik a nagy téma: a természet és a civilizáció történelmi viszálya. Első költője, Mark Twain ezt a fejlődési szakaszt rögzíti regényeiben és szatíráiban. Az amerikai népesség 1860 óta - a hihetetlen arányú bevándorlás következtében - a századfordulóra megduplázódott. 1890-re gazdára leltek az utolsó közösségi földek és legelők, befejeződött a *frontier* telepítése, s a kilencvenes évekre a rendkívül intenzív kapitalizálódás felfejlesztette az agrártermelő országot ipari nagyhatalommá.

Ennek egyenes következménye: a hagyományos közösségek felbomlása, a Mississippi partján húzódó településeké, ahol Huck Finn tutaja kiköt. A „báró” és a „király” itt csálnak ki szélhámossággal egy család örökségét. De nem is az egyes epizódok a lényegesek itt, hanem a *Huckleberry Finn* elbeszélésnek struktúrája. A cselekmény hullámszerűen csapódik a „part” és a „folyó” között. A hősök a természet és az alakuló társadalmi világ szélsőségeit tapasztalják meg. Mark Twain a Mississippi hajóséletének, vándorkalandjainak erkölcsére szavaz a korrupt várossal szemben.

A szolidaritás példáit Jack London is a természetben találta fel. Buck, a kaliforniai kutya elvadul az emberi társadalom farkastörvényeitől - és végül a farkasokhoz csatlakozik. Esztendőnként azonban visszajár ahhoz a folyóhoz, ahol gazdája teste nyugszik.

Twain, Jack London és Európából Conrad elegendő példát kínál arra, hogy a természet romlatlanságának felvilágosodás-kori eszménye miért is elevenedett fel a század derekától változott formában. A kapitalizálódás mindent maga alá hajtó erőszakját a város dzsungele jelképezi. Ez az új város nemrégiben még otthont adott a bohémnak, a művésznek. Toulouse-Lautrec képein, rajzain a karikaturista ösztöne vitázik a felfedező büszkeségével: a rajzok sora az új megapolisz csillogását dicséri.

Párizs fényei nem világítottak el Skandináviáig vagy Lengyelországig. *A vörös szoba* hőse, Arvid Falk ott áll a városa fölötti hegyen s letekint rá: úgy érzi, az ellenség rejtkehelyét fedezte fel. Joseph Conrad, a természet írója borzongva idézi meg azt a Londont, melybe hirtelen ötmillió ember szorult. *A titkos ügynök* anarchistája megriad a nagyváros titokzatos-ságától, idegenségétől, rejtelmektől. Reymont első nagyregénye Lódz-ról szól, a hirtelen felduzzadt gyapjúfeldolgozó városról. A természet átváltozott a gyárak és kőépületek dzsungelévé. Lódz törvénye az erdőé: „Ha karmaid vannak, mehetsz előre, megfojthatod a szomszédokat, különben megfojtanak téged.”

A város persze itt Zola városa is. *A Párizs gyomrának* hatása letagadhatatlanul hullámszik végig a századvég naturalista irodalmán. De a valóságkínálta anyag nemegyszer győz az irodalmi példaképen: a város válságának élménye a századvég hiteles krónikáját szüli meg.

ALTERNATÍVA: A MŰVÉSZ

A város persze csupán az élet mechanizálódásának, lélektelenségének jelképe. A polgári élet hivatalnokokat, kereskedőket, bankárokat nevel fel, a beosztás és az idő rabszolgáit. A lezárt horizont embereit. *A Forsyte Sagában* Soames Forsyte a feleségét is a tulajdonának tekinti, s ebből is érthetővé válik, hogy az miért lobban szerelemre a művészet egyik szabad képviselője

íránt. A művészet mint az élet teljességének meghódítása lehetőséget nyit arra, hogy túl-emelkedjünk a kor szűkös korlátaiban. A *Forsythe Saga* művésze: építész. Az új kor új bohéme. Jellemében a szabad szellem megfér a tervezéssel.

A művészet: tiltakozás a polgári hétköznapi ellen. Strindberg hőse az újságírás robotjában küzd meg a várossal. Anatole France a *Vörös liliom* festőjeként álmolta újjá önmagát. Bunyin *A falu* című regényében egy testvérpár szerepel. Egyikük, Tyihon, a gazdagodás útját választja, a másik, Kuzma, író lesz. A művész végigvándorolja Oroszországot, ám éppoly kevéssé ragadhatja meg az áhított teljességet, mint ahogyan Tyihon vagyona sem szerezheti meg azt.

A művészet mégis megoldásnak rémlik. Átfogó világmagyarázatot kínál, a teljesség átélését. Aztán felfedezi a művész, hogy szabadulása illúzió, s maga is annak az életnek a része, mely ellen lázad.

Élet és művészet eme dilemmáját Thomas Mann *Tonio Kröger*éig írja „kollektíven” a század hetvenes éveivel indult irodalom. A választat keresése ez. A művész vagy polgár dilemmájában ugyanaz a feszítő, sarkított ellentmondás kísért, mint a természet vagy város, a szabadság vagy szükségszerűség szembeállításában. A tizenkilencedik század utolsó harmadában az irodalom egyre inkább elveszíti „tudományos” biztonságát: szaporodnak a tétova kérdések.

Ezek a kérdések tartalmuk szerint olykor nemzetközileg hasonlóak, formájuk szerint országok és hagyományok szerint módosulnak. A művész-polgár ellentét például élénken kísért a skandináv társadalmi regényekben, méghozzá abban az érdekes párosításban, hogy a művész vagy orvos alternatívája lép az előtérbe. Strindberg négy regényének főhőse a tudós, gyakran ő talál rá az „alkotó” megoldásra a „művésszel szemben”, aki a modern kapitalista környezetben, mint kiszolgáltatott, korrupcióra kényszerített szellem szerepel. Megvilágító motívum Strindberg *A vörös szoba* című regényében, hogy Olle Montanus festő öngyilkosságának „tanúja”, a mű szinte egyetlen biztató karakterű szereplője, Borg doktor. Az öngyilkos testét neki kell felboncolnia.

A művész vagy polgár dilemmájában persze nem csupán szociológiai típusok reprodukálásával van dolgunk. A kérdés szélesebb, általánosabb. Végül is az erkölcsi vagy társadalmi lét kettőssége jelenik meg a művész vagy polgár, az orvos és a polgár mindannyiszor fellépő karakter-párhuzamában. S hogy ez mennyire így van, mutatja a figurák könnyű átfogalmazási lehetősége a „pap vagy polgár” dilemmájára. Pontoppidan *Szerencsés Péter*ében a szerző így jellemzi a választat: „Kereszt vagy pezsgőspohár”. A művészet nemegyszer a lelkeszi hivatás, vagy a vándorprédikátori elszánás aszkézisét kényszeríti a hősré. A vallás, vagy annak legalábbis tolsztojánus változata végigkíséri a skandináv irodalom fejlődését a század utolsó negyedében. Pontoppidan hőse, „Lykke Per”, azaz *Szerencsés Péter* a mű végén remete lesz. A Strindberg-regényeknek és az önéletrajznak vissza-visszatérő hőse, Axel, a pusztaságban érzi magát, s az egyik mű végén a Herkules csillagképe alatt hajózik ki magányosan a nyílt tengerre.

Axel Borg sorsa különben tipikus „skandináv” sors. Külföldről érkezik haza a fjordvidékre. Idegenben különböző ásványokat fedezett fel, s ezért érdem és elismerés jutott neki. Hazájában egy másik bontakozó tudományág kísérti meg. Mai szóval szociológiának neveznénk. Az embereket kor és intelligencia szerint osztja be Axel, a boldogságot akarja a számukra, a felemelkedést. A külföldről ihletett népboldogítás azonban csődöt mond. Axel kudarcot vall.

A SKANDINÁV PÉLDA

A RÓKA ÉS A GÓLYA

A sajátos észak-európai fejlődés mintegy felnagyítva mutatta a tizenkilencedik század végének ellentmondásait. Kendőzetlen radikalizmusának gyümölcse az az elismerés, amely a skandináv irodalmat a századforduló egyik példamutatójává avatta. „A századvég a skandinávok fénykora, ebben az időben az északi irodalom a franciával egyenrangúan az első helyen áll és egész Európa tőle tanul” - írja Szerb Antal. [A világirodalom története III. 260.].

Szerb Antal így magyarázza a skandináv fénykort: „... Egy nép világirodalmi pillanata akkor következik el, amikor az általános korhangulat megegyezik az illető nép jellegzetes vonásaival. A skandinávok számára a századvég ez a pillanat. Az általános pesszimizmus, az európai szomorúság harmadik állomása preromantikus szentimentalizmus és romantikus világfájdalom után a skandinávokban találja meg leghivatottabb kifejezőit.” [u. o. III. 260.]

A századvég skandináv irodalmának világirodalmi rangját azonban nem elégséges a korhangulattal egybehangzó néplélek kitárulkozásával magyarázni.

A világirodalom nem születik meg egy csapásra fogalmának megalkotásával. A népek közötti szellemi közlekedés kiterjeszkedését, a világirodalom kibontakozásainak lépcsőfokait a felvilágosodástól számlálhatjuk a napóleoni háborúk „civilizációterjesztő” állomásán át egészen a századvégig, mely Európa peremvidékének belépését segítette elő az akkor még Európával azonos modern kultúrába. Nem véletlen, hogy a világirodalmiság tudata a dán Georg Brandes kritikai munkásságában jut kifejezésre. Brandes *A tizenkilencedik század irodalmának fő áramlatai* című, a koppenhágai egyetemen tartott előadás-sorozatában bizonyos egységes európai törekvésekről szól. „Az irodalom terén az egyes népek ez ideig igen távol estek egymástól, és csak nagyon csekély készséget árultak el egymás irodalmi termékeinek tudtulvételében.” A tizennyolcadik századdal induló fejlődés abban különbözik e korábbi állapottól, hogy közös eszmeként hirdette meg a szabad tudományos kutatást, az irodalomban pedig „az emberiség szabad kibontakoztatását”.

Ez az áhított közösség azonban nem alakult egységgé. Vannak történelmileg elmaradott irodalmak, melyek nem kezdeményeztek eszméket és gondolatokat, csupán átvették azokat. Georg Brandes híres példázata a nemzeti irodalmak közötti különbségről, a rókáról és gólyáról szól.

A róka ebédre hívja meg a gólyát és a finom falatokat egy lapos tányéron kínálja elé. A gólya bosszúja, hogy az ételt és italt keskeny nyakú, magas edényekben találja a róka elé, így az is éhen marad. „Így játszanak egymással rókát-gólyát az egyes nemzetek is és az esztétikai kutatás jórésze szintén abból állt, s áll ma is, hogy a gólya-eledelt róka-tányéron szolgálják fel és viszont.” [In: *Észak-európai népek irodalma*. Bp. 1970. Szerk. Bernáth István 400.]

Brandes a nemzeti elzárkózás „ellendrámáját” írja meg „hat felvonásban”. Az irodalom akkor közeledik a teljesértékűség felé, ha megszabadul a róka-gólya-eledel furcsa cseréjétől és valóságos szellemi kapcsolatba lép a nemzetek közösségével. Brandes javallata a romantikától való megszabadulás, a közelítés a valósághoz. A tizennyolcadik század uralkodó eszméjére, a felvilágosodás emberközpontú filozófiájára különös reakcióval válaszolt Rousseau és az „emigráns” irodalom, a francia forradalomtól elűzött, vagy azzal szembeszálló költők tevékenysége. Mintha a középkort idézték volna vissza. A reakció második fázisa a katolikus-

romantikus német irodalomé. A német költészet egyre messzebb kerül a század „üzenetétől”, a szabadságvágy és a kutatási szellem érvényesülésének kinyilatkoztatásától. Lamartine és Victor Hugo a restauráció éveiben képviseli azt a romantikát, amely egy királyságnak hízeleg; ugyanez a romantika viszont pozitív szerepet játszott a júliusi forradalom előkészítésében. Ennek az irodalmi áramlatnak utolsó hulláma a nagyromantikáé, a szabadságvágyó lelkesedése: az élen Byron, a nyomában Heine, Börne, s az azóta elfeledett, ám - tegyük hozzá - Brechtől és Adornótól felfedezett Auerbach.

Brandes világirodalmisága határozott történelmi szemléletet érvényesít. A romantika múltjának legjobb értéke ezért lehetett bátran romantikaellenes. Ezért fogalmazhatja meg az általa naturalizmusnak nevezett új realizmus ígéit. Brandes romantikaellenességének egyébként külön fontosságot ad az, hogy tanait egy kis nép irodalmának vizsgálata nyomán hirdeti meg. A tizenkilencedik század Európájában minél később lép egy nép az irodalmi porondra, annál bizonyosabb, hogy nemzeti önállóságának első megfogalmazásaiban a romantika visszhangzik. Ez különben a német irodalomra éppúgy érvényes, mint a bolgárra. Brandes épp azáltal próbálja átrajzolni a világirodalom fogalmát, hogy a kicsiny, eddig elmaradott népek önálló irodalmi „feladatát” is kijelöli. Az önállósulás útját az adja, ha sajátos „probléma-érzékenységgel” zárkóznak fel Nyugat-Európához. „Napjainkban egy irodalom azzal ad életjelt, hogy problémákon vitázik... Amikor egy irodalom már semmin nem vitázik, egyértelmű azzal, hogy semmi jelentősége nincsen. És az a nép, mely ilyen irodalmat hoz létre, hiába képzei magáról, hogy a világ üdvösségén munkálkodik, várakozásában csalódni fog, hisz ép oly kevésbé befolyásolja a fejlődést és a haladást, mint a légy, amikor azt hitte, hogy ő hajtja a szekeret, mert olykor mind a négy lovat megcsipkedi.” [Uo. 404.]

Brandes a skandináv államok irodalmi önállósodásának prófétája volt. Hatása azonban azért sem szűkíthető le az északi népekre, mert munkássága a német és a francia nyelvterületre éppúgy kisugárzott, mint Lengyelországra, amelyről különben könyvet írt.

Az új világirodalmiságot Brandes a saját pályájában, sorsában is megtestesítette. Koppenhágában született 1842-ben Morris Cohen néven, egy kicsiny tőkéjű zsidó kereskedőcsalád gyermekeként. Az „establishment” sohasem fogadta be. Egyetemi tanári kinevezését hosszú időn át megtagadták. Nemegyszer vonult önkéntes európai emigrációba. 1870-71-ben másfél éves tanulmányúton Párizsban jár; 1877 és 1882 között pedig Berlinben telepszik le. Szellemi és baráti kapcsolatai Európához fűzik. Ő az, aki az ifjú-hegelianusokat, David Strausst és Feuerbachot éppúgy ismeri, mint - személyesen is - Taine-t és Sainte-Beuve-öt. A „kis irodalom küldötte egyben világirodalmi horizontú kritikus is. Az első, aki 1870-ben újrafogalmazza az egyéni és tipikus gondját a „Kritikák és portrék” egyik híres tanulmányában: *A végtelen apróság és a végtelen nagyság a költészetben* címmel.

Brandes pályáján ugyanakkor megfigyelhető az a kettősség, mely jellemző a skandináv irodalom olyan nagyjaira is, mint Strindberg vagy Pontoppidan. A megharcolt küzdelem pillanatában a beérett eredmények csalódással töltik el őket. Brandes a koppenhágai hazatérés még egy nagy összefoglaló értékelésre ösztönzi: *A modern áttörés emberei* 1883-ban jelenik meg. Itt az elméleti alapvetés anyaga a skandináv kortársak műveinek elemzése. Brandes a naturalizmust a valóságkutató szenvedély gyümölcének látja, s már kísérletezik is az élet ábrázolásának és az ábrázolás általánosításának kettéválasztásával. *A modern áttörés emberei* azonban határvonal. Ibsen és Bjornson műve a hetvenes éveké, Jacobsen lírai realizmusa korszerűtlennek és megismételhetetlennek rémlett. Brandes mozgalom nélküli próféta maradt. 1927-ben halt meg, az élő, lüktető irodalom figyelésétől visszavonultan. Nagy irodalmi alkotók történelmi teljesítményének életrajzi feldolgozásával öregbítette hírét, s veszítette el egyben kritikusi befolyását. Brandes, a romantikaellenes mozgalom vezéralakja maga is a

nagy ember és a *vátesz* Carlyle-től felújított romantikájának lesz a képviselője Caesar, Voltaire, Shakespeare és Goethe életrajzában.

Brandes persze fiatalkori műveinek mítoszával hatott Európában: azzal Budapesten is, 1907-es előadásával. Második, 1923-as budapesti tartózkodása idején megújult humanizmusáért ünnepelték vendéglátói. Brandes a világháború jelentékeny ellenfele volt. A *Verdenskrigen* című munkájában kimondta, hogy a világháború a civilizáció justizmordja; *A tragédia második fele* című értekezésében az igazságtalan versailles-i békekötést bírálta és hajdani barátját, a politikus Clemenceau-t. Brandes pályájának második feléből is pozitívként cseng ki szüntelen szolidaritása Európa kis népeivel, a finnekkel, jüttökkel, a lengyelekkel. A magyar kritika erre a Brandesre is figyelt [pl. Kárpáti Aurél, Lengyel Géza. Vö. még: Szabó Dezső: Nyugat, 1912. I.].

Brandes jelenléte különben azt bizonyítja, hogy Taine óta a kritika, esztétika különös szerephez jutott az irodalmakban. A világirodalmiság ugyanis egyszersmind tudatos részvételt jelent a népek „élő lélekcserejében”.

Brandes kritikai pályája példamutatóan, a minden tegnapival leszámoló önkritikával kezdődött. „A költői alkotómunka szinte teljességgel szünetel, és sehol egyetlen általános-emberi vagy társadalmi probléma, mely érdeklődést keltene vagy vitát váltana ki, talán csak a napilapok és a napilap-életű irodalmi művek területét kivéve. Kimagasló értékű, eredeti alkotói tehetségekben eddig is szűkölködünk, de ma már érdeklődés sincs bennünk a külföld szellemi élete iránt, a szellemi süketségnek viszont - ahogyan a süketnémáknál is tapasztalni - némaság a következménye” - írta a kortárs dán irodalomról. [Uo. 403.]

Ezek a sorok már Ibsen fellépése után íródtak. Brandes úgy látja, hogy Ibsent magával sodorta a forradalmi szellem, de maga még nem csatlakozott a Skandináviában készülõ szellemi-társadalmi megújuláshoz.

A skandináv irodalom tehát egy mély elmaradottságból lett - emberöltõ leforgása alatt - Európa vezető irodalmává. Ezt a jelenséget, az új tehetségek csoportos kibontakozásán kívül a történelmi helyzet is magyarázza, a skandináv szigetvilág sajátos társadalmi fejlődése.

A SKANDINÁV FEJLŐDÉS SAJÁTOSSÁGA

A skandináv fejlődés sajátosságát nagy általánosságban az jellemzi, hogy északon elmaradt a tizennegyedik-tizenhatodik században az Európára jellemző feudális hatalomátvétel, sőt a faluközösséggé szerveződött egykori nemzetségi-társadalmi szervezet hagyománya elevenen élt tovább. A szigetvilág, ahol Strindberg három regénye játszik, vagy a jütt hómező Pontoppidannál - olyan közösségi-termelési feltételeket biztosított a lakosságnak, melyben az embernek a természettel folytatott küzdelme az eposzok ősiségét idézhette. Ezért ez a társadalom - mint Engels írja - „megtartotta eredeti demokratikus jellegét, amely az egész nemzetségi alkotmányt jellemzi, és még későbbi rákényszerített elkorcsosultságában is megőrzött valamit a nemzetségi szervezetből, ami egészen a legújabb korig élt és fegyver volt az elnyomottak kezében”.

Az „elmaradottság” így sajátos társadalmi erők színterévé teszi a skandináv politikai, gazdasági és szellemi életet. Persze az elmaradottság „előnyei” csak abban a pillanatban tetszenek ki, amidõn felszámolása megkezdõdik. A skandináv történelmi „robbanás” az elkészttség behozását, a gyors kapitalizálódást, az ezzel járó morális-emberi problémákat vetette felszínre új és európai vezető szerepre emelkedõ irodalmában. A tőkés fejlődés itt egy nem-feudális, hanem olykor még annál is kezdetlegesebb életformát rombolt szét; a történelmi ugrás távja nagyobb, mint a nyugat-európai népek esetében. A modern nemzeti állam kialakulását

ábrázoló irodalom olyan rejtett, manipulált hatásmechanizmusokat tárhat fel, melyeket talán csak az olyan fiatal államközösség művésze tehet meg, mint az amerikai. A korrupciós botrányoknak az a rajza, mely Mark Twain pikareszk szerkezetű szatírájában tárul fel, voltaképpen a skandináv politikai regényben találja meg a párját, például Pontoppidan *A halottak országa* című művében, ahol egy valóságos történelmi esemény, a radikális-liberális kormányzat elleni konzervatív támadás adja a regény cselekményének hátterét.

Innen persze már túlságos általánosítás „Skandináviáról” beszélni. A határvonal nem egyszerűen 1905 - Norvégia önállósodásának dátuma -, hiszen a független államiságra való törekvés megannyi jele a politikai küzdelmekben éppúgy, mint a szellemi törekvésekben már korábban észlelhető. Dánia 1903-ban függetlenséget ad Izlandnak, ez is bátorította Norvégia kiszakadását a svéd unióból.

E nemzeti államok sajátos arculatát természetsszerűleg szabta meg termelésük, az agrár és az ipari szektor hangsúlyainak eltolódása. Dánia az állati termékek exportját fejlesztette, s ezzel egy megújult mezőgazdaság alapján jött létre a modern gazdaszréteg, a liberalizmus támasza. A polgári baloldal már 1870 óta az úgynevezett Venstre párt körül csoportosult. Célkitűzése a király, majd a nemegyszer konzervatív kormány erőinek politikai visszaszorítása. A liberális parlamenti többséggel szembeszállt a maradi kormány, s ez az ellentét árnyékolja be 1870-től a századfordulóig a dán politikai életet, mely - a regények tanúsága szerint - mintegy állandósította a viszályt a választott alsóház és a felsőház között. 1901-ben már szociáldemokraták is szép számmal bekerülnek a parlamentbe, s végül liberális kormány jut uralomra.

Svédországban ugyancsak alkotmányos monarchia kormányoz II. Oszkár svéd király hosszú uralma alatt. Az agrárpárt itt konzervatívabb a dánnál, de rohamosabb az ipari fejlődés. Védővámok mozdítják elő az ország gazdaságának kiépülését: földbirtokos-tőkés szövetség határozza meg a politikát, s ez a földadó eltörléséhez vezet. Az új században a munkások szociális követelése erőteljesen jelentkezik. A feudális hagyományok gyengesége erős öntudat kibontakozását segíti. Egy fél évtizedes sztrájkhullám széles körű liberális szabadságjogokat biztosít, s az uralkodó osztályok azért is rákényszerülnek az engedményekre, mert a hadseregfejlesztés politikáját követik.

A norvég függetlenséget - a norvég baloldal küzdötte ki a Venstre párt vezetésével. A haladás és a nemzeti függetlenség eszméinek jegyében küzdötték ki a liberális többséget a kormányzásban: a svéd unió fenntartása a tőke és a bürokrácia érdeke volt.

A századforduló idején külön utat választottak a skandináv államok. Közös jellemzőjük mégis található: államformában az alkotmányos monarchia, gazdasági és társadalmi fejlődésben a nagyléptű, feudális korlátoktól kevésbé akadályozott tőkés iparosítás. A gyors fejlődés egyik feltétele volt, hogy az ellentéteket mintegy „kiélték” a közéletben, s ezek kellő visszhangot vertek - mint Brandestől is olvashattuk - a napi sajtóban, a politikai fórumokon. Ez a nyíltság is egyik feltétele volt a skandináv irodalom kivirágzásának.

NEMZETI PRÓZAI EPOSZ: FINNEK

A skandináv szigetvilágban robbanékony új indulás - irodalmilag - a finneké. Itt ugyanis a nemzeti fejlődéssel kezdődik maga az irodalom: műfaj- és nyelvteremtő kísérletekkel.

A tizenkilencedik század jelentős politikai változással köszöntött a finnekre. 1809-től az önálló alkotmánnyal rendelkező finn fejedelemség Oroszországgal egyesült, elszakadt Svédországtól. Ez nemcsak politikai változást hozott. Átrajzolta a műveltségeszményt is. Eltökélt szándék ébreszti a nemzeti öntudatot, melyet így fogalmaz Arwidsson, a svéd nyelvű finn költő szállóigéje: „Svédek nem vagyunk, oroszok nem akarunk lenni, legyünk hát finnek!”

Az önálló nemzeti gondolkodás kialakításának első parancsa az irodalmi-gondolkodói nyelv megteremtése volt. A svéd irodalmiság árnyékában egyre erőteljesebb küzdelmet indít a finn írók egy csoportja a művészet közvetítője, az uralkodó nyelvjárás megteremtéséért. A finnek nyugati nyelvjárása a Biblia nyelve volt. A keleti: irodalom alatti népnyelv, melynek hajlékonysága, színessége arra csábította Lönnrotot, a *Kalevala* gyűjtőjét és alkotóját, hogy az új nyelvi egységet előrevetítve megkísérelje a finn műveltség valamennyi életerős forrásának egyesítését.

A finn nyelv mint az irodalmiság hordozója nem tört át egyik pillanatról a másikra. A nemzeti érzés kifejezésére Runeberg, a század első felének jelentékeny finn költője még a svéd nyelvet használta. Kezdeményének hatása átüt Oksanen már finnül írott, a népköltészetből gazdagon merítő poézisén. A finn költészet erejét éppen az adta, hogy mintegy egybefonta a nemzetközösségi társadalom emlékét a modern hazafiság érzésével. A nemzeti függetlenség gondolata megnyitotta a népköltészet forrását - kivált, hogy a nagy kiterjedésű terület egyes településeinek még ősi termelési gyakorlata hitelesítette a nagy kötést tegnap és ma között.

Ugyanez az egybeolvasztási kísérlet jellemzi a század első, jelentékeny finn regényírója, Aleksis Kivi gyakorlatát. Amiképpen a népköltészet és a magas poézis között Elias Lönnrot megtalálta az összekapcsolás lehetőségét, ugyanúgy Kivi a modern realista regényírásban őrizhette meg a romantika nem egy elemét, azzal a természetességgel, ahogyan az a nyugat-európai fejlődésben már nem sikerülhetett. Kivi pályája és műve ismét bevilágít az irodalmi „elmaradottság” természetébe. Ez az elmaradottság az ő esetében a romantikus realizmus kibontakoztatását, a nyelv költőiségének egyszerűségét és természetességének megőrzését jelentette, ugyanakkor, amikor írói technikája szinte megjósolja a „nézőszög”-ből (point of view) írott modern epikus alkotásokat.

Aleksis Kivi szegény falusi szabó gyermekeként született 1834-ben Stenvall néven, s harmincnyolc esztendőskorában bekövetkezett haláláig (1872) pályája, sorsa példázatszerűen mutatja fel egy kis nemzet írójának magányos erőfeszítését az önálló irodalmiság megteremtéséért. Kivi az első finn író, aki kizárólag az irodalomnak és az irodalomból él. Helsinkiben folytatott tanulmányai, s különösen a nemzeti újraébredés olyan tudósa, mint Cygnaeus órái ébresztik rá feladatára: a népköltészet balladás hagyományát próbálja beoltani a modern regénybe. Lírai verseit nem is számítva csaknem egymaga áll a finn drámai irodalom és próza élén. A finn színjáték kezdete: *Lea* című drámája; a finn vígjáték kezdete: *A pusztai vargáék*. A finn regény - az utód, Eino Leino hirdette 1909-ben - a tizenkilencedik század legjobb finn eposza.

„Elborult elmével halt meg” - írják le röviden Aleksis Kivi tragédiáját az irodalomtörténetek. Az okok sokasága e rövid közlés mögött: félbeszakadt tanulmányok, alkalmi munkák, ritka állami irodalmi díjak, melyeket egy irodalom pártoló svéd asszony, Charlotte Lönnquist pótol ki. Kivi nagyregényét, *A hét fivért* a kortársi kritika értetlenül és támadóan fogadta: szerzőjének megrendült egészsége idegösszeomlással védekezett. A romantikus költő-életrajzokban megszoktuk „az elme elborulását”.

Kivi regényeposza a düledező Jukola porta hét fivérének történetét követi végig. Az 1870-ben közreadott regény ötven évvel korábbi indítja a cselekményt Juhani, az ikrek (Tuomas és Aapo), Simeoni, majd az újabb ikerpár (Timo és Lauri), végül a legfiatalabb, Eero sorsában. Szüleiket korán elvesztik a testvérek: apjukat a medve öli meg, anyjuk „elsorvad”. A huszonöt éves Juhani lesz a Jukola-ház gazdája. Papjuk betűvetésre tanítaná őket, de a munka mellett mindez nehezen megy, egyébként is Toukola suhancái állandóan fenyegetik a Jukola-beliéket.

A népmesei történet expozícióját a falusi szerelem képe egészíti ki: a hét fivér ugyanabba a lányba, a szomszédasszony Wendlájába szerelmes.

A naiv történetet kiegyensúlyozza az irónia. Kivi különleges képessége a művészi távolságtartás. A szerző mintegy homéroszi magasságba húzódik el a történettől, a párbeszédes forma viszont ugyanakkor kiemeli *A hét fivér* őseredeti naivitását.

A hét fivér nevelését egy kalandorozatra bízta Kivi. A falusi verekedés után a vadonba húzódik vissza a testvérek gyülekezete, egy szaunával egybeépített kunyhóba. Karácsony éjszakáján kigyullad az épület, s ők meztelen lábbal, egy szál ingben menekülnek haza. Birkóznak medvével, rájuk tör a vad ökörcsorda, kártérítésre kötelezi őket a földesúr. Az adósság munkára kényszeríti őket, némelyiküket a pálinka vonzása újabb kalandokba sodorja. Végül megsemmisítik a pálinkáshordót, a legfiatalabb, Eero befolyására újra a lelkészlakhoz vezet az útjuk és a templomba. Ám ott ismét nevetség, gúny és szitok fogadja őket. Csak egy újabb évtizednyi bolyongás után telepednek le a fivérek, megházasodnak, foglalkozást választanak. A dramatizáló elbeszélés, párbeszédek sorában ismét egy karácsony éjszaka biztatást sugárzó képével ér véget.

Kivi a primitív közösségtől a civilizációba eljutó finn parasztság útját írta le regényében. A formai és tartalmi elemek ritka találkozásában, a stílusok különösen egységessé ötvözött művészetével. A romantikát itt irónia egyenlíti ki; az époszi szélességet a párbeszédesesség fegyelmezi, az olykor fel-feltörő didaktikusságot a *saga*-világ és a népi líra felidézése szorítja vissza. A néppé-nemzetté érés költészetét Kivi szinte egymaga, előzmények nélkül teremtette meg a finn irodalomban. A finnek ezzel a művel léptek be a nemzetközi regényirodalomba.

A DÁN NATURALIZMUS

„Elborult elmével” - miként Kivi - hal meg Henrik Pontoppidan hőse, Emanuel Hanstedt *Az ígéret földje* című, 1891 és 1895 között közreadott kétkötetes regényében. Tragikumra érzékeny szerző tragikus alakja a társadalomjobbító dán regényben a reformer lesz. A tudományos magabiztosság és a vakhit között járják útjukat ezek a hősök, abban a világban, melyet egy 1912-ben kezdett regényének címében *A halottak országaként* jellemzett Pontoppidan. A halottak országa a modern élet, melyben az emberek kiürült lélekkel járnak-kelnek a nagyváros, a politika és az üzlet vadonában.

Torben Dihmer, *A halottak országának* földbirtokosa a tősgyökeres jüttök királyának családjából származik, maga is államférfinek készül, ám egy súlyos betegség úgy leverte a lábáról, hogy olykor nem eszik, máskor nem mosdik. „Csaknem fölismerhetetlenül, fakóbarna köntösben és már-már penészesen, duzzadt szemhéjait lehunyva, hervadt-kócos szakállal lárvázkodva, sírból kelt halotthoz hasonlított.”

A holt lélek megmentéséért ketten szállnak sorompóba. Asmus Hagen professzor és Mads Vestrup tiszteletes. Az első gyors gyógyulást ígér. „... fél év, s megint a régi leszel. Jövőre bekerülsz a parlamentbe, aztán már csak idő kérdése, hogy miniszterként, háromszögletű kalapoddal és paszományos nadrágoddal elkápráztasd a hölgyeket. Fény-levegő-und Liebe... Piruláim e modern háromság áldásával igazi csodára képesek.”

A lelkész nem hisz a pirulák csodahatásában. „Kijelentette, hogy mindnyájan Isten kezében vagyunk. Ezért a sírig reménykedhetünk. Mindez az *Ő* irgalmától függ.”

E szélsőségek, a kutatás önelégültsége és a vallás vigaszának kérlelhetetlen együgyűsége között vezet Pontoppidan hőseinek sorsa.

A személyes tapasztalat süt át munkáin.

Egy lutheránus lelkipásztor gyermekeként született 1857-ben. A tudományok vonzzák ifjúkorában, de még a mérnöki diploma megszerzése előtt elbujdosik vidékre, s ott a gyakorlatba átültetett tolsztojanizmussal próbálkozik. A parasztelethez együgyű parasztlány illik feleségként, de ez a házasság éppúgy válással végződik, mint önéletrajzi elemeket bőséggel feldolgozó regényében Emanuel Hanstedt frigye Hansinével.

Az önéletrajziság már Pontoppidan korai novelláinak is sajátja. A fiatal Lukács György egyik kritikájának megfigyelése szerint: „Pontoppidan novelláskötete... egészen személyes. Sőt az utolsó novella egy harcos hangulat tisztán lírai kifejezésével végződik: a romantikus szenvedély ellen való harc hangulatával.” [*Eszttikái kultúra*, Bp. 1910. 88.]

Pontoppidan mintegy kiírja magából a tolsztojanizmus romantikus kísérletét és Brandes útmutatása nyomán szakít a romantikával. Célja a széles, epikus ölelésű realista regény megteremtése. Lukács a *Regény elméletében* úgy látja, hogy ez a kísérlet Flaubert mellé emelte Pontoppidan; de már korábban, egyik fiataalkori, Thomas Mannról írott bírálatában Selma Lagerlöf mellett Pontoppidan művében fedezi fel azt a széles epikumot, amely e kritikusnak egy életen át érvényes eszménye maradt.

Pontoppidan a múlt század végén epikus ciklusokban vázolja fel széles társadalmi körképét. A ciklikusság itt annyit jelent, hogy a környezet egysége kínálja a cselekmény széles bonyolításának lehetőségét. Balzacnál az alakok sorsa, fejlődése, föl- és eltűnése kötötte egybe a ciklust; Zolánál már a tárgyi világ különböző helyszíneinek kapcsolódása és különbsége ígér mintegy végtelen folytathatóságot. Zolánál a *Párizs gyomra* (1873) és a *Hölgyek öröme* (1883) a Rougon-Macquart család bizonyos tagjainak vállalkozásait mutatja, ám itt nem is annyira a familiáris kötöttség, mint inkább a helyszín idézi fel az „élet egyik szeletét”: a piactereket az egyik regény, az új áruházak világát a másik.

Pontoppidannál is jelképes fontosságú, hogy az 1891-95 között írott *Az ígért földjének* első cikluscíme *A föld*. Helyszín- és hangulat-megjelölés ez, miképpen a lengyel Reymontnál vagy a spanyol Valle-Inclánnál az, hogy egy-egy regénytömb élén az évszaktmegjelölés áll. A regényirodalomnak ez mintegy történelmi útja a századfordulón. A környezetrajzot (naturalizmus) feloldja a hangulatiság (szimbolizmus).

A földben Emanuel Hanstedt csalódása a téma. Az előkelő koppenhágai fiatalember rádöbben, hogy az aszkézis vállalása még nem avatja a föld világának részévé. A vallásos bigottságból olykor a szekták újmódi hite vezet ki. Skibber közösségében Hansen, a takács, Emanuel ellenfele szít nyugtalanságot: a fiatal pap azonban vállalja, hogy felkeresi a szektásokat, s ezzel előljárójával, Tönnesen tiszteletessel kerül szembe. Az egyházi küzdelemben Hanstedt győz; elveszíti azonban később a hitét is. Egyik gyermeke - részben az ő hibájából - meghal. Házassága megromlik. Tiszteletesi hivatalát felajánlja utódának, míg ő két lányával visszatér Koppenhágába. Itt sem tud beilleszkedni környezetébe. Egy új szerelem lehetősége csillan fel: Ragnhild, egykori előljárójának, Tönnesennek a lánya kísérti meg, ám ő még mindig arról ábrándozik, hogy visszanyeri egykori feleségét, Hansinét.

Az ítélet napja - ez a regény harmadik ciklusa. Emanuel Hanstedt vándorprédikátorként járja a vidéket. Egyre elkeseredettebben küzd a hitéért. Az emberi lelkek megváltásáért harcol. Amikor azonban az egyik gyülekezetben az Urat szólítja, egy villámcsapás dönti a földre. Kiszalad a mezőre, s egy látomás vakítja el. Az égen a villám egy keresztet rajzol ki. S ez az ő keresztje is: a magányé, a kiűzetésé. Az ítéletet a sorsa fogalmazza meg: elméje - mint már utaltunk rá - elborul.

Pontoppidan első nagyregénye kétségkívül felmutatja a francia naturalizmus hatását. Eredetisége azonban nemcsak a dán falusi élet gazdag rajzában található. Inkább abban a szélsőségesen egyénítő ábrázolásmódban, amely ezt a romantika ellen küzdő író pályája hajnalán az egyik legromantikussabb realistává avatja. A romantika itt nem stílusjegyekből, hanem a jellemalkotásból világlik ki. Az akaratnak, az elszánásnak az a szuverenitása, amely Pontoppidan regényhőseit átjárja, a körülmények hatalma ellen küzdő romantikus személyiséget idézi.

Az európai fejlődés fősodrán kívül álló, vagy abba később bekapcsolódó irodalmaknak, mint már említettük, a romantikával folytatott küzdelem egyik jellemző sajátossága. Skandináviába vagy Spanyolországba éppúgy, mint Kelet-Európa egyes országaiba a romantikának olykor legyengült vagy merőben divatos árama jutott el, kivált a prózaírásba. A spanyol Walter Scott-utánpótlások ebben nem sokban különböznek a magyar Jósika-regényektől. Az irodalmi elkésetttség azonban azt hozza magával, hogy a romantika különös másodvirágzást ér meg a már kibontakozó realizmus korszakában, eszmevilágában. Jókai erre éppoly jó példa, mint Selma Lagerlöf. Nem célszerű tehát általában beszélni az európai romantikáról - helyénvalóbbnak látszik az adott országok irodalmának bonyolult és összetett fejlődését adott írókon és irányzatokon szemléltetni úgy, hogy a romantika sajátos típusa körülírható és jellemezhető legyen.

Pontoppidan második nagyregénye különben érzékletes példája a romantika elleni küzdelem újabb állomásának. Az 1898 és 1905 között született *Szerencsés Péter* már címében is ironikus. A lelkeszlakból Koppenhágába feljutott Andreas Sideniust nevezik így, hiszen a tehetség-mecénás városi zsidófiú, Ivan Salomon voltaképpen mindent a rendelkezésére bocsát. Andreas szerencsés, mert bejut a szalonok világába, mert elnyeri a bankárfiú hűgének, Jakobenak a szerelmét, mert külföldi tanulmányúthoz juttatja a szerencse és Rómában készülhet nagy tervére, az országa függetlenségét is biztosító csatornázásra. Szerencsés? Amikor a nagy terv véghezviteléhez Salomon összehozza a pénzt és a támogatókat, Andreast már nem érdekli a hétköznapi aprómunka. A római élményeket tönkreteszi Jakobe túlzott figyelme és uralkodásvágya. Gyermekkorának megannyi sebet nem gyógyítja a koppenhágai úri világ, vagy a római élmény. Amikor anyja halálakor vidékre utazik, a falusi házasság menedéke vár rá. Nem nyugszik meg azonban a lelkeszlány teremtette otthonban, gyermekeinek is úgy szolgál - gondolja -, ha elhagyja őket. Egy építészhez szegődik el végül, s a pusztaságban nyugszik meg magányos sorsában.

A cselekményváz persze éppen azzal marad adós, ami a *Szerencsés Péter* különleges művészi erejét adja. Eszmény és valóság ütközését írja le az eredetileg nyolc kötetben megjelent mű. A polgári lét kicsinyességével szemben ott áll Andreas „zenialitása”, terveinek szépsége. Végül azonban erről a zenialitásról kiderül, hogy voltaképpen „morális génusz” - egy megalkuvásra képtelen hős a vallás, a szerelem, a polgári társadalom hármásával szemben. Pontoppidan a kapitalizálódás leírásának mestere; a várossal szemben a hajdani tolsztojanus a természetet idézi, mint életet adó környezetet. A *Szerencsés Péter* költői „hibája” - mint azt már Lukács György *A regény elméletében* észrevette az, hogy túlzott elvontságban kerül itt szembe az eszmény a valósággal. A cselekmény egyes motívumai nagyon is áttetsző funkciót töltenek be - jelképes akadályok „Lykke Per” útjában. Pontoppidan az „elvesztett illúziók” modern, realista költője. Ha műve mára megkopott, úgy azért, mert nagyon is az ideákon méri a valóságot, s elvontan ítélkezik a „halottak országán”.

A dán irodalomnak különben is feltűnő jegye a vallásos szellemi háttérből magyarázható idealizmus. Pontoppidan irodalmi környezetében a Nobel-díjat (1917-ben) vele együtt elnyerő Karl Gjellerup (1854-1919) éppoly közvetítője bizonyos misztikus-német eszméknek, ahogyan Pontoppidan a naturalista-franciáknak. Gjellerup részben Németországban tölti életét, s így Wagner hatása elkerülhetetlen miként Schopenhaueré is. Nem véletlen, hogy fő művében,

A zarándok Kámanitában az indiai miszticizmusra esküszik fel - egzotikum és vallásos divat kínált kiutat Gjellerupnak abból a válságból, amelyet a gyorsan kapitalizálódó, Európához felzárkózó Dánia mutatott fel.

A késői kapitalizálódás „íroniája”, hogy együtt jár a liberális eszmék gyors kompromittálódásával, hitelt-vesztésével. Rövid a készülődés, a meghirdetés ideje, gyorsabban szembesíthető az idea a valósággal. 1866 után, a parlamenti reformmal a politikai színen is helyet követelő svéd burzsoázia például megvetéssel és iszonnal tölti el az olyan különböző tehetségeket, mint Lagerlöf vagy Strindberg. S a miszticizmus, mint a burzsoá valóságra adott lehetséges válasz, mindkettejük életművében kísért. Éppúgy, mint a realizmus-naturalizmus stilisztikájának kijavítására újra felfedezett romantika.

AZ ÉSZAKI ROMANTIKA

Ez a romantika erőteljesen különbözik azoktól a nyugtalan irányzatoktól, amelyeket Brandes a tizenkilencedik század irodalmi fejlődésének „hat felvonásában” jellemzett. Itt nem Hugo és Lamartine hangja szólal meg, hanem egy újabb és nagyon aktuális reakció a naturalizmus térhódítására. A töredezettség élményét az erények és eszmék egységesítő mesevilágával próbálja leküzdeni például a svéd századforduló leghíresebb írója, Selma Lagerlöf.

Megítélésében ellentétesek a vélemények. A legnagyobb hatást német nyelvterületen fejtette ki. Olyan különböző alkotók védelmezik és dicsérik, mint Heinrich Mann és Hermann Hesse. Angliából Oscar Wilde ünnepli: a *Gösta Berling*, az első nagy Lagerlöf siker (1891) az a mű - írja Wilde -, „melyet nem a szerző írt, hanem amelyik megíródott benne”. A természetessége keltett tehát feltűnést, holott csaknem a gótikus regényekre valló díszletezettség és jelmezszerűség kísért benne. Selma Lagerlöf irodalmi sikerének és hatásának titkát alighanem Oscar Levertin paradoxona fejtette meg: „A legcsodálatosabb irodalmi anomália, melyet ismerek.”

Anomália - valamely valószínűtlen, korszerűtlen, s mégis hiteles világ, költői eposz a tizenkilencedik század végén, a naturalizmus minden eszközének birtokában a skáldok és balladamondók hangján. Gerhart Hauptmannak a *Téli ballada* témáját ő kínálta, s talán épp e közvetlen irodalmi kölcsönzés világít rá Selma Lagerlöf „titkára”.

A naturalizmus a költői szimbolikával keresett kiutat a tények visszaadását hirdető szemléletéből. Lagerlöf az ismeretlen svéd hagyomány gyűjtésével és felidézésével hiteles jelképvilágot teremt s ez a gyógszere a naturalizmus sivárságának. Nemcsak a balladás hanggal, hanem elsősorban azzal, ami a naturalizmus fellépésével már oly korszerűtlennek rémlett: hősi pátoosszal, eszményítő karakterrajzolással.

Lagerlöf kortársa Pontoppidannak. Mindkét szerzőben - Európa peremén - feltámad egy totalitásra törekvő epikai világ megalkotásának igénye. Ám míg Pontoppidan az illúzióvesztés, Lagerlöf az illúzióteremtés útján indul el. Mindkét író művészhősében ott a „zsenialitás”, ám Gösta Berlinget, a ragyogóan szép férfit áthatja a „lelki élet sugárzása”. Itt ember és természet sajátos egysége valósul meg; a táj hangulatot idéz anélkül, hogy merő jelképpé soványodna. Lagerlöf tehát - skandináv változatban - ugyanazt a „reakciót” (vagy megújulást) képviseli, mint a francia szimbolisták, akik Brunetiere szavával - egy kis miszticizmust dagasztottak bele a naturalizmus keletlen téstájába.

Gösta Berling - ahogyan azt a regényben megjárják neki - több költészetet fog átélni, mint amennyit valaha is papírra vetettek. Kivált, hogy a regény szerkezete laza kalandok sora. A főhőst egy balladafüzér veszi körül. Nem véletlen, hogy Lagerlöf a cselekményt a század húszas éveibe vetíti vissza, valamely „naiv”, époszi korba. Itt ismerkedünk meg a hőssel, a

lángnyelvű prédikátorral, aki azonban már nem képes ellátni a lelkiatya tisztét, mert romlásba döntötte az alkohol. A nyája előtt utoljára még isteni csoda menti meg, de az ördög (ezúttal Christian Bergh kapitány képében) incselkedik vele és távozásra kényszeríti.

Az elűzött koldust és vándorprédikátort az Ekeby kastély úrnője menti meg. Különös kastély ez. A filantróp úrnő tucatnyi régi gavallérnak ad menedéket; a lovagokat azonban nem valamely cervantes-i ironia, inkább a byroni romantika festette. Valamennyien a tehetség bajnokai is. Hadvezér volt az egyik, feltaláló a másik, zenész a harmadik. A szerelem és az ital hódolói, akiket az Ekeby kastély őrnagynéjának jelenléte fegyelmez - egy ideig.

Kompozíciója szerint a regény az „intrikus” fejezeteket váltogatja a „statikus” fejezetekkel. Az „intrika” itt váratlan és vad cselekményfordulatokat jelent. Ama karácsony éjszakán például, amikor Gösta együtt mulat a gavallérokkal, míg a falu jámbor lakói a templomban tartózkodnak, megjelenik Sintram, a környék gonosz földesura és ördögjelmezben ijesztgeti az istenfélőket. Sintram azonban, meglehet maga az ördög, hiszen egy mefisztói szerződésre céloz a gavallérok előtt. Az őrnagynéval állítólag titkos kötést tett: minden esztendőben elragad egy-egy gavallért.

Van itt öngyilkosság, amikor a fiatal Ebba megtudja Göstáról, hogy elcsapott pap; leánycsábítás a hóban száguldó szánon, farkaskaland, mint a népmesében, mikor az üldözött szerelmesek nem menekülhetnek máshová, csupán a megcsalt vőlegény kúriájába - egyszóval a valószínűtlenségig fokozott nagyromantika. Nagyon is leleplező fordulat: Gösta egy *élőképben* lép fel a szépséges, gazdag, külföldön tanult Sinclair Marianne-nal. Az élőkép csókkal zárul, s a csókot a szenvedély rendezte a jelenetbe. A haragra lobbanó apa ezért a csókért üzi el a lányát.

Az élőképből kiinduló dramatizált cselekmény, ez a *Gösta Berling* stílusa, modora. Az intrikák azonban itt nem a kiéleződés, hanem a csendes megbékélés irányában haladnak. Igaz, az őrnagynét elűzik házából, az őrnagyot medve tépi szét isteni igazságszolgáltatásképpen, hiszen korábban maga is állatokat uszított embertársaira. Sintram, az embergyűlölő „ördög” megbűnhődik, míg a jók elnyerik jutalmukat.

Az ilyen nagyromantika egy különös tézis bizonyításának szolgálatában áll. Lehet-e egyszerre erkölcsösen és boldogan élni? A szomorú szorgalom és az ördögi vidámság ellentétében vergődő vidéken a gavallérok és Gösta végül a munka orvosságára találhatnak rá. „De még mindig sötét rejtvényként nehezedik a világra az a kérdés, hogyan lehet az ember jó és vidám egyszerre. Ez a legkönnyebb és legnehezebb dolog a világon.”

Selma Lagerlöf egész életművében egy megtisztult kereszténység eszméje kínál gyógyírt a világ sebeire.

Szeretettvallást hirdet például az *Egy udvarház történetében*. Az uppsalai diák, Gunnar Hede családi birtokát annyi adósság terheli, hogy az csupán az ő két keze munkájával menthető meg. Addig a hegedülés kötötte le Gunnart, most falura megy és vándorszatócs lesz. Esztendő múltán már kecskenyáját hajt fel északra, a vásárra szánja állatait, s nagy hasznót remél. A tél azonban korábban érkezik, a hóviharban elpusztul a jószág. Ettől kezdve Hede babonásan fél az állatoktól és meghajol előttük. A régi udvarházat ugyan sikerül megmentenie, de ő már erről mit sem tud. Szerelmétől elhagyatottan és elborult elmével él, míg egy újabb kapcsolat - Ingridé - megmenti. Persze Ingrid maga is a sírból támadt fel. Egy különös betegség tetszhalottá merevítette. A szeretet csodái azonban mindenre képesek: feltámasztják a holtakat, visszaadják az elme világosságát. Ez a mondandója különben *Jeruzsálem* című kétkötetes regényének, majd a *Krisztuslegendák* füzérének is.

A *Jeruzsálem* (1901-1902) az író kedves helyszínén, Dalarnében kezdődik. Egy paraszti közösség ősi portáját festi meg. Az Ingmarfiak nemzetsége „még ismerte Isten akaratát”, vagyis a mítoszok természetközelségében élt. Ennek ellenképe a mintegy beékelt epizód-novella a „L’Univers” (A világegyetem) hajó pusztulásáról. Itt átéljük az amerikai Mrs. Gordonnal két gyermeke pusztulását. A hívságoktól elforduló anya egyik alapítója annak a mozgalomnak, mely az Ingmarfiak csapatát vándorútra biztatja, Jeruzsálembe. Százötven svéd paraszt követi a szekta felhívását, de még a Szentföldön is boldogtalanok. Végül az egyik Ingmar világosítja fel Mrs. Gordont, mitől nem találják helyüket a svéd parasztok. A munkához szoktak. „S most csak ez hiányzik nekik, hogy teljesen boldogok legyenek, mert valamenynyien hisznek abban, hogy Isten akarata szerint arcunk verejtékével kell megkeresnünk mindennapi kenyerünket.”

Lagerlöf regényei nyílt didaktikával válaszolnak egyébként jól megfigyelt, olykor szélsőségesen rajzolt társadalmi konfliktusokra. Sikerét különben nemcsak a romantika, hanem ez a nyílt tanító szándék is magyarázza. Lagerlöf az első írók egyike, akik mintegy „kormány megbízatásból” írtak nevelő célzatú művet. *Nils Holgersson csodálatos utazása Svédországban* (1906-1907) a svéd táj szépségét dicsőíti, eredetileg az országos nevelési tanács megbízásából. A törpévé átváltoztatott mihaszna fiúcska a Keleti-tengertől a Lappföldre tartó utazáson megtanul az állatok nyelvén. Az állatokkal esik fogságba, s egy ideig egy skanzen lakója lesz. Jócselekedeteiért visszaváltozik emberré, miközben megannyi tapasztalatát megoszthatta kicsiny olvasóival.

Selma Lagerlöf a századforduló irodalmának egyik érdekes jelensége. A személytelenség divatja után a személyesség, a szenvedélytelenség után a szenvedélyé. Az akkori Európa peremvidékének mitológiáját hitelesen tudta felidézni, s ez csakugyan némi frissességet kölcsönözhetett romantikájának. Ha a naturalizmus bizonyos „rég” kérdésekre keresett modern válaszokat, úgy Európa peremvidékének romantikája új kérdésekre adott régimódi feleleteket. Selma Lagerlöf *Az Antikrisztus csodáiban* még a munkásmozgalom aktuális jelenségeit is belevetíti egy képzelte szicíliai lázadás történetébe, ugyanakkor a szeretetvallást korszerűbbnek hirdeti a szocializmus ígéreinél.

Voltaképpen elfeledett íróval van dolgunk, akit kora minden elismeréssel és tisztelettel elhalmozott. Regényeinek belső-ciklikus kompozíciója, dramatikus hangvétele még a modernség látszatát is odakölcsönözte *oeuvre*-jének. Ha ma néma ez az életmű, úgy azért, mert funkcióját veszítette. Mintha csupán ellenfeleinek művével lett volna érvényes - a naturalizmus „támadása” s olykori sivársága nélkül nincs mi éltesse a kegyetlen és leplező társadalomkritikára adott romantikus feleletet.

STRINDBERG - A TULAJDONSÁG NÉLKÜLI EMBER

Nemcsak művével, az életével is a kilencvenes évek hőse: August Strindberg. Prózai alkotásainak középpontjában egy négykötetes „vallomás”-sorozat áll, az író különös nevelésregénye. Ám ez a nevelésregény abban különbözik az ismert klasszikus önéletrajzok sorától, hogy tanulság helyett magát a keresést avatja céljá, a tanácstalanságot sajátos perspektívává, a véleményváltozást és nyugtalanságot eszménnyé. Strindberg, ahogyan azt a fiatal Lukács György megfigyelte, a századforduló keresőinek közös élményét fejezte ki. „Azt érezzük... hogy ami öbelöle, a legnagyobból hiányzik, az a mi életünk hiányossága, hogy az ő végső töredékessége mégiscsak a mi életünk töredékessége és céltalansága, centrumtalan volta mind csak szimbóluma a mi életünknek.” [Lukács: *Esztétikai kultúra*. Bp. 1910. 44.]

Ez a centrumtalanság tudatosan vállalt álláspont, miként az önéletrajziság is. Strindberg egy levélben figyelmezteti a prózaíró Edvard Brandest, a kritikus bátyját, hogy önéletrajzát nem szabad a műfaj hagyományos értelmében felfogni. 1886. június 9-én ezt írta: „Ezek nem vallomások vagy memoárok, minthogy jórészüket megszerkesztett történet.” S erre nemcsak az önéletrajzi elemek állandó kommentáltsága utal, hanem az is, hogy két szereplő éli-mondja végig a vallomásokat: Johan, a szolgálólány fia és Axel, a már beérkező művész.

Amennyire „megszerkesztett”, vagyis részben fikción alapuló az önéletrajz, annyira vallomásos és személyes még a történelmi környezetbe ágyazott Strindberg-regény is. Nem véletlen, hogy a *Vallomások* (1886-1903) alcímében ott szerepel az „utrecklingshistoria”, a fejlődésrajz szó, viszont történelmi meséi közül az egyik legfontosabb az *Utreckling*, a „fejlődés” szót tűzi címéül. Ebben is két egymással vitatkozó, szövetségre lépő, mégis szembekerülő alak szerepel, két festő. Ahogyan egyik levelében írja Strindberg Jonas Lie-nek: „Itt olvashatsz engem két alakban.” A történelmi rege is korfordulóban játszik, akárcsak az önéletrajz és a benne testet öltő konfliktus - ahogyan a szerző is bevallja -, a saját lelke vívódását tükrözi.

A tizenhatodik század elejének történelmi sorsfordulója kétféle magatartás választóját kínálta. Az egyik: az askéta szerzetesé; ezt képviseli kezdetben Botvid, a festő. A másik álláspont az itáliai reneszánszból északra érkező Giacomóé.

Botvid egy szigorú rend megbízásából olyan vallásos képet akar festeni, melyen Gábiel arkangyal az átszellemültség szentségében jelenik meg. Már-már sikerrel alkotja meg a képet, de a Szűzanya alakjával nem boldogul. Minduntalan a kapus szép leányának, Máriának a képe kísérti.

A „szerzetes” szemléletének szöges ellentéte Giacomóé. Ő Strindberg kifejezésével a „szatír”. A természet igazságának szolgálja. Szerinte Isten a szépségben nyilatkozik meg és arra inti Botvidot, hogy ideje az új szemlélet szolgálatába állnia. „Új időknek új szelei érnek el hozzánk” - hirdeti Giacomo. „... A régi istenek halottak, de a természet él, minthogy örökkévaló.”

Roppant leegyszerűsítés lenne úgy vélni, hogy Strindberg egyértelműen Giacomo pártján áll. A két szereplő szembeállításából amúgy is kitetszik, hogy a reneszánszba oltott példázat Nietzsche eszméit sodorja történelmi mesévé. Apollón örök nyugalomával és racionalitásával Dionüszosz vadsága, természetközeli igazsága küzd meg itt; a „fejlődésezsmével” szemben pedig az elbeszélés kirajzolja az „örök visszatérés” gondolatát is. A történelem, miként a természet, ciklusokban írja le örök útját. A történelemben egy pillanatra a reformáció győz, de a „szatír kora” ismét a szerzetesének adja át a helyet. Mind Botvid, mind Giacomo csalódik eszméiben. „Lelki nyugalomának vége volt” - jellemzi Strindberg Botvidot - „hiszen a lelkét megosztotta két egymással örök küzdelemben álló eszme; két korszak gyermeke volt, s ez kettős rálátást kínál a dolgokra, a szerzetesét és a szatírét; s bár még elragadta valamely nagyság, szépség vagy jóság, ám arra válaszként feltámadt benne a kétség gunyoros mosolya mindent szertefosztatott; mindkét szeme másként látott, ahogy azt gyakran mondogatta, az egyik a dolgok színét, a másik a visszáját, s ezért volt képtelen arra, hogy az élet kiegyensúlyozott szemléletét kiküzdje, s hogy így célhoz érjen.”

Lényeges passzus, megvilágítja Strindberg modernségének nem egy titkát. Regényeinek és önéletrajzának ugyanis egyik hatásos újdonsága volt az emberi személyiségről vallott, radikálisan új felfogása. A Strindberg-filológia a hasadt személyiség tudományos leírásának előzményeit Eduard von Hartmann pszichológiájában fedezi fel. Ugyancsak előzményként tartja számon a romantikus individualizmus Kierkegaardtól leírt személyiségválságát. A *Vagy-vagy* lépcsőfokokként képzei el a karakterfejlődést. A lázadás fokának az esztétikai-individuális

magatartás felel meg. Ez ad helyet az etikusság lépcsőfokának, míg a legfelső fokon a vallásos megtisztulás nyílik meg.

Strindberg magába szívta Kierkegaard filozófiáját, de nem hallotta meg annak végső, kiegyenlítő, megnyugtató kicsengését. A *Vagy-vagy* dilemmáját ő mint kettős lehetetlenülést éli át. „Két kor határán” állva elutasítja mind a romantikus individualizmust, mind a pozitívista filozófiát. A hagyományos *nevelésregény* a hős útját követi az önmagával való azonos-ság megtalálásáig. Szellemi fejlődésének rajzában Strindberg az önmagával való azonos-ság lehetetlenségéről vall. A jellem egysége itt - különös paradoxonnal - a társadalomba beilleszkedés feltétele, egy olyan társadalomba, melyet Strindberg élesen elutasít. A karakter a konformizmussal egyértelmű, az egységes jellem „középosztálybeli automatát” farag az emberből.

A „két kor határán” itt kulcsszó. A felgyorsult kapitalizálódás a tizenkilencedik század utolsó harmadában az érzékeny kortársaknak egyszerre mutatta fel a fejlődés kérelhetetlen szükségességét, s egyszersmind annak ellentmondásait. A néhány évtizedre leszűkült tőkés átalakulás olyan korszakban robbantotta szét a hagyományos életformát, a tegnapi vallásos-ságot, a család patriarkális kereteit, mely máris leleplezte önnön válságos alapját. A technika és a civilizáció magas fokán bekövetkező társadalmi robbanás mintegy azonos időben tárja fel a történelmi folyamat színét és visszáját.

Strindberg irodalomtörténeti jelentősége abban áll, hogy ennek az átmenetnek radikálisan őszinte megjelenítője. Életművében mintegy vállalja azt a „centrumnélküliséget”, melyet az ellentmondások éles jelentkezése rákényszerített. „Azt az érzést - írta Lukács György -, hogy centrumtalannak érezzük Strindberg imponálóan nagy és gazdag oeuvre-jét, és hogy az ő végtelenül következetes nagy művészetét és vehemensen becsületes intellektusát csodálván, nem tudjuk elhinni, hogy egyéni hibából lett volna centrumtalan.” [i. h. 41.]

Csakugyan: itt az „egyéni hiba” valóságos erény. Mindaz ugyanis, ami a nyugat-európai, klasszikus fejlődésben évszázadok alatt játszódott le, a hittől a csalódásig, a jövőbe vetett bizalomtól a kételkedésig, a kapitalizálódás pozitív szakaszától annak hanyatló dekadenciájáig, annak Strindberg mintegy a skandináv „sűrítményben” tanúja lehetett. A „centrumnélküliség” így a korszak és az azt tükröző életmű egyik jelentékeny sugallata.

A strindbergi jellemfelfogás a kor ellentmondásainak természetére mutat rá. „Az úgynevezett jellem” - írja az önéletrajz - „csupán egyetlen szemszögből közelíti meg az élet rendkívül összetett feltételeit; a jellem egyszer és mindenkorra elhatározta, hogy bizonyos kérdésekben ugyanaz lesz a véleménye és abból a célból, hogy ne essék a jellemtelenség bűnébe, sohasem változtatja meg a véleményét, bármilyen együgyű vagy oktan is az. A jellem ennek következtében meglehetősen hétköznapi személyiség, amelyet bizonyos joggal ostobának is lehet nevezni. A jellem és gép bizonyos értelemben azonosak.”

Az egyénre a társadalom elleni lázadás így rákényszeríti a szempontváltoztatást, a szellemi adaptációt, olykor az eklekticizmust is. Az önéletrajzban, a *Vallomásokban* rögzített élet egyes állomásai ezt jól mutatják. Az 1849-ben született Strindberg, a cseléd lány fia egy erősen represszív társadalom szülötte. Johan a „gyónás” első kötetének vége felé erről így számol be. „A vallás tönkretette őt, mert az égnek nevelte és nem a földre, a család tönkretette, mert csakis a családhoz idomította és nem a társadalomhoz, az iskola pedig az egyetemre készítette fel és nem az életre.”

Strindberg ilyen előzmények után próbálja megelégni egyéniségének társadalmi szerepét. Uppsalában kezdi meg orvosi tanulmányait, de aztán házitanítós-kodik, s megpróbálkozik a színészettel is. Vehemens személyisége nem nyugszik meg első írói sikerei után sem.

Igyekszik megszabadulni attól a - „kierkegaardi” önvádtól, melyet a család és az iskola ültetett el benne. Sinológiaiával kezd foglalkozni, a festészetbe veti magát. A kilencvenes években kémiai kísérleteket végez. A kísérletezés, a természettudományos foglalkozás harcos ateizmust alakít ki benne. Később ez az ateista lesz az okkultizmus és miszticizmus egyik legeredményesebb hirdetője. Strindberg felfedezi a hasonlóságot Swedenborg és a saját álmai között: ekkor az üldöztetési mánia színezi paroxizmusig fokozódó öngyöttrését. Elektromos gépekkel követik mindenhová - érezte - és Strindberg Európa üzött művésze lesz. Párizs, Berlin, Róma szállodái és utcái adnak ideiglenes otthont a bolyongónak.

Mindebben az érdem - ahogyan drámáinak egyik legjobb kritikusa, Robert Brustein amerikai kritikus megfigyelte -: Strindberg, a természettudományos kor fia a saját elméjéből, személyiségéből rendezett be kísérleti laboratóriumot. Olyan pályát futott be, amelyik megsemmisítette a célt, s az utat, a keresést avatta fontossá. Az önéletrajz sorakozó kötetei annak a fikciónak alapján íródnak, hogy itt egy halálra készülő ember számol el az életével, melyben nem lelte fel az isteni tervet vagy a társadalmi értelmet. Műve mintegy válasz volt arra a kierkegaardi kérdésre: „El tudsz-e képzelni rettenetesebb dolgot, minthogy lényed sokféleségben bomlik fel, ha valóban több emberré lennél, ha - mint ama szerencsétlen ördögös - egész légió lennél, s elveszítenéd azt, ami az emberben a legbensőségesebb, a legszentebb, ha elveszítenéd a személyiség összetartó erejét.” [Vagy-vagy, Bp. 1979. 769.]

Az elvesztett személyiség nyomában indul el Strindberg, az életében és az életrajzában is, hogy az önmagával való azonosság romantikus eszménye helyett új valóságra találjon rá. A bomlott személyiség kifejezésére forrásainak eklekticizmusa csakis hasznos lehetett. Strindberg tanulási képessége egyenest fenomenális; „centrumnélkülisége” abban gyümölcsözőtt, hogy írásmodorokat és filozófiákat nem egységükben és egészükben, hanem részleteiben és olykor szervetlenül is művébe építhetett.

Pályája kezdetén például egy különös hatás: Dickensé. Strindberg az angol tizenkilencedik század írójában felfedezi a társadalmi intézmények könyörtelen bíróját, azt az író, aki jóval a naturalizmus előtt már egy-egy életterület köré csoportosította regényeit, így a *Nickolas Nickleby*ben az iskolarendszer visszasságait, a *Martin Chuzzlewit*ben a sajtó fonákságait rajzolta fel. A társadalmi gépezet és a személyiség ellentétének Dickens volt első világirodalmi ábrázolója. Strindberg különös érdeme, hogy e régi dickensi világot felfrissítette azzal a modern, szaggatottságában új ritmusú, vezérmotívumokra építő prózával, amely majdan uralkodó árama lesz a huszadik századi, tudatfolyamra építő regényírásnak.

Strindbergnek ezt a sokoldalúságát már a kortársak érezték. Lukács György éppen ezt az egyetemes, összefoglaló hatást elemzi ki a hatvanéves Strindberg művéből. „Mit jelent nekünk August Strindberg? Sok pillanat volt, amikor mindent és sok pillanat van is mindig, amikor mindent. Volt az új irodalom fejlődésének egy pár pontja, amikor mindenki úgy érezte, hogy minden kérdésnek megoldása az ő kezében van. Volt a kilencvenes évek misztikus-vallásos letörtségének idejében pillanat, amikor a Strindberg vallásossága reprezentálta a legerősebben a nyugat-európai célját tévesztett istenkeresést. Volt egy pár pillanat, amikor úgy látszott - és talán úgy is van -, hogy a misztikus természetfilozófus Strindberg éppen úgy előtte jár az egzakt tudománynak, mint a század elején Goethe és a romantikusok természetfilozófiái.” [i. h. 43.]

Strindberg vetette fel egyébként a legélesebben az ún. *nőkérdést*. Radikalizmusát ugyan már a saját korában félreértették; a későbbi évtizedek szemében pedig épp a nőkérdés sajátos tárgyalása tünteti fel avultnak Strindberget.

A házasság-szerelem probléma középpontba állítása Strindbergnél ugyancsak önéletrajzi indíttatású. Három házassága különböző okokból bomlott fel. 1877-ben vette el Siri Wrangel von Essen színésznőt. A válási botrányok elől külföldre menekül. A második házassága 1893-ban kötöttek Frieda Uhlal. A harmadik házassága ismét színésznőhöz, Harriet Bosse-hoz fűzi. E tragikus házasságok azonban önmagukban nem magyarázzák a „centrumtalan életmű” kristályosodó centrumát, a férfi-nő harcot.

Strindberg a férfi-nő kapcsolat nyomozásában Kierkegaard nyomán indul el. A házasság az emberélet etikus fázisa; lehetséges romantikus szerelem is a családi kötöttségben. Strindberg azonban hamarost felfedezi a társadalomnak azt az általános törvényét, melyet „sjaelamord”-nak, vagyis lélekgyilkosságnak keresztel el. A modern társadalom nem csupán a kizsákmányolással tör az egyéniség ellen, hanem megannyi represszióval, így a vélemények manipulációjával a sajtóban, a bűntudat felidézésével a vallásban stb. A konfliktusok nem torpannak meg a magánélet küszöbénél, hanem tovább gyűrűznek a lelkek és agyak háborújában. A külső ellentmondás belsővé válik, s átnyúl a szerelmi kapcsolatok intimitásának szférájába is. [*Samlade skrifter*, 22. kötet.]

Az 1887-ben írott *Lélekgyilkosság* című tanulmány elárulja, hogy a „nőkérdést” Strindberg valójában hézagatlanul beépítette akkori világnézetének egészébe. A világhoz való általános idomulás nehézsége a házasságban érződik. A nőnek - írja másutt Strindberg - eredetileg az a szerepe, hogy közvetítő legyen az egyéniség és a többiek, a magányos lélek és a társadalom között. Ám ugyanakkor épp e dionüszoszi szerep ingerli gyűlöletre a férfi-Apollónt, a szellem emberét. Nem bocsátja meg párjának-ellenfelének, hogy olyan természetétől idegen lobogást gyújt benne, mint a szerelem.

A „nőkérdés”, láthatjuk, csupán egyik gyújtópontja annak az általános konfliktusnak, amelybe az önmagát kereső ember kerül. Ha önálló véleménye van, elszigetelődik a társadalomtól, elveszíti egyéniségének mértékét, érzékeny, sőt túlérzékeny lesz, s így csökkenti minden további kapcsolat lehetőségét is.

Egyáltalán: a konfliktus éppoly feloldhatatlan a házasságban, miként a társadalmi kapcsolatok egyéb szféráiban. Két egymást kizáró rossz lehetőség között választhat az egyéniségét kereső ember. Az egyik az elvonulás és a magány, a másik a „maszk”-viselés. A hamis alternatívákban a szellemi öngyilkosság áll szemben a szellemi gyilkossággal. Strindberg példája: Hamlet. A bolond álarcát öltötte fel a dán királyfi, de ezzel csak halálát siettette. Elvesztette előbb ítélőképeségét és akaratát, s ezzel voltaképpen az öngyilkosság elébe sietett.

A személyiség választásának és alternatíváinak kilátástalansága, az elidegenedés átfogó élménye rejtőzik Strindberg önéletrajzi prózaművészetében. S ezzel vetette meg - epikájában éppúgy, mint drámaírásában - bizonyos jövőbemutató írói technikák alapját.

Az ellentmondások kizárólagossága arra biztatta Strindberget, hogy sajátos szempontokat keressen, amelyekből ezek az ellentmondások, legalább szubjektíve, áttekinthetők. A későbbi drámai művek elsősorban a Damaszkusz-trilógia - az álomban mint új, sajátos, az élet töredezettségének megfelelő megjelenítési módszerben öltönek testet. Peter Szondi mutat rá arra, hogy itt a főszereplő kiemelése és elszigetelése olyan stáció-drámát hoz létre, amely az emberi viszonyok áttekinthetlenségének tükrözi. Szondi hangsúlyozza, hogy mindez nemcsak Strindberg színpadán, hanem prózai művészetében is uralkodó elv. Az önéletrajziség mögött egy új szubjektivizmus kísért; ez megpróbálja összekapcsolni a lélekelemzést a naturalizmus vívmányaival. A szubjektum egy idegen és ellenséges környezet szorításában vergődik, s még arra sem számíthat, hogy megértik törekvéseit és szenvedélyeit.

A drámák és a próza között egyébként sem csupán az a kötés, hogy tematikai azonosság kísért fel bennük. Fontosabb az, hogy Strindberg epikus elemet olt a drámaépítésbe, cselekménybe. A „kiemelő szempont” nagyon is epikus eljárás, s olyan szubjektivizálódást jelent, amely a drámai forma töredezettségéhez, olykor - mint az *Álomjátékban* - egy laza revü-jelenetsor felfűzéséhez vezet. Talán nem túlzás azt mondani, hogy a századforduló legszubjektívebb színpadi költőjétől, ha megannyi megszakításon át is, meghatározott út vezet Brechthez, amiképpen a prózaíró Strindberg mintegy megjósolja, előrevetíti a modern regény „nézőpont”-technikáját is. A nézőpont kifejezetten szubjektív jellegét Strindberg radikális őszinteséggel hangsúlyozza. „Azt hiszem, hogy egyetlen ember teljességgel megrajzolt élete igazabb és tanulságosabb, mint egy egész család története. Hogyan is lehetne tudni, mi történik a másik ember fejében, hogyan ismerhetnénk meg a másik tettének rejtett indítékait, honnan tudhatjuk, hogy ez vagy amaz egy bizalmas pillanatban mit mondott... Az ember csak *egyetlen* életet ismer igazán, a sajátját...” [Idézi: Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, Bp. 1979. 37.]

Az *egyetlen* élet megrajzolása kiemeli azt a *Ståndpunkt*ot, ahonnan az élet feltérképezhetőnek rémlik. S még jóval Henry James előtt feltűnik Strindbergnél egy másik szó, a „synpunkt”, vagyis az a szemléleti szög, ahonnan mindaz az idegenség és válság, mely a modern embert fenyegeti, legalábbis átélhetően jeleníthető meg.

A szemszögből-rajzolás igazolja azt a töredékességet, amely az önéletrajziség szubjektív esetlegességéből szükségszerűen következik. A *Vallomások* egyik kötetében van egy méltán híres jelenet: Axel ismerkedése Y. bárónővel. A férfi beleszeret az előkelő asszonyba. Gyötrődik, elébb elhagyja, majd visszatérve a szeretője lesz, s ezzel a „népfi” magáévá teszi a „nemesek fehér bőrét”. Az egész - írja Strindberg az epizódról - „úgy festett, mint valami regény. De hogyan fog végződni? ... S ez a vég vajon etikusan kielégítő lesz-e?”

Ilyen regények azonban már csak az „életben” íródnak. A művészi tükrözés éppen arra képtelen, hogy morálisan kielégítő véget rajzoljon a történethez. Mint ahogyan a századfordulóval záruló önéletrajzi folyamnak sincs megfelelő befejezése. Az utolsó kötet címe nem véletlenül *A magány*. A házasságok és társadalmi küzdelmek poklát megjáró férfi, akit kételkedőből hívővé formált át a szenvedés, most szándékosan elidegeníti magától a barátait és megtanulja „hallgatni a csendet”. A megnyugvást tehát nem találja ott, ahol kereste: a külvilágban, az emberek között. Nincs más útja a léleknek, mint reflexióban feldolgozni a múltat és így megszabadulni tőle.

Strindberg látszatra centrum nélküli életművének így nagyon is következetes az építkezése. Brandes jelentékeny, Nietzsche felfedező tanulmányának címébe is belefoglalta a jellemzést: „arisztokratikus radikalizmus”. Strindberg, éppen Nietzsche követésében a pálya derekán jutott el egy „arisztokratikus nihilizmus”-hoz. Ez a nihilizmus azonban a kétségbeesés kikerülhetetlen válasza a sarkított ellentmondásokra. A centrum nélküli életből való kiemelkedés adott lehetősége. Valamely utópizmus, a „minőség forradalma”. Nem véletlen, hogy az angol fabíánusok is gyakran a Nietzsche-től kölcsönözött antinómiákkal írták le társadalmukat, s hogy Bernard Shaw a felsőbbrendű ember nögyűlöletének motívumait Strindberg-től vette át, míg H. G. Wells kiválasztottjainak társadalmi vezető szerepe is a strindbergi elszántságot mutatja fel ősül. Az angliai puritanizmus éppúgy megfelelő ideológiája volt a kapitalizmus előkészítésének, miként a skandináv reformáció. Az érett tőkés fejlődés szembekerül korábbi ideológiájával. Strindberg tagadása is elsősorban annak a büntudatnak szólt, amely engedelmes lelki elnyomottá formálja a család rabságában szenvedő lelket. A fogalmazás is leleplező. Amikor Strindberg élete útjának summáját foglalja össze, ezt mondja: „én, a tizenkilencedik század embere megtudtam, hogy van pokol, méghozzá itt a földön”.

Az eklektikus következetlenség különben megengedte Strindbergnek, hogy végigkísérletezhette a társadalomábrázoló és lélektani regény megannyi változatát. A naturalizmus ismert „életszelet” tétele Strindbergnél úgy módosul, hogy szerinte a regény: „kísérlet - nézőponttal”. Egy-egy új nézőpont pedig sajátos, új világokat fedezett fel vele. Egyfelől lehetőségeket kínál arra, hogy regényeinek egy-egy elbeszélője új és új „életszelethez” vezesse el az olvasót. Míg például *A vörös szoba* (1879) a város és a modern érvényesülés szociológiáját kínálja, addig a *Hemsöiek* (1887) a Stockholm melletti szigetvilág népeletének bensőséges ábrázolására nyit lehetőséget.

A vörös szoba persze még a naturalizmus szemléletének következetes vállalásával emelkedik ki a Zola utáni divat európai hullámából. A regény négy esztendővel a svéd alkotmányreform után játszódik és éppen azt leplezi le, hogy a politika voltaképpen nem újította meg a társadalmi viszonyokat, csupán engedett annak a nyomásnak, amely némely látszatreformot csikart ki egy konzervatív társadalomból. Itt a „modern” viszonyok mintegy újjászülük a régi korrupciót.

A vörös szoba főszereplője, Arvid Falk szabályos nevelésregény hős. Naiv és igazsághívő, „olyan, mint a gyermek” - jellemzi Strindberg -, hiszen még mindenben hisz, a tündérmesékben is. Ez a hit akkor tölti el, amikor lenéz a hegyről a városára. Ezután elindul kicsiny padlásszobája felé. A tengerpartnál leül egy padra és az ott kikötött hajócskákat nézi. A hullámok emelik és merítik a hajókat. Egy pillanatra úgy rémlik, mintha elindulnának, de a kikötőlánc visszahúzza őket.

Az illúzióvesztés regénye lesz ez, érezzük már az expozícióból. Arvid Falk csalódik az emberekben, s kiábrándul önmagából is. Lelkiállapota a „fanatizmus és a közöny” között ingadozik. Az a hivatás, amelyre felesküdt - az írói, újságírói pálya -, megannyi csalódást tartogat. Mefisztója, a szemüveges Struve a „Vörös Sipka” című baloldali laptól hirtelen átpártol a konzervatívok „Szürke köpenyéhez”. Arvid bátyja és gyámja, Claus Nicolaus, a meggazdagodás érdekében nem riad vissza a politikai vagy a családi hazugságtól. Strindberg a züllés és kiszolgáltatottság egész katalógusát adja. Smith, a lapkiadó csakis üzleti szempontból használja ki a tehetségét. Egyébként is azok a vállalkozások, amelyeket Strindberg leír - így a Triton tengeri biztosító esete -, a kizsákmányolás és a szélhámosság szélsőséges példái.

Ezzel a világgal szemben ott a „vörös szoba”, festők, írók találkozóhelye. Erőteljesen mintázott karakterek sorakoznak, olykor persze azért, hogy a cselekmény során elvezessenek abba a tárgyi világba, amelyet Strindberg leleplező kedve akar megmutatni. Selléntől, a festőtől, a „vörös szoba” vitakörének tagjától egyszer maga a király vesz képet, ám ez elszigetelt eset. Lundell, a templomfestő, Ygberg, a filozófus a társadalom peremén él, s ebben a kívülállásban fedezi fel Arvid Falk egy-egy pillanatra a lázadás lehetőségét. Neki ugyan újra a polgári életbe vezet az útja, de itt is megőriz valamit lázadó napjai tűzéből, termékeny pesszimizmusából. S megmarad benne az a vágy, hogy a társadalmat nevelje.

Tizenöt esztendővel később, mintegy távoli válaszként *A vörös szobára* megszületett *A gót szobák*. A helyszín ugyanaz, mint a korábbi regényben, csak éppen az idő múltott másfél évtizedet. A századforduló idejére szűkít az egyik jelenet. Esther Borg szilveszter éjszakán a bolondokházában teljesít szolgálatot orvosként. A századvégen az örültség társadalmi helyzetet kifejező jelképpé emelkedik. „A szélhámosság korában élünk, amelyben a jót rossznak, a kicsinyt nagynak hazudják.”

A cselekmény egy testvérpár sorsát követi. Gustav Borg újságíró, Henrik orvos. Az előbbi a szocializmus ellen ír a lapjában, a másik a haladás hívója. De az „elsivatagosodás”, ahogyan Swedenborg szavával Strindberg a századforduló világát jellemzi, elsősorban a házasság és a családi kapcsolatok felbomlásában tükröződik. Ha *A vörös szoba* a széles társadalombírálat naturalista regénye, *A gót szobák* immár a válság „bensővé válásáról” tudósít. A kor szellemi életében nincs fogódzó: a regény mintegy publicisztikusan számol be a kiábrándulásról, s mond bírálatot Nietzschéről, Darwinról, Wagnerről és Ibsenről.

Strindberg „irányvesztettsége”, megtérése a miszticizmushoz egyszersmind művészi kudarc-cal jár. Az a szubjektíválódás, amely a kiemelt elbeszélő szerepeltetésével a kisebb novellák-ban olyannyira gyümölcsözőt, most a kommentárok szaporodásában érhető tetten. A regény cselekménye beszűkül, az ábrázolás gyakran adja át a helyét a leírásnak. Az önéletrajziság, Strindberg újíító erénye csak többszörös áttételekben érvényesül.

Strindberg jelentősége regényírói pályája alkonyából nem világítható meg. Megtévesztő ugyanis, hogy vissza-visszatérő alakjai azt sugallják, mintha epikai világában csakugyan ciklust épített volna. Ez azonban látszat. Éppen az azonos szereplők mutatják meg azt a változást, mely a századforduló Strindbergjét jellemezte. Ő maga is jól látta különben, hogy a kilencvenes évek nagy reformeri ábrándjainak kifejezése után a teljes elszigeteltség és magány költőjévé változott át. Életművének ez az ellentmondásos sokarcúsága mégis biztató sugallatot közvetített az európai irodalomba. Az életmű egységének klasszikus illúziója helyett az írói szemlélet változtatásának eszményét ültette el. Az önéletrajziság és a szubjektíválódás pedig megnyitotta az utat az olyan társadalomábrázoló önéletrajzok felé, mint Gorkij *Életemje*.

DÉL KERESZTJE

REALIZMUS ÉS NATURALIZMUS KÖZÖTT

A kortárs spanyol életet feltérképező regényének sorát Benito Pérez Galdós a *La desheredada*-val (Az örökségtől megfosztott) kezdi 1880-ban. A mű hősnője, Isidora Rufete nem véletlenül nevelkedik Tobosoban, a spanyol epika megteremtőjének, Cervantesnek abban a falujában, ahonnan Dulcinea indult el. Isidora elhiszi nagybátyja fanatikus hazugságát. Azt, hogy ő voltaképpen egy *marquesa* lánya, s erre írásos bizonyítékai vannak. Madridba indul az írással, s ott kell rádöbbsennie, hogy a hite - a dicső famíliáról, s a még dicsőbb múltrol: illúzió. Isidorából végül prostituált lesz e jelképes történetben. Illúziókból a modern valóságba lép át a spanyol világ és Madrid is.

Cervantes idézése itt nem véletlen. A nyolcvanas évek írói nemzedéke tudatosan nyúl vissza az illúziófosztó pikareszkhez. Egyáltalán: a spanyol nyomorúság okát éppen az illuzionizmusban, s az azt támogató klerikalizmusban látták. Galdós még tanúja II. Izabella illúziókat tápláló uralmának. Andalúziában egymást követik a parasztlázadások, Észak-Spanyolországban egyre gyakoribb a karlista lázadók támadása, de a spanyol udvar úgy tesz, mintha észre sem venné a válságot. Az irodalom - elsősorban a tapasztalat, s nem csupán a francia irodalom hatására - a káprázatok leleplezésének eszköze lesz.

Pérez Galdós tudatosan próbálja kimunkálni a sajátos spanyol realizmust egy olyan korban, amikor Nyugat- és Közép-Európa már a naturalizmus igézetében él. Egyik fontos tanulmányában - Leopoldo Alas: *La Regenta* (1884) - (A főbíróné) című regényéhez írott bevezetőjében - Pérez Galdós megrajzolja a regény műfajának vándorútját. A műfaj Spanyolországban született meg Cervantes tollán, majd átvándorolt Angliába, ahol a tizennyolcadik század íróinak műhelyében humorral gazdagodott. A szigetországból Franciaországba vezetett a regény útja, s ott olyan lelkiállapotok festésére is alkalmassá vált, mely addig a pikareszk formában nem kapott helyet. A gazdagodás szükségszerű veszteséggel jár, mert a regény odahagyta „gráciáját”, könnyedségét, eleganciáját. Galdós mégis azt javasolja: „Fogadjuk el azt az újítást, amit a franciák hoztak, de állítsuk helyre benne azt a humort, amit ők elvettek tőle, s alkalmazzuk azt az elbeszélő és leíró részekben Cervantes hagyományának megfelelően.”

A regény vándorútjának Pérez Galdóstól származó leírása látszatra a realizmus-naturalizmus honosítási kísérletének tűnik fel. A spanyol naturalisták - Emilia Pardo Bazán és Pérez Galdós - voltaképpen a regény megszelídítésével próbálkoztak akkor, amikor tiltakoztak az élet „szennyese” árnyoldalainak ábrázolása és a naturalizmus „cinizmusa” ellen. Pérez Galdós úgy akarta megőrizni katolikus hitét, hogy közben az intézményes egyház bátor bírāja - katolicizmusa azonban még így is bizonyos kompromisszumhoz vezette el a társadalombírálatban.

Érdekes különben felidézni a spanyol próza tizenkilencedik századának fejlődését ahhoz, hogy a naturalizmus-vita igaz tartalmát megismerhessük. A realizmus kibontakozásának itt ugyanis nemcsak elvi, hanem meglehetősen gyakorlati akadályai voltak. 1850 előtt a reakciós monarchia cenzúrája akadályozta meg, hogy az ártatlannak rémlő *costumbristák* karcolatain, esszéin kívül más is megjelenhessék. A *costrumbrismo* különben elnevezésével is elárulja, hogy itt csak álöltözetben jelenhet meg a valóság realitása. Inkább jellemtanulmányok ezek a vázlatok, történelmi anekdoták, melyek a könnyed és romantikus szórakoztatást szolgálták.

Ám még a *costumbrismo*ból is vezetett út egy különös jelenséghez: a regionális regényhez. A korántsem egységes spanyol vidék a nemzeti fejlődésben más-más szinten álló „régiónok” történetét kínálta a prózaíróknak, rendszerint az eszményítés szintjén.

A regionalizmus egyik kiemelkedő századközépi írója, Valera tételesen is kifejti, hogy a regény nem lehet az élet vulgáris vagy prózai tükré. A jó regény - hirdette Valera - nem „történelem”, hanem „költészet”. A tézisekből nyilvánvaló a realizmus-naturalizmus éles elutasítása, a megszépítés gyakorlatának védelme. Nem véletlen, hogy éppen Valerát támadja az a nagy vita, amelyet a *La cuestión palpitante* [Az életbevágó kérdés] címen Emilia Pardo Bazán indított el 1882-ben a *La Epoca* hasábjain. Ez a vitairat egy regényíró asszony érdekes nézeteit közli a realizmusról és a naturalizmusról. A spanyol irodalmi életben az a sajátos helyzet állt elő, hogy a naturalizmus részleges tagadása, bizonyos vívmányainak védelme a realizmusnak nyitott utat. Pardo Bazán éppen úgy, miként Pérez Galdós megpróbál visszatérni Zolától Balzachoz. Meglehet e félfordulatot hátra az követelte ki, hogy valamely eszményi katolicizmusban megőrzött hitnek akartak helyet szorítani a regényírásban - az ellentmondásos szándékok azonban pozitív eredményre vezettek. Európában Pardo Bazán az első egyike, aki rádöbben, hogy „vannak realizmusok a realizmuson belül is”. S míg elítélendőnek, sőt „művészi aberrációnak” tartja az élet szégyenletes és visszataszító „adatainak” reprodukálását, ugyanakkor szembeszáll a regionális regény didaktikájával. „Ki kell jelentenem, hogy a művészetben én azt a közvetett tanítást szeretem, mely a szépségből fakad, míg gyűlölöm, ha irodalmi aranypapírba csomagolják az erkölcsi pirulát.”

Spanyolországban a naturalizmus-vita a realizmus felfedezéséhez vezetett. Az elkészttség, a gazdasági és szellemi élet visszamaradottsága a századvég átalakulásában az újítás és maradiság sajátos, nemzeti árnyalatú kiegyenlítésére vezetett. Az európai fejlődésben már túléltek rémlő realizmus így egy hagyomány-élesztésben került felelevenítésre. Cervantes a példa. A folyamat következménye: a realizmus egyszerre a regionalizmus legyőzője és a naturalizmus bizonyos eszméinek felülbírálója. Nagyon pregnánsan fejezi ki ezt a kor jelentékenyebb kritikusa - maga is regényíró -, Leopoldo Alas (1852-1901). Ez a Clarín néven publikáló egyetemi tanár és regényíró írta *Az életbevágó kérdés* cikk- gyűjteményének bevezetőjét, amikor az könyv alakban jelent meg. S nagyon szellemesen, az irodalmi helyzetet igencsak leleplezően úgy próbálja tisztázni a naturalizmus elveit, hogy mi az, ami *nem* naturalizmus. Éles szemmel figyeli meg Clarín, hogy az irodalmi átvételek esetében bizonyos eszmék már akkor hanyatlásnak indulhatnak, amikor azok még ki sem bontakoztak igaz valójukban. Így Spanyolországba előbb érkeztek meg a francia naturalizmus egyoldalúságai és túlzásai, mint vitathatatlan érényei. A naturalizmusnak Clarín olyan megfogalmazását adja, amely nagyon is hasonlít a századközépi európai realizmus téziseihez. A naturalizmus - írja - nem a leírás mechanikus ismétlése, nem a pozitivisták filozófia szolgája, s nem is feltétlenül pesszimista irányzat. Többféle naturalizmus van, hiszen ez nem egységes iskola; a naturalista regényírásnak nincs szabályzata, kézikönyve, követendő modellje. Lehetséges tehát rátalálni az élet ábrázolásának organikus, s a spanyol valósághoz illeszkedő irodalmi stílusára.

Ezek a viták készítették elő a spanyol realizmus késői virágzását, ezek ösztönözték e realizmus kiemelkedő képviselőjét, Benito Pérez Galdóست az új valósághűség elméletének megalkotására.

Pérez Galdós 1897-ben akadémiai székfoglalójában fejtette ki regényírói téziseit. A regényíró az elmúlt néhány évtized társadalmi változásainak feltérképezéséből indul ki. A társadalmi életből eltűnt a hagyományos egység. Szétesik a család, s ez megszünteti az uniformizáltan ábrázolható karaktert. A család szétesettségét magasabb szinten tükrözi a politikai élet válsága - egyáltalán, megszűnt a hagyományos magatartásformák érvénye. „Ebben a rémület üzte

tömegben, mely ezernyi mutatót talál ki arra, hogy önmaga elől is elrejtse szomorúságát, észre kell vennünk, hogy összeomlottak a történelem által kovácsolt ősi társadalmi osztályok, melyek egészen a mi időkig erős szervezettséggel bírtak. Mind a közönséges emberek, mind pedig az arisztokraták elvesztik hagyományos jellemzőiket...”

A hagyomány felbomlásának korszakában a regényíró a természethez, az élethez fordulhat segítségért. „Tanulmányozni azt a társadalmi környezetet, amelyben élünk, ez az irodalmi alkotás forrása.” A kortársi társadalom megfigyelése ezért lehet regényírói alapanyag. Ha megszűnt a régi társadalmi kohézió és az új viszonyok más jellem- és cselekményalkotást követelnek ki.

Pérez Galdós hetvenhét regényben próbálta célját megvalósítani. Éppen a spanyol viszonyok elmaradottsága biztatta arra, hogy éppoly széles körképet fessen a történelmi és kortársi Spanyolországról, mint saját hazájáról francia elődje, Balzac. Tudatosan készült a nagy, átfogó, nemzeti regényíró szerepére. Módszere aszkétikus munkamorált kényszerített rá. Nyaranta reggel öttől ült íróasztalához és csupán az ebéd, valamint az alkalmankénti testgyakorlás engedélyezett szünetet. Sohasem nősült meg. Színházba csupán ünnepi alkalmakkor járt. 1912-ben bekövetkezett vakságáig a nagyregény ambíciója vonzotta: többet írt, mint Balzac, többet, mint Walter Scott. S anyagilag éppoly kevésbé érvényesült, mint nagy regényeposz szerző elődei. Szegényen halt meg, temetését sem vállalta a spanyol kormány. A következő nemzedék íróinak egy csapata, Ortega y Gasset vezetésével éppen a Pérez Galdós temetése körüli tüntetéseken szerveződhetett nemzedékké.

Benito Pérez Galdós a Kanári-szigeteken született, Las Palmasban, 1843-ban. Galdós az anyai család neve volt, amelyet spanyol szokás szerint hozzáragasztott a Pérez családéhoz. Tizedik gyermek volt, szigorúan vallásos nevelést kapott bigott édesanyjától, Dolorestől, akinek apja különben az inkvizíció titkáráként került a Kanári-szigetekre. Galdós már gyermekkorában rajzol; serdülő korában építész akar lenni: a család azonban a madridi jogi akadémiára íratta be. A diplomázásig sohasem jutott el. Igazolatlan órái, hiányzásai miatt tanácsolta el az egyetemet. A botrány kipattanása adta a családnak azt az ötletet, hogy Párizsba küldjék a kimagradt juristát. A francia irodalom hatása azonban tovább erősítette Pérez Galdósban az elszárást, hogy a kortárs spanyol társadalom krónikása legyen. Előbb újságírással kereste a kenyerét, s lemerült Madrid alvilágába. Kortársai és kritikusai tanúsítják, hogy kevesen ismerték úgy a madridi periféria életét, mint Pérez Galdós. Ifjabb éveiben tapasztalatgyűjtő volt, s ez egyet jelentett az éjszakai kóborlásokkal, a társasági élettel, a kávéházi *tertuliáknak* (társaságokban) folytatott szenvedélyes vitákkal.

Pérez Galdós első irodalmi munkája Dickens: *Pickwick klubjának* fordítása volt; éppúgy felfedezte Dickensben az intézmények kritikusát, mint Strindberg. Első regénye történelmi korszakot idéz, az 1820-as éveket. A *La Fontana de Oro* (Az aranykút) visszavezet abba a korba, amikor Trafalgar után a köztársaság politikai lehetősége és a klerikalizmus visszaszorítása valóságos történelmi lehetőségnek rémlett. Nem véletlen, hogy fiatal éveinek nagy vállalkozása, az *Episodios nacionales* (Nemzeti történetek) a spanyol történelem hetven évét dolgozza fel egy balzacian széles vásznon.

Harmincéves, amikor a ciklusnak nekikezd és két esztendő alatt tíz kötetet jelentet meg. A könyvek borítóján a nemzeti lobogó színei hivalkodtak. Ha első regényét még saját költségén kellett kiadnia, s némi önpropagandával abban a lapban hirdetni, melynél dolgozott - a *Nemzeti történetek* már egy nemzeti író sikerét érthette meg. Az 1873-tól 1889-ig írott első folyam nem akadályozta Pérez Galdóst abban, hogy közben négy kortársi regényt is megalkosson, köztük a realizmus olyan remekeit, mint a *Doña Perfecta* (1876), a *Gloria* (1877) és a *La Familia de León Roch* (1878).

Életműve így bátran két részre osztható. *A Nemzeti történetekkel szembe odaállíthatjuk a Novelas contemporáneas*, vagyis a kortársi regények sorozatát. A szembeállítás annyiban indokolt, hogy a történelmi regényciklus - amelyet 1897-1912-ig újabb huszonöt kötettel egészített ki - különös elegye a *costumbrismo* örökölt technikájának és a naturalista elbeszélőmódnak, míg a jelennel foglalkozó művek nagyrealizmusa egységes stílust mutat.

A történelmi regény naturalizmusát világszerte az Erckmann-Chatrian szerzőpáros terjesztette el. Oroszországban Piszarev dicséri őket egyértelmű demokratizmusukért; Spanyolországban Pérez Galdós mutatkozik az *Histoire d'un conscrit de 1813* (1864) (Egy 1813-as újonc története) tanítványának. Erckmann-Chatrian a népelet szempontjából rajzolt történelemszemlélet képviselői. Szinte figyelemre se méltatják a magas politikai eseményeket; inkább a tömegek mozgását festik, a „lent” nézőszöge szerint rajzolt történelmi ábrázolás úttörői.

E szemlélet korlátaira a *Történelmi regényben* hívta fel a figyelmet Lukács György. Szerinte a „lent” ábrázolásának úttörő érdemeit kisebbíti a politikai tartalom elvontsága. „Itt világosan megmutatkozik az egyoldalú és kizárólagos naturalizmus korlátja, amely csak azt ábrázolja, ami az átlagember életében közvetlenül érzékelhető.” [i. m. Bp. 1948. 180.] Pérez Galdós is a „résztvevők szemével” ábrázolt történelem módszerével él, de már az *Episodios* második kötetében - a *La Corte de Carlos IV*-ben (IV. Károly udvara) - igyekszik megszabadulni a „lent” szemléletének egyoldalúságától, s kiegészíti a képet a „magas”, a politikai történet képeivel.

A kortársi történetekben is találkozunk persze bizonyos egyoldalúsággal, a történettől külön megfogalmazott tendenciával. A realizmus újrafogalmazása Spanyolországban ellentmondásos körülmények között játszódott le. Itt a társadalmi élet felszínén is olyan visszasságok jelentkeztek, melyek nem tették lehetővé az objektív, hűvös ábrázolást. Pérez Galdós fellépését - mint erre a kortárs amerikai naturalizmus kritikusa, William Dean Howells rámutat - az 1868-as forradalmi hullám készítette elő. II. Izabellát ekkor üzte el egy flottalázadás és a kormányzó forradalmi junta kiküzdötte az általános választójogot. Ám a mű megvalósítására már a monarchia restaurációjának idején, XII. Alfonz uralma alatt kerül sor: a társadalmi represszió korában, a realizmusnak igencsak kedvezőtlen légkörben. Így kap helyet Pérez Galdós korai művészetében a didaktika, mint az ellentmondások feltárásának kényszerű és közvetlen eszköze.

Pérez Galdóst még így is a pesszimizmus vádjától kellett megvédenie Clarínnak. „Vajon pesszimista-e Pérez Galdós? - kérdezi Clarín. - Bizonyára nem - adja meg a választ -, de ha csakugyan nem az, miért ábrázol olyan vigasztalan szomorúságot? Csak nem a paradoxon szeretetéből? Vagy azért, hogy megmutassa géniuszának azt a képességét, hogy az árnyat jobban tudja festeni, mint a fényt? Szó sincs róla. Ebben a regényíróban nincs semmi, ami nem elmélyült, becsületes és nemes... Vajon pesszimista-e a természet, mely az éj közeledtekor olyan, mintha a nappal mindörökké meghalna? A művészet szomorúsága, miként a természeté, a remény egyik formája. Miért oly művészi a kereszténység? Mert a szomorúság vallása.”

A védelemből lemérhető az ellenállás, amely Pérez Galdós első antiklerikális regényét, *A főbíróét* fogadta. Az a kisváros - a kitalált Orbajosa -, amelyben a regény játszódik, csakugyan a bigott elmaradottság példája. Megszállottan vallásos Doña Perfecta is. A lánya boldogsága nem érdekli, csakis Don Inocencio, a pap szavára hallgat. Pepe Rey, a városba érkező fiatal mérnök nem véletlenül esik eretnekség gyanújába: más a véleménye, más a gondolkodása, mint az elmaradott orbajosaiaknak. „Nem ártana Orbajosának egy pár nagyobb tőkebefektetés, egy-két értelmes ember, hogy irányítsa a város fölvirágoztatását, no meg

néhány ezer dolgos kéz. A város szélétől idáig több mint száz koldus láttam. Nagyjából egészséges, megtermett férfiak. Siralmas egy had, nyomasztó látvány.”

Így beszél Pepe Rey, aki az elmaradottság konfliktusát egy szerelemben éli át. Rosario nem lehet az övé, így megszöktetni készül. A lányban a neveltetése küzd a szerelemmel: a férfinak igent mond, de tervüket elárulja. Pepe Rey-jel szökés közben egy karlista golyója végez, míg Rosario beleőrül fájdalmába.

Pérez Galdós szerelmeseit egy bigott társadalom üldözi. Következő regényében, a *Gloriában* még merészebben dolgozza fel a témát: a regény nagy vihart kavart, hiszen szerzője tabutémához nyúlt. A Ficobrigában (ismét egy kitalált név!) hajótörés szenvedő angol, Daniel Morton beleszeret az egyszerű Gloria de Latinguába. Házasságukat azonban megghiúsítja a vallási különbség: Morton zsidó származású. Itt a férfire vár az örület homálya és Gloria hal meg tragikusan - a regény bonyolult intrikája azonban nemcsak e végkifejlet tükrében izgalmas, hanem részleteiben is: Pérez Galdós volt bátorsága a vallási felvilágosodottságot szembeállítani a bigott vallásossággal.

Ha *A főbíróné* és a *Gloria* romantikus cselekménybonyolítású, s még vegyelemezhető bennük a különböző hatások sora - a realizmustól a naturalizmusig -, az 1886-87-ben megjelent *Fortunata y Jacinta* (Fortunata és Jacinta) érett realistát mutat fel immár teljes fegyverzetben. A rendkívüli hosszúságú regény (meghaladja a *Háború és béke* terjedelmét is) ezt a szerény alcímet viseli: „Két történet férjezett asszonyokról”. A két asszony történetét Pérez Galdós mesterien szövi egybe. Jacinta az unokatestvéréhez megy férjül. A fiatalember a jelentékeny Santa Cruz-vagyon örököse; magának e vagyonnak a születése, a tőkegyűjtés és a kereskedelmi érvényes is feltárul itt egynémely jelenetben, mint ahogy külön fejezet szól a madridi kávézási szokásokról. Pérez Galdós mégsem csupán a spanyol társadalom osztálymozgásának enciklopédiáját kínálja itt, hanem egy kettős lélektani tragédiát is megmintáz.

Jacinta férje, a fiatal Juanito, még házassága előtt ismerte meg a külvárosi lányt, Fortunatát. A lány éppen nyers tojást eszik: életkedv és szépség sugárzik belőle. Voltaképpen kitartott lány, a szegénységből, árvaságból a férfiakhoz menekült. Juanitót azonban őszintén szereti, nem is zavarja, hogy nős, megelégszik alkalmi látogatásaival, s azzal, hogy gyermeke lesz tőle.

Pérez Galdós abban is kora gyermeke volt, hogy hitt a „vér szavában”. Az uralkodó osztályok gyengék, dekadensek, vérük „nem elég sűrű”. Jacinta, a feleség bármily gyengéden szereti Juanitót, gyereket nem szülhet neki. Pedig van ebben a fiatalasszonyban őszinte naivitás és szeretet, sőt talán kacérság is. A regény legszebb lapjai éppen a fiatal pár nászútját festik, pompás érzékkel azt a kíváncsiságot, amellyel Jacinta ifjú férjéből próbálja korábbi tapasztalatait kiszedni.

Mindez annak ellenére valósul meg a regényben, hogy Pérez Galdós olyan előítéletekben is osztozik - egyébként Jacintával együtt -, hogy az alsóbb néposztályok biológiaiilag erősebbek. Juanitónak azért nincs gyermeke a feleségétől, mert „házon kívül” pazarolja el férfierejét. Ugyanilyen - naturalista - előítélet formázza Maxit, azt a férfit, aki Fortunata férje lesz, amikor Juanito egyszer szakít a kedvesével. Maxi Rubén a szerencsétlen házasságkötés után visszavonul a világtól, s csakis lelki életére összpontosít. Kidolgozza filozófiáját: az igazi szabadságot csupán a halál kínálja. Az öngyilkosság kötelesség. Mindezt majd egy eljövendő Messiás fogja meghirdetni. Maxi Rubén persze éppoly könnyen adja fel a filozófiáját, ahogyan kidolgozta - rádöbben ugyanis arra, hogy elméleteivel csupán a féltékenységet leplezte. Tudja, amit Jacinta, hogy Fortunata és Juanito szereti egymást.

Pérez Galdós egy széles társadalmi körképben a szerelem demokratikus, mindent elsőprő hatalmát hirdeti. A *Gloria* című regényben a zsidó férfi és a katolikus lány tragikus szerelmének gyümölcsét Jesus Nazarenitónak hívják. A szerelemből a szeretet vallásának jelképe születik meg.

Pérez Galdós különös sorsú író. „Virtuális” világirodalmi nagyság - ismertsége mégsem terjed túl hazája határain. Része volt ebben annak, hogy Pérez Galdóst nem javasolta Nobel-díjra a saját akadémiaja és kormánya, helyette a jelentéktelen Echegeray részesült a nemzetközi elismerésben. Ötvenéves korától egy megmagyarázhatatlan anyagi válság kényszeríti számos megalázkodásra. Holott ekkor már a Parlament tagja, műveire előfizetést maga az új király, XIII. Alfonz kezdeményez. Pérez Galdós mégis megsértődik, mert az uralkodó nem hívja meg nyári rezidenciájába.

Mire meghívta: késő volt. A vak Pérez Galdós sután viselkedett a palotában.

Politikában ez a következetes liberális ugyancsak balszerencsésen járt. Kuba és a Fülöp-szigetek képviselője volt, amikor épp ezek a gyarmatok mutattak legtöbb hajlandóságot a függetlenségre. 1898-ban, az amerikai-spanyol háború befejezésének évében, e távoli szigetvilágok elszakadtak a spanyol „anyaországtól”.

Magánéletét máig számos titok fedi. Fortunatát, pazar regényének hősnőjét bizonyára napi rejtélyes útjai egyikén ismerte meg a Barrios Bajos-ban. Életrajzírói feljegyzik: szoknyabolond volt, az írástudatlan prostituáltakat éppúgy kedvelte, mint az előkelő hölgyeket, vagy a mérhetetlenül kövér, de szellemiekben gazdag Emilia Pardo-Bazánt, a spanyol George Sand-t. Az irodalomtörténet hat törvénytelen Pérez Galdós-gyermekeket tart számon, s tudni véli, hogy még vakon is, egy megbízható szolga kíséretében naponta felkereste Madrid szórakozónegyedét.

Pérez Galdóst azonban nem jellemezhetik a magánéletéről terjesztett pletykák. Életművének példájával - a huszonegy, vakságának korszakában diktált színművel együtt - a spanyol századvég fejedelme volt. Életközelsége, gerinces liberalizmusa, tanulókészsége a kortárs európai mesterektől egyenetlen, de csúcsaiban világirodalmi jelentőségű művészetet teremtett. Épp azáltal, hogy ő is országának „elkésettségéből”, elmaradottságából, irodalmi viszonyainak gyarló primitivitásából csikart ki eredményt. Ettől lehetett a realizmus és a naturalizmus időtálló ötvözetének összefoglaló mestere.

A REGIONALIZMUSTÓL BLASCO IBÁÑEZIG

Ahhoz, hogy a spanyol naturalizmus több legyen, mint „francia másolat”, igencsak hozzásegített a regionalizmus és a *costumbrismo* hagyománya. Armando Palacio Valdés (1853-1938) pályája kezdetén az asztúriai vidék költője. Majd Andalúziát fedezi fel a *La hermana San Sulpicio*-ban [1889; *A kishővér*]. Pardo Bazán Galícia környezetét festi. Blasco Ibáñez műve elképzelhetetlen a valenciai háttér nélkül. A naturalizmus náluk nemegyszer az antiklerikalizmus eszköze, a regionalizmusban arra az ösvényre találunk rá, amely visszavezet a lelkesült, eszményeket hirdető realizmushoz. A *Marta y Maria* (Márta és Mária) című regényének bevezetőjében Palacio Valdés realistának vallja magát - bár tudja, hogy ezt az irányzatot „manapság naturalizmusnak hívják”. Az élet igazsága nemcsak a piactereken és a külvárosokban fedezhető fel - mondja, s azt is, hogy Zola esztétikai elvei ellentétben állanak azzal a költészettel, amelyet saját regényeiben megvalósított.

A naturalizmus mintegy ellenszéruma volt a regionális regény romantizmusának és melodramatikus hajlamának, hatásadászatának. Palacio Valdés tételesen is bírálja az „effektizmust”, a valóság átköltését „üres cselekménnyé”. Ugyanakkor maga is az élen szőtt, kifejező

cselekmény híve. A spanyol naturalizmus írói a realista hagyományhoz nyúlnak vissza. Palacio Valdés eszményképe Stendhal, Blasco, Ibáñez pedig Flaubert.

A *Márta és Máriában* ötletesen bonyolított cselekmény tárja fel a vallásos fanatizmusból apácának álló Maria és a családi szolgálatot vállaló Márta lélektanát. Isten szerelmében az apáca önző és kegyetlen, politikában is az egyház pártjának a híve és nem habozik apját kompromittálni a karlista mozgalomban.

A *La espuma* (A tajték) új színhelyre vezet. Madridba kalauzol el; itt egy Kubában meggazdagodott iparbáró, a Raquena ólombányákba fekteti a pénzét. Előkelő társaságát a báró a bányákhoz viszi le egy mulatságra. Szemük elé tárul a halálos kór, amelyet az ólomgőz okoz. A reszkető, nemegyszer paralitikus bányászok baját a báró iszákossággal magyarázza, ám egy fiatal, harcos orvos - szocialistának nevezi magát - leleplezi a bányászhalál igazi okát.

A *kisnővér* valószínűleg Palacio Valdés legjobb műve. Az első személyben írott regény mesélője Ceferino Zanjurjo beleszeret egy apácánövendékbe, Gloria Bermudezbe. Kalandos útjuk Sevillebe vezet, s Valdés remekel a város leírásában, az andalúziai szokások rajzában.

A spanyol realizmus „későn” jött és „korán” veszítette el vonzását. A századforduló utáni Valdés-regények megragadnak a zsánerképben, mint ahogyan a tízes években Blasco Ibáñez regényei is a szentimentális romantikába zülnek. Az 1898-as esztendő fontos határkö. A spanyol gyarmatbirodalom elvesztése különös sokk: az irodalomban is a minden régivel való szakításhoz vezet. A realista-naturalista iskola keretei szűkösnek bizonyulnak az új társadalmi tagozódások feltérképezéséhez. Ami a spanyol realizmus erénye volt - kapcsolódása a *costumbrismo* hagyományához -, most hátrányává változik. A szelídebb, eszményítő módszer nem elégíti ki a „98-asok generációjának” igényeit. A spanyol irodalom a századforduló művészileg kifinomultabb szimbolizmusának, esztétizmusának útjára lép.

Ez a változás olvasható ki Blasco Ibáñez pályájának különös változásából is. A spanyol irodalomtörténetek joggal tárgyalják őt a tizenkilencedik század írói sorában, holott műveinek javát - 1928-ban bekövetkezett haláláig - már a huszadik században írta. Dátum szerint Blasco Ibáñez korunk írója, de szelleme és stílusa nyomán ítélve valóban a tizenkilencedik századé. Epikája az utolsó kísérlet a regionalizmus és a realizmus spanyol hagyományainak összefogására.

Ritka az olyan egyenetlen életmű, mint Blasco Ibáñezé. Valencia régiójának aprólékos realistája az anekdotikus hagyományt párosította a naturalizmus részletező leírásával. Egyik regényében például a torresalinasi halászok életét meséli el. Gibraltár és Oran partjáig vitorláznak át ütött-kopott bárkák dohánycsempészekkel. Amikor a vámhivatal gőzszádjai üzőbe veszik a hajót, a Pukkancsot, az gyorsan zátonyra fut a halászfaluban, majd a hatóság érkezéséig az egész közösség segít kirakni, átfesteni, szétszedni a bárkát. Mire a vámosok partra szállnak, nincs szállítmány és nincs hajó. Később a dohánybálákat a falu az utolsó göngyölegig visszaszolgáltatja. „Az egész falu tudja, ki az elhagyott bárka tulajdonosa és senki sem olyan gonosz, hogy megkárosítsa. Itt becsületes emberek élnek. Mindenkinek jussa van a magáéhoz és a tengert nekünk, szegényeknek teremtette az Isten, hogy belőle szerezzük meg a kenyerünket, még akkor is, ha a kormány nem akarja.”

A „kormány” - nemcsak az elbeszélő öreg halász, hanem Blasco Ibáñez ellensége is egy életen át. Látványos íróélet: anarchista, kalandor, szabadsághős, s mind e szerepeket felváltva játssza el. Életében a legolvasottabb spanyol író; Amerikában tízezrével fogynak a művei, s az a fáma is öregbítette hírnevét, hogy 1916-ban írott *Az apokalipszis négy lovasa* (1916) című műve előkészítette és befolyásolta az Egyesült Államok belépését az első világháborúba. Bizonyos annyi, hogy Blasco Ibáñez megjárta a frontot, hogy a marne-i csatának kevés olyan ábrázolója

akadt, mint ő. A németeket és a központi hatalmakat ősellenségnek festi, ugyanakkor az amerikai kivándorlásról írt regénye (*Az argonauták*) ugyancsak kétkedő bizalmatlanságot fejezett ki az újvilág közönyével és elidegenedettséggel szemben.

Blasco Ibáñez szigorú katolikus nevelést kap gyermekkorában. Anyja papnak szánja, apja üzletembernek. Ő legszívesebben a tengerészethez szegődne, de azután tizenhat évesen elszökik Madridba. Egy ponyvaregényíró titkára lesz, s úgy tartják, amikor a vén literátor elaludt napi penzumán, Blasco Ibáñez folytatta a félbehagyott oldalakat. De író és költő volt saját jogán is: egy szonettjéért, melynek köztársasági érzelmeiből még antiklerikalizmusra is futotta, hatévi börtönre ítélik. Szabadulása után részt vesz egy köztársasági összeesküvésben, a leleplezés elől Párizsba menekül, ahol két esztendő tölthet bohémek, lázadók, politikusok, kávéházi habituék és írók társaságában. Mire visszaérkezik, lázadó híre megelőzi. Napilapot szerkeszt Valenciában, az *El Pueblot* - szinte egymaga írja tele a lapot, vezércikktől a színi-kritikáig. Szószólója lesz a kubai függetlenségi törekvésnek; kormányellenes tevékenységéért fogják perbe, ismét menekülnie kell, ezúttal Itáliába visz az útja. Visszatérése után sem kerül el a börtönt - életében harmincszor lesz hosszabb-rövidebb ideig fogoly -, de talán éppen provokatív kiállásai szereznek neki elegendő hívet a Blasquistas néven csoportosuló anarchisták között. Bekerül a parlamentbe s ezután a képviselő mentelmi joga védi. A Blasquisták városi guerillák, a politikát kiviszik az utcára, verekedéseket provokálnak. Provokál Blasco Ibáñez is. Sérelmeit párbajokban torolja meg, gáláns kalandjai a lapok pletykárait töltik ki. Tíz évig képviselő, s emellett kiadványt vállalt alapít - külföldi könyveket ad ki olcsó kiadásban, a lektűrirodalmat szaporítja füzetes regények megjelentetésével.

Életében újabb fordulat: egy tengerentúli előadókörút. „Ő az első spanyol író - jellemzi Németh László -, aki a leszakadt spanyol országok és a törzskultúra közt újra megteremti a szellemi kapcsolatot. Bevonulása Buenos Airesbe fejedelmek fogadtatásához méltó.” [Készülődés, Bp. é. n. 146.] 1909-ben megelőlegezi a hangos dél-amerikai sikert, csalódik az irodalomban és a politikában, üzletemberi álmait próbálja valóra váltani úgy, hogy földet igényel az argentin kormánytól és megalapítja Új-Valenciát. Tierra del Fuego jeges vidékén gazdálkodik, később Paraguayban, a trópusi erdők kellős közepén építi fel haciendáját, s gyakran utazza be a két telepet elválasztó négyezer kilométert. 1913-ban, a háború kitörése előtt tönkremegy, visszatér Európába. A világégés a fronton találja, a franciák oldalán áll. A békekötés után ismét száműzik Spanyolországból. Primo de Rivera kormánya veszélyes felforgatót lát benne. Blasco Ibáñez a dél-francia Mentonban telepszik le.

Németh László a világhírű emigránst, Blasco Ibáñezt „irodalmi iparbáronak” nevezi. Az volt-e késői éveiben? Meglehet. Ám háborúellenes folyóirata, amelyet heti harminckét oldalon adott ki öt éven át, kilenc kötetet tesz ki, s máig is a történészek kiapadhatatlan forrása. Abban mégis igaza van Németh Lászlónak, hogy ez a gazdag élet nem érett mindig irodalomká. Az ember színesebb, mint a műve. A köztársaságpárti világpolgár megmaradt regionális regényírónak.

A könyveiben felmerülő problémák és gondok sem nőnek fel a közép- vagy nyugat-európai irodalmakéhoz. S ebben a kérdésben Németh László igen pontosan fogalmaz. „Mi magyarázza meg azt a hallatlan anakronizmust, hogy Blasco Ibáñez, aki mégiscsak nagybajfajta író, olyan problémákat állít könyve fókuszába, amelyek már csak a kételyektől meglepett hatodik gimnazisták szemében problémák, de azoknak is csak a sötétebb Európában. Igaz, Blasco Ibáñez is ebből a sötétebb Európából jött. Spanyol író. Az a demokrácia- és az a republika-rajongás, amely a franciáknak nevetséges, egy másik népnél, amely a tizenkilencedik, sőt a tizennyolcadik században él, természetes és tiszteletre méltó lehet. Az író a kiterjeszkedését akadályozó korlátok határozzák meg.” [u. o. 155-156.]

E korlátokat a fiatal Blasco Ibáñez olykor áttöri. Az 1894-ben megjelent *Arroz y tartana* [Rizs és ladik] szinte annak az utcának a története - és enciklopédiája -, amelyben felnőtt. Valenciái boltosok és kereskedők hétköznapijait írja le. Az 1895-ös *Flor de Mayo* (Májusvirág) a csempészek és halászok világát eleveníti meg, a regionalizmus pontosságán edzett erővel.

1896 egy kiemelkedő alkotással ajándékozza meg Blasco Ibáñezt. A *La barraca* (A kunyhó) a valenciai előítéleteket, a nyomort, a bosszúvágyat festi naturalista alapossággal, regionalista költészettel. A valenciai Huerta környékének egyik elhagyatott kunyhójába beköltözik családjával a nyomor-üzte Batiste. Életét azonban megkeserítik a parasztok, földművesek. Lehetetlenné teszik földjének öntözését, lovát megsebesítik, végül legkisebb fia belehal az iskolatársak bántalmazásába. Batiste egy ivóban békülne meg torzsalkodó ellenfeleivel, s úgy rémlik, azok is megelégtették a mértéktelen áldozatot követelő bosszúhadjáratot. A békülés éjszakáján azonban két lövés riasztja fel Batistét. Puskával válaszol, s megöli ismeretlen támadóját, akiről kiderül, hogy az egyik ivócimborája volt. A falu ezúttal sem kegyelmez Batistének. Felgyűjtják a kunyhóját, s neki ismét vándorbotot kell ragadnia.

Hat esztendő múltán, 1902-ben jelenik meg egy még sötétebb színekkel festő naturalista regénye, a *Cañas y barro* (Nád és sár). Ezúttal a tengervidéki mocsár a színhely, ahol kettős értelemben is mocsárláz roncsolja az embereket. A kór sötét szenvedélyeket szabadít fel bennük. Az öreg halász, Palmas családjához jár át a szomszéd leánya, Neleta. Bizonytalán Tonet kedvéért, aki azonban serdülő fővel Kubába indul az amerikaiak ellen harcolni. Mire hazatér - a spanyol vereség után -, a lány már férjhezment a falu egyik tehetős polgárához, Canamelhez. Neleta házassága nem akadályozza meg, hogy a szerelmesek egymáséi legyenek s kívárlják, amíg Canamel meghal. A végrendelet szörnyű kikötéseket tartalmaz. Ha történetesen Neleta férjhezmegy, vagy bárkivel tartós kapcsolatra lép, akkor köteles a vagyont megosztani az elhunyt férj egyik rokonával. Figyeli is minden lépését a rokonság, Neleta ezért eltitkolja, hogy áldott állapotban van. Gyermekeit megszüli, s átadja kedvesének, Tonetnek, aki egy elhagyatott szigetre teszi ki a csecsemőt. Néhány nap múltán vadászat viszi a sziget közelébe Tonetet, s a vadkacsákat hajtó kutyák foguk között hozzák elébe a csecsemőt. A férfi csaknem megőrül és önmaga ellen fordítja fegyverét.

Mindkét regény: naturalista végzetdráma. Blasco Ibáñez éppúgy hisz a természet bosszújában, a tegnapi felhalmozott bűnök determinista büntetésében, mint az angol Thomas Hardy. Művészetének kiteljesítésében tehát nem a köztársaságpártiság, nem a következetes liberalizmus kérdéseinek felvetése korlátozza Blasco Ibáñezt, hanem a mechanikus determinizmus nagyon is korszerűnek rémlő elmélete.

1902 után Blasco Ibáñez elfordul a „következetes” naturalizmustól, s a lélektani regény eredményeit próbálja egybeötvözni a leíró realizmusával. A *La catedral* (A katedrális) című regényében egy fiatalember beleszeret egy apácába. A klerikális előítéletek elleni küzdelemnek Toledo a színhelye. 1908-ban a *Sangre y arena* (Vérző aréna) már az író teljes eltávolodását mutatja az ifjúkori regionalizmustól. Juan Gallardo, a torreádor beleszeret Dona Solba, egy nagykövet özvegyébe. A torreádor ettől kezdve az előkelő világban forog, elszakad hajdani kisvárosától, el a feleségétől s egyre zavartabb, idegesebb az arénában is. Éppen szülővárosának *corridóján* lepi meg a langyos taps, egy pillanatra enged a figyelme és a bika felökleli. Egyáltalában: a szerelmi válság közvetlenül is fenyegeti Juan életét. A regény végén egy időben hal meg egy bikával: az ő szúrása halálos, de a bika dőfése is az.

Blasco Ibáñez, a töretlen szabadgondolkodó és hanyatló író voltaképpen a spanyol naturalizmus utolsó alakja. A 98-as nemzedék fellépése halványította el hírét.

A 98-AS NEMZEDÉK

Nemzedék volt-e valójában? Egyik kiemelkedő regényírója, Pío Baroja tagadta, hogy valaha csoporttá szerveződtek volna. Egy visszatekintő- emlékező cikkében Azorín olyan változatos tulajdonságokat sorol fel a 98-as nemzedék jellemzőjéül, melyek aligha foghatnak össze generációt. (Nem szólva arról, hogy a nemzedék egyik vezéralakja, Ganivet, éppen 1898-ban halt meg.) Azorín szerint rájuk az volt jellemző, hogy valamennyien szerették a régi városokat, fel akarták támasztani a századvégen primitívnek tartott költőket, El Greco forradalmi újdonságát vallották és visszanyúltak a manierizmus olyan vezéralakjához, mint Góngora.

Nem kétséges persze, hogy az 1898-as nemzedék valamely kulturális megújodást szomjazott, s ennek kereste nemzeti hagyományait. Kiindulópontja csakugyan a spanyol elmaradottság, amelynek egyik végső jelét a gyarmatbirodalom elvesztésének évében, 1898-ban fedezték fel.

Az elmaradottság leküzdését a század utolsó harmadában egy oktatási reformmal vélték megvalósíthatónak. Az 1868-as forradalmi helyzet felemás sikerrel teremtette meg a korszerű felsőoktatást, ám az 1876-os restauráció - klerikális nyomásra - megtisztította az egyetemeket a legjobb professzoroktól. Az elbocsátott professzorok alapították Francisco Giner de los Rios vezetésével az Institución Libre de Enseñanzát, a tudás szabadegyetemét, amelyhez az 1898-as generáció csaknem valamennyi képviselője csatlakozott.

1898 amúgy is az önkritikus számvetés esztendeje. Van-e szerepe a spanyoloknak a modern életben? S egyáltalán mit jelent spanyolnak lenni? A mozgalom korán elhunyt vezéralakja, az andalúz diplomata Ganivet ezeket a kérdéseket feszegeti 1897-ben megjelent könyvében, az *Idearium español*-ban (Spanyol eszmeiség)! Tárgya a spanyol politikai és szellemi lét. Az ország elmaradottságának fő oka a felesleges és erőpocsékoló hódító vállalkozásokban keresendő. Az ország belső egyesítésére van szükség, önnön nemzeti kultúrájának megértésére. Ez nem zárhatja ki a külföldi hatások feldolgozását, mégis alárendelendők a nemzeti kultúrának. Spanyolország már nem nyerheti vissza külső nagy hatalmát, de a spanyol méltóság, önbecsülés ismét megvalósítható.

A spanyol szellemi újjászületés iskolájának tevékenysége átnyúlik a huszadik századba. Az Institución egy újabb oktatási intézménnyel bővült, a Residencia de Estudiantes-szel, ahol a nemzedék néhány kiemelkedő írója és filozófusa, így Unamuno és Ortega is tanított. Az ő szellemi hatásuknak is betudható, hogy a nemzedék voltaképpen szakított azzal a közvetlen - s olykor kicsinyes - politizálással, mely a naturalisták, vagy a regionalisták magatartását jellemezte. A 98-asok reneszánsza különös, kétfrontos harc. Egyfelől elutasította a tegnapi társadalomkritikáját, mint merőben külsőséges tiltakozást, másrészt szembeszállt az esztéticizmussal, modernizmussal. Ez a generáció éppúgy csalódott a hagyományokban, mint ahogyan kiábrándult a liberalizmusból is. Tagjai persze különböző művészi elvekre esküdtek, s más-más műfajokban fejtették ki tevékenységüket. Miguel de Unamuno a „tragikus életérzés”-t elemezte esszéiben. Regényeit nivólának és nem novelának nevezte, mert ezzel is arra akart célozni, hogy nem a külső, hanem a belső történetre irányítja a figyelmét.

A generáció regényírói közül két színes tehetség emelkedik ki: Ramón Valle-Inclán és Pío Baroja y Nessi.

Ramón Valle-Inclán Villanueva de Arosában született 1869-ben, s a kilencvenes évek közepén tűnt fel Madrid kávéházaiban. Hosszú, fekete szakállat viselt, hosszú haját, elmaradhatatlan sapkát, teknőckeretes szemüveget, festői ruhát. Már fiatal korában megjárta Mexikót: „Azért mentem oda, mert ez az egyetlen ország, amelynek közepén egy x-betű van a nevében”. Párbajra állt ki egyik kritikusával, s a duellumban elvesztette a fél karját. Eredeti nevén Ramón del Valle y Pena mindvégig romantikus karakter maradt. Blasco Ibáñezhez hasonlóan

önálló haciendát rendez be és szarvasmarha-tenyésztéssel foglalkozik. Majd színházat alapít, aktívan politizál. 1929-ben Primo de Rivera diktatúrájának kritikusaként vetik börtönbe. A köztársasági kormány a saját emberének érzi és kinevezi a római képzőművészeti főiskola igazgatójának és az esztétika professzorának.

Nemzedékéből ő áll legközelebb a „modernismo” irányzatához. Művein a francia és itáliai hatás nem a naturalistáké, hanem a parnassien költőké. A túlfűtött expresszivitást az olasz D’Annunziótól, a stílus előkelőségét a francia Barbey d’Aurevilly-től és Villiers de l’Isle-Adamtól tanulja. A híres *Szonáták* (1902-1905) [Szonáták] főhőse Marqués de Bradomin közeli rokona l’Isle Adam Axeljének. Éppoly életidegen, mint amaz, s éppoly filozófus hajlandóságú, mint a francia kastélylakó. Axel tiltakozik az idő múlása ellen; Bradomin is csak a természet örök körforgásának idejét ismeri, az évszakokét. Bradomin „undok, katolikus és érzelmes”, mégis minden évszakban újabb nő gyullad szerelemre iránta. Passzív Don Juan, aki megengedi, hogy rajongjanak érte.

A mű nagy része dialógusban íródott; ezt szakítja meg a reflektáló és leíró részek sora. A stílus csillogása, a mondatok kadenciája jellegzetes „fin-de siècle” hangulatot áraszt. Ám épp a „fin-de siècle” irodalmi divata engedi, hogy az író műről műre változzék. A *Szonáták* után egy történelmi trilógia emelkedik ki munkásságából, *La guerra carlista* (A karlista háború), mely az 1870-es lázadást dolgozza fel, epizódjaiban immár a realizmushoz közelítve. Az első kötetben Bradomin márki egy kolostorban elrejtett fegyverraktárat próbál megszerezni. A befejező kötet hőse egy fanatikus pap, akinek magatartása és viselkedése akaratlan is az ellenségnek szolgál.

Valle-Inclán harmadik korszaka az elkeseredett politikai tiltakozásé. Második mexikói látogatása (1922) egy „tengerentúli” regényre ihlette. A *Tirano Banderas* egy forradalmi lázadás képével Primo de Rivera diktatúráját támadta. Az *El ruedo ibérico* (1927-28) II. Izabella udvarának szatirikus képével a törpe XIII. Alfonz uralmát bírálta.

A későbbi regények, bár stílusban és tartalomban olyannyira különböznek a századfordulón írottaktól, visszamenőleg világítják meg Valle-Inclán esztétikai törekvéseit. Ő a torzítás művészetének jellemezte írásmódját: a szélsőséges karakterfestést, a szimbolikus kifejezést. Ez az elv távolról egyberímeli az orosz formalisták „alkotó deformáció” elméletével. Valle-Inclán tudatosan vallja elődjének a szatirikus Goyát. Drámáiban az új stílust „esperpento”-nak nevezi. Az *esperpento* - torzító tükör, a fantázia és valóság különös keveréke. Míg a *Szonáták*-ban inkább a romantikus túlzás és érzéki csillogás érvényesült - a húszas évek drámáiban, vagy dramatizált regényeiben az abszurditást a satíra fejezi ki.

Ramón Valle-Inclán sajátos, egyenetlen életmű alkotója. Merész, provokatív művész volt. A *Szonáták* egyes motívumai világirodalmilag is egyedülállóak. Az apácának készülő, elcsábított Maria Rosaria végül beleőrül fájdalmába. Egy apjához incesztuózus szerelemmel ragaszkodó lány később Bradomin szeretője lesz. A márki intim együttléte Isabellel, miközben a márki hajdani szerelme a szomszédos szobában haldoklik; mindez olyan túlfűtött és érzéki világot fest, melynek kevés párja akad.

A 98-asok nemzedékének Valle-Inclán az egyik szélsőséges képviselője. Vele szemben Pío Baroja y Nessi éppenséggel a hanyag, életszerű stílus követője. Érzékiség helyett valóság-közelség, pompa és bíbor helyett a hétköznapiság volt a jelszava. Baroja abban társítható nemzedékéhez, hogy az ő műveinek székszise fejezi ki legjobban lázadásuk tartalmát. Műve túlnő ugyan a huszadik század derekán (1956-ban hunyt el), de indíttatása és első regényeinek megjelenési ideje még a 98-asokhoz sorolja őt is.

Baroja baszk polgárcsaládból származik. Orvos lett, de mindössze két esztendőtt praktizált Cestonában. Ezután Madridba költözik, ahol egy sütőde vezetője lesz. Az írói pályát főfoglalkozásként csupán harminc esztendő kora után választja. A kalandorok és anarchisták igazságára esküvő Baroja voltaképpen csendes életet mondhat magáénak. Némely életírója szerint a könyvei lapjain élte ki azt, amitől a valóságban visszariadt. Politikával - egy rövid jelöltetési kísérlet után - nem foglalkozott, 1936-ban mégis letartóztatták a francóisták. Párizsba emigrált, onnan a háború űzte vissza spanyol földre. A Franco-rezsimben is elszigetelten él, bár a *Comunistas, judios y demás ralea* [Kommunisták, zsidók és más efféle népség] című kötetében, 1938-ban összegyűjtött írásai nem hagynak kétséget afelől, hogy Baroja megtalálta ifjúkori eszményképei, Nietzsche és Schopenhauer tanainak aktuális lefordítási lehetőségét az ellenforradalmi kor nyelvére.

Életében nyolcvan könyvet tett közzé. Regényeit ciklusokra osztotta. Az első ciklus művei mintegy tíz év alatt születnek [*Tierra Vasca - Baszkföld*], de ez alkotási időszak alatt lát például napvilágot egy újabb, egy esztendő alatt írott trilógiája, a *La lucha por la vida* [Harc az életért].

Baroja egy új típusú regényírás képviselője. Egyik regényének bevezetőjében állást foglal az ún. „zárt regény” ellen. Ez voltaképpen a megmunkált, organikus kompozíciót jelenti. Baroja az életet a véletlenek játékanak tekinti, az egyén sorsát vak és kiszámíthatatlan erők befolyásolják. Mint regényformáló erő ez a nézet a kalandra irányítja a figyelmet: arra a cselekvésre, amely egy farkastársadalomban utat vág az egyénnek.

Akarat és akaratgyengeség az első baszk trilógia vezérmotívuma. A *Zalacain el aventurero* [Zalacain, a kalandor] egy fegyvercsempész életét és halálát állítja gyújtópontjába, az *El mayorazgo de Labras* [A labrasi polgármester] az akaratgyenge szemlélődés, a cselekvés-képtelenség kóros állapotát, az ún. *ebuliát* járja körül.

A nyitott regény, Baroja modern leleménye ugyanakkor egy régi spanyol hagyományhoz kapcsolódik. Modern filozófiák kifejezésére a pikareszk támad fel újra a baszk regényíró kezén. A réginek ez a felidézése a 98-asok nemzedékének eltökélt programja is. Baroja y Nessi ugyan visszaemlékezéseiben tagadja, hogy bármily nemzedék törekvésének részese lett volna - és épp ez a tiltakozás árulja el mély kötődését kortársaihoz. A 98-asok - láttuk Valle-Inclán példáján - az individualizmus prófétái. Lázadásuk az egyház és a bürokrácia erői ellen olytor szélsőséges anarchizmusban csapott ki. A nemzedéktárs, köztük a legfiatalabb, Ortega y Gasset nem is tagadja, hogy Baroja műveinek erős sugallata bizonyos nihilizmus. Ortega szerint itt a megélt tapasztalat őszinte kifejezése, a könyörtelen igazmondás vezet el az általános tagadáshoz. Baroja „abszurd”-nak tartja a kortárs spanyol életet, amelyben a civilizáció előretörése az ösztönök kárára érvényesül. Nevet is ad művészeti törekvéseinek. „La estética del impropio” - azaz a *rágalom esztétikája*. Könyörtelen szókimondást, befolyásoeltságtól független igazmondást jelent ez. A trilógiák csakugyan sötét kétségbeesést tükröznek. Manuel Alcázar, a *La lucha por la vida* (Harc az életért) hőse egy szemétkupacon alszik, hiszen szemétre vetette őt a társadalom. Egy rongy-gyűjtőnek segédkezik - s egy társadalom rongyaiból olvassa ki jövője reménytelenségét. Egy játékbarlangba veti a sors - íme a játékbarlang is jelkép: ilyen a véletlennek kiszolgáltatott élet. Börtön vár Manuelre: itt megtapasztalhatja a társadalom további igazságtalanságát. Bátyja sugallatára megmerítkezik az anarchista eszmékben, később az anarchizmusból is kiábrándul. Nincs eszme - talán a tudományosságát kivéve -, mely tartós vonzást gyakorol Barojára. Legfeljebb a teljes kiábrándultságé. „Az élet unalmas és ostoba, igaz szenvedélyek és kalandok nélkül, s a gondolkodást elfogja a rémület: csupán ez a létezés sterilitásának kiegyenlítője.” Az unalom és mozdulatlanság a katolikus morál hosszú és bénító hatásának eredménye. A vallást a barbár népek

kárára a semiták hozták be Európába. „Ha van egyáltalán Isten, az manapság a laboratóriumok lakója: a természet elfogulatlan feltárása a tudomány műhelyeiben készül.”

Csakis a tervszerű akarat, vagy a bohém rögtönzés szállhat szembe ezzel a kétségbeeséssel. Az *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) (Silvestre Paradox kalandjai, ötletei és hókuszpókuszai) az álmodozás szabadságát és reménytelenségét ünnepli. Silvestre haszontalan és képtelen találmányok ötleteit repíti fel; kieszeli hidegkályhát, vagy - az akkor még valószínűtlennek rémlő - tengeralattjárót. Az állam csak akkor teljesíthetné feladatát - mondja egyik Baroja-hős -, megszűnne. „A törvényekre nincs szükség. Mindenki azt tegye, ami jólesik. Az egyetlen igazi bűn rosszhiszeműség és a képmutatás.” De elképzelhető olyan állam is - mint azt az 1906-os *Paradox Rey* (Paradox úr királysága) ábrázolja -, melyben egy individualista-szocialista utópia az emberek szórakozását szolgálja. Ez az afrikai néger állam például körhintát épít közkölségen a lakosságnak; nihilista utópiájának csupán a francia ágyúaszádok sortüze vet véget.

Baroja műveiben a tízes évekre erősödik fel a satírába oltott társadalombírálat. A *César o nada* (Cézár vagy semmi) egy Cézár Moncada nevű politikai karrierista útját követi végig. Az egyházban próbál először érvényesülni Cézár, majd a politikába veti magát és egy ügyes fogással megbuktatja a pénzügyminisztert, s ezzel jelentős vagyont is szerez. Moncada akkor kerül bajba, amikor a konzervatív oldalról, merő érdekből persze, a liberalizmus felé hajol. Szembetalálja magát a klérussal és a rendőrséggel. Túléli ugyan az ellene szervezett merénylet-kísérletet, ám aztán önként visszavonul a politikától. Vagy Cézár, vagy semmi - Moncada komolyan veszi az ősi mondást.

Különös tanulsággal szolgál Baroja pályája; megvilágítja a 98-as nemzedék sorsát.

A spanyol elmaradottság elleni küzdelem a nyolcvanas évek nemzedékét olyan erőfeszítésre sarkallta, mely egy Európában egyedülálló realizmus megteremtését tette lehetővé. A századvég reformnemzedéke látszatra radikálisabb Pérez Galdós generációjánál. Hozzáigazítja lépteit Nyugat-Európaéhoz, felszívja és a spanyol hagyományokhoz idomítja a modernizmus megannyi kezdeményét. Tevékenységük világirodalmi jelentősége mégis az elődökétől való. Blasco Ibáñez belefut a regionalizmusba, később a szentimentalizmusba; Valle-Inclán pályájának nincs kohéziója, s egyetlen művén kívül az oeuvre sápadt másolata a francia szimbolizmusnak, míg Pío Baroja nihilizmusa Nietzsche és Schopenhauer tanait honosítja a spanyol tapasztalat világába.

A reformnemzedék költői termékeny ösztönzést nyertek e válságtól. A próza ezúttal a líránál is kényesebb virágnak bizonyult. A társadalmi viszonyok tisztázatlansága és ellentmondásossága még pozitív erőként hatott Pérez Galdós munkásságára. A spanyol világbirodalom végóráinak konzervatív kisszerűsége azonban különös béklyót vert a prózaírókra. Erejükből csak olyan formai vívmányok kimunkálására futotta, mint a dialógus-regény Valle-Inclánnál és Barojánál. A századforduló spanyol prózája keserű, sötét, töredékes, az anarchia eszméibe fulladó kísérletsorozat. Vezet ugyan belőle megannyi út a világirodalmiságba. Nem tagadható például Baroja száraz, pontos, dialóguskedvelő stílusának hatása a fiatal Hemingwayre. Ám a tanítvány jelentősebbnek bizonyult mesterénél.

Az elmaradottság áttörési kísérlete a spanyol prózában kudarcba fulladt.

ITÁLIA

A VERIZMUS

Cavour szellemes mondása: „Poroszország egykor még hálás lesz nekünk” arra célzott, hogy az itáliai fejlődés a liberális nemzeti egyesítés klasszikus példajaként szolgált a tizenkilencedik század utolsó harmadában. Csakugyan, ha a német unió azt jelentette, hogy Poroszország - s ezzel a feudális bürokrácia - lenyelte a kis német államokat, Cavour és Garibaldi bábáskodásával Itália 1870-re már Rómát s a pápaság birtokát is a magáénak mondhatta, s még az 1871-ben kormányra jutó konzervatív, a néptömegeket visszaszorító politika érvényesülése se törölhette ki Európa emlékezetéből, hogy egy felemás, önnön liberalizmusát is folytonosan megcsúfoló Itália a szabadság szellemének képviselője volt.

Az ország egyesítése azonban egyszersmind a kapitalizmus akadálytalanabb érvényesülését, a hódító imperializmusra való felkészülést jelentette. A déli vidékek - Catania - megragadtak az agrártermelés félf feudális fokán, míg az észak-olasz városok már gyártották azokat a fegyvereket, melyekkel az afrikai olasz területeket foglalták el.

Itália irodalma elkésetten számol le a romantikával. Manzoni talán az utolsó nagy európai romantikus, társai, elkésett visszhangként, csak a kelet-európai országokban támadnak. A polgárosodás Franciaországra igazítja az idők tekintetét: a realizmus és a naturalizmus igéi eljutnak a Pó síkságára is.

Az itáliai „elkésettség” azonban átalakítja a naturalizmust. Nem a nagyvárosok, az iparosodó Milánó környezete teremti meg, hanem az elmaradott Szicíliaé. Az itáliai naturalizmus a paraszti világot hódítja meg; témaválasztásának egyértelmű köre megszabja azt is, mit változtatott az elmélet igényein a szicíliai gyakorlat.

Elemzésünkben a spanyol példa is megmutatta, hogy az európai naturalizmus az elmaradottabb Dél-Európában (s mint látni fogjuk: Keleten is) a leginkább a regionalizmust táplálta. Pontosabban, a regionalizmus anekdotikus, mégis valóságközeli hagyományának nyitott új perspektívát a tragikus töredezettséget, olykor melodramatikus témát kívánó naturalizmus.

A naturalizmus és regionalizmus első olasz egyesítése Luigi Capuana (1839-1915) nevéhez fűződik. A fiatal szicíliai lázadó - ez lesz az olasz naturalista „típustörténete” - északra költözik: előbb Firenzében, majd Milánóban zene- és irodalomkritikus. A tudomány megszállottja, az elfogulatlan analízis híve, Hegelt olvasó bölcse, később egyetemi tanár. Szépirodalmi műveiben azonban a „paesanismó”-t, a paraszttörténetek írását ötvözi a naturalizmus „kóreseteivel”. Regényei közül a *Giacinta* (1879), majd az *Il marchese di Roccaverdina* (1901) (Roccaverdina márkija) tör utat a verizmusnak.

A *Giacinta* botrányt kavart Itália irodalmi életében. A megerőszakolt lány története ugyan még bővelkedett melodramatikus fordulatokban, de olykor a melodráma a romantika-ellenesség jele. Giacinta szégyenében nem mer hozzámenni szerelméhez, Andreához, inkább az idős Conte Giulio-é lesz, aki nem is él házastársi jogaival. Egy pillanatra felvillan a boldogság lehetősége. A lány mégis Andreáé lesz, titkos frigyüket gyermekáldás koronázza, de a gyermeket elragadja a diftéria. Nincs kiútja Giacintának, öngyilkos lesz.

Hány változatban olvashattuk már e történetet északtól délig? A titkos szerelemből született gyerek halála a naturalista iskola vándormotívuma: a természet és a sors könyörtelen beavatkozását jelenti, a fátumot testesíti meg. A katasztrófából a kiút nemegyszer az öngyilkosság;

ez ismét az iskola irodalmi eszközeinek fegyvertárából szerzett motívum. Az életben kevés lehetősége marad az akarat kifejtésének. A halál: megváltás a földi kintől, szabadulás a társadalom és a magánélet poklából.

Documenti umani (Emberi dokumentumok) - ezzel a címmel adta közre elbeszéléseit 1888-ban a „szicíliai triász” másik tagja, Federico de Roberto. Novellái bevezetőjében hirdeti meg a verizmus önálló programját. Egyfelől a romantika, másfelől a naturalizmus mesterkéltiségeivel fordul szembe. De Roberto művének érdekessége az, hogy ellentétben Luigi Capuana „paraszt történetei”-vel, az ő regényei az arisztokrácia körébe vezetnek el. Pályája így készíti elő egy huszadik századi regény, Lampedusa *Párducának* sikerét. Legértettebb műve - harminc elbeszélése, regénye és tanulmánya közül - a *L'illusione* (Az ábránd). A regény egy előkelő fiatal lány szerelmeiben mutatja fel a déli arisztokrácia pusztulásának és az új rendhez idomulásának lélektani-társadalmi történetét.

De Robertóval az itáliai verizmus kilép provinciális kereteiből. A mozgalom irodalomtörténeti jelentősége éppen az, hogy regionális ihletése az európai naturalizmust saját kulturális hagyományaihoz igazította. Nem is csupán annak a tudatosságnak a következményeképpen, amellyel de Roberto és Verga elutasította a francia „kísérleti” regény elméletét, miközben elsajátította gyakorlatát. Az itáliai verizmus kiindulópontjában más, mint a francia naturalizmus. Témája ugyanis a Dél régi patriarkális viszonyainak felbomlása, a kapitalizmus illúziótlan liberalizmusának bírálata. Ha a francia naturalizmust a kapitalista viszonyok megszilárdulása, elidegenedése, mechanizálódása biztatta arra, hogy a megfigyelt folyamatokat tudományos elfogulatlansággal leleplezze, az itáliai verizmus a tőkés fejlődés könyörtelenségére, a régi erkölcs bomlására hívta fel a figyelmet. Igazat kell adnunk Czine Mihálynak, aki erőteljesen figyelmeztet a *verizmus* eredetiségére. „A verizmus - írja Czine - nagymértékben önálló fejlődésű. A francia naturalizmus elméletének és gyakorlatának ösztönző, felszabadító és tudatosító szerepe volt, de csak azoknak az igényeknek és tendenciáknak a kibontakoztatásában, amelyek az olasz irodalomban már megvoltak.”

A megállapítás helyességére megannyi bizonyítékot idézhetünk Verga korai, mintegy a „verizmus előtti” korszakából. Verga már korai, *Eva* című regényében - mely a művész idegenségét festi egy közönyös társadalomban - állást foglal az olasz realizmus alapkérdésében, az élet hű tükrözése vagy az idealizálás vitájában. „Ne a művészetet vádoljátok, melynek egyetlen bűne, hogy több szívvel rendelkezik, mint ti, s helyettetek panaszolja fel a ti szórakozástokból fakadó szenvedést. Ne prédikáljatok erkölcsöt ti, akiknek a morál csupán arra szolgál, hogy szemetek elfedje a magatok okozta nyomorúság látványa elől... a művészet magára veszi a panasz feladatát és arcotokba vágja vádjait” - írta Giovanni Verga.

A tiltakozásnak ez a romantikus szava talál majd önálló stílusára és hangjára Giovanni Vergánál. Nem pusztán úgy, hogy valamely „izmus” téziseit dolgozza ki - hiszen Verga társa és a mozgalom teoretikusa, Capuana 1898-ban az itáliai realista mozgalmat valamennyi „izmuson” kívülinek állítja (*Gli „ismi” contemporanei* - Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri seggi; *A kortársi „izmusok”* - verizmus, szimbolizmus, idealizmus, kozmopolitizmus és a többiek). Verga egy társadalmi földcsuszamlás költője, aki mintegy szembeállítja a régi patriarkalitás erkölcsét az újjal. Nem kizárólagos ellentétben persze, s nem „fehéren-feketén”, hanem éppen birkózásukat, egymásba való átjátszásukat.

A pálya igazi kezdete - az *Eva* és néhány romantikus regény után - az 1880-as *Vita dei Campi* (A mezők élete). Ezek az elbeszélések - köztük az operaformában világhírű *Parasztbecsülettel* - csakugyan „emberi dokumentumokat” adtak közzé, ahogyan Verga maga jellemzi írásait könyve bevezető levelében. Ezeket a dokumentumokat Verga a „szív nagy könyvéből” is kiolvashatónak véli. Persze, a szív törvényei titkosak, megközelíthetetlenek, csupán az esemé-

nyekből kibonthatók. Varga nem avatkozik be alakjai sorsába, hiszen cselekvési terüknek amúgy is könyörtelen törvény szab korlátot. Mind *A mezők életében*, mind későbbi kiegészítéseiben ez a sors a pusztító malária-kórban jelentkezik - mint a fiatal Neddánál, akinek vőlegénye a távolban betegséget szerzett, majd az olajfakitermelésnél leli halálát. Nedda gyermeke is betegen jön a világra, s nyomorúságától csak a halál váltja meg.

A Nedda-novellákban mintegy kettős hatalom uralkodik az emberen. A társadalmi és a biológiai. Verga igyekszik egybeszőni hatásukat, megmutatni kölcsönös feltételezettségüket. A *Parasztbecsület* feltékenységi drámájában ugyancsak távolról érkezik haza fényes katonaegyenruhájában Turridu Maccu, hogy csalódottan vegye tudomásul, szerelme, Lola másé lett. Turiddu éppúgy a régi erkölcs-kódex szerint cselekszik, mint Jeli, a pásztor, aki egy táncmulatságon átvágja a feleségét elcsábító Don Alonso torkát, s a bíróságon alig érti, miért ne állhatott volna bosszút a rajta esett sérelemért.

Nem véletlen, hogy az első novellacsokorra következő regény, az 1881-ben közzéadott *I Malavoglia* [Malavoglia család] eredetileg a *Legyőzöttek* című trilógia része lett volna. Az új világ maga alá gyűri Aci Trezza, a tengerparti szicíliai falu egyik ősi családját, mely a Malavoglia (rosszindulatú) jelzőt korántsem érdemelte meg. Szorgalmas halászember. Három generáció él együtt, s a családi munkaerő kizsárolásából tartják fenn a tisztesség szintjét. A Toscani család feje az idősebb 'Ntoni, a fia Bastiano, s végül ennek öt gyermeke - elegendő alak Verga számára, hogy mindegyikükben saját sorsot, egyedi arcélet mintázzon ki. A *Malavoglia* nem családregény, inkább „keresztmetszet”, dokumentum azokból a választási lehetőségekből, amelyeket a változó kor felkínál. A család alaperkölcse és magatartása - önnön munkaerejének felkínálása, kihasználása. A család egy-egy férfitagját azonban befogják katonának olykor fél évtizedre is. A fiatal 'Ntoni így tanul különös, a család számára idegen szokásokat a városban, ahonnan katonaidejét letöltve visszatér. 'Ntoni a különben statikus jellemekből egybeszerkesztett regény legmozgóbb alakja. Szeme előtt a kivándorlás álma lebeg. Mégis otthon marad, mert érzi, hogy a családot a tragédia fenyegeti, ám míg a legfiatalabb fivérét, Alessit, a szorgalom és a kuporgató szenvedély hajtja, ő végül is a csempészek közé áll és börtönbe jut.

A családot cserbenhagyta a „Gondviselés”. Ez különben annak a hajónak a neve, melyen vállalkozóként hitelre vásárolt árut szállít a Malavoglia család, s természetesen tönkremegy bele. Verga pompás képet rajzol az uzsorásról, a hajdani faluközösség tagolódásáról, az idegekről. A jegyző és a vámos persze „idegen”. A házasságokat a hozomány mértéke szerint kötik; áldozatait itt a betegség szedi, az anyát a kolera viszi el.

Az egész regény azonban túlemelkedik részleteinek realizmusán. Az a történelmi folyamat, amelyet 'Ntoni alakjában megfest, mintha ismét élénk idézné az eredeti tőkefelhalmozásnak azt a korszakát, amelynek ábrázolása tette naggyá a tizenhetedik és a tizennyolcadik század regényét. A hazátlaná váló ember regényútján kivezeti 'Ntonit Aci Trezzából. Az ősi házból, a hajdani közösségből kiszakadt hős volt egykoron a pikareszk típusú regény középponti alakja. Az olasz „verizmus” mintegy visszapergetett időben, de immár modern írói eszközökkel ragad meg egy olyan folyamatot, mely a „klasszikus” fejlődésű nyugat-európai országokban a múlté. Ha a regény tizenkilencedik századát Lukács György úgy jellemezhetné, hogy az a hazát, otthont kereső ember epikája, úgy a „verizmus” ennek a folyamatnak az elejét mutatja fel. A legyőzöttek, az otthontalaná válók világát.

Verga nagy évtizede: a nyolcvanas évek. Még él a nagy egyesítés emléke, még eleven a pillanatok sora, amikor lázadók keríthették hatalmukba a falut, ám helyzetükkel élni nem tudtak. Ugyanakkor: az új szabadság mint a régi arisztokrácia és az új polgárság kompromisszuma lepleződött le: úrhatnamság telíti göggel az újjazdagokat, okos tartózkodás óvja a

régi *donokat* a „keveredéstől”. Ez a témája, tartalma Verga 1889-ben közzétett regényének, a *Mastro Don Gesualdónak* (Don Gesualdo mester). Ő az bizony, aki életét s vagyonát áldozná arra, hogy befogadják az urak közé.

Verga 1922-ben halt meg. A századfordulón még sikeres színpadi szerző is volt, aki Duse Eleonora számára adaptálta regényeit, vagy Mascagni énekes-zenés színpadán hódított. Az epikus Verga azonban nem véletlenül húzódott vissza a novellába, a kisebb elbeszélésbe. A verizmus - ellentétben a francia naturalizmussal - kevés leírással él. Eszköze a párbeszéd és az objektív, lélektani ábrázolás. A verizmus hajlama a jelképes ábrázolásra már a *Malavoglia* családban feltűnő. A család naspolyafája vagy a „Gondviselés” nevű hajó mind a tömörítés olyan eszköze, melynek inkább a kisepikában, mint a széles vásznon dolgozó regényben van a helye.

A kilencvenes évekre mintha elmúlt volna a kor, melyben az itáliai Dél drámája testközeli és átélhető. Gesualdo mester nemcsak új barátaihoz igyekszik közel kerülni, hanem elveszíti a régieket, elveszíti a családját is. Emelkednek hát ismét a falak: Észak és Dél, a paraszti közösség és város lakók között. Verga azt a pillanatot leste el, amikor éppen drámájuk követelte a szembesítést.

Az itáliai verizmus irodalomtörténeti jelentőségét nem kisebbíti Verga korai elnémulása. Itt csakugyan az elmaradottságból szőtt erényt egy irodalmi mozgalom. Európa peremvidékén az általános kapitalista átalakulásnak olyan sajátos itáliai tükrét alkotta meg, amelynek érvénye: világirodalmi.

OROSZORSZÁG

ÖNKÉNYURALOM - ÖRÖK UNALOM

A szójátékot Gorkijnak tulajdonítja „egyetlen barátja” (ahogy többször is nevezte), Leonyid Andrejev. Az orosz századvég történelme csakugyan kicsendíti ezt a rímet. Nem mintha ez az orosz századvég eseményekben szűkölködött volna. 1881-ben egy narodnyik csoport végzett II. Sándor cárral. Az anarchizmus - melynek legtávolabbi, csatornántúli visszhangját Joseph Conrad *The Secret Agent* c. regényében (Titkos ügynök) olvashatni - a narodnyik merényletek sorában feldúlta a politikai közéletet. A művészi kérdések háttérbe szorultak. „Az emberek nem értek rá komolyan elmélkedni az irodalomról, a politika mindent háttérbe szorított... Az események a katasztrófa felé fejlődtek, egyre fenyegetőbb jelek éreztették a vihar közeledtét, az eszerek bombákat hajigáltak, s minden egyes robbanás megrázkódtatta az egész országot, azt a feszült várakozást keltve, hogy gyökeres szociális változás küszöbén állunk” - írta visszaemlékezéseinek egyikében Gorkij. [*Leonyid Andrejev*. In: *Írók- írókról*. Bp. 1970. 139.]

Az írósorsba beleszólt a politika. A századvég egyik legjobb elbeszélőjét, Korolenkót száműzik, mert nem hajlandó felesküdni III. Sándor cárra. Vszevolod Garsin egy halálra ítélt narodnyikért próbál közbenjárni. Csalódottságában, tehetetlen dühében megzavarodik és két esztendőre gyógyintézetbe kerül. Ez a finom és lázadó lélek különben a 6. számú kórterem Csehovtól átformált alakjának, Gromovnak a mintája. S ugyanő lép elő *A roham* című elbeszélés hőisében Vasziljev diákként.

A tehetetlenség hívja elő a századvég ismert érzését, a Csehovtól oly szép szónak tartott „mélabút”. Rokona ez természetesen a francia „ennui”-nak, mégsem azonos vele. Az „orosz dilemma” fojtogatóbb, elkeserítőbb, mint a francia századvégé. Itt minden vita - ahogyan azt Turgenyev híres jelképe sugallta - füstté válik, a cselekvésre bénítóan hat az önkényuralom „unalma”, s a dekadencia könnyen átoltódik abba a talajba, ahol a következetlen jobbágy-felszabadítás nyomán sohasem hajthatott ki erőteljes liberalizmus, a nagyobb tömegeket megmozgató radikalizmus. „A liberális társadalom - jellemezte a helyzetet Lenin - ezúttal is még olyan politikai fejletlenséget árult el, hogy II. Sándor cár megöletése után is csak pártoló közbenjárásokra szorítkozott.”

A polgárosodás gyengesége ülteti el a céltalanság érzését. Anyanyev mérnök, a *Tüzek* című Csehov-elbeszélés hőse így jellemzi a korhangulatot: „Akkoriban, a hetvenes évek végén, kezdett a közönség körében divatba jönni [ti. a dekadencia] és később, a nyolcvanas évek elején a közönségtől lassan átment az irodalomba, a tudományba, a politikába.” S hogy mi volt ez az érzés, pontosan jellemzi „szócsövével” Csehov. „Az életnek nincs célja, nincs értelme, minden csalóka, minden csak illúzió... ezen a világon senki sem igaz lélek és senki se bűnös, minden csak üres semmiség...”

Az „igaz lélek” és a „bűnös” különben irodalmi célzásnak fogható fel. A kor „igaz lelke” Tolsztoj, aki a patriarkális közösség hajdani erkölcsének álmát hirdette, s a kor „bűnöse” Dosztojevszkij, aki a hirtelen támadt, s egy feudális-paraszti ország háttérében feltörekvő nagyvárosnak lesz kételkedő és kétségbeesett írója.

Az orosz „elmaradottság” azonban különleges művészi eredményekre sarkall. Az írók felfedezik, hogy a tizenkilencedik század végén a nép nagyobb része egy valószínűtlen „Ázsiában” él. Csehov a saját szülővárosát, Taganrogot idézi így. „Olyan Ázsia vesz körül, hogy egy-

szerűen nem hiszek a szememnek. 60 000 lakos csak azzal foglalkozik, hogy eszik, iszik, szaporodik.”

Az irodalom kérdése mindvégig az, hogyan foglaljon állást ezzel az Ázsiával szemben. A politikai alternatíva meglehetősen szűkös. A *narodnyik* válasz egy plebejus forradalmiság eszményét váltotta át egyfelől anarchista cselekedetre, másfelől népbarát utópiára. A történelmi kihívásra a szlavofilek sajátos messianizmussal feleltek, melynek nemesi gyökerei éppoly nyilvánvalóak, mint a patriarkális úr-szolga viszony illúziójáé. Amikor tehát Csehov egyik levelében kijelenti [Plescsejevhez, 1889), hogy „én nem vagyok liberális, sem konzervatív, sem ‘csak-lassanista’, sem szerzetes, sem indifferentista” - akkor e hosszú felsorolás éppenséggel azt érzékelteti, hogy a politikai alternatívák elmaradtak a valóságos szellemi lehetőség szintjétől. Csehov egy szabad művész eszményképét fogalmazza meg; ez a valóság változásainak rögzítésével ítélkezik.

Csehov „felülemelkedését” a politikán ugyanaz a társadalmi helyzet tette lehetővé, amelyik oly nyugtalansággal töltötte el a lázadó Garsint, a romantikával viaskodó Korolenkót, a keserű és zárkózott Bunyint. A nyolcvanas évek: mély, fojtott csend, egy-két robbanás, kilátástalanság, kisebb csoportok szervezkedése. Az a nemzedék, amely Tolsztoj és Dosztojevszkij árnyékában nőtt nagygyá, nem elégedhetett meg a nyugtalanság közvetlen kiélésével, a merő lázadással. A keresés olykor felülemelte őket a hamis alternatívákra is. Jól fogalmazta meg ezt Korolenko, aki egyre inkább kiszorulván a szépirodalomból a publicisztika szolgálatába állt. A nyolcvanas évek második felében „az orosz élet nagy nehezen bevégezte egyik rövid szakaszát, amelyből, mint rendesen, nem sült ki semmi reális dolog, és a levegőben lehetett érezni valami »revíziónak« a szükségességét, hogy további küzdelmeket és kereséseket lehessen megindítani. És ezért Csehov tartózkodását az akkori pártoktól, az ő nagy tehetsége és őszintesége mellett akkor bizonyos szempontból előnynek láttam.”

A szlavofil messianizmus és a *narodnyik* plebejusság, ahogyan Korolenko írta, a nyolcvanas évekre „bevégezte” rövid szakaszát. Csehov talál rá a szavak sorára, mely különben a kor íróinak - Kuprinnak, Bunyinnak - jelszava lehetne. „Hiszek az egyes emberben, a megváltást az Oroszországban szétszórt egyes egyéniségekben látom.” [Levél Orlovnak.]

Az „egyes” ember hordozza a növekvő társadalmi öntudatot, benne talál szövetségesre a tudomány haladása. Ő küzdi le azt az Ázsiát, amellyel kapcsolatban Tolsztoj vagy Dosztojevszkij még igencsak ambivalensen nyilatkozott. „Tökéletesen változzék meg az a mostani nézetünk, hogy európaiak vagyunk, és ismerjük el, hogy ázsiaiak is vagyunk ugyanannyira, amennyire európaiak, sőt jobban, és hogy a mi ázsiai küldetésünk még fontosabb, mint az európai - egyelőre, természetesen, egyelőre” - írta például Dosztojevszkij.

Ezek az ígék már nem találhatnak visszhangra a nyolcvanas-kilencvenes évek íróinak egy meghatározott csoportjánál. Oroszországban még Turgenyev pártolta a fiatal Zolát és rendszeres havi fizetéssel odakapcsolta a *Vesztnyik Jevropi* című laphoz. Zola orosz hatása kisebb, mint az európai „peremvidék” bármely országában, s ennek többszörös oka van. Zola első figyelemreméltó orosz tolmácsa - esztétikájának „lefordítója”, s regényeiben követője -, Pjotr Boborikin száz regényében sem emelkedett túl a közepességen; Mihail Arcibasev, bár hatékonyabb szerző, a pusztá biológizmus és determinizmus alapján állva nem hozott újat a szokványos naturalista regényhez képest.

A második ok: az Európától elzárkózó (később felzárkózó) Oroszországban mintegy torlódtak a hatások. A naturalizmus szinte egyidőben érkezett a szimbolizmussal és különös, sajátos „orosz elegyet” alakított ki például Garsin művészetében. A naturalizmusnak és a szimbolizmusnak ez az együtthatása nem ritka. Verga „naspolyafája” a *Malavoglia család*ban éppoly

beszédesebb jelkép, mint Garsinnál a három piros pipacs, melyet az elbeszélés elmebeteg hőse tép le egy éjszaka. A szimbolizmus virágozik ki Garsin másik fontos elbeszélésében, az *Attalea princeps*-ben (1880): itt egy pálmafa töri át az üvegház tetejét és sorvad el a „kint” zord világának hidegétől.

A nyolcvanas évekre Oroszország már Európa irodalmának „tanítója” és nem felvevője. Lukács György érdekesen elemzi a világirodalom fejlődéstörténetének ezt a fordulatát. Az orosz és a skandináv irodalom népszerűsége Európában egyidejű a realizmus válságával. A távoli - és gyakran egzotikusnak ható irodalmak - ugyanazokat a gondokat vetik fel, csak sokkal radikálisabban, mint a polgári forradalmak utáni Nyugat-Európa. „És a legismertebb orosz és skandináv íróknál a mondanivalónak ezzel az időszerűségével sajátos ellentétben áll a csaknem klasszikus forma, amely azonban nem hat akadémikusan elavultnak, ellenkezőleg: tartalom és kifejezőmód legmodernebb problémáikkal a legbensőbb összefüggésben állnak.” [Nagy orosz realisták. Bp. 1946. 42.]

Az önkényuralomtól szenvedő Oroszország a karaktereknek, jellemeknek és helyzeteknek olyan eredetiségét vonultatja fel, amely a nyugat-európai irodalmakban már ritka. Mindennek alapja az, hogy a polgári szemlélet még nem fordult át az apologetikába. Jogosult pátosza volt annak a küzdelemnek, mely a demokratikus átalakulásért folyt az elmaradott téreken. A kapitalista fejlődés „előnyeitől” sújtott Európa saját történelmének tankönyvét azoknak az orosz realistáknak a műveiből tanulta, akik e fejlődés hiányától, elmaradottságától szenvedtek.

Lukács azonban arra is rámutat, hogy Tolsztojnál például már megjelenik az intézmények „kész alakja”, hogy az „ázsiai kapitalizmussal” összefonódott önkényuralom olyan nyomás alá helyezi az embert, amely társadalmi szempontból „átlagossá” nyomorítja. „Az írók megkíséreltek olyan eszközöket kitalálni, amelyekkel az ár ellen úszhatnak, hogy ebben a megmerevedett világban is megtalálják a társadalmi mozgatóerők nyilvánvalóvá tételéhez szükséges szélsőséges felfokozást, ami a típusalkotást, az átlagon való felülemelkedést lehetővé tenné.” [uo. 74.]

Ez az eszköz, módszer az extrém helyzetek ábrázolásáé. Mégpedig a novella, a beszély, a kisregény formájában. A nagy, átfogó epikusok (Tolsztoj, Dosztojevszkij) után lép fel az új realista novelláírók nemzedéke: Csehov, Korolenko, Andrejev, Kuprin, Bunyin és a fiatal Gorkij.

Összefügg ez a változás azzal a csalódással is, amely az átfogó, nagy változásokból kiábrándult nemzedéket - mint azt Csehovtól is idéztük - az egyes ember sorsának vizsgálatához vezeti. „A novella - írja Lukács György - modern formájában is kiélezett egyes sorsot tartalmaz.” S mindehhez nem szükséges az egész átalakulás *totális* ábrázolása. „A novella lehetségessé teszi, hogy egy-egy nagy társadalmi áramlat, egy-egy nagy szociális komplexum bizonyos részeit aránylag elszigetelten ábrázolhassa az író úgy, hogy a társadalom összmozgása csak az általános háttérrel adjon.” [uo. 138-139.]

Az illúziótlanság - mely Csehovra is annyira jellemző - elvezeti a nyolcvanas-kilencvenes évek íróit az egyes ember sorsához. Érdekes bírálatot szólaltathat meg így a kor műfaja, a novella és a kisregény a hagyományos és az új közösségek világával, a tegnapi faluval és a mai kisvárossal szemben is. A nemesi bürokrácia és a parasztság különös birkózásában ez a kor fedezi fel a kérdésfeltevések hamisságát. Írói élesen bírálják a szlavofil messianizmust és a narodnyik néppártiságot. Gorkij például azért dicsérte Korolenko *Tajtékzik a folyó* című elbeszélését, mert Tyulin révészben „a »szalmaláng hősiességű« paraszt bámulatosan helyesen értelmezett és nagyszerűen ábrázolt típusát mutatta be. Az ilyen ember képes önfeledten,

egyszerűen véghez vinni nagylelkűségről tanúskodó hőstetteket, de utána rögtön félholtra veri, megcsonkítja feleségét, szétbunkózza szomszédja fejét.”

Ez már nem a Tolsztojtól idealizált paraszt, nem a patriarkalitás jóindulatával színezett kép. A századforduló novellista nemzedéke (és éppen Korolenko, az egykori narodnyik!) azt fedezi fel a parasztságban, amit Lenin úgy jellemzett, hogy a földesurakkal szemben „rendi osztály” maradt.

A Csehov-novellák külön vonulata foglalkozik a falusi népelettel: s attól oly hiteles ez a kép, mert benne a bíráló is hangot kap. Az *Életem* című kisregény erőteljes visszautasítója annak a narodnyik szemléletnek, amely a néppel elvegyülő értelmiségi egyszerű életformáját megváltásként hirdette. Az elbeszélés főszereplője csakugyan azonosul az egyszerű emberekkel. Ám ez az azonosulás nem zárja ki az ijesztően józan szemléletet. „Én pedig közben hozzászoktam a parasztokhoz és egyre jobban megszerettem őket. Általában ideges, érzékeny és megalázott emberek voltak, tudatlanok, elkorcsosult fantáziájúak, szűk látókörűek, agyukban mindig egy és ugyanazok a gondolatok kóvályogtak a szürke földről, a szürke napokról és a fekete kenyérről.”

Ha nem tudnánk, hogy milyen támadások érték Csehovot az elbeszélés megjelenése után, akkor is világos lenne, hogy itt egy író tudatosan üzen hadat a megszépítő vidéki idillnek.

Ám ugyanilyen visszautasításra talál Csehovnál, Korolenkónál, Kuprinnál az elviselhetetlen kisvárosi élet, az átmeneti kor „véletlen társulásainak” gyűjtőmedencéje, ahogyan még Dosztojevszkij nevezte a várost. A novellisták tükrében az általános válság egy-egy kiemelt téma leleplezésének sorából áll össze. Kuprin pályájának egyik csúcsa a *Jama*, azaz a *Verem*, amely egy kisvárosi bordély mindennapjait festi; Bunyin regényének beszédes címe *Falu* és benne olvasható a címet magyarázó mondata: „Egész Oroszország egy falu.” A novellisták különös, „kétfrontos”, az elmaradott falut és a kispolgári város bíráló küzdelmének mintegy összefoglalása Korolenko 1895-ben közzétett *Nyelv nélkül* című műve, amely egy ukrainai paraszt amerikai kalandjaiban ütközteti a kettős rosszat, az új világ merkantil szemléletét és praktikizmusát a távoli Oroszországból jött elmaradott tudattal.

A paraszti életet idealizáló romanticizmust a narodnyik mozgalom csődje fosztotta meg hitelétől. A kisvárosban előbukkan a felemás jobbágyfelszabadítás, s az ugyancsak felemás kapitalizálódás megannyi következménye. Kuprin *Moloch* című elbeszélésének hőse afféle kupec-kapitalista, aki a modern ipari termelést szinte földesúri módszerekkel valósítja meg - alakja persze ellenképpel, a gyámoltalan lázadóval, a mérnökével kiegészítve érvényes. A mérnök hosszan tervezi, hogy felrobbantja a gyárat, de végül és az utolsó pillanatban megriad cselekedete várható következményeitől.

Az elbeszélések ívében, kontraszt-alakjaiban is megjelenik az a különös, „köztes” helyzet, mely a századforduló íróinak világát jellemzi. Kényszer is ez a „köztesség”, a tehetetlenség helyzetéből fakad; nem véletlen, hogy Csehov oly gyakran hangsúlyozza: az írónak felül kell emelkednie a hétköznapi politika perpatvarain. A politika elutasítása az elmaradott viszonyok bírálását is jelentette. Csehov nagyon pontosan fogalmaz, amikor *A semmirekellő* című elbeszélésében még a látszatra „modern” eszméket is bírálja. „A fokozatos haladásról beszéltek. Én azt mondtam, hogy... a fokozatosság kétélű kard. A humánus eszmék fokozatos fejlődésével együtt másfajta eszmék keletkezését is meg lehet figyelni. Nincs már jobbágyság, ehelyett egyre növekszik a kapitalizmus. És a felszabadító eszmék legszebb virágzásánál éppúgy, mint Batu kán idejében, a többség táplálja, ruházza, védelmezi a kisebbséget, amíg maga éhes, meztelen és védtelen marad. Az ilyen berendezés megfér akármilyen irányzattal és áramlattal, mert a nép igába fogásának a művészetét is fokozatosan művelik.”

Bármerre néz hát az író, a szellemi ösztönzések nem éppen biztatóak. Oroszországba is eljutott a századvég dekadens filozófiájának híre és megannyi üzenete. Úgy rémlik azonban, hogy - a kisebb tehetségeket leszámítva - a dekadencia éppoly kevés követőre talált, mint korábban a naturalizmus. Csehovra kétségkívül hatott Zola, ám inkább nemes közéletiségeivel, mint regényeinek művészetével. Túlságosan is laboratórium-jellegűnek ítélte Csehov a naturalista regényt, ezért jelenthette ki, hogy „Zola semmit se tud; mindent a dolgozószobájában talál ki”. De hasonló bírálat éri például Nietzsche is. Leonyid Andrejev egyik novellájának (*Elbeszélés Szergej Petrovicsról*) hőse egy Nietzsche olvasó diák. Eszménye a felsőbbrendű ember, de úgy látja, hogy ennek megvalósítására nincs más lehetőség, mint az öngyilkosság. Andrejev novellájából sokan a diákkal való azonosulást hallották ki, érzésem szerint tévesen. A „dekadens” Andrejev a dekadencia nyílt formáit visszautasította. Az elbeszélés hangvétele arra mutat, hogy az író ráérez a diák próbálkozásának kétségbeesettségére, helyzetének tragikomikumára.

Naturalizmus és dekadencia között az orosz századvég önálló úton jár a kritikai realizmus váratlan kiteljesítésével. Nem véletlen, hogy Csehov jelszava „a józan ész és az igazságosság” volt. Azért idegenkedik a tolsztoji filozófiától, mert az nem kínál megoldást a hétköznapi embereinek.

Csehovnál senki se bírálta erőteljesebben a hétköznapi lét torzulásait. S mindezt annak a józanságnak a nevében tette, amelyre annyiszor hivatkozott. Csehov az európai dekadencia divata idején racionalista maradt.

Nemegyszer persze a racionalizmus csupán ellentmondásosan fejezhető ki - művészi ellentétben -, mint például *A fekete barát* című elbeszélésében. Csehov hőse, Kovrin, látomással találkozik: egy fekete baráttal, aki mindenféle sugallatokkal gigantikus, elkápráztató, az örökéletre csábító, kiválasztottságot hirdető szavakat suttog a fülébe. Amit a feketecsuhás alak mond - így tartja az irodalomtörténet -, abban Merezkovszkij tanai szólalnak meg: ezt bírálja, ezt utasítja vissza Csehov. Hősenek sorsában a nagyzási hóbort, a kiválasztottság-tudat oda vezet, hogy közben magánélete szinte megsemmisül, tudományos munkássága elsatnyul. A hétköznapi és a fekete barát sugallatának ellentétét Csehov érdekesen mintázza meg. Amíg Kovrin a sugallatra hallgat, addig „boldog, érdekes, eredeti” embernek képzelheti magát. Amikor elmúlik a látomás és szembe kell néznie a valósággal, „meggondolt... szolid... ugyanolyan, mint mindenki: középserű...”

A világ tehát hamis alternatívákat kínál. Fölötte csak Csehov finom iróniája lehet úr. Az elbeszélő mintegy alakjai fölé emelkedve részvétellel, együttérzéssel és bírálással tekint végig a kortársi orosz életre. Csehov épp azért tudta megragadni ezeket az ellentmondásokat, mert rálelt a megfelelő formára. Előbb a paradoxonok ellentmondásait megfogalmazó elbeszélésekben, később egy új típusú lírai komédia műfajában, amely épp azt tagadja meg hőseitől, amire azok a leginkább igényt tartanak: a tragikus fenséget.

Csehov életművének elemzésében gyakran említés nélkül marad pályakezdésének néhány fontos motívuma. Így például a nyolcvanas években írott, *Dráma a vadászaton* és szinte közvetlen folytatása, a *Mihaszna győzelem*. Az előbbi a kor divatos rémregényeinek paródiája, középpontjában Oljával, az erdészlánnyal; az utóbbi pedig éppenséggel a kor egyik Európa-szerte népszerű romantikus írójának, Jókainak a travesztíája. Csehov úgy adja közzé ezt a regényt, mintha fordítás lenne. Hősnője, Ilka, a 17 éves cigánylány egy osztrák hölgyön akar bosszút állni, mert az megalázta a családját. A bosszú módja: hogy elhódítja a hölgy férjét, Artur von Zaynitz bárót. Mint a romantikus regényekben általában, az ilyen bosszú nem sikerülhet; Ilka megmérgezi magát.

Azért érdemes felidézni e paródiákat, mert ezek mutatnak rá arra, hogy a századvég orosz irodalma befejezi, beteljesíti a romantika elleni küzdelmet. Még az olyan író is, mint Korolenko, akinek fiatalkori munkáiban a természetkultusz és a líraiság kétségkívül az európai nagyromantika utóhatása, 1894-es művében, *A paradoxon* címűben egy kar nélküli torzszülött tragédiáját írja meg, immár romantikus eszközök nélkül.

Ennek az irodalomnak a jelképvilága inkább a szimbolizmuséval rokon, semmint a romantikáéval. Érdemes ebből a szempontból egybevetni Csehov: *Rotschild hegedűje* című elbeszélését (1894) Kuprin *Gambrinus* című beszélyével (1907). Az előbbiben halála óráján Jakov, a koporsókészítő a megbántott zsidógyereknek adja oda a hegedűjét. A másik mű sötétebb történelmi közegbe vezet: a feketeszázak vad támadása megnyomorítja a vendéglő kis hegedűsét, de az egy másik hangszeren, okarinán fújja tovább a lázadó matrózok dalát. A líraiság az orosz századforduló különleges művészi eszközévé válik, a hétköznapi élet, az elmaradottság, a hamis indulatok bírálata. A csehovi stílus különlegességét éppen az adja, hogy a líraiság megfér benne azzal a paradox gondolkodással, amely az életet színéről és fonákjáról, ellentmondásaiban tudja tükrözni. *A tokbabújt ember* Belikovja például mindenféleképpen rejtőzni akar az élet elől. „Tokban jár”, nyakig felöltözött, s irtózik a jelentől. „A valóság megfélemlítette, sőt ingerelte, folytonosan izgalomban tartotta... dicsért mindent, ami elmúlt.” E múltbanézéssel szemben - mely egyébként Csehov drámáinak témája lesz - az írói hang, mely ritkán azonos hőseiével, az ellentmondások feltárására, megértésére biztat. Az érett Csehov novellisztikája azt sugallja, hogy a hétköznapi felszín alatt rejtelmes és titkos egyéni sorsok változata lelhető fel; a líraiság, mely ezt paradoxonokban fejezi ki, éppen arra mutat rá, amit *A kutyás hölgy* így fejez ki: „Minden egyéni lét titkon alapszik.”

A FEHÉR VILLA LÁTOGATÓI

Csehov munkásságát gyakorta önmagában szemléli az irodalmi kutatás, holott maguk az életrajzi tények is utalnak rá: a jaltai tengerpart „fehér villájá”-ban Csehov körülvette magát azokkal az új írókkal, akiket becsült, s akiktől az orosz irodalom megújítását várta. Az új irodalom szervezője Gorkij volt, de Gorkij mellett megjelent a „fehér villában” Csehov utolsó fél évtizedének leghűségesebb tanúja, Ivan Bunyin, s nemegyszer feltűnik Kuprin is. Az új szerzők legjavának kiadója, a *Znanyije* 1898-ban alakul. Vezetését Gorkij 1900 után vette át; a sorozat 1904-től jelenik meg: a kor legtöbb remekműve ennek a csoportosulásnak a segítségével, pártfogásával jelenhetett meg.

Gorkij fedezte fel a fiatal Leonyid Andrejevet. Kuprin *A párbaj* című művét Gorkij megannyi tanácsával feszesebbé, művészibbé formálta. S ha a gögös Bunyin nem szorult is ilyen közvetlen segítségre, a *Falu* magán viseli e kör ihletését.

A századfordulós orosz irodalomnak látszatra alig van közös vonása. Szembetűnő mégis, hogy legtöbb jelentékeny tehetsége nyíltan vállalja Csehov és Gorkij befolyását.

A századvég és az új kor reprezentáns írói között mintegy a közvetítő szerepe jutott Kuprinnak.

Alekszander Kuprin 1870-ben született. Kishivatalnok család sarjaként került be a kadétiskolába. 1890-ben szerelt le - csalódottan, kiábrándultan, majd rakodómunkás, színész, cirkusz-szervező volt hosszabb-rövidebb ideig. 1902-ben jelent meg az *Ingovány* című műve, 1905-ben *A párbaj*. A kivonatos életrajz csak azért szükséges, hogy megvilágítsa a jelentékeny mű háttérét. *A párbaj* épp a csuzimai vereség után jelent meg, az orosz-japán háború „felelősségre vonásának” órájában, amikor a nyilvánosság követelte a választ arra a kérdésre: miért, hogy a cárizmus hadserege ilyen megalázó vereséget szenvedhetett? Kuprin művéből az okok magyarázata világos. Ez a szerző, aki felemelte szavát a kadétiskolában még mindig dívó bot-

büntetés ellen, kisregényében olyan alakot állít a középpontba Georgij Romasov személyében, aki távoli, de nagyon is felismerhető rokona *A fekete barát* álmodozójának éppúgy, mint Andrejev Nietzsche-olvasó diákjának. Romasov az álmodozás rabja, képzelt tragédiák és képzelt hősiességek önélvezője. Művészi ambícióit mintegy kioltja az egyhangú katonaélet, a kényszeres játékszenvedély és az ivás. A garnizon életének hétköznapijait csupán a „központi” fegyelmezés egy-egy eseménye szakítja meg: a tábornok látogatását várják. A hősiességről álmodozó Romasov még a saját egységét sem képes a fegyelem koreográfiája szerint irányítani s ezzel veszélybe sodorja tiszt társait. Ám a nagyobb veszélyt egy szerelem kísértése jelenti: Georgij beleszeret tiszt társa feleségébe, Surocskába. A nagyvilágba vágyakozik ez az asszony a vidéki garnizonból. Kacéran elfogadja Romasov szerelmi vallomását, holott nincs más törekvése, minthogy a férje oldalán maga is feljebb léphessen a társadalmi ranglétrán. Cselt vet tehát a szerelmes álmodozónak. Romasov megsérti a féltékeny Nyikolajevet: a párbaj elkerülhetetlen. Surocska elhiteti Romasovval, hogy az összecsapás formális lesz, mindössze a szokások kedvéért történik. Romasov másnap meghal a párbajban.

Kuprin feszes, tömör elbeszélése Csehov hatását tükrözi. Van azonban egy motívuma, mely túlhaladja a csehovi fogalomkört. Itt az uralkodó katonaréteg már tudja, hogy cselekedetei értelmetlenek, szokásaikon túllépett az idő. Feladatuknak vállalják mégis a látszat megőrzését. A látszathoz való ragaszkodás szertartása öli meg Romasovot: a látszatélet felelős valójában azért, hogy a valóságban, amikor nem fegyelmezésről, drillről, békés felvonulásról van szó, ez a hadsereg - mint Csuzimánál - harcképtelen.

Érdekes, hogy Kuprin jelentkezését élénk figyelemmel kísérte a magyar irodalom. Nagy Lajos bírálata a *Nyugat* 1914-es évfolyamában finom érzékkel veszi észre az *Oleszja* című elbeszélésből, hogy Kuprin érdekesen honosította a naturalizmust, ám ugyanakkor líraisága meghaladja a szikár naturalista stílust.

Kuprin különben szertelen tehetség volt. A forradalom idején külföldre távozik, de Párizsban sem találja helyét. Megrázó levelekkel ostromolja egykori társait, majd halála előtt egy esztendővel, 1937-ben hazatér.

Csehov jaltai villájának látogatói közül Ivan Bunyin (1870-1953) a szimbolista irányzat növendéke. Elméletileg is megalapozta írásművészetét, s ezt *szimfonizmus*nak nevezte. „A művészi próza nem annyira logikai, mint inkább zenei felépítésű, ritmusváltásokkal, variációkkal, egyik hangnemből a másikba való átmenetekkel.” [Idézi Bakcsi György: *Forradalmak, háborúk irodalom*. Bp. 1976. 82.]

A veretes próza, a hangok, színek és illatok felidézése igencsak kifejezi a nosztalgiát, mely Bunyin műveiben feltámad a tegnap pusztuló világa iránt. A hétköznapiakat ő egy emlékező próza szépségével utasítja vissza. Szándékosan áttöri a verset a prózától elválasztó határokat; festőisége, természetkultusza éppúgy rokonítja Csehovhoz, mint Korolenkóhoz. Gyermekezeit Jelec és Jefremov között töltötte, a hajdani tulai kormányzóságban. Egy isten háta mögötti városka kínálta hátterét megannyi elbeszélésének. A pusztuló nemesi világ krónikásaként alkotta a legjelentősebbet. Idéztük már 1910-ben közzéadott *Falu* című regényét. Érdemes feleleveníteni az 1911-ben közzéadott *Szárazvölgy* című munkáját is, amely egy nemesi család végnapjait ábrázolja: hogyan tör be az anyagiasság és kispolgáriasság a nemesi élet eszményeit megcsúfoló szereplők világába.

Bunyin is a hosszabb elbeszélés mestere. Ezek közül kiemelkedik az 1915-ben közzéadott, s a *Szerelmem nyelvtana* című, magyarul megjelent gyűjteményben napvilágot látott *A San Francisco-i úr* című elbeszélése. Tartalmának leírását bízvást Kosztolányira bízhatjuk, aki

lelkes kritikát közölt róla 1933-ban, abból az alkalomból, hogy Iván Bunyint tüntették ki az irodalmi Nobel-díjjal.

„Egy ötvennyolc éves amerikai milliomos, aki egész életében pénz után loholt, elhatározta, hogy pihenni fog, s kétéves kényszerútra indul az Óvilágba feleségével, meg az eladó lányával... Napról napra látjuk ennek a három gazdag, személytelen embernek az életét, azon a tündöklő hajón, amely a fényűzést és a boldogságot jelképezi... Az amerikai családot a pénze miatt előzékenység, hódolat fogadja. Ezt azonban olyan természetesnek tartják, hogy észre sem veszik, Nápolyban partraszállnak, aztán Capri szigetére randulnak. Itt egy előre nem látott dolog történik, amely útiterüket némileg megbotlygatja.”

Kosztolányi finoman fogalmaz. A San Francisco-i úr hirtelen agyszélhűdésben pusztul el az előkelő szálloda olvasójában. A tetem nem maradhat ott, nem zavarhatja a gazdag vendégek szórakozását. Először egy másik szállodába szállítják át a San Francisco-i úr holttestét, aztán whiskys-ládába csomagolva ugyanazon az óceánjárón indul haza, amelyen érkezett.

Az elbeszélés keserű, leleplező hangvétele a cselekményből is nyilvánvaló; a leírás pontos, érzékletes. Igaza van Kosztolányinak: „Ha Bunyin egyebet sem írt volna... akkor is a világ egyik legnagyobb írója volna, mert az élet mélységét érzékelteti meg benne, az elmúlást, a közönyt, az egyén eltűnését, az idő haladását, az emberi dolgok semmis voltát.”

Kuprinhoz hasonlóan Bunyin sem értette meg a forradalmat. Külföldre távozott, kedves Franciaországába, ahonnan annyi ösztönzést kapott az élet festői leírására. Az emigrációban különben egy újabb nagy műve születik, egy sajátos önéletrajz, az *Arszenyev élete*. Önéletrajz? Vagy emlékezés? Vagy az orosz félmúlt hiteles leírása? A nosztalgia lírai verse? Pausztovszkij Bunyint idézve nagyon fontosnak tartja a műfaji kérdést, pontosabban azt, hogyan lép túl a műfajokon Bunyin műve. „Nem regény, nem elbeszélés, nem novella - írja róla Pausztovszkij. - Az *Arszenyev élete* valami egészen új műfaj, még nem tudunk nevet adni neki... Önéletírásnak szokás tekinteni. Bunyinnak nem ez a véleménye. Önéletrajznak túl nagy írói szabadsággal készült az *Arszenyev élete*.” [Pausztovszkij: In: *Írók írókról*. Bp. 1970. 473-474.]

Kosztolányi azt mondja Bunyinnal, hogy ő Csehov folytatója az orosz irodalomban. Csehov persze teljesebb és gazdagabb világot mutatott fel. Csehov egyszer azt jegyezte meg Bunyinnal, hogy bármily szép a stílusa, túlságosan tömör és túlságosan mesterkelt, olyan, mint a „sűrített húsleves”. Némileg igaztalan kép, de kifejezi egyfelől Csehov bizalmatlanságát a merő stilisztikával szemben, másfelől rámutat arra is, hogy Bunyin prózája magányos és elszigetelt jelenség maradt az orosz literatúrán belül.

A VÖRÖS KACAJ

Leonyid Andrejev iskolán és csoportosuláson kívüli író az orosz századfordulón (1871-1919). Életművén ugyan megannyi hatás mutatható ki, talán még Arcibaszév is, holott Andrejev igazából Gorkij barátjaként jelentkezett az orosz irodalomban. Gorkijtől azonban mindig idegen maradt az a pesszimizmus, amely Andrejevet jellemezte. Idegen volt tőle Andrejevnek az „eszmények iránti bizalmatlansága” is, a halállal való folytonos, olykor már morbid foglalkozás.

Az Orjolban született Andrejev jogot tanult Pétervárott, tanulmányait azonban nem fejezte be; modern bohém, újságíró, századvégi ember. Háromszor kísérelt meg öngyilkosságot: Gorkij visszaemlékezéseiben is borzongva írja le azt a történetet, amelyet Andrejev mesél el neki fiataalkori kísérletéről, amikor az élményért, a szenzációért a vasúti sínek közé feküdt és azt tapasztalta ki, milyen, amikor a vonat átdübörög felette.

Ilyen szélsőséges élményeknek a költője volt Andrejev.

Első jelentkezései után 1902-ben *Az örvény* című elbeszélésével máris botrányt kavart. Az elbeszélés idillből formál pergő és keserű tragédiát. Diáklány szerelmével sétál az egyetemista, csavargók zavarják meg felhőtlen tervezgetésüket. Leütik a fiút, megerőszakolják a lányt. Az eszméletre ébredő fiú tépett ruházatban pillantja meg a menyasszonyát, majd ő is, a csavargók nyomán, magáévá teszi azt, akivel korábban még álmodozva szőtte a jövőt.

A novella nyomán támadt felzúdulás ellen Gorkij védte meg Andrejevet. Észrevette az elbeszélésben, hogy itt valaki a „rózsaszínű irodalom”, az idilli ábrázolás ellen küzdve fordul naturálisabb motívumokhoz. (Az elbeszélés már 1903-ban napvilágot látott magyarul a *Jövendő* c. lapban.)

Andrejevet meghatározott témakör Gorkijjal rokoníthatta. A *Pincében* című elbeszélés az *Éjjeli menedékhely* szerzőjének tollából is származhatna: Hizsnyakov, a csavargó körül éppenséggel a társadalom kivetettjeinek, felesleges embereinek egész galériája jelenik meg. Itt mintha Andrejev is azzal kísérletezne, hogy ebben a reménytelen sivárságban megjelenítse a regény jövendő lehetőségét. A biztatást egy fel-felsíró kisgyerek nagyon is jelképes, vékony hangocskája szóltatja meg.

Az ilyen motívum azonban ritka Andrejevnél. Ez az író eltökélten tobzódik a keserűségben és a pesszimizmus világnézetével azonosul. Gorkij felemlíti ugyan, hogy Andrejevben volt humor és groteszkség, ám hozzáteszi: „Novelláiban - sajnos - elvesztette ezt az orosz embereknek oly ritka képességet.”

Gorkij különben rajongva ír Andrejev „természetadta tehetségéről”, de ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Andrejevben mindig volt bizonyos életidegenség, a valóságtól való távolság. És persze mint a századvég megannyi bohémje, az alkoholizmus éppúgy rabul ejtette, mint a büszkélkedő hiúság: élete utolsó évtizedét egy elhagyatott finn faluban, kastélyában töltötte, társaságra vágyva és persze társtalanul, folytonos kétségbeesésben s ugyanakkor a munka lázszzerűen rátámadó rohamaiban. Volt gazdag, másszor meg bőkezűsége okán koldusszegény. Az 1905-ös forradalommal még rokonszenvezett, a forradalom leverése után börtönbe került. A forradalom előtt megjelent *A vörös kacaj* című elbeszélése háborúellenes, izgatott, nyugtalan mondanivalójával Andrejevet is azok közé sorolta, akiket a forradalom szellemi előkészítői között tarthatunk számon.

Az orosz-japán háború témája közvetetten és közvetve is rendkívüli helyet foglalt el a századvég íróinak munkásságában. Utaltunk már Kuprin *A párbaj* című elbeszélésére, mely a csuzimai vereség fényében világított rá a garnizonok életének értelmetlenségére; említhetnénk a fiatalon elhunyt Vszevolod Versin *Négy nap* című művét, amely e háború világából a pusztuló katonák, s sebesültek fájdalmának eleven és hiteles krónikáját adja, s végül itt *A vörös kacaj*, Leonyid Andrejev kétrészes novellája a tisztről, aki a háborúban elvesztette a lábát. Andrejev novellája persze nemcsak tartalmi szempontból érdekes, hanem formailag is. Az első egyike volt, aki az elbeszélő-szemszög váltakoztatásával kísérletezett. Az elbeszélés első részét maga a szenvedő tiszt mondja el, a másodikat testvére - tehát mintha egy idegen tudatból követhetnénk végig valamely esemény lefolyását, eredményét. De e tudati beszámoló háttérében ott a városka, ahová megérkezik a tiszt - kicsinyességével, a világtól való elzárkózásával és közönyével. Nem véletlen, hogy *A vörös kacaj* Magyarországon is kellő visszhangot vert. Lennyid Andrejev egy későbbi háborús regényéről írva 1818-ban Kosztolányi így idézi vissza *A vörös kacaj* emlékét: „Az orosz-japán háború után mint orosz megírta égis sikoltó vádját minden háború ellen *A vörös kacaj* című könyvében, melyben

először olvasott a világ a 'modern' háborúról, a drótakadályokról és benne fönnakadt emberekről." [Kosztolányi: *Ércnél maradandóbb*. Bp. 1975. 320.]

Mindez persze azért érdekes, mert - ahogy Kornyej Csukovszkij megírja - Andrejevnek „semmilyen külső anyaga nem volt az alkotás számára; csodálattal kell adóznunk hatalmas művészi erőforrásainak, amelyek a pusztaságban sem apadtak ki.”

A háborús témához természetesen azért is vonzódott, mert a halál gondolata egész munkásságát átjárja. Ugyancsak Csukovszkij említi, hogy gyűjtötte az öngyilkosok hozzá intézett leveleit. [in: *Élmények és gondolatok*. Szovjet esszék. Kornyej Csukovszkij: *Leonyid Andrejev*, 52-85.]

Ugyancsak világhírűvé az 1908-ban, a polgári forradalom bukása után írott *A hét akasztott ember története* című elbeszélése vált. Őt letartóztatott terrorista két közönséges bűnözővel várja itt a halált. Andrejev persze nemcsak a rettenetes metafizikáját, hanem a kivégzésre várók egész lélektanát, a lázadás értelmét és értelmetlenségét, az elnyomás kegyetlenségét avatja az elbeszélés tárgyává.

Szertelen tehetség volt; mégis drámában, versben és elbeszélésben egyaránt jelentékenyen alkotott. Az irodalomtörténeti értékelések egész sora tartja úgy: Andrejev mintegy összekötő kapocs Dosztojevszkij világa és a modern, abszurd irodalom között. Nincs sok értelme az ilyen általánosító megállapításnak. Andrejev az orosz századforduló jellegzetes írója, aki a legnagyobbat akkor alkotta, amikor - meglehet - a haláltól való metafizikai irtózatát olyan társadalmi problémákat kivetítő témákba ojtotta, mint például *A vörös kacaj* vagy *A hét akasztott ember története*. Az írásművészet szaggatott-zaklatott, új tempójú, új lélegzetű realizmusát kísérletezte ki. *A vörös kacaj* naplóformája, a szenvedő tüzéztiszt lelkibetegségének rajza, majd megőrülése oly aprólékos finomsággal, s mégis oly eleven ritmikával valósul meg az elbeszélésben, hogy annak csakugyan ritka a világirodalmi párja. Nagy Lajos, a kiváló magyar novellista már 1910-ben érdekes kritikát írt Leonyid Andrejevről. A kritikus jól veszi észre, hogy itt olyan író lépett a porondra, aki a háborúban nem lát semmi „megtisztítót”. Igaz, Nagy Lajos azt is hozzáteszi, hogy a túlzottan naturalista részletek elkábítják az olvasót és „a sok borzalmasba belefáradva, a gyötrő hangulatoktól kimerülve egykedvűen olvas tovább, csak úgy áttörtet a legszörnyűsebb emberi dolgokon, s már csak csudálkozik és a fejét csóválja”. Mégis, joggal állapítja meg egyik első magyar olvasója: „A megírás művészete tekintetében kitűnő munka Leonyid Andrejev nagy írói kvalitásait hordozza magán. E kvalitások közt a legsudálatosabb a végtelen lelki finomságok észrevése és megérzéskítése, a fölülmúlhatatlan erejű megelevenítés, rejtelmes igazságok, összefüggések megsejtése, művészi realitás a részletekben.”

Az orosz századvég rövid áttekintése után - melyet egyébként szinte bevilágít Gorkij alakja, ám az ő munkásságának teljes beérése már jóval túlmutat a századfordulón - ismételen fel kell vetnünk az orosz irodalom századfordulójának világirodalmi hatását. Annál is inkább, mert a kérdéssel jelentős tanulmányban foglalkozott Lukács György: *Tolsztoj és a nyugati irodalom* című tanulmányában. [Nagy orosz realisták. Budapest, 1946. 149-167.]

Az orosz irodalom hatását természetesen a befogadó országok szemszögéből kell szemügyre venni. Lukács itt széles összefüggéseket rajzol fel. Rámutat arra, hogy a nyugat-európai államok megélték a 48-as forradalom bukását, Anglia a chartizmus összeomlását. A kapitalista fejlődés politikatörténete olyan állami formákat hozott létre, mint III. Napóleon törpe császársága, vagy a Bismarck-féle bonapartista monarchia. Németország bekebelezése

Poroszországba, Anglia demokratikus fejlődésének megtorpanása - Lukács szavával - „mély ideológiai depressziót váltott ki, ami a kor irodalmában tükröződik”.

Ez az ideológiai depresszió keresett felfrissülést, iránymutatást Európa peremvidékének olyan irodalmaitól, ahol a kapitalista fejlődés elkésettsége mintegy sűrített formában tükrözte a korszak problémáit, ám azzal a lényegi kiegészítéssel, hogy a művészi üzenet az ipari forradalom előtti országokból érkezett, onnan, ahol az adott állapotok elfogadása nem volt lehetséges. A lázadás egy új kor még meg nem állapodott viszonyai ellen mintegy egyszerre tárta fel Nyugat-Európa múltját és jövőjét: így világíthatott be a jelenébe. A skandináv irodalom, az orosz, kisebb mértékben Lengyelország, Csehország és még elszigeteltebben Bulgária irodalma ezt jelentette Nyugat-Európának a századfordulón.

KELET-EURÓPA

A LENGYELEK

Érdeemes bizonyos részletességgel felvázolni a kelet-európai népek irodalmának néhány vonását a tizenkilencedik század derekától. A kelet-európai népek irodalma mintegy „két hatás között” talál rá önálló útjára a századfordulón. Nyugat-Európából a naturalizmus eszközeit; Oroszországból a monumentális ábrázolás továbbélő lehetőségeinek biztatását foghatta fel.

Kivált Lengyelország irodalmának fejlődése jó példa erre, hiszen itt mintegy a földrajzi megosztottságban, Ausztria és Oroszország „protektorátusa” alatt ütközött meg Nyugat és Kelet, az elmúlt és a jövő forradalmak írói számára szeizmografikusan fölfogható jelrendszere.

A három részre szakított Lengyelországban az orosz birodalom befolyási övezetében indult meg az ütemesebb iparosodás; az „orosz Varsó” tökeerősebb és nagyobb ipari munkásságot vonzó centrum, mint az „osztrák Krakkó”. A század utolsó harmadában Lengyelországot megrázza és átalakítja az 1863-as januári felkelés. Varsóban már 1862-ben szerveződik az a „Központi Népi Bizottság”, melynek baloldali szárnya, a vörös párt egyszerre tűzhet ki nemzeti és társadalmi célokat. A forradalmárokat a cár besorozza katonának, de a felkelést ez sem hiúsítja meg, tüze áttérjed Litvániára és Belorussziára is. A felkelést leverték ugyan, de eszméi tovább terjedtek. Hatására 1864-ben a lengyel jobbágyreform radikálisabb, mint az oroszországi, holott ugyanúgy a cártól kényszerítették ki. A jobbágyreform persze nem nyitott szabad utat a tőkés fejlődésnek. Egyfelől a technikai civilizáltság elmaradottsága folytán a parasztság nem tudta megtermelni - piacra és a saját hasznára - a megfelelő gabonamennyiséget, ezért nemegyszer béresmunkára kényszerült a földesúrnál, ahogyan azt Bolesław Prus egyik regénye is ábrázolja. A jobbágyfelszabadítás önmagában nem teljesítette az 1863-as felkelés céljait. Maga a nemesi birtok sem volt képes átállni korszerűbb termelésre; a jobbágyi munkát nem pótolta a mezőgazdaság agrár-ipari tevékenysége. A mezőgazdaságba a külföldi tőke is beáramlott, de - legfőképpen a kilencvenes évektől - a cári birodalom ipara konkurenciaharcban szorította vissza a lengyel nemzeti ipart.

1881, a cár merénylet áldozata lesz. 1894-ig III. Sándor cár uralma: Lengyelországban a visszaesés, a politikai szélesend, a reakció előretörésének korszaka. A zsidóság elleni orosz pogromok átcsapnak Lengyelországba is: a lengyel értelmiség tiltakozásának dokumentumaiból mindez plasztikusan kiolvasható. Nem véletlen, hogy a lengyel realizmus olyan szerzője, mint Maria Konopnicka a nyolcvanas években írja meg *Mendel Gdanski* című elbeszélését az öreg zsidó könyvkötőről és az unokájáról; egy lengyel-zsidó hazafiról, aki úgy érzi, hogy örökre elvesztette otthonaként e várost, amelyben élt és alkotott, mert a fiú érthetetlen provokáció áldozata lesz. Igaz, az elbeszélés végén a megtámadott kisgyermek meggyógyul - mégis a hontalanságnak az az ijedsége, ami elfogja őt, egyszersmind azoké a lengyeleké, akik a hármass felosztottságú országban nem találják a helyüket.

Az értelmiség nemegyszer magára maradottan harcol. A nemesség 1863 után nem képes már a függetlenség és a társadalmi haladás harcának élére állni. A polgárságban viszont erősödnek a hatalomhoz való asszimilálódás törekvései, s joggal írja a korszákról a lengyel irodalom jelentős magyar kutatója, Kovács Endre, hogy hármass lojalizmus vert gyökeret: lemondás a függetlenségről, kiegyezés a megszálló hatalmakkal, s végül az adott és fennálló rend védelme. 1878 után ugyan megalakulnak Varsóban az első munkásszervezetek, de eszméik

nemigen találnak követőkre az osztrákok megszállta Galíciában, vagy Krakkó császári városában.

Érdekesen alakul át a francia pozitívizmus tételeinek egész sora a lengyelországi „befogadónál”. Ismét csak Kovács Endre szavával, a pozitívizmus itt „etikai színezetet ölt”. Ez elég különös az „elfogulatlan” pozitívizmus esetében, mégis érthető, mert a polgári ideológia a függetlenségi célok elvesztésével a pozitívizmusból egy logikusan berendezett világegyetem képét olvasta ki, amelynek sugallata „az organikus munka, a gyakorlati építés, az adott helyzettel való megbékélés”.

Ha a lengyel polgárság a pozitívizmusból a fennálló rend védelmének szükségességét olvasta ki, írói a naturalizmusnak inkább lázító, társadalombíráló vonásait vették át. 1863 után a lengyel irodalomnak is fő kérdése a romantikával való leszámolás, az új, megváltozott valóság hű ábrázolásának sürgetése. A naturalizmus sugallatát két nőíró hallja meg a legtisztábban: Maria Konopnicka (1842-1910) és Eliza Orzeszkowa (1841-1910). Életrajzi adataik dátuma is egyberímél: együtt jártak a varsói kolostori iskolába. Abban is párhuzamos a sorsuk, hogy korai férjhezmenetelük után mindketten a magányos városi íróélet gyötrelmeivel ismerkedhettek meg. Konopnicka 19 éves korában ment hozzá egy földbirtokoshoz, de már 1876-ban elvált a férjétől, házitanítósodott, s hat gyermekét tartotta el újságírói munkákból. Orzeszkowa 16 évesen megy hozzá ugyancsak egy földbirtokoshoz, aki részt vesz az 1863-as felkelésben, ezért száműzik Oroszországba, s amikor megrendült egészséggel hazatér, már csak néhány hónapja van hátra. Felesége elveszti minden birtokukat, Varsóban keres állást, de nem talál: így az irodalom egyszersmind létfenntartásának eszköze is.

A párhuzam itt megszűnik; Konopnicka jelentékenyebb íróvá fejlődik. Realizmusát - érdekes módon - *pozitívizmus*nak nevezi, de műveiben túllép ennek filozófiáján. Bojtár Endre mutat rá arra, hogy Konopnicka a „pozitívizmus evolucionizmusával szemben a társadalmi fejlődés törésekben, robbanásokban megvalósuló menetét vallotta”. Elbeszéléseinek gyűjteményéből kiemelkedik *A mi lovacskáink* című novella. Feszült ellentmondásokat kibontó részletrajzában pontos írói munka: egy anya arra kényszerül, hogy a lovát eladja - de az eladott ló nem menti meg az életét, s az elbeszélés végén a temetőbe egy kölcsönbe kapott gebe húzza ki az anyát. Érdemes megfigyelní, hogy a novella szerkezete szinte példázatosan követi a műfaj Boccacciótól megfogalmazott alapszabályait: éppen ilyen novellán, a *Sólyompecsenye* címűn bizonyította Konopnicka német kortársa, Paul Heyse az elbeszélés alaptörvényét.

Konopnicka elbeszélése naturalista eszközökkel alakítja a cselekményt. Itt minden a végzet súlyosságával, kikerülhetetlenségével szerepel, mint ahogy többi munkáiban is átüt a végzetszerűség erős motívuma a cselekmény szövetén.

Orzeszkowa 1873-ban közzéadott regénye, a *Marta* az elnyomott nők helyzetét ábrázolja - reformista szemlélettel, meglehetősen didakszissal. De ő volt az, aki 1875-ben az *Eli Makower* című regényében a nemesi földbirtok megmentésének (s ezzel a zsidó-kérdésnek) realista és érzékeny rajzát adta. A pozitivisták készítették elő a kor egyik legjelentősebb realistája, Bolesław Prus munkásságát. Kortársa volt ugyan az említett nőíróknak (1847-1912), de java termését a kilencvenes évektől adja közzé. Prust az emeli kortársai fölé, hogy életműve átfogóan epikai jellegű; a nemesi birtoktól az iparosodó városig szinte enciklopédiáját kínálja a kortársi lengyel életnek.

Prus - írói név. Aleksander Glowacki néven született. Részt vett az 1863-as felkelésben, megsebesült a harcok során. Voltaképpen tudósnak készült, matematika-fizika szakot tanult a varsói főiskolán, de már 1864-ben élclopok munkatársa lesz, egy sajátos műfajjal, melyet *kronikának* keresztel el. Ő is magába szívja a francia pozitívizmus és az irodalmi kritika

tanításait: Taine a mestere. S ő is, mint annyi kelet-európai társa, a nemesi udvarház pusztulásának krónikásává szegődik. *Anielka* című művében egy fiatal lány szemszögéből mutatja be a vidéki életet, a pusztuló régi gazdaságot, s azt a lelki elnyomorodást, ami e pusztulással jár.

Első jelentékenyebb munkája az 1880-ban közzéadott *Powracajała fala* (Visszatérő hullám) című regénye. Itt a külföldi tőkés, a német Adler sorsa és pályája áll a regény középpontjában. Ahogy majd Reymont regényeiből is látható, az idegen tőke támadása a nyolcvanas-kilencvenes évek regényirodalmának mintegy közös témája. Mint ahogy az Kuprin *Moloch* című regényében is. Adler könyörtelen kapitalista, kihasználja, kizsarolja munkásait, még az orvosi segítséget is megtagadja tőlük: fellázadnak ellene. A munkások azonban nem bántják Adlert, s a regény egyensúlyát költői igazságszolgáltatás állítja helyre. A gyáros fia lesz az, aki egy párbajban elpusztul.

1886 a *Placówka* (Örhely) című regény megjelenésének éve. A külföldi tőke itt a faluba tör be - idegen pénzemberek bérlőként jelentkeznek. Tervük persze nem sikerül, Prus mintha kívülről avatkozna be a cselekménybe. De a mű lényege nem is e külső váz, hanem a paraszti élet pontos rajza, a falu átalakulásáé, ahová most már elérkezik a vasút is. Egy hajdani jobbágy markáns arcéle mintázódik plasztikusan, benne testesül meg a földhöz való hűség és a szolgálatteljesítés is. Épp ez az ellentmondásosság az, ami Prus regényének különös értékét adja. Mintha az erkölcs a maradisággal szövetkezne a patriarkális erény őrzésében. A jobbágy unokája már más jellem, más alkat. Lázadás érlelődik benne, az urak elleni gyűlölet. A földtől a nemesek könnyebben megválnak, mint a paraszt, bérbe adják a községi földeket is.

Ebből a regényéből sem hiányzik a didaktika. Prus, 1863 egykori harcosa a nemesség árulásában látja a bukás okát. A polgárosulásnak azonban csak vétkeit növeszti naggyá az új burzsoázia, mint ahogy ezt 1890-ben megjelent legnagyobb művében, *A bábuban* is kifejti. *A bábú* főhőse Staś Wokulski, maga is végigjárja a polgárosulás útját. Iskoláit csak úgy végezhette el, hogy pincérként kereste meg a kenyerét. Így került az egyetemre is. Az 1863-as felkelés derékba töri a pályáját. Száműzik Szibériába, ahonnan hazatér és elveszi a nálánál jóval idősebb gazdag özvegyet, ezzel hozzájut egy kereskedéshez. Addig bővíti kereskedelmi kapcsolatait, amíg az 1877-78-as török háború hadiszállítója lesz.

S itt kapcsolódik be a regény cselekményébe egy érdekes alak, Ignacy Rzecki. Negyven éve áll már a cég szolgálatában. Valaha Napóleon híve volt, majd harcolt a magyar szabadságharcban is. Álmodozó, különc, s különös párhuzamost rajzol Staś Wokulski személyiségéhez. Prus mintha azt bizonyítaná a kontrasztfigurában, hogy a forradalmak eszméinek megőrzése lehetetlen; a hűség délibábok kergetéséhez, az árulás az elvtelen polgárosuláshoz vezet. Prus eszménye valamely harmadik út. Tudjuk, hogy az angol polgári társadalom példája vonzotta ezt a különben nagyobb utazásokra sohasem vállalkozó, társaságkerülő és magányos író. A gyáripar, mely a kézművesség pontosságával dolgozik, a szolid gazdagodás, mely az egész nép civilizációját fejleszti - íme, ez volt Bolesław Prus válasza két alakjának sorsára. Történelmileg ez a nézet persze éppoly illúzióknak bizonyult, mint a kereskedő és a kereskedősegédé is.

A regényben egy különös szerelem szövődik. Wokulski megismeri Tomasz Łecki gróf szép és rátarti leányát, Izabellát. A gróf a csőd szélén áll, ennek ellenére az osztálykülönbség, az egyébként nemesi származású Staś és Izabella között áthidalhatatlan. Wokulski csalódik; feladja az üzleti szervezést. Szerelméért ugyan mindent megpróbált, még párbajra is kiállt, de hiába. Izabella nem lehet az övé. Vagyonának kezelését előbb rábízza zsidó társára, de aztán hirtelen elutazik, maga mögött hagy mindent: volt társai úgy sejtik, hogy öngyilkosságot követett el, mások úgy tudják, hogy Párizsba utazott és a tudománynak szentelte életét.

Prus regénye cselekményével, lélektani elemzésével is azt bizonyítja, hogy a polgárosulás kompromisszumos útja járhatatlan. A Łecki család és a feltörekvő Wokulski kapcsolata lehetetlen. A regény felvilágosult szemlélete világossá teszi azt, hogy Prus felülről szemléli az ábrándkergető polgárt és a gögös arisztokratát; nem talál olyan hőst, akivel azonosulni tudna. De regényének éppen ez a különleges erénye: hogy bár nemegyszer adja át a szót szereplőinek - így az anekdotázó Rzeckinek - mindvégig uralkodik rajta a kívülálló író hangja, szemlélete.

A regény vége, megoldása különben arra mutat, hogy a lengyel pozitivizmus nem tudott megküzdeni a romantika örökségével. Jeleztük már azt a megfigyelésünket, hogy egy irodalom a polgárosultság arányában lesz úrrá a romantikán. Nem véletlen, hogy Oroszországban Gorkij és számos író társa - így Korolenko is - tudatosan kísérletezett a romantika és a realizmus összebékítésével a század utolsó évtizedében. A romantika országonként más-más arcot ölt ugyan, általánosságban annyi mégis megállapítható, hogy annál következetesebb egy-egy ország művészetének realizmusa, minél sikeresebben, minél következetesebben lesz úrrá a kritikai szemlélet a romantikán.

Prus pályáján *A bábu* után sajátos fordulat az 1890-93 között írott *A fáraó* című történelmi regény. Regény, vagy inkább példázat? A kortársak a tizenegyedik századi Egyiptom figuráiban az orosz uralkodó osztály nem egy alakjára vélték ráismerni, így XIII. Ramzeszben Miklós cárra, Herihorban, tanácsadójában pedig magára Pobedonoszcevre. De a regény persze nem jár ilyen egyszerű kulcsra: inkább azt próbálja megjeleníteni érdekes és indázó mesében, hogyan küzd meg az ifjú fáraó a konzervatív papsággal. A fáraó ráébred, hogy a hosszú külhoni háború nyomorba döntötte a népet; az országot a sivatag és a tenger hódítja el; idegenek rabolják ki, például a főnóciákat. Viaskodik a trónörökös, feláldozza-e az életét, végrehajtsa-e a reformokat ezért a népért; ugyanakkor rádöbben arra is, hogy ez a nép olykor többet tud a megvalósítandó reformokról, mint ő maga.

A fáraó még trónörökös korában megtudja, hogyan árulja el a magas papság országát az idegeneknek.

Trónra kerülve a fáraó mégis megpróbálja véghezvinni reformterveit. A kincseket azonban a magas papság őrzi, a templomokhoz nem tud hozzáférni: amikor megpróbálja, vereséget szenved. A nép közt a papok könnyen támasztanak zavart és még azt is elterjesztik, hogy az ifjú Ramzesz nem épelméjű. Mintha a természet is ellene esküdött volna: napfogyatkozás áll be, amikor a templom kincseinek megszerzésére indul, s ebben a nép isteni jelet lát. A fáraót leszúrják, hívei elesnek: Herihort választják utódjául. És most - ez a regény különös paradoxona -: a fáraó eszméi mégiscsak győzedelmeskednek és éppenséggel Herihor az, aki törekvéseit megvalósítja. Prus egy utószóban mondja ki, hogy végül is nem a személy, hanem az elv győzelme a fontos. De nem az utószó rejtja a regény világnézeti erejét. A sajátos ellentmondás, amelyet az elvek és történelmi képviselőik között felmutat, bonyolultan dialektikus regényszövegszövegben nyilvánul meg. A lázadó Ramzesz és a főpapi Herihor különös ellenfelek. Ramzesz nem tud felnőni a feladatához: szeszélyes, könnyelmű, alakoskodó, mintha Robert Graves *Claudius*-ának előképe lenne. Ezzel szemben Herihor megfontolt, józan, politikában járatos, a tudományra kíváncsi jellem, aki a reformot nem szenvedélyből, hanem korparancsként vállalja. Prus írói tehetsége, hogy már első munkáiban is erkölcs és érdek, haladás és etika ellentmondásait avatta regényei tárgyává. *A fáraó* látszatra lekanyarodás a társadalmi regények útjáról, valójában a társadalmi regények gondolatát vetíti ki történelmi példázattá. Mintha egy író utolsó nagy erőfeszítése lett volna ez saját pályája kiteljesítésére. Mert *A fáraó* után - és ez irodalomtörténeti közmegegyezés - többé nem éri el legjobb szintjét. A huszadik századba egy megfáradt író lép át, aki szembekerül az 1905-ös orosz polgári forradalommal is, sőt egy

1908-as regénye, a *Dzieci* (Gyermekek) azt árulja el, hogy a forradalomban merő provokációt lát, a forradalmárban pedig Ramzeszének utódát, felelőtlen gyűjtogató gyereket.

A pálya vége nem kisebbíti addigi érdemeit: Bolesław Prus világirodalmi rangú lengyel realista egy olyan kornak, amely Henryk Sienkiewicz-csel, Reymonttal csakugyan kiküzdötte világhírét is.

Sienkiewicz munkásságát itt csak érinthetjük, hiszen javarészt történelmi regényeket írt és a pozitivistákhoz képest romantikusabb szemlélettel. Sienkiewicz a külföldi naturalizmusban „túl sok árnyékot” látott és szemléletében bizonyos idealizálási tendencia figyelhető meg. Első trilógiája, a *Tűzzel-vassal*, a *Vízözön* és a *Pan Wolodyjowski* (A kislovag) joggal hívta ki például Bolesław Prus bírálását, aki éppen a realizmusnak híjával találta ezt a történelmi regényt.

Nem tagadható persze, hogy az 1896-os *Quo vadis*, majd a *Kereszteslovagok* jelentékeny regény, s bár történelmi álcában, nagyon is konkrét válasz a korra. Az 1890-es években a porosz-központú német állam fokozza a nemzetiségek elnyomását. Ekkor utasították ki például porosz területről a felső-sziléziai telepeseket. A *Kereszteslovagokban*, mely a német lovagrend terjeszkedésének Jagelló-kori ábrájával voltaképpen a vilmosi Németország bírálását valószínűsítette meg, konkrét a párhuzam, hiszen itt a térítők a pogány lengyeleket és litvánokat tűzzel-vassal akarják legyőzni, leigázni.

Sienkiewicz, bármennyire is a legnagyobb hírnév lengyel epikus e korban, mégsem tartozhat történetünkhöz, hiszen az írói alkotásnak sajátos, mintegy a nemzeti fejlődés ábrázolását megkerülő, s azt különös áttételeken keresztül tükröző művész volt. Ezért nem véletlen, hogy 1905-ben őt koszorúzta a Nobel-díj elsőnek Kelet-Európa írói közül. A történelmi ábrázolás az általánosítás olyan magaslatát kínálja, amely a korproblémákat az elvontság nemzetközi nyelvén képes megjeleníteni. A mi beszámolóink ellenben javarészt olyan művészekről szól, akik nem mindig egy valóságos, hanem inkább egy virtuális világirodalom képviselői voltak. A fogalmat Illyés Gyulától kölcsönöztük. Egyik tanulmányában Illyés sikeresen határozta meg a világirodalmiságnak a praktikumon túlnövő fogalmát. Illyés rámutat, hogy nem a fordítások és hatások mennyiségi mutatóin kell mérni egy író világirodalmi rangját, hanem azon, hogy teljesítménye, művészi kvalitása, ábrázolásának mélysége világirodalmi szintűvé avatja-e vagy sem. Ebben az értelemben a világirodalom részese volt Bolesław Prus - akit leginkább halála után fedeztek fel külföldön -, s ugyanilyen világirodalmi jelenség volt Prus kortársa, a regényíró Stefan Żeromski is.

Żeromski (1864-1925) mintha a stafétabotot venné át a pozitivistáktól és Bolesław Prustól. Független író csak 1904-től, elébb állatorvosi főiskolára jár Varsóban, de anyagi okokból nem fejezhette be tanulmányait. Nemesi családnál házitánító, bár ekkor már az ifjúsági mozgalmakban való részvétele miatt megjárta a börtönt is. 1892-ben kijut Svájcba, ahol a lengyel emigrációtól alapított nemzeti múzeumban kap könyvtári állást, majd hazatérése után ugyancsak Varsóban lett könyvtáros. Elbeszélésekkel kezd, ezekben a nemesi pusztulás és az elnyomott paraszti sor a téma. Első nagyobb regénye az 1898-as *Sziszifuszi munkák*. Ez az iskola rendszer kérdéseinek szövevényét ábrázolja, s a parasztsorból származó ifjúság küzdelmeit választja tárgyakként. Egyáltalán, az értelmiségi lelkiismeret lesz ennek az írónak egyik középponti gondja.

1900-ban születik meg a *Hontalanok* című regénye az értelmiség felelősségéről, lelkiismereti kérdéseiről. Főhőse, Judym doktor szegény zsidócsaládból származó orvos, aki Párizsban folytatta tanulmányait. Żeromski ismerte az emigráció légkörét: a regény elején, amikor a párizsi Louvre-ban Judym előkelő hölgyekkel találkozik, szinte természetesnek ábrázolja,

hogyan lekezelik a suszterfiúból lett doktort. Nem véletlen, hogy ezek a nőalakok később nagy szerepet játszanak a regényben, hiszen a gyógyfürdő, amelynek Judym orvosa lesz, a hölgyek egyikének tulajdona. A gyógyfürdő előtt azonban Judym doktor megjárja a varsói gyárak világát is. A testvére, Viktor, munkás. Így és az ő révén jut odáig az orvos, hogy hazájában hirdesse francia tapasztalataiból a higiénia és a megelőzés szükségességét. Az orvos, maga is a legegészségtelegebb környezetből, a zsidónegyedből származott. Reformtörekvéseit azonban nemigen értik társai, el kell hagynia Varsót: így kerül a vidéki gyógyfürdőhöz. A környéken történetesen malária pusztít - az orvos gyermekeket akar megmenteni, ám áthelyezésüket a fürdőigazgatóság nem engedélyezi. Judymnak távoznia kell; egy Lódz melletti ipari központba, a sziléziai kőszénbányákhoz szegődik. S mindenét fölálldozza, hogy magányos, hősies küzdelmet folytasson a betegek, a munkások megváltásáért. Odaütazik hozzá a szerelme, de elküldi magától: az egyén nem lehet boldog mindaddig, „... amíg a föld ettől a lidércnyomástól szenved”.

Polgári filantrópiát eszményítene Stefan Żeromski? Korántsem, hiszen nem egy keserű szava van éppen az „emberbarátság” ellen, s mintha az ő szócsöve lenne az a gunyoros mérnök, akivel az orvos a vonaton beszélget. Az értelmiség felelősségéről szól inkább ez a regény, mely meglehet, hogy naiv, s kétségbeesett álmodozókat vonultathat fel csupán, ám e hősiesség nélkül mintha értelmetlenné változna az élet. Kétlelkű heroizmus ez Żeromskinál: a hit válságát újabb hittal erősíti. Egyetlen mű ez, stílusában zaklatott, helyszíneiben túlságosan gyakran változó. Van azonban erőteljes költészete, s gondolati ritmusa.

Żeromski persze attól is izgalmas író, hogy stílusa, elképzelése műről műre változik. 1904-ben alapos történelmi stúdium után bocsátotta közre *Popioly* (Hamvak) című történelmi regényét. Kortársaival, mint Sienkiewicz-csel, vagy Prusszal megegyezően a történelmi regényben a lehetséges áthallások, a jelennel való párhuzamok műfaját látta. A *Hamvak* ciklusnak készült, pontosabban egy ciklus bevezető trilógiájának, mely a napóleoni kortól indítja cselekményét. Középpontjában a lengyel légió Napóleonhoz csatlakozó csoportjainak leírása áll - útjukat, küzdelmüket követi Żeromski Olaszország és Svájc állomásain át: ha Tolsztoj *Háború és békéje* valóságos méretarányaira csökkenteni Napóleon európai hadjáratainak „felvilágosító” jelentőségét, Żeromski már erőteljesen szakít a napóleoni „felszabadítás” mindenfajta legendájával. A lengyel nemességet épúgy bírálja, mint a hódító háborút. Ami itt hamuvá válik, az a légió felkelésének történetében a nemesi értékrend - a *Hamvak* ebből a szempontból is jelképes cím.

A lengyel író történelmi érdeklődése természetesen vezet el *A hű folyó* (1912) megírásához. 1863 januárjának eseményei valamennyi lengyel realista író képzeletét foglalkoztatja. *A hű folyó* a magánélet rajzában foglalja össze a történelmi események következményeit; nem szabályos történelmi regény, hanem a történelem végiggondolása, ábrázolása egy zárt társadalmi regényben.

A cselekmény a felkelés leverése után kezdődik. Fiatal hőse, Jozef Odrowaź bujkálni kényszerül, de a falvak népe az elnyomott bosszújától félve mindenhol elűzi. Salomea, egy fiatal kisasszony udvarházában talál végül menedéket; a szimatoló kopóktól még betegágyában sincs biztonságban. Leleplezhetné a bűvő helyét a megszállók egyik tisztje, aki beleszeret Salomeába. Feltűnik a regényben egy zsidó lány is, áldozatos segítője a fiatal Jozefnek. Külön történet a menekülő Hubert Olbromskié, aki utolsó leheletéig védi a rábizott titkos iratokat. S végül itt van Jozef anyja, aki bár táborról táborra járva keresi eltűnt fiát, amikor végre rátalál Salomeánál, mindent megtesz, hogy elszakítsa a fiatalokat, mert egy hercegi család nem elégedhet meg egy vidéki udvarház kisasszonyával. Az anya terve sikerül: fiának amúgy is külföldre kell menekülnie, hogy csatlakozzék bajtársaihoz; a lány, aki

önfeláldozásból már eddig is jól vizsgázott, beleegyeznek a tervbe. A regény befejezése tragikus jelkép: tébolyodottan szalad a leány a folyóhoz, beszórja a pénzt, amit szerelmese anyjától kapott, küszködik a homokkal, a parttal, a víz húzásával. Az élettelen testet végül arcra bukva találja meg a ház öreg szolgálója.

A cselekmény leírása természetesen nem érzékeltetheti a romantikus fogantatású regény realista eszközeinek egész sorát. Az író itt a felkelés - és ennek tükrében a saját kora - belső ellentmondásait és válságát ábrázolja; az arisztokrácia önzését, amely még a nemességgel sem próbál szövetségre lépni; az önfeláldozást, amely csupán tragikus véget érhet. Żeromski az osztályszerkezet olyan belső feszítőerőit tárja fel, amely csaknem félszáz évre nehezítette meg a lengyel függetlenség megvalósítását. Żeromski a romantikus cselekményvezetésbe épít be szimbolikus jelentőségű motívumokat éppúgy, mint Verga vagy Strindberg, hogy a naturalista hatást a szimbolizmus költőiségével feloldja.

Nem követhetjük végig Żeromski egész pályáját, az első világháborún túlnyúló elbeszéléseinek és drámáinak sorát. 1913-18 között a *Walka z szatanem* (Harc a sáttannal) egy trilógiában foglalkozik az új kor új kérdéseivel: témája már a nemzetközi imperializmus, a paraszti nyomor, a világot behálózó titkos társaságok működése - de ez már nem a századforduló, hanem egy későbbi korszak problematikája.

Żeromski nem lett világhírű szerző, bár munkáit lefordították németre és angolra. Kortársa, Stanisław Reymont ugyanakkor a lengyel irodalom Nobel-díj koszorúzta regényírója. Különös alakja életrajzírók sokaságát foglalkoztatja, hiszen pályájának motívumai kínálják is a regényes feldolgozást. Az 1867-ben született író egy sokgyermekes falusi kántor fia volt, megannyi alkalmi foglalkozása és vállalkozása közül az életrajzírók elidőzhetnek rövid novíciusi korszakánál éppúgy, mint annál a motívumnál, hogy a pálos kolostorból induló fiú vándorszínésznek áll, majd „vasúti bakter” (pályafelvigyázó) lesz.

Hozzá tartozik a történethez, hogy első megjelent novellája után felmondják vasúti gyakornoki állását és ő 1893-ban egyetlen rubellel és három kopejkával költözik fel Varsóba.

Reymont világutazó volt: megjárta Londont, Párizst, élt a dél-itáliai Sorrentóban és 1919-20-ban fölkereste az észak-amerikai lengyel bevándorlók településeit; cikkekben és riportokban számolt be tapasztalatairól.

Fiatalkori írásaiból úgy rémlik, hogy kezdetben könnyen befolyásolható szellem lehetett. Zola: *Lourdes* című regényének megjelenése után egyik szerkesztője azt tanácsolta neki, hogy írjon egy hasonló lengyel zarándokútról. Így született - a szemtanú tollából a - *Pielgrzymka do Jasnej Góry* (Jasna Góra-i zarándoklat) című regénye. Zola különben is termékenyen hatott - közvetítőkön át és közvetlenül is - Reymontra, aki némi vallásossággal akarta kiigazítani, ellentmondásosan persze, a tudományra építő naturalizmust.

Ez a naturalizmus eleven az 1896-ban közzéadott *Komediantka* (Komédiásnő) című regényében. A vándorszínésznő pályája pikareszk regényre ihleti Reymontot; a színésznő sorsa pedig arra, hogy a vidék és Varsó lengyel és orosz típusainak egész galériáját vonultassa fel. A cselekmény vezetésével azt a csalódottságot és pesszimizmust hirdeti, mely ekkor világnézetének meghatározója. A vidéki környezetből (a színésznő az állomásfőnök lánya) az út egy csepürágó varsói társulathoz vezet, hogy aztán mintegy az *Érzelmek iskolája* ívének mintájára a következő regényben, a *Fermenty*-ben (Erjedések) egy gazdag, faragatlan parasztemberhez adja hozzá a csalódott színésznőt.

A korai regényekben nem talált önálló hangjára Reymont. 1899-ből *Az ígéret földje* az első olyan műve, mely a naturalizmust valóban alkalmazni tudja az adott lengyel viszonyok megjelenítésére. A regény főhőse, Karl Borowiecki kíméletlenül tör a vagyonszerzésre,

szövetsége ebben Max Baum, egy német gyáros fia, valamint Moritz Welt, a zsidó vállalkozó. Ezek a szövetségek természetesen átmenetiek, mint ahogyan a házasságok is csak arra szolgálnak, hogy általa pénzhez jussanak a kíméletlen kapitalisták. A műnek talán egyik legérdekesebb motívuma, amikor egyik hőse kijelenti, hogy Łódź városa nem otthonuk, nem hazájuk. „Mi mindnyájan azért vagyunk itt Łódźban, hogy üzletet kössünk és sokat keressünk. Egyikünk se akar ittragadni az örökkévalóságig. És itt mindenki úgy jut pénzhez, ahogyan tud.” Árulás, biztosítási csalás, gyűjtogatás - mindez belefér a regény cselekményébe; Borowiecki gyára kigyullad, s ő maga elbukik: nem tud megkapaszkodni az ígért földjén.

A regény túlságos sűrítettségben, felszínhez tapadó pontossággal és publicisztikus szenvedéllyel ostromozza az új lengyel kapitalizmus „Manchesterét”, Łódźot. Túlságos részletességgel foglalkozik bankhitelekkel és biztosítási ügyletekkel. Mégis felvonultatja a sikeres gyárosok különös galériáját (Buchholz, Kessler, Müller és Mendelssohn), akik bármennyire is azonos céllal élnek és dolgoznak, itt különböző arculatot, karaktert kapnak. Nagyszerű jellemzés Grossglück bankár arc képe. S mintha *A Forsyte Saga* világában járnánk, csak éppen lengyel színekkel festve, feltárul a vagyonszerzés egész gépezete. Az eredmény a tőkés belső monológjában: „egy kupac pénz, de nincs barátja, se nyugalma, se öröme, boldogsága, életkedve... semmi... semmi...”.

Reymont kapitalizmus-ellenességében megbújik némi városellenesség is. A Łódź-i környezetben sem keresi azt az alternatív megoldást, amit például Żeromski századforduló utáni regényei felvillantanak: a munkások összefogásának lehetőségét, vagy akár csak a kispolgári védekezésben is fel-felbukkanó liberális szándékot. Reymont civilizációellenes, mint angol kortársai közül számosan, így Samuel Butler vagy Thomas Hardy. De még rajtuk is tútesz abban a nosztalgiában, amellyel a pusztuló nemességhez vonzódik. Ez persze a tolsztojanizmus hatása is Európában, s Reymont külön szerencséje, hogy fogódzót keresve az idealizált nemesi majorságok hátterében, rálel arra az osztályra, amelytől végül nagy műve ihletét nyeri: a parasztságra.

1904-től 1909-ig írta a *Parasztok* című négykötetes művét. A tetralógia egyszerre viseli magán Zola: *A föld* című regényének hatását, ugyanakkor a vele folytatott vita nyomát.

Reymont erőteljes színekkel festi a paraszti élet ellentmondásait. Az elmaradottságból fakadó ösztönkultuszt, önzést, kapzsiságot. Ám ugyanakkor megkeresi e realiztikusan ábrázolt vonások mitikus feloldásának lehetőségét. Az emberi cselekedetek véletlenjeiben ott munkál a természet örök törvénye, hat rájuk az évszakok váltakozása is. A négy kötet egy-egy évszaknak felel meg, s hangulati háttere kirajzolja a borongó őszt, a rémületet keltő telet, a megújuló tavaszt és a beteljesítést ígérő nyarat. A *Parasztoknak* nincs főhőse. Egy család mitologikus története tárul elénk. Maciej Boryna harmadszori nősülésével kezdődik a cselekmény és ezzel a mítosz is, hiszen a falusi hit úgy tartja, ha valaki magánál jóval fiatalabb nőt vesz el, annak a sátán látja hasznát. De a leánykérés, az esküvő, a krakowjak és a mazurka hangjánál tartott ünnepség kellő lehetőséget nyújt Reymontnak arra, hogy megteremtse a falu, Lipce környezetrajzát, természetbe ágyazott civilizációjának rajzát, szenvedélyeinek és szokásainak térképét.

A legenda és a pletyka indítja el a konfliktust. Jagna, az ifjú feleség a falu szemében máris szeretője Maciej Boryna fiának, Anteknak. És ez a legenda később valósággá válik, a fiú mintha úgy akarna bosszút állni apján, hogy elcsábítja a fiatalasszonyt. Az apának éppoly kevés gátlása van, mint a fiúnak. Rájuk gyűjtja a kazlat, úgy kell menekülniük, s aztán már csak Jagna apjánál húzhatják meg magukat a szerelmesek. De persze a falu is ellenük van, a pap is kiprédikálja Anteket - csak a szerelem tüze lobog még, aztán elhamvad.

Szövetségre lép később a nagyobb ügyért apa és fiú. Drámai jelenet egy fontos motívum-sorban. A földesúr vágatja az erdőt. A parasztok megakadályozzák ezt, összefognak, éppen Boryna vezetésével és a küzdők sorában egy puskával ott van Antek is. A csősz lövi le Antek, aki súlyosan megsebesítette Borynát. Antek börtönbe kerül és Jagna, a kikapós asszony más férfiakra talál.

Reymont külön tehetsége, hogy a magánélet és a köz dolgában felparázsló indulat egymásba játszását mesterien érzékelteti. Szinte mindegyik kötetére akad valamely, az egész falut megmozgató társadalmi esemény. A nyár kötetében orosz iskolát akarnak alapítani a faluban; a tiltakozás hulláma elsöprő. Az elemeknek sajátos-jelképes szerepe van. A tűz fel-fellobog, olyan lánggal, ahogyan világirodalmilag talán csak Móricznál. A természetnek olyan rajza tárul elénk, amely ugyancsak ritka: az aratás és a tél érzékletes ellentétet jelenít meg a regény ívében.

A szenvedélyek tragikumának rajza is életes, eleven. Jagna erkölcsi pusztulása a szenvedély következménye; benne, mint Hardy *Lidércfényében* a kikerülhetetlen, mindent meghatározó végzet munkál.

Igaza van-e Hermann Hessének, hogy ez a világirodalom egyik legbensőségesebb és legtisztább munkája? A bensőségesség tekintetében ugyan némi mesterkéltség figyelhető meg és a mű tisztaságát beárnyékolja a mítoszokban való hit gyakori együgyűsége. Reymont realizmusa egybeszővődik bizonyos, már avuló miszticizmussal. Világirodalmi hatása azonban nyomon követhető Gionoig, Ramuzig: a falu és a föld misztériumának egyik legjelentősebb képviselője volt.

A pálya teljes rajzához tartozik, hogy 1911-es regénye a *Wampir* (Vámpír) már a miszticizmus foglyaként mutatja Reymontot: a spiritizmus, a teozófia különös hatással volt rá. Az 1917-es orosz forradalomra csupán egy paródia volt a válasza; az 1924-ben közzéadott *Bunt*. A *Vámpír* Londonban játszódik. Ez a „történelemfeletti” állatmese viszont az allegóriák birodalmában. Az ember ellen fellázadt állatok nem tudnak élni a szabadsággal, s úgy végzik, hogy kényszerből és megaláztatottan egy gorillát imádnak. A *Bunt* csupán azért érdemel figyelmet, mert motívumai utat találtak az angol George Orwell híres antikommunista példázatahoz, az *Állatok farmjához*.

A lengyel realizmus - mely pozitivizmus néven indul és Reymont misztikájában teljeseedik ki - a világirodalom történetének sajátos és érdekes fejezete. Egy háromfelé darabolt ország irodalma az elbukott nemesi lázadás után mégis rátalál önálló hangjára. Egyfelől nyitott marad az európai áramlatokra, hiszen nincs talán ország a térségben, ahová oly akadálytalanul hatolt volna el például a naturalizmus üzenete. Mégis ezt a naturalizmust - olykor a szimbolizmus, olykor még a romantika maradványai segítségével - mintegy átalakítja a lengyel irodalom a pozitivisták, majd Prus, Żeromski és Reymont tollán. Szemhatáruk csakugyan tágas: belefér a föld és a kapitalizálódó város rajza éppúgy, mint a történelem átfogó elemzése. Az elkésztiséget itt csakugyan behozza egy nemzeti irodalom - éppen úgy, mint az orosz. A történelmi lemaradást a szellemi forradalom előkészítése gyógyítja.

Nincs sok értelme egybevetni az orosz és a lengyel irodalom fejlődését e korban, bármennyire is mindkettő fölé árnyékot vet a cári önkényuralom. Legfeljebb annyi a megjegyeznivaló itt, hogy a lengyel realizmus érvényesülését gátolta nemzet és haladás egybefonódó, mégis olykor ellentmondásba kerülő kettőssége: nem véletlen, hogy a lengyel realizmus nagyjai pályájuk alkonyán különös módon forradalomellenessé lettek, elutasították azt a nemzetközi anyanyelvet, amit 1905, akár 1917 kínált föl Európa legjobbjainak.

A MONARCHIA HATÁRVIDÉKE

A csehországi irodalom éppoly lépésvesztésben ért a tizenkilencedik század derekára, mint a lengyel. A nemzeti függetlenség kiküzdési lehetőségének nagy pillanatában, 1848-ban a Habsburg birodalom részesei kívántak maradni, és - hogy egy távoli, déli sarkát említsük a Monarchiának - éppúgy, mint Szlovénia, petícióval fordultak Bécshez, alkotmányt kérve és hűséget esküdve. De a külön cseh alkotmány csak ígéret maradt. Közjogilag Csehország: koronataromány, egy elszalasztott történelmi lehetőség - 1848 - nyomán a tőkés átalakulás lassúbb, ellentmondásos útján.

A fiatal cseh írókat a hatvanas években az európai forradalmak - és a magyar szabadságharc emléke - ösztönzi, ihleti. Masaryk híres mondása szerint: „a nagy kor számára még kicsinyek voltunk”, mintha csak azt fogalmazta volna tovább, amit a fiatal cseh írók, Neruda, Hálek, Svetlá érzett. A fiatal *cseh* tömörülésnek európai szemhatára volt, hangadójuk Mácha, Párizsra is ráirányította a figyelmüket, a francia romantika nagy képviselőinek munkáira, így leginkább Victor Hugoéra.

A csehországi irodalom európai és kelet-európai kapcsolatainak történetét részletesen is feldolgozta a filológia. Ismeretes, hogy a 48-as forradalom után Magyarország költői egy sorban álltak a szabadsághős Byronnal. Jan Neruda verset ír a magyar szabadságharcról; Jakub Arbes elbeszélésben ünnepli a honvédsereget. A lelkes ünneplés a kiegyezésig, 1867-ig tart. Neruda azonban Petőfihez mindvégig hű marad. A Nemzeti Múzeumban Neruda levett kalappal áll meg a szabadságharc honvédszászlói előtt, s még 1869-ben is így ír: „Magyar! Lágyan ejtsd ezt a szót, hogy rózsaszírom rebbenjen a szóban, csalogánydal és Petőfi sóvárgó szerelme szóljon belőle - s mondd ezt a szót erővel, hogy a diadalmas hős ereje szálljon bele, s elődübörögjön a Szózat halálraszántása.”

Jan Neruda (1834-1891) az ifjú cseh írók mozgalmának legjelentékenyebb alakja volt. Prágában született, apja kantinos volt. Ifjú éveit kaszárnnyában töltötte, majd megismerhette az obsitos családjának züllését. Apja a kantinosság után szatócsüzletet, majd trafikot nyitott. Julius Fučík Neruda ifjúkorának plasztikus rajzában nagyon érzékenyen láttatja, hogy ebből a környezetből magától értetődően vezet az út a városi bohémvilágba, a szabad újságíróéletig. Igaz, egyetemet végzett Jan Neruda és tanított is egy német középiskolában, majd ő az első cseh író, aki élete végéig szerkesztőségben dolgozik. Csak az érdekesség kedvéért: ez az újságíró-lét még azt sem engedte, hogy Neruda megnősüljön. Mélyebb indokot keresve élet-rajzírók úgy tartják, hogy egy ifjúkori szerelem emlékképe tartotta fogva. Neruda élete Prága óvárosához kötődik, bár sokat utazott Törökországban vagy éppen Magyarországon.

A realista modern tárca csehországi mestere Neruda. Az 1878-as *Történetek a régi Prágából* a cseh realizmus alapkönyve. A Moldva bal partja és a Vár között a polgárházak, a paloták, a Szent Miklós-templom tornyai és a Hradzsín kínálja hátterét ezeknek az elbeszéléseknek.

Az egyikben például közös törzsasztalnál ül a két úr, aki ifjú korában ugyanabba a leányba volt szerelmes, s most már esztendőik óta nem beszélnek egymással. Ennek a Prágának ódon utcáin tűnik fel az az orvos, aki már nem praktizál, de a véletlen folytán egy tetszhalottat képes életre kelteni, hogy aztán minden hírt és dicsőséget kerülve visszavonuljon. Ebben a ciklusban sorakozik az az elbeszélés, amely 1849. augusztus 20-án fél egy órakor játszódik és azt meséli el, miért nem ment tönkre akkor Ausztria. Apró tárcanovellák ezek, melyekben a dramatikus koncentrátság megfér a lírikus nosztalgiával. Hosszan tűnődhetnénk azon, hogy a megfigyelésnek ez a pontossága, a kifejezés tömörsége, a szemérmes líraiság miért nem volt képes nagyobb epikus formákban megnyilatkozni. A választ talán éppen az elbeszélések szűkre szabott tere kínálja. A csehországi elmaradottság éppen azt jelentette, hogy csupán a

hajdani városi és kézműves polgárság életének hagyományossága kínált fel epikus anyagot egy olyan megfigyelőnek, mint Jan Neruda. Ahogyan Ausztria feltűnik ez elbeszélések horizontján, ahogyan e függőség gondja mintegy anekdotikus történetekben nyer kifejezést, felrémlik a magyar irodalom párhuzama: a nemzeti lét korlátozottsága és a filozofikus áttekintőképeség hiánya inkább az anekdotikus, csattanós kifejezésnek, mintsem a hosszabb epikának kedvezett.

Nem véletlen, hogy a Monarchia másik sarkában, a szlovén irodalomban is az anekdotikus pikareszk útját járja az epika.

A szlovén irodalom elkészsége még szembetűnőbb, mint a csehországié, kivált azért, mert az önálló nemzeti nyelv is viszonylag később érett irodalmivá. A nemzeti eszme kibontakozásának döntő lökést adtak Napóleon csapatai; a háború földindulásának hatására fordulhatott szembe a szlovén polgárság a germán uralkodóosztállyal. Ez a polgárság többségében németajkú, ezért is késik a nemzeti irodalom önálló szervezése. Az első szlovén tudományos nyelvtan 1808-ban jelenik meg, jelezve, hogy a hazai liberális burzsoázia, a szabadelvű tőkésék szövetséget keresnek egy átfogó nemzeti eszme szolgálatához. A szlovén liberalizmusnak a térségen belül az erős klerikalizmussal kell megküzdenie. A századforduló itt még olyan hajszák tanúja lehet, mint amilyet Anton Mahnits papneveldei tanár indított Simon Grigorčič „istentelen” versei ellen. Ivan Cankar *Erotika* című verseskötetét a ljubljana püspök máglyára vetteti. És ez a történet, hangsúlyozzuk még egyszer, a századfordulóé: Szlovéniába egyszerre érkezik naturalizmus és dekadencia, a szociáldemokrácia megannyi új elve és Csehov novellisztikája. Murn-Aleksandrov, Oton Župančič - Ivan Cankar a századfordulós Európában kénytelen végigküzdeni azt a harcot, melyet a nyugati fejlődés a tizenkilencedik század derekán már megnyert.

Cankar életművében szinte egyszerre fedezhető fel a különböző európai stílusok sora: költőként szimbolista és dekadens, regényíróként és elbeszélőként a naturalizmus tanítványa.

Cankar a Vrhnika szegénysorán született. Elszegényedett szabó gyereke, Bécsben járt egyetemre, ott ismerkedik meg Ibsen drámaival, Csehov novelláival és a marxizmus tanításaival is, ott gyűjt erőt és tudást olyan drámák megírásához, melyek tematikájukban ugyanazt szólaltatják meg, mint például Reymont *Lódz* című regénye, vagy a csehországi Čech Svatopluk *Lesetini kovácmestere*: az idegen tőke elleni küzdelmet. Cankar szatirikus drámaíró s e mellett romantikus-realista prózaszerző. 1902-ben adja közzé regényét, *A szegénysoron* címűt. Önéletrajzi ihletését életrajzának ismerői ismerhetik, hiszen hőse, Francka, a kis cselédlány alakjában Cankar a saját édesanyját jelenítette meg. Francka egy gazdag úrba szerelmes, de végül a kisvárosi szabó, Tone veszi el feleségül. A kis szabó tönkremegy, elbujdosik és Francka próbálja a saját munkájával eltartani, összefogni a családot. A gyermekei is elkerülnek hazulról: Lojze tanulni indul Ljubljanába, Tone inasnak szegődik és végül a kis Francka cselédlánynak.

A történetet Cankar romantikus költészettel szövi, stílusát visszafogott pátosz jellemzi. „A foltozó varga tökéletesen megadta magát sorsának. Szavaiban nem volt cseppnyi személyes gyűlölet. Amikor arról beszélt, hogy jó volna a gazdagokat és más hasonló embereket ‘egy kicsit meggyilkolni és felaggatni’, s a törvényeket olyanformán módosítani, hogy a szegényembernek is legyen betevő falatja: mindez csak pusztá szó volt a száján; szép szó, amellyel jólesett elbódítania sorsos társait. Saját magára nem gondolt; jól tudta, hogy sohasem lesz másként a világ sora és ezért nem is emésztette magát.” (Cankar: *A szegénysoron*, Bp. 1955. 146.)

A reménytelenségben Cankarnál mindig van remény; a szegényekben erő a belenyugvásra és a lázadásra. *A szegénysoron* végül didaktikus kiutat mutat. A hazatérő Lojze útközben találkozik Krivec Jozse néptanítóval. A néptanító munkássága - olvasóköroket szervez - sugallja azt, hogy lehetséges a változás.

Lojze az édesanyja halálára érkezik haza. A szegénysor elátkozott domboldalán minden azt hirdeti, hogy „hasztalanul” telt el itt minden emberélet. Az író mintha a szegénysor üzenetét fogalmazná meg, amikor így szól: „Halálra ítélve! Minden szenvedés hiábavaló! Céltalan, meddő élet...” Mégis, amikor közeledik az éj, lent a városkában fel-felgyulladnak apró mécsesek és a domb alatt, a völgyben „egy parányi piros mécses villant meg. Reszketve pislákkolt, nőtt, és a csöppnyi, piros lángocska csakhamar nyugodt, ragyogó, fehér fényességgé hatalmasodott. A tanító ablakából áradt a fény...”

Könnyű lenne Cankar szemére vetni, hogy túlságosan hisz a nép felvilágosításában, nagyon is csak a szóra és nem a tettekre bízva hősei sorsát. Ám az adott regény világában éppen azért jelentős a tanító alakja, mert *A szegénysoron* hősei attól szenvednek leginkább, hogy nem látják át saját sorsukat, hogy inkább a szenvedést vállalják, mint a lázadást. A regény romantikus-realista hangvétele megengedi, hogy végkicsengésében a felvilágosítás illúzióját sugározza biztató jelképként.

1907-ben teszi közzé Ivan Cankar a *Jernej szolgalegény és az ő igazsága* című elbeszélését. A szlovén irodalomnak ez a Kolhaas Mihály nekivág a világnak és így beszél: „Jernej vagyok Betajnovából... Igaztalanul bántak velem. Azért világgá mentem, hogy megkeressem az igazságot, amit Isten erre a világra küldött, s amit a bírák őriznek könyveikben.”

Jernejjel igazságtalanság történt: és őt negyvenévi robot után elűzik a földről, mert meghal a gazdája, az öreg Szitár.

A bíró, akihez Jernej fordul, visszaküldi Betajnovába, hogy az új gazda könyörületére hivatkozzék. De persze Jernej erre nem hajlandó, további bajba kerül, letartóztatják, vallatják, hajszolják; kiszabadul, tovább vándorol, egészen Bécsig akar eljutni, a császárig, de persze hiába keresi az igazságot mindvégig.

Jernej szolgalegény végül felgyújtja Szitárék házát. De aztán magát Jernejt is a tűzbe vetik. A népmesei fordulat elfedte Cankar kritikusai elől azt, hogy itt nem csupán a naiv romantikus elbeszélés huszadik századi feltámasztásáról van szó. Cankar népmesébe oltott modernsége a romantikus kifejezésmód ellenére is tömör, határozott jelképes beszéd: a Monarchia bürokráciájának éppoly erőteljes bírálata, mint amely a csehországi, a galíciai irodalomban is megszólalt.

A romantika sajátos továbbélésére a realizmus keretében érdekes példát kínál a bolgár irodalom is. Egyáltalán, Európa peremvidékének művészeti fejlődésében e késői romantikának érdekes és ellentmondásos szerepe van. Nem kétséges, hogy a romantika leküzdését célként tűzte ki az elkésett irodalmak egész sora, Skandináviában éppúgy, mint Oroszországban. Ugyanakkor, épp az elkésettség okán, a nemzeti függetlenség gondolata a realizmusban olyan hangsúlyt kap, amely magától értetődően hívja segítségül e függetlenség sajátos anyanyelvét, az európai romantikát. Mintegy másodvirágzását éli így a romantika. Tudatos program is ébresztheti, mint Gorkij esetében, aki a nemzeti felszabadításon túllépve, a nép felszabadításának ígéit keresi a mesében, legendában, a romantikus hagyományban. A legtöbbször azonban egy hiányzó a nemzeti eposz pótlására felelküdő epikus szerzők fordulnak a romantika eszköztárához. Ezekben az irodalmakban előfordul, hogy az irodalom „alapítója” egyben fontos fejlődési szakaszának „kiteljesítője” és „betetőzője” is - egyetlen

életművön belül kerül sor olyan nagykorúsodásra, amelyre a nyugat-európai irodalmak „normális” menetében aligha találunk példát.

Ilyen író például a bolgár Ivan Vazov (1850-1921).

Bulgáriában, miként Lengyelországban, három részre osztott ország küzd nemzeti függetlenségéért. Az 1877-es orosz-török háború Bulgária részleges felszabadításához vezetett ugyan, de a San Stefano-i békében elismerik az önálló bolgár fejedelemséget, ettől különválnak Macedónia, s végül török ellenőrzés alatt marad, látszólagos autonómiával, Kelet-Rumélia.

1877 után a nemzeti érzés kiköveteli irodalmát. Már 1869-ben Romániában szerveződik az a Bolgár Központi Forradalmi Bizottság, melynek tagjai közt ott van Ljuben Karavelov, az orosz forradalmi demokraták egyik leghívebb tanítványa, s ott van Hriszto Botev is, a bolgár költészet első nagy és összefoglaló tehetsége.

Magától értetődő, hogy 1876, a bolgár felkelés dátuma középponti helyet foglal el mind Botev, mind Vazov munkásságában. Az már a sors külön szerencséje, hogy Vazovot például Hriszto Botev apja tanította az iskolában; az is életrajzi szerencsének számít, hogy Romániában Vazov a lázadó emigránsok legjobbjaival találkozhatott.

De társakat Vazov nemcsak a való életben keres, hanem persze a világirodalmi példákban is. Átfogó eposz-tervek foglalkoztatták egész pályáján: előbb verses elbeszélő költeményt alkot (*Az elfelejtett hősök*), majd a század végén, 1894-ben adja közzé *Rabigában* című regényét, pontosabban modern prózai eposzát.

Vazov visszatér az 1876-os népi felkeléshez, annak történetét dolgozza fel. De a történet talán rossz szó, hiszen végül is az öntudatra ébredés, az agitáció, a lázítás munkáját állítja elének. „A harc, amely az előkészítés időszakát követte, már nem érdemel ilyen megbecsülést. Nem akarjuk az egészet leírni.” Vagyis nagyon tudatosan egy olyan hőst választ - Bojcsó Ognyanovot -, akit nem csupán cselekvéseiben, hanem „apostoli” tevékenységének tükrében is bemutat. Ognyanov legendája nagyobb, mint sikereinek valóságos krónikája: mintha a nép álma testesülne meg benne. Ő az, aki a környéken pusztító rablókat kivégzi, akit sohasem talál meg a török rendőrség, golyó nem fogja, láng nem pörköli.

Tanítóként szervezi Ognyanov a forradalmat. És szövetségesekre talál éppúgy, mint az életben Vazov: egy felvilágosodott orvos (Szokolov), egy szocialista eszmét hirdető egyetemista (Kandov) áll mellé - s körülöttük a népmesei hősök sora, Sztojko apó, Cankó és a többiek.

A felkelés elbukik, Ognyanov és Szokolov meghal. De nemcsak a tragédia története érdekes, hanem a tragédia okainak felderítése is. Ivan Vazov bizonyos mértékig lázítói hamis illúzióit is bírálja. Ha felkelés előkészítő szakaszában a hőst és társait bújtatta a nép, a bukás után becsukódnak előttük az ajtók. Egykor kenyeret kínáltak nekik, most rendőrért küldenek. Vazov, aki a romantikát hívta segítségül egy prózai eposz megalkotásához, műve utolsó részében könyörtelen kritikusként, illúziókat leleplező realistaként lép fel. Kritikai tanulmányaiból tudjuk, hogy a századforduló után úgy gondolta: megszűntek az élet eposzi feltételei, a hétköznapiok inkább a szatírának kínálnak anyagot. Így született meg a *Nova zemja* (1896) (Új föld) című regénye, amely a pénz hatalmát leplezi le, ezért írta meg például a *Jocó apó nézelődik* című elbeszélését, amelyben az a boldog ember, akit a vakság óv meg a kiábrándulástól.

Az európai „peremvidék” realistáinak sorsa ismétlődik meg Vazov pályáján is. Vazov, az egykori kultuszminiszter a balkáni háborúk, majd az első világháború idején a sovinszta jelszavak hatásának is enged, és 1921-ben bekövetkezett haláláig már csak annyi ideje maradt,

hogyan felismerje tévedését és rokonszenvvel nyilatkozzék az oroszországi szocialista kezdeményezésekről.

Igazságtalanság persze csupán Vazovot kiemelni a bolgár realizmus történetéből. Fontos például az olyan művek megemlézése, mint Zahari Sztojanov *Zapiszki po bálgarszkite vasztanija* (1884-1892) (Feljegyzések a bolgár felkelésekről) című munkája, érdemes lenne arra is kitekinteni, hogy Konsztantinov szatirikus munkáiban megjelenik a vidékies elmaradottság olyan bírálata, amely például a bécsi operába vezeti el Baj Ganyót, aki ott aztán bárdolatlan balkániságában ingujjra vetkezik.

A világirodalmi vérkeringésbe azonban eddig csupán a *Rabigában* tudott bekapcsolódni - ezért, hogy Vazov társainak művészetéhez nehezebb párhuzamosokat keresni még Európa peremvidék irodalmaiban is.

Áttekintésünk azzal próbálkozott, hogy a nyugat-európai, a „normális”, a klasszikus fejlődéstől elmaradt irodalmak sajátosságait, s egyszersmind közös vonásait is szemügyre vegye. Az elkésettség fogalmának viszonylagosságára igyekeztünk rámutatni. A tizenkilencedik század utolsó harmada voltaképpen a világirodalmi igény újjászületésének tanúja: a tőkés fejlődés ekkor érkezett el abba a fázisba, amelyben megszületik a világgazdaság. Ennek kiegyenlítő ereje, s az európai egyensúly fenntartásának nehézségei egyaránt arra kényszerítik a nagyhatalmakat, hogy a kis népeknek korlátozott jogokat vagy függetlenséget adjanak. A „perem” népei pedig olykor öles léptekkel, nemegyszer egyetlen emberöltő alatt hozzák be nyelvi, kulturális és művészi elmaradottságukat.

Az elmaradottság behozása, pontosabban az önálló nemzeti kultúrák újjáteremtése; reneszánsza sajátos erőt kölcsönöz ezeknek az irodalmaknak. Javukra fordítják az elkésettséget; már-már eposzi naivsággal, mégis modern keretben képesek azokat az ellentmondásokat kifejezni, amelyek ekkor már az európai tőkés fejlődést fenyegetik. És belépnek gyakran virtuálisan - abba az európai irodalmiságba, amely egységesen fordul el a kapitalizmus apologetikájától, s megteremti Európa új kritikai realizmusát.

HÍVŐK ÉS KÉTKEDŐK

A SZÁZADFORDULÓ KRITIKAI REALIZMUSA AZ ANGOL REGÉNYIRODALOMBAN

Az angol századforduló íróinak egész sora érte meg, hogy már életében elavultnak nevezzék. Híresebb ma már az a „perirat”, amely halálos ítéletüket kimondta, mint ők maguk. 1919-ben Virginia Woolf *A modern próza* című tanulmányában így írt: „Ha azt mondjuk, hogy Mr. Welsszel, Mr. Bennett-tel és Mr. Galsworthy-vel vitatkozunk, ez részben azért van így, mert ők testi mivoltukban is jelen lévén, műveiket valamiféle élő, lélegző, mindennapi tökéletlenség jellemzi... Ha egyetlen szóban kellene megfogalmaznunk, mire gondolunk, akkor azt kellene mondanunk, hogy ez a három író materialista. Azért csalódtunk bennük, mert nem a lélek érdekli őket, hanem a test, s az az érzésünk, minél hamarabb fordít nekik hátat a lehető legudvariasabban az angol próza, s vonul el mellőlük akár ha a sivatagba is, annál jobbat tesz a lelkének.”

Az udvariasságról persze ma már más a fogalmunk, mint Virginia Woolfnak; a materializmusról is. Mert a materialista szón Virginia Woolf és kortársai azt értették, hogy ezek a szerzők a hétköznapi életet ábrázolják. „Hatalmas mesterségbeli tudással és óriási igyekezettel mutatják igaznak és előrelátónak a triviálist és az illékonyt.” [*A pille halála*, esszé, Bp. 1980. 481-483.]

A szigorú ítélet persze annak szólt, hogy a századforduló írói megélték az első világháborút - művükkel valójában ez a történelmi esemény kérdőjelezte meg. Mintha egyetlen pillanat alatt változott volna múlttá a művük, s ezt nemcsak a kívülálló mondhatta ki, hanem maguk a szerzők is: H. G. Wells egy kétségbeesett levelében épp a világháború befejezésekor írja, milyen elavultnak érzi önmagát.

Az „avultság” így a művek természetéből fakad, s korántsem attól érződött oly erősen, mert szerzőik a háború hatására hirtelen világnézetet váltottak. Ellenkezőleg: a háború kapcsán H. G. Wells talán a legradikálisabban vonta le saját világszemlélete következtetéseit. Ekkori regénye, a *Mr. Britling* olyan kortársak elismerését váltotta ki, mint Gorkij, akinek 1916 végén Wellshez írott levelét minden monográfia idézi: „Kétségkívül ez a legjobb, legigazabb és emberségesebb könyv, amit ebben az átkozott háborúban Európában írtak... Az Ön könyve sokáig fog élni, nagy és csodálatos ember Ön, Wells...” [In: Róna Éva: *H. G. Wells*, Bp. 1969. 97.]

Wells radikális antimilitarizmusa egyenes következménye életreszóló liberális elkötelezettségének. De épp ez a liberalizmus rémlett oly visszatetszőnek Virginia Woolf szemében; hiszen mi más volt (világnézetileg) a világháború, mint a liberalizmus csődje?

Galsworthy is azzal büszkélkedhetett, hogy az első egyikeként szervezett olyan társaságot, amely a repülés hadifelháználása ellen emelte fel tiltakozó szavát. Ám nagyregényének sorjázó kötetekben nemigen vehetni észre, hogy a nagy világégés változtatott volna stílusán, szemléletén, alakábrázolásán. Wells, Galsworthy és Conrad visszavonhatatlanul a világháború előtti évek írói: a századforduló az otthonuk, s világszemléletük, stílusuk forrása a századvég történelme.

Az angol regény tizenkilencedik századának klasszikus periódusa Dickens és Thackeray munkásságával zárul. Az angol regény tizenkilencedik századi történetében egyébként is nehéz iskolákról, áramlatokról szólni: itt az irodalmi élet szerkezete mindig az egyes, az egyéni, olykor a külön alkotónak, és a besorolhatatlan, áramlatokon kívüli műnek kedvezett. Ha tendenciákról itt egyáltalában beszélni lehet, akkor úgy, ahogy azt Arnold Hauser teszi: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című munkájában, azzal a megfigyelésével, hogy a századvég felé az angol regény bensőségebbé válik, inkább a lélektani érdekességekre figyel, semmint a társadalmi átalakulásokra: mintha véglegesnek fogná fel azt a világot, amelyet az 1901-ben elhunyt Viktória királynő 63 esztendő uralma nyomán viktoriánusnak kereszteltek el.

A bensőségebbé válás, egy bizonyos lélektani realizmus jellemezte Jane Austen, vagy George Eliot regényművészetét. Hauser összefoglalójában természetesen nem juthatott hely annak a művészi jelentőségében nem éppen kiemelkedő, mégis érdekes áramlatnak, mely a naturalizmus kezdeményét folytatta, vagy vette át Franciaországból, vagy amely önállóan termelte ki a társadalmat leíró, s annak mozgását bizonyos külsőségekben követő regényirodalmat. Itt elsősorban Gissing és George Moore műveire gondolunk, de felidézhetnénk akár Margaret Harkness nyomorról szóló romantikus-naturalista kisregényét is, mely Engelsnek adott alkalmat arra, hogy épp e naturalista irányhoz csatlakozó művel szemben fejtse ki a tipikus alakok tipikus körülmények között való ábrázolásának realizmust követelő tételét.

Viszonylag kevés összefoglalás mutat rá a harmadik áramlatra, amely az előbbiekével mintegy párhuzamosan bontakozott ki: az olyan poszt-romantikus-cselekményes, nemegyszer csupán a szórakoztatást célzó írók munkásságára gondolunk, mint Robert Louis Stevensoné és a Sherlock Holmes alakját megteremtő Conan Doyle-é.

H. G. WELLS

A nyolcvanas évek Angliája a társadalmi nyugtalanságé, a szocialista szervezkedéseké. Mint Európa iparilag legfejlettebb, gyarmatbirodalma révén legkiterjedtebb országa az imperialista válság jeleit is elsőnek mutatta fel; ez a válság a filozófiától a tudományos gondolkodásig tart. A naturalizmus áramlatait egyébként Angliában éppenséggel a szociáldarwinizmus befolyása erősítette. Herbert Spencer (1820-1903) a pozitivistá filozófiát a darwinizmussal házasította össze szintetikus rendszerében. A társadalmi alkalmasság éppoly érvényes tétel, mint a biológiai: Spencer a gyengébb egyedek mesterséges megóvását helyteleníti. „Ha tudatlannak lenni épp olyan biztonságos dolog, mint bölcsnek, ki akarna bölcsességre törekedni...” - hangzik például egyik közhelybe burkoltan is veszedelmes ítélete. Különös, hogy irodalmilag a nyolcvanas évek biologizmusa egy szélsőséges determinizmus világszemléletében csapódott le. Még azok is, akik a társadalom megváltoztatását oly hön óhajtották, mint például Thomas Hardy: regényeikben legfeljebb annyit képesek sugallni, hogy az élet külső meghatározottsága tragikus és így mindössze e tragikum hangsúlyozásával fejezhették ki tiltakozásukat.

Az adott társadalom spektrumán belül az evolúciós tanok megannyi színezete volt lehetséges. H. G. Wells mestere, Thomas Huxley liberális értelmezése gyökeresen eltér a spenceri filozófiájától. Gondolkodásának középpontjába rendkívül tudatosan a biológikum és az etikum szétválasztását állította. 1893-as *Evolúció és etika* című oxfordi előadásában szembeállt a darwinizmus közvetlen társadalmi alkalmazásával: ha a természet kegyetlen is, az ember világát az etikum törvényei határozzák meg.

Wellsben és a nyolcvanas évek fábiánus gondolkodóiban ez a tanítás vert visszhangot. Optimizmusukat az is táplálta, hogy a társadalom életében érvényesülni látták az emberi értelem megannyi találmányát. 1879-ben Edison felfedezte a villanykörtét, két esztendő múltán a fonográfot. Az évtized a telefon feltalálásának tanúja is; ezután a gumigyártás melléktermékei forradalmasítják a hétköznapiakat, itt a kerékpár: elég csak rápillantani mondjuk a kor világhírű regényírójának, Henry Jamesnak arra a képére, amelyen egy kétkerekűt tol maga előtt, hogy lássuk: minő büszkeség és öntudat töltötte el a találmányok korának gyermekeit. Nem véletlen persze, hogy e találmányok várható következményeivel, a társadalom „elgépiesítésével” szemben Angliában születnek az első negatív utópiák is. William Morris a gépek ellen a középkori városállamok kézműveseinek példáját és erkölcsét idézi fel; Samuel Butler tanulmányai ugyancsak az elgépiesítés fantomját idézik fel, s találunk majd példát H. G. Wells munkásságában is arra, hogy ezt a félelmet, mint a társadalom szélesebb rétegeiben átélt szorongást tartsuk számon.

William Morrisnak különben érdekes szerepe volt a szocialista mozgalmak történetében. 1884-ben alakul meg a Fabiánusok Társasága, az a mozgalom, amely az óvatosan haladó liberális átalakulást öltöztette szocialista köntösbe. 1885-ben már kettéválk ez a kör, s éppen William Morris - Eleanor Marxszal egyetértésben - vezeti ki szocialista híveit a fabiánusok társaságából.

A szocialista eszme megosztottsága egyébként e kor társadalmi gondolkodásának bizonytalanságát is elárulja. Erre vallanak a filozófiák szélsőségei is. Hol megrészegültek a technikai civilizáció lehetőségétől, hol megriadtak tőle; olykor utópiákat építettek, máskor negatív társadalmi szatírákban fejezték ki, mennyire bizalmatlanok e merőben civilizációra épített történelmi fejlődéssel szemben.

A mérték- és arányvesztés egyébként is jellemző e korra. Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe* című regényében szerepel egy párbeszéd, amelynek csattanója ez: világvége? - ó nem, csupán a századvég! Valóban: a századvéget, mint egy új világ hajnalát, vagy az egész világ alkonyát élte meg írók és gondolkodók sora: közülük most azoknak a pályáját vázlatozhatjuk, akik koruk leghíresebb, ezért leggyorsabban lehanyatló példaképei voltak. H. G. Wellsét és Galsworthyét.

H. G. Wells 1866-ban, a Kent megyei Bromleyban született. Megannyi önéletrajzi elemet hordozó regényeiből jól ismerjük az életét, attól kezdve, hogy édesapja krikettjátékkal tett szert különjövedelemre, egészen addig, hogy édesanyja ott lett házvezetőnő, ahol leánykarában cselédeskedett:

Az ifjú Wells 1880-ban egy windsori posztókereskedésben helyezkedik el tanoncnak, majd utána gyógyszerészinak lesz Midhurst-ben. Olvashatni is a patika leírását a későbbi nagyregényben, a *Tono-Bungay*-ban. Wells elébb latin különórákat vesz, mint aki végleges hivatásul választotta a gyógyszerészetet, majd mégis otthagyja a patikát, beáll egy rőfösüzletbe. Később tanítóskodik, majd egy ösztöndíjjal bejut a dél-kensingtoni természettudományi kollégiumba, ahol T. H. Huxley professzor tanítványa lesz. Hihetetlen mennyiségű olvasnivalóval birkózik, végül azonban megbukik geológiából: így újra tanítónak áll, majd 1893-tól független újságíró és író.

Első sikerét utópikus-fantasztikus regényeivel érte el. Sorozatának nyitánya, az *Időgép* különös mű. A negyedik dimenzióban tesz utazást, s a jövőbe kivetített szatirikus társadalomképet rajzol. Biológiai tanulmányai nyomán Wells úgy képzelte, hogy a parlagon hagyott emberi energia elkorcsosul.

A regény ennek az elkorcsosodásnak a története.

802701-ben, az aranykor hatalmas palotáiban, konfliktus nélküli boldogságban élnek az *eloik*. A föld mélyében, iszonyú gépek között dolgoznak a gonosz *morlockok* - a társadalom e két rétegét mintha a közöny falai választanák el egymástól. A föld gyomrának lakói ugyan a paloták népének húásával táplálkoznak; de a földfeletti semmittevők nemigen törődnek azzal, miből származik a jólétük.

Látszatra nagyon komor, sötét és kilátástalan utópia ez. Megfejtését azonban értették a kortársak: nem szabad belenyugodni az adott élet viszonyaiba, a változáshoz alkalmazkodni kell, sőt magát a változást sürgetni, mert különben a merő biológiai fejlődés uralma következik el és olyan falanszter támad, mint amilyen az *Időgép* utasának szeme elé tárul. Wells igazi Huxley-tanítvány - de még megtoldja Huxley „etikai gondolatát” a saját külön álláspontjával. Világképében folytonos küzdelmet folytat az emberi értelem az állati ösztönnel. Wells nemcsak az ösztönök uralmától, hanem az elszabadult értelemről is félti az emberiséget. Feltalálói nemegyszer átlépik az etikum határát; az állatból embert faragnak anélkül, hogy az értelemről fakadó erény képességeit is rájuk ruháznák. Erről szól különben Wells 1896-ban közzéadott regénye, a *Doktor Moreau szigete* is. Az a fiatalember, aki egy csendes-óceáni útján hajótörést szenvedett és az Ipecacuana gőzös fedélzetére kerül fel, melyen Doktor Moreau szállítja különös kísérleti állatait - tudatosan idézi vissza irodalmi ősképet, Swiftet. S ugyanúgy egy szigetre vezet az útja, ahogyan a Gulliveré - csak itt a bennszülöttek helyét különös rabszolgák veszik át, állatokból formázott emberi lények, akik babonásan tisztelik a felsőbbrendű embert.

Mi ez az emberállat? A kínzókamrában felsőbbrendűvé operált élőlény. Bizonyíték-e Mling alakja a test vagy a lélek primátusa mellett? Wells közzétett egy nyilatkozatot a *Doktor Moreau szigetének* mondandójáról. Ebből is az sugárzik, amire már az *Időgép* kapcsán utaltunk: Wells egy kettős kétely pesszimizmusát hirdeti. Mind az ösztön, mind az értelem elszabadulhat megfelelő etikum nélkül: „Az emberiség lassan csiszolódik megfelelő alakba állati vadságából, és eközben állandó konfliktus támad az ösztön és a fegyelmező parancs között. E parancs tenné lehetővé, hogy a veleszületett erény megbújjon az értelemben. De ami Moreau szigetén történik, kész katasztrófa: Moreau szörnyei esetében szó sincs konfliktusról ösztön és értelem között, mert étvágyuk kielégítésén túl magasabb szellemi igényük egyáltalában nincs. Külső kényszer hatására mozognak, amely ha megszűnnék, elpusztulnának.”

A kettős bizalmatlanság hol az ösztön, hol az értelem veszedelmeire figyelmeztet. Wells úgy látja, hogy biológiánk fejlődése világtörténelmileg sem fejeződött be. Nem vagyunk többek, mint magas értelmi fokra fejlődött állatok; erkölcsünk nem szervülhetett testünkhöz, eszünkhöz. A társadalom egyébként is gyanakvással néz a különcre és az idegenre. Mindazokra, akik a haladás előőrsei, vagy a civilizáció szörnyetegei. *A láthatatlan ember* (1897) egy dél-angliai faluban mutatja be Griffint, a váratlanul felbukkanó idegent. Gyilkossá válik, eszelős varázslóvá: hatalmas tudása van, de ezt elvesztegeti. Wells itt feltehetően a „felsőbbrendű ember” ideáljával száll szembe.

Van azonban olyan regénye (*Az istenek eledele*), amelyben az óriássá növesztett embereket, a nálunk szebbeket és jobbakat mindenki gyanakvással és bizalmatlansággal fogadja. Wells büszkén nyilatkozhatta: „A könyv a sorozatos átalakulás fantasztikus leírásával kezdődik, amelyet a tudomány idéz elő és az új, hatalmas lények hősies küzdelmével végződik a világ számtalan apró, jelentéktelen kis emberkéjével szemben. Senki sem látta a könyv mély értelmét. Bizonyos, hogy kissé meglepte néhány olvasóját. Mulattak óriás darazsaimon és óriás patkányaimon, de nem látták meg igazi jelentőségét.”

Nehéz egységes gondolatot kihüvelyezni Wells kilencvenes években közzéadott, esztendőnként sorjázó regényeiből. Hiszen itt egy regényíró tollán kitágult a világ valóságos világegyetemmé, melyet tudományával meghódít az ember. Érthető, hogy ez felidézőjében hol elragadtatott bizakodást, hol komor aggodalmat kelt. Wells elvont eszmékkel közelíti meg a tudományos haladás és a társadalmi egyenlőség gondjait. Eklekticizmusa azonban nem teszi lehetővé, hogy egységes választ kínáljon a felmerülő kérdésekre - egyébként is oly hosszú és sokrétű a kérdések sora, hogy talán nem is a válaszért fogalmazódtak. Mindenesetre érdemes felfigyelni arra, hogy itt a tudományos-fantasztikus utópiákban megbújik valamelyes társadalmi szatíra is. Wells fejezte ki azt a világérzést, hogy míg a tudomány öles léptekkel halad előre, a társadalmi viszonyok megcsontosodtak, megmerevedtek.

Ez egyik legérdekesebb, máig is eleven utópiájának, *A világok harcának* (1898) sugallata. A közfigyelmet amúgy is foglalkoztatta - Flammarion könyve nyomán - az a kérdés, van-e élet a földön kívül. Wells nem késlekedett a válasszal, s egy regényben rajzolta meg a Mars-lakók földrejövételét. Különös extrapoláció: itt a Mars pusztul el, azért hagyták el lakói. S e pusztulástól úzve érkeznek meg éppenséggel Surrey mezőire az első „űrcilinderek”, s bennük a hatalmas, szürke, medveméretű, bőrük nedves csillogásáról fölismerhető, hatalmas sötét szemükkel világító Mars-lakók.

Hogyan védekezhet ellenük egy maroknyi ember Surrey-ben?

Követséget küldenek a békés együttműködés érdekében. S őket pusztítják el a Mars-lakók rettenetes hősugárral. A marsbeliek szörnyű hadigépezettel közelednek - számol be róla az elbeszélő szemtanú. Ő ad különben annak a tüzérnek is otthont, aki egyedül élte túl az iszonyú csatát. Wells - aki egyébként alig ügyelt regényei formai arányára - itt érdekesen váltogatja az elbeszélő szemszögeket. Az elbeszélő testvérének, az orvosnövendéknek a szavai festik később a londoni támadást. Hit és kételkedés - vajon igaz-e a Mars-lakók jövetele? S aztán a menekülés, amely pompás leírásban jeleníti meg a végveszélybe jutott Londont. Egymás ellen fordulnak az emberek, nincs kormány, nincsenek intézmények, nincs rendőrség, megáll a vasút, kavargó a tömeg a Temze hajóinál. Nincs menekvés.

A Mars-lakók sosem alszanak, s persze nemiszerveik sincsenek. Gondolataikat telepátia útján közvetítik vagy dudáló, sípoló hangon adják egymás tudtára. A Mars-lakók nem esznek, nem emésztenek, hanem más élőlények vérért fecskendezik be vénáikba. És végül, hogy az utópia teljes legyen, végigkísérjük a Mars-lakók pusztulását is. Olyan baktériumok okozzák halálukat, amelyek a földi halandókra nem ártalmasak.

Talán ez a motívum árulja el Wells gondolatának lényegét.

Az elszabadult értelem is olyan szörnyetegeket bocsát a világra, mint a Mars-lakók, akiknek egész testük elsovadt, csupán agyuk és kezük fejlődött mértéktelenül. Ha a kor jelképkódját megfejtjük, és lebontjuk mai fogalmunkra, azt hirdeti e motívumok sorában Wells, hogy valamilyen módon úrrá kell lennünk a könyörtelen evolúción. Az erkölctől fegyelmezett értelem uralkodjék a nemek és az egyének harca fölött - hangzik ki Wells utópiája a regény cselekményéből. S ugyanakkor az is, mennyire képtelen kimunkálni a századvég a természeti is a szellemi, az anyagi és az erkölcsi összefüggését. Tudományos optimizmusa mögött mindig ott rejtezik a félelem a jövőtől, mintha ezen az ellentmondásos felfogáson átütne az is, hogy milyen körülmények között öltött hétmérföldes csizmát az emberiség: visszajáról mintegy, s csak kikövetkeztethetően ott az elidegenedés, a torz kapitalista viszonyok rajza.

Wells világnézetében csakugyan testet ölt a századvégi liberalizmus minden erénye és gyengesége. Hiteles-e vagy sem az a megjegyzés, amelyet Lenin mondott Wellsről? Igaznak kell tartanunk, hiszen a források egybehangzóak, Trockijtól az angliai szovjet nagykövetig,

Majszkijig. Ráadásul Wells az önéletrajzában is felemlíti: „Lenin a velem folytatott beszélgetés alapján kimondta, hogy gyógyíthatatlanul középosztálybeli vagyok (ha jól emlékszem, kispolgárnak nevezett). Meg kell mondanom, Lenin jó megfigyelő volt. Nem is vitázom ezen a ponton, még akkor sem, ha az ilyen álláspont nem nagyon kívánatos, vagy éppen dicséretreméltó az ember számára. Önéletrajzírói kötelességem megállapítani, hogy így volt. Középosztálybeli, kispolgári vagyok, ahogy a marxisták mondják.”

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy ez a kispolgár kitűnően ismerte és ábrázolta saját világát, környezetét. Társadalmi regényeinek sora 1900-ban indul a *Love and Mr. Lewisham*-mel (A szerelem és Lewisham). Ezt követte 1905-ben: *Kipps, egy jámbor lélek története*.

Az önéletrajzi motiváltságú társadalmi regénye voltaképpen a tudományos utópiák kiegészítői. A *Kipps* arról szól, hogy a társadalmi életben nem érvényesülnek tisztán az evolúció vagy az etikum törvényei: átadják helyüket annak, ami minden filozófiai vagy társadalmi determinizmus ellensúlyozója: a véletlennek. Arthur Kipps, a jámbor lélek egy rőfösüzletben tanonc, miként hajdan H. G. Wells is az volt. Egyszer csak egy biciklista fellöki az utcán: s ugyanez a biciklista, egyébként híres író, közli vele a jó hírt, hogy Arthur Kipps hatalmas örökséghez jutott. A hajdani rőfössegéd azonban nem tud, s talán nem is akar élni a szerencséjével. Mulatságos figura a rátarti előkelők körében, s hiába is udvarol gazdag menyasszonyának, sohasem lehet belőle művelt ember - mint ahogy Wellsen is élete végéig mulattak azon, hogy a szóvégi néma *e*-ket „cockney-módjára” kiejtette. Visszavonul hát - a véletlen szorítására persze - a gazdag menyasszonytól, s megadón fogadja, hogy a menyasszony bátyja furfangosan a vagyonából is kiforgatja. Egy kis cselédlányt vesz el, s maradék pénzén könyvesboltot nyit.

Kipps sorsának rajza lázít az előkelők ellen és belenyugvást hirdet a köznapi embereknek. Csak egy valódi, Lenin értelmezésében vett kispolgár képes összebékíteni e két, látszatra ellentmondó tendenciát. Wells társadalmi regényeiben ez az összebékítés mindig megtörténik, leginkább a *Mr. Polly lázadásában* (1910). Mert lehetséges a lázadás, ahogyan a regény magyar címe is hirdeti - ha az ember szakít a múltjával, kibújik régi énjéből és a kispolgári létforma helyett a tisztas munkát választja. Mr. Polly, a vegyeskereskedő, a boldogtalan házasság és az üzleti csőd elől menekül. Felgyűjtja üzletét és távol otthonától elszegődik egy kocsmába. Az új környezetben Polly felnőtt új feladatához. Erős, módos, bátor emberré válik. S amikor hazalátogat egykori kudarca színhelyére - fél évtized múltán -, megrökönyödve tapasztalhatja, hogy életbiztosításából felesége jólmenő üzletet nyitott, s a hajdani vegyeskereskedő emlékét is feledés borítja.

Tanulság? Mindig van tanulság: az angol regény puritán-didaktikus öröksége még Dickensnél és Thackeray-nál is kísértett; felerősödött pedig a századfordulón a tudományos elméletek hatására. A tanulság az, hogy a kisember is kiszabadulhat adott környezetéből. Más kérdés persze, hogy a kisember útja újabb, s talán éppily kötött viszonyok közé vezet: Wells szabadságfogalma világtörténelmi léptékben kissé tág volt, a társadalom egyes rétegeinek ábrázolásában egy kissé szűkös.

Még egy fontos regénye említendő, mért ez koronázza legjobb társadalmi regényei sorát. 1909-ben adja közzé a *Tono-Bungay*-t. Hőse, George küszködő, tudományos ambíciójú fiatalember nagybátyjával, Ponderevóval indul küzdelemre az érvényesülésért. A Tono-Bungay, a nagybácsi házi laboratóriumában előállított csodaszer mindkettőjüket gazdaggá teszi: ám az álmodozó patikus egy fantasztikus házat építve tönkremegy, s vele George is, aki aztán mindkettőjüket kimenekíti az országból. A bácsi léghajón menekül, a tudós hadihajón, melynek ágyúi Angliát a végső megsemmisüléssel fenyegetik.

A *Tono-Bungay*-ben Wells megkísérelte egybeolvasztani a társadalmi regényt az utópikussal. Két emberi természet rajza erre az ürügy: az álmodozóé és a tudósé, az érzelmesé és a racionalistáé. Ők képviselik azt a két erőt, amelynek összebékítése talán az emberiség jövőjét szolgálhatná.

Érdekes még arra is néhány szót vesztegetni, hogy a tudományos utópiák mellett milyen társadalmi jövőndőt idézett fel Wells. Wells eklekticizmusa sikeresen üzte ki a tudományos utópiákból szociál-darwinizmus sötétenlátását. Ugyanakkor felszívta - éppúgy, mint kortársa, Bernard Shaw - Nietzsche tanítását a kiválasztott emberről, s ezt oltotta át a Huxley-től tanult etikus evolucionizmusba. A világ vezetését kiválasztott értelmiségiekre, úgynevezett szamurájokra kell bízni. Ezek az emberistenek megválthatják a jövőndőt. A szamuráj az egyetemes ember - az aviatikus és a vegyész, a technikus és a filológus. A hatalmat annak a kezébe kell adni, aki méltó rá. A jelen emberi lét csupán nyersanyaga annak, amilyen az élet lehetne. A tudomány kirajzolja a jövő lehetőségét, de a tudomány eszméinek érvényesítését a megfelelő emberekre kell rábízni. „Mi, akik a jövő polgárai vagyunk, úgy járunk-kelünk ennek a színjátéknak a közepén, mint az óceánjáró utasai, akik elhaladnak egy kikötő előtt, ahová egyes-egyedül csak a rossz kormányzás miatt nem tudnak behatolni. Ha meg is tudnám találni a kapcsolatot a legtöbb emberhez, akik ma a világ ügyét intézik, nincs hatalmam ahhoz, hogy valamennyiüket egyesítsem.”

Ezért hát a szamurájok hatalmának szükségessége, ezért, hogy Wells három hatalmas könyvben a világtörténelem, a gazdaság és a biológia történetét és jövőjét körvonalazta. Ez enciklopédiákkal éppúgy, mint politikai szereplésével egy új írótypus is megjelenik Wellsben - a világpolgár, a riporter, a tudós és a művész egy személyben. Gazdasági világállamának jövőjét ugyan hiába jósolta, de megannyi technikai jövőndölése valóra vált. Wells könyveiben olvashatni először tankokról és teherautókról - melyek akkor még utópiának számítottak -, légiháborúról és génszobrászatról. E jóslatok mellett persze elfeledjük, mi mindent jövőndölt, ami nem teljesedett. Mindenesetre itt egy eleven szellem próbálta fogni a megismerhető világot. Jelentősége természetszerűleg kisebbedett az időben, de mint az a realizmus egyik utolsó utóvédharcosa, mint a tudományos-fantasztikus regény egyik úttörője, határozott, s immár megdönthetetlen helyet vívott ki a szigetország irodalmának történetében.

JOHN GALSWORTHY

A hanyatló csillagok között John Galsworthy neve megfogyott fénnel ragyog. Mintha azért bűnhődne, mert a két világháború között - 1933-ban bekövetkezett haláláig - kevés kiváltságosabb írófejedelme volt Európának. Művészetét jelentékenyebb támadások nem érték. Virginia Woolf ugyan az első világháború után egyértelműen a konzervatív tegnaphoz sorolta életművét: ezt az „avantgarde” véleményt azonban elegendő elismerés ellensúlyozhatta. Például Thomas Manné, aki mintegy szövetségést látott a ciklusépítő, a polgárság hanyatlását családregényben tükröző John Galsworthy-ben. Csak a harmincas évek írói jelezték, hogy ezt a konzervativizmust elítélik. A német irodalomban például „jobbról és balról” egyaránt kemény bírálat érte; Kurt Tucholsky éppúgy visszaütötte az angol epikus szemléletét, mint az esztéta Gottfried Benn.

Esztétikájában különben csakugyan sebezhető Galsworthy. Kevés elméleti cikket írt, mégis meglepő, milyen lapidáris igazságok megállapítására szorítkozik, például *A regényíró allegóriája* című hitvallásában. Az epikus dolga e vallomás szerint fényt szórni a társadalom sötét foltjaira; pártatlanul és a mások okulására felmutatni a jót és a rosszat. Más helyütt sürgetően emelte fel a szavát John Galsworthy, hogy az írónak - és az embereknek is - legyen valódi filozófiája. Ám amikor a saját filozófiájáról faggatták, mindössze annyi volt a válasza, hogy

költészetének lényege a „társadalmi részvét”. Egy bizonyos harmónia tanát vallotta, azét a rendét, amelyet a természetben figyelhet meg az ember; a természet a társadalmi gondolkodás példája, hiszen minden pusztulásból kivezet valamely megújulás.

Életrajzának van egy példaszerű pillanata, továbbgondolásra érdemes epizódja. 1893-ban Ausztrália és Dél-Afrika között hajózik a Torreno gőzös fedélzetén John Galsworthy, maga is a kényelmes utazás szerelmese: itt és ezen a hajón szolgál a korszak talán legnagyobb elbeszélője, ekkor még hajótiszti minőségben, Joseph Conrad. Mintha a szemlélő és a cselekvő, az életet utasként vagy hajósként megismerő író ellentétét fogalmazná meg ez az életrajzi pillanat.

Az 1867-ben született John Galsworthy az előkelő harrow-i iskolába járt, Oxfordban végezte az egyetemet, és rövid ideig ügyvédként kereste a kenyerét, majd előbb álnéven (John Sinjohn), majd 1904-től a saját nevén teszi közzé egyre sikeresebb regényeit. Mindjárt az első regény, a *The Island Pharisees* (A szigeti képmutatók) arra vall, hogy itt egy társadalombíráló szerző az angol imperializmus válságát avatja írói tárgygyá. Ebben a regényben már-már didaktikusan bizonyítja Galsworthy azt a tételt, hogy a nemzeti érzés a szigetországban arra jó, hogy kihasználói minél gátlástalanabban juthassanak vagyonhoz. Első saját néven írott regényében Turgenyev és a francia realisták-naturalisták hatása látszik; az is, hogy a tudományos kor gyermeke, aki alakjait távolról és hűvösen kezeli. Az sem kétséges, hogy a tudományosság felébresztette kíváncsiságát a ciklusépítő Zola iránt, s az ő eszménye nyomán szerkesztette meg a *Forsyte Saga* regényfolyamát.

A sorozat első kötete 1906-ban jelent meg, ám a ciklus írása közben Galsworthy közzétett néhány, a korabeli angol társadalom néhány szembetűnő vonásával foglalkozó regényt. 1907-ben a *The Country House* (Egy udvarház) a válási törvények avultságát mutatja be saját tapasztalata nyomán, hiszen Galsworthy maga is megélte 1905-ben azt a válópert, amely későbbi felesége, Ada Cooper, s annak első férje között folyt.

A *Forsyte Saga* első kötetével 1886-ba vezet vissza, az idős Jolyon Forsyte otthonába, ahol a családfő unokájának eljegyzését ünneplik Philippel, a tehetséges, szertelen építésszel. Az indító jelenetben már felsejlik a családi krónika előtörténete. A Forsyte család devoni kőfaragó ősök leszármazottja. Az egyik Forsyte-nak sikerül Londonban építészeti vállalkozóvá emelkednie. Innen kezdve: „hisznek Istenben és a kamatban - és voltaképpen semmi másban”. De a regény hőse ebben az első kötetben is Soames Forsyte, a harmadik generáció embere, ugyancsak Jolyon unokája. Ő adja az első kötet címét is, *A tulajdon embere* (magyarul: *A vagyon ura*), hiszen az embereket is mintegy használati tárgynak tekinti, megvehetőnek és birtokolhatóknak. Innen a konfliktusa feleségével, Irene-nal, aki a szépség jelképe a tulajdonra szerelt világban.

Galsworthy azt állítja, hogy regénye koncepciója szerint voltaképpen az Irene sorsában testet öltő szépség elpusztítására tett kísérletet követi végig; a Forsyte-ok birtokolni, szervezkedni képesek, de szeretni nem. Ez a szándék maradéktalanul megvalósul az első kötetben, Soames Forsyte életének szatirikus rajzában. Galsworthy célja az volt, hogy bemutassa egy osztály életét, „üveg alatt, mintegy múzeumban megőrizve”. De az a szenvtelenség, amelyet Galsworthy Flauberttől tanult, az első kötetekben felenged, részvétté és gyűlöletté hevül át. Ezért is vetődött fel a szakirodalomban, hogy a *Forsyte Saga* műfaját tekintve szatíra. D. H. Lawrence kritikájában *A vagyon uráról* ezt írja: „*A vagyon urában* ott a magva egy nagyon nagy regénynek, egy nagyon nagy szatírának. Célja szerint leleplezi az ember *társadalmi lényét*, annak minden erőszakosságával és alacsonyrendűségével. De az írónak nincs elég bátorsága mindezt keresztülvinni.”

D. H. Lawrence személyében egy olyan regényíró írt kritikát idősebb társáról, aki a szociális létezés helyett az emberi természet érvényesülését kutatta. Ismervén azonban Lawrence szémszögét, megfigyelésének magvát mégis helyesnek kell tartanunk. Galsworthy esetében ugyanis csakugyan egy olyan íróról van szó, aki a modern polgárság *társadalmi* létezésének panorámáját alkotta meg. *A vagyon urában* még csakugyan a satíra hangján; *A válóperben*, az *Ébredésben*, az *Ez a ház* kiadóban egyre halkul a satirikus hang és egyre erősödik a szentimentális. Soames portréja a későbbi kötetekben megértő lélekrajzzá alakul át; a regény sem intenzitásában gyarapodik, hanem szélességében - így például belefér egy amerikai epizód (*Néma vallomás*); ugyancsak Amerika - a Mount Vernon - lesz a színhelye Soames és Irene újratalálkozásának; belefér a politika is - így az 1926-os sztrájkok rajza -, és végül egy olyan epizód, melynek jelképeessége mintegy visszafelé bevilágítja az egész regényt: a tűzvész képe. Soames leánya, Fleur boldogtalan nyugtalanságában egy álmatlan éjszakát tölt el és eldobott cigarettája gyújtja fel a család büszkeségét, a képtárat: - itt ismét a szépség pusztul, mint Irene sorsában. Soames kétségbeesetten menteni kezdi a képeket, s végül a gyűjtemény egyik darabja sújtja halálra.

Ez a jelkép sokkal direkter, sokkal közvetlenebb, mint az első kötetek szimbólumvilágáé. Amíg például a ciklus elején Irene-t nem ábrázolja közvetlenül az elbeszélő, csakis a többi szereplő tudatából visszavetülő képe jelenik meg; addig a képtárpusztulás már olyan fogalomrendszerben tárja elénk Galsworthy világnézetét, amely könnyen adja magát a megfejtésre. Igaza volt Katherine Mansfieldnek, aki azt bírálta Galsworthy-ben, hogy aprólékos leírótechnikája, dialógusainak hétköznapisága kevés helyet ad a képzeletnek. Ha itt a képzelet elszabadul, úgy csak a képtárjelenet példájára; átérthetően, áttetszően, nyers közvetlenségben.

A könyv különös értéke azonban a generációváltások finom rajza, és a generációk történetében egyszersmind a történelemé is. A megfogalmazás pontosságában kevesen vetekedhettek Galsworthy-vel; a történet-bonyolítás didaktikájában kevesek mertek a nyomába szegődni. Érdekes felidézni ebből a szempontból Soames hosszú merengését Viktória királynő temetése után. A korszakvég számvetésre kényszeríti a főhöst; eltűnődik azon, hogy Viktória királynővel két generáció élete múlt el; találmányok és technikai újdonságok változtatták meg az életet, megszületett a gőzhajó, a vasút, a telegráf, a kerékpár, az elektromos lámpa, a telefon és végül az autó. Soames pontosan látja, hogy milyen társadalmi változásokkal jártak a technikai találmányok nyomában. Istenből Mammon lett - vallja be Soames, vagyis a pénz igazgatja az egész világot. S mindez olyan következményekkel is jár, hogy a középosztály - melynek felső rétegét a Forsythe-ok képviselik - immár alig különböztethető meg a nemességtől.

Anatole France-tól idézik gyakorta a híres mondást, hogy a tőke világában mindenki szabadon aludhat a híd alatt. Szerepel ez a gondolat a *Forsythe Sagában* is. Méghozzá az ironikus francia mondásánál bonyolultabb összefüggésben. Soames-szel mondatja ki Galsworthy, hogy akinek pénze van, az a törvény előtt és a valóságban is szabad, míg akinek pénze nincs, az szabad ugyan a törvény előtt, de a valóságban nem az.

A generációváltás újabb következménye, hogy a társadalmi magatartás mindent átfogó alapformája a képmutatás lett, e „furcsa szabadság” határainak titkolása. Az eszmény a tiszteletreméltóság. A társadalmi rang. A megbízhatóság.

Korának hű gyermeke Galsworthy. S úgy látja, hogy a Viktória királynő halálával lezárult korszak mindent megváltoztatott - kivéve „az emberi természetet és a világegyetem szerkezetét”.

Galsworthy társadalmi satírája azért halványul el, mert makacsul ragaszkodott az emberi természet örök biológiai meghatározottságának tévhitéhez. Nemcsak a bátorsága hiányzott a

szatíra következetes keresztülviteléhez, mint azt D. H. Lawrence gyanította, hanem a világnézeti alapja is. A változatlan emberi természet és a változó társadalmi szokások ellentmondását nem tudta feloldani.

Kevesen figyelnek fel arra a finom iróniára, amelyet a *Saga* szereplőinek neve jelent. Forsyte - más ortográfiával - előrelátást jelent; és pontosan ez a képesség hiányzik a család szinte valamennyi tagjából. Ha van tragédiája - márpedig a családi történet a tragikus események sorozatából áll - Soames-nak, Fleur-nek, a fiatal Jolyon-nak, úgy ez éppen az előrelátás hiánya; még pontosabban, hogy minden hatalmuk és erejük ellenére, nem ők uralkodnak a viszonyokon, hanem a viszonyok kényszerítik őket rabszolgává. Nagyon érdekesen derül ez ki a fiatal Jolyon „merengéséből”, belső monológjából, amely mintegy ellentétpárja annak a gondolatsornak, amit Viktória királynő halála után Soames tudatából jelenít meg az író. A fiatal Jolyon bevallja: „Mi persze valamennyien a tulajdon rabszolgái vagyunk... De amit én 'Forsyte'-nak nevezek, az az olyan ember, aki sokkal kevésbé rabszolgája a tulajdonnak, mint más.” Végül is ez a törekvés vall kudarcot valamennyi Forsyte sorsában; a tulajdon által uralkodni akarók a tulajdon rabszolgái lesznek - mintegy görög *ananké*, végzet gyanánt ül rajtuk a vagyon átka.

Galsworthy monumentális műve épp e viszonyok felderítésével válik jelentős világirodalmi alkotássá, még akkor is, ha szű rágja már a valaha finomra ácsolt mondatépítményeket, s halványodik megannyi aktualitása az előadott történetnek.

JOSEPH CONRAD

Kortársai talán nem érzékelték, utódai azonban egybehangzóan bizonyítják, hogy Joseph Conrad a századforduló irodalmának egyik jelentékenyen modern regényírója volt. Modernségének okát legpontosabban David Daiches [*A regény és a modern világ*, Bp. 1978. 30.] fogalmazta meg. Rámutat arra, hogy „Joseph Conrad az angol nyelv első jelentős modern regényírója” - és ezt egy hosszú bizonyítási rendszerrel igazolja. Daiches szerint a korábbi regény egyezményes társadalmi rendszerek működési mechanizmusát ábrázolta; egy olyan világot tehát, amelyben a konvenciók vagy azoknak áthágása adta a regény tartalmi és formai keretét. Joseph Conrad az első, akinek történeteiben nem működik a közösségi szabályrendszer. A valóságos viszonyokból Conrad mintegy kiemeli hőseit. Színhelyei: a hajó, a sziget, a dzsungel, nemcsak egzotikumukban vonzó, hanem sajátos szemantikai kódnak engedelmeskednek. Így bizonyos elvontságban jelenhet meg az emberi természet, s annak egy-egy meghatározó tulajdonsága: a hűség, a bátorság, becsület, az akarat, a gonoszság stb.

Daiches-t csak azért idéztük, mert voltaképpen egyik utolsó szöszolója annak az angol kritikai áramlatnak, amely mintegy alternatív irodalomtörténetet szerkeszt az angol próza fejlődésében; Dickens, Thackeray és Hardy mellett a magányosokat, az áramlaton kívülieket emeli ki. Sterne, Jane Austen, Conrad ennek az alternatív irodalomtörténetnek egy-egy hőse. Az új szemlélet első megfogalmazója F. R. Leavis volt, s azóta voltaképpen a „tulajdonságokra koncentrált” regényszemlélet csatázik itt a „társadalomra összpontosító” epikai világ képviselőivel.

Az új irodalomtörténeti ábra érdekes, számos magvas megfigyelést tartalmaz. Kiindulópontja azonban erősen kétséges. Figyelemreméltó, hogy például Lukács György azonos megfigyelési anyagból radikálisan más következtetésekre jutott éppen Conrad művével kapcsolatban. A tizenkilencedik századi regény alkonyán a társadalmi viszonyok szerkezete fedi el magának a társadalomnak a valóságát. Az elidegenedett viszonyok nem alkalmasak az átvilágító realista ábrázolásra; ezért a regény elébb bizonyos dramatikus koncentrációval, az extenzivitás meg-

szüntetésével próbálkozik, majd egyre inkább a kisregény és a novella epikai formáit választja mondandója kifejezésére. Conrad azért példa, mert a novellisztikus elvontság, az extrém esetek kiemelése, bizonyos izoláció a cselekményvezetésben teszi lehetővé a számára, hogy e példászerű tükörből az egész társadalmi szerkezetet átvilágítsa.

Lukács felfogását csakugyan bizonyítja Conrad fejlődése, pályája. Joseph Conrad - József Konrad Korzeniowski néven - 1857-ben született a délkelet-lengyelországi Bergyicsewben. Háromesztendő, amikor földbirtokos apját Oroszországba száműzik. Anyja 1865-ben a száműzetésben hal meg; hazatértük után 1869-ben apjával végez a távolban szerzett betegség. Joseph Conraddot egyik nagybátyja neveli. A fiatal fiút olvasmányai vonzzák a tengerészélethez. 1874-ben már Marseille-ban találjuk, húszévesen pedig egy angol kereskedelmi hajón szolgál. Huszonkét esztendő, amikor újságból tanulja azt a nyelvet - az angolt -, amelynek később regényíró-mestere lesz. S ugyanebben az esztendőben teszi le tisztí vizsgáját. Hatéves kóborlás az óceánokon. Megjárja a Kínai-tengert, az Indiai-óceánt. 1884-ben Bombay-től Dunkirrig a *Narcissus*on hajózik: viszontlátjuk ezt a hajót későbbi jelentékeny elbeszéléseiben. Joseph Conrad 1886-ban lesz angol állampolgár, ugyanebben az esztendőben kapitány; folyami hajón szolgál a Belga-Kongón. Tropikus lázban szenved - ennek a láznak világirodalmi szintű leírása is az ő nevéhez fűződik. 1893-ban hajózik utoljára, ez az a hajója, ahol Galsworthy-vel találkozik.

A rövid életrajz mindössze azt árulja el, milyen megélt hitele van a Joseph Conrad tollából sorjázó tengeri történeteknek. Conrad esetében egyébként is az életpaszttal és a regényírói vízió harmonikus találkozásáról beszélhetünk; e dús és fordulatos történetek megannyi valóságalappal rendelkeznek. Conrad joggal mondhatta: „A könnyed kitalálás nem kenyerem. Van némi képzelőerő, de az más dolog.”

Ez a vallomás nemcsak regényíró-módszerét világítja meg. Ha a témák összefüggő rendszerén kívül is van vörös fonál, mely végighúzódik Conrad munkáin, úgy ez éppenséggel az álmodozás bírálata; a hamis képzelgésé, vagy - mondjuk ki bizvást a szociológia találó szavával -: a hamis tudaté. Conrad hősei, akárcsak hajdan Robinson, egy adott, megszilárdult, megmerevedett társadalom szabályaival a lelkükben kerülnek szembe a természettel és a még kialakulatlan viszonyokkal. A hajó fedélzete mintha kísérleti laboratórium lenne; azt épít Conrad a dzsungel-kunyhókban is. Tud-e még természetesen viselkedni a társadalmi ember? Vagy még inkább: mit torzított el az emberi természetben a társadalom? Conrad hősei a társadalmiságot mint holmi fertőzést viszik magukkal a hajóra, a dzsungelba. E fertőzés ábrázolása az egzotikum kísérleti körülményei között történik. Nagyon pontosan fogalmazza ezt *A Narcissus négere* című regényéről Conrad. Ebben a könyvben „egy csoport lélektanát és a természet arcának néhány változását rajzoltam meg. De az a probléma, amellyel szembe kell nézniük, nem a tenger problémája, egyszerűen csak probléma, amely ezen a hajón a szárazföldi kapcsolatok, viszonyok szövevényétől való elszigeteltség következtében különleges erővel és színnel ugorhatott ki.” [Idézi: Sarbu Aladár: *Joseph Conrad világa*. Bp. 1974. 76.]

„A viszonyok szövevényétől való elszigeteltség” körülményei között játszódik már Conrad első regénye is, *A félvér*. A Malájföld színhelyét választó regény főhőse, Kaspar Almayer bukott kereskedő, aki meggyűlölte az egész világot. A sikertelenség elől az álmodozásba menekül az ópium segítségével. S lassan elveszti minden emberi kapcsolatát, így leányát, Ninát is. Almayer jellemrajzában máris feltűnik Conrad művészetének néhány alapmotívuma. A legtöbb hőse magyarázatot keres a bukásra, de minthogy magyarázatot nem talál, az önáltatásba menekül. Ilyen önáltató Lord Jim és ilyen Conrad legnehezebben megfejthető elbeszélésének egyik alakja, Kurtz *A sötétség mélyénben*.

Ambivalens persze Conrad ítélete az önáltatókról. Esetükben a valósággal való szembenézés azt jelentené, hogy farkasszemet néznek a magánnyal, az élet céltalanságával, értelmetlenségével. Nagyon leleplező például azoknak a motívumoknak a sora, amely a *Nostramo* című regényből tűnik elénk. Itt az önáltatók már-már rögeszmésen követik céljaikat; és a sikeretelenség előtt ismét valamely álomba menekülnek. „A lét külső körülményeiből fakadó magány - olvashatjuk a *Nostromoban* - nagyon gyorsan olyan lelkiállapotot teremt, amelyben nincs helye a gúny és a kételkedés fitogtatásának. Birtokba veszi a lelket, és a teljes hitetlenség kárhozatába számúzi a gondolatot... Csak tevékenységünkben találjuk meg független létünk vigasztaló illúzióját, a dolgok egész rendszerével szemben, amelynek tehetetlen részei vagyunk.”

Az álmodozásról tehát Conrad világos képet fest: szükséges, mint az ópium, mert különben a „dolgok rendszerének” áldozataivá válunk. A tehetetlenség bírálata így a különböző rögeszmék és álmok részletes és pontos festésében valósul meg. A hazugság életben tart. Ezért, hogy például *A sötétség mélyén* elbeszélője, Marlow azt hazudja Kurtz menyasszonyának, hogy a vőlegénye az ő nevével az ajkán halt meg. Ezt a hazugságot a nő kívánta. Szüksége van „valamire, ami életben tartsa”.

Nagyon átlátszó lenne persze Conrad világa, ha merőben az élethazugság ibseni változataival népesítette volna be a regényeit. Az egyes hazugságok viszonyrendszerre válnak, befolyásolják egymást; mintha a hamis tudatok csatájának tanúi lennénk. A fiatalkori elbeszélések közül leginkább *A Narcissus négere* bizonyíthatja ezt. Nem véletlenül mondja az előszóban, hogy: „Az elbeszélés... olyan legyen, mint a festmény, mint a zene, mint minden művészet, egyetlen temperamentum vonzása minden más számlálatlan temperamentumra, és ez oly finom és oly ellenállhatatlan erővel ruházza fel a múltó eseményeket, hogy kiderül igaz értelmük...”

Nemcsak az író „temperamentuma” - ama zolai egyéniség, amely átszűri magán a világot - határozza meg a regény cselekményét, hanem a szereplők egymás közötti viszonya is. A Bombay és London között árut szállító Narcissus az utolsó pillanatban veszi fedélzetére a néger matrózt, Jim Waitot. Indulás után derül róla ki, hogy beteg, tüdőbajos, haldoklik. Elkülönítik tüstént, s a néger egyre követelőzőbb lesz. Ugyanakkor a legénység kedvence is, miközben ellenfelei is támadnak; a babonás Singleton, aki úgy tartja, hogy ellenszél és vihar azért támad, mert közöttük van egy haldokló; és itt van Donkin, aki felláztatja a legénységet. Jelképes és valóságos haldoklás ez: a legénység mintha rákényszerülne, hogy szembenézzen a könyörtelen elmúlással, az élet fenyegetettségével, azzal a metafizikai égbolttal, amelynek színe - kivált a Jóreménység-fok körüli viharban - fekete és reménytelen. A néger halálával a hajó megszabadul az „átoktól” - de az átok persze maga az a bomlás, amelyet a néger haldoklása a legénységben, a hajósokban előidézt. A Narcissuson „félénk igazságok és merész hazugságok uralkodtak”. Elég egyetlen rendkívüli esemény, s máris felbolydul ama laza közösségi szerkezet, amelyben Conrad amúgy sem hitt, s amelyet elbeszéléseivel bíralt.

A szerkezet egyedülvaló uralmát bírálja Conrad elbeszélő technikája is. Korántsem a mindent tudó író illeszti egységessé a cselekményt, hanem az elbeszélő nézőszögek váltakozása. Megjelenik a képzeletbeli elbeszélő. Legtöbbször egy Marlow nevű tengerész beszámolóit olvashatjuk, aki a maga ítéletét mintegy visszafogva, csupán egy általános kételkedés szemszögéből festi az eseményeket. Mint például a Kongó-vidék Afrikájának leírásában, *A sötétség mélyén* című elbeszélésben.

A sötétség mélyén mintegy ellenképe *A Narcissus négerének*. *A Narcissus négerében* a közönyös természet adja a háttérét annak a drámának, amelyben egy haldokló jelenléte mintegy választásra kényszeríti az embereket, hogy felismerjék magukban a jót és a rosszat,

hogy egy sarkított szituációban kimutassák igaz természetüket. *A sötétség mélyén* a jónak és a rossznak ezt a csatáját már eldöntöttnek mutatja egy ellenséges természet és egy csődöt valló civilizáció ütközetében.

A sötétség mélyén hőse, Kurtz legendás elefántcsontgyűjtő, akit valamely küldetéstudat hozott el Afrikába. A sötétséggel szemben ő lenne hát a világosság, a természet meghódítója, az európai, a fehér ember.

De a várakozással ellentétben Kurtz maga is részese lesz annak a vadonnak, amelyben él. Istenné emelteti magát a bennszülöttek között. Gyilkol és gyilkosságra tanít, Emberfejekkel keríti körül a házát, s meggyűlöli azokat, akik egykor befogadták. A bomlás lett úrrá rajta is - ez a bomlás azonban itt nem „humanizál”, mint *A Narcissus négerében*, hanem az egyértelmű és általános tendenciává erősödik.

Conrad etikája a jó és a rossz közötti tudatos választáson alapul. Ahogyan visszaemlékezéseiben írja, munkái variációk néhány ősi erény feltárására. 1912-ben, úgynevezett személyes visszaemlékezéseiben ezt írta: „Akik engem olvasnak, ismerhetik meggyőződésemet, hogy a világ, az időbeli világ néhány nagyon egyszerű eszmén alapszik: olyan egyszerűn, hogy éppoly ősi lehet, mint a hegyek. Nyugszik pedig nevezetesen s többek között a ‘hűség ideáján’.”

A négerhez volt hűséges a hajó legénysége; és a hűségnek ezt az egyszerű eszméjét zavarta meg Donkin. Mint ahogy Kurtz attól válik végül is visszataszító figurává, hogy lelkében elhalkul a hűség hívása.

Az író önvallomása nem mindig fejt meg művét. Conrad korántsem volt olyan együgyű, hogy a merő hűség eszméjére építette volna egész filozófiáját. Regényírói világa dialektikusabb és összetettebb, hiszen megírta ennek a hűségnek minden ellentmondását egyik legkiválóbb munkájában, az 1900-ban közzéadott *Lord Jim*-ben.

Mint a legtöbb Conrad-regény, ez is valóságos történetet hangszerel át a képzelet művévé. 1880-ban kilencszáz muzulmán zarándokkal indult el egy tengerjáró hajó Mekka felé. Egy viharban csaknem odavész a kilencszáz zarándok, mert a hajó tisztjei leeresztették a mentőcsónakokat és maguk is elhagyták a hajót.

A képzeletbeli történet már nem ilyen egyszerű, már csak azért sem, mert nem közvetlen leírásból tárul elénk, hanem ugyancsak Marlow kapitány elbeszéléséből. A mű hőse, Jim, egy öreg hajó, a Patna tisztjeként szolgál az Indiai-óceánon. Zarándokokat szállít, majd hirtelen egy sodródó roncs megsérti a hajó orrát. A mentőcsónakok az utasok egyharmadát fogadják be csupán. Jim az adott pillanatban „hibásan” dönt, maga is elhagyja a fedélzetet. A zarándokok megmenekülnek és Jimet elítélik - és ettől kezdve folytonos kényszer serkenti a hőst, hogy bebizonyítsa a lelkében élő hűséget. Mindaz, amit hónapok vagy esztendő munkájával épít Jim, minduntalan összeomlik; egyetlen hibás döntés erkölcsös esztendő eredményét rombolja szét. Akárhová veti a sors - például Patusanba, a bennszülöttek közé -, cselekedetei a visszájára fordulnak. Az egykori hiba emléke bénítja az ítéletét; a hajdani balszerencsés eset beárnyékolja a jövőjét. Törekvéseit a viszonyok rontják meg és a megrontott viszonyok következtében nem képes felérni saját eszményeihez.

S még ennél is bonyolultabb regény: a lelkiismeret, a hűség, a múltunkhoz való viszony sajátos rendszerré áll benne össze. Végül is az ellenséges viszonyok közepette az emberi természetben rejlő - Conrad szavával - pusztító végzet érvényesül. Az absztrakción persze a valóság erővonalai is átütnek - továbbá az a meggyőződés, hogy milyen kevés helye van ebben a valóságban az eszménynek.

Az eszmény sorsa nyugtalanítja Conradowat és többféle választ is talál arra, miképpen őrizhető meg az. Egyfelől a hazugsággal. Az ember - mondja Conrad - „ördög akar lenni, vagy szent akar lenni, és mihelyt behunyja szemét, oly pompás embernek látja magát, amilyen sohasem lehet belőle... csak egy álomban”. Ám az álom maga is ellentmondásos: a legtöbbször valóságellenes, s így pusztítóvá válik. Ahogyan Stein mondja a *Lord Jim*-ben: „Miképpen lehet élni? ... Menni az álom után, s aztán továbbmenni az álom után.” Az álom továbbá cselekvést is jelent - semmiképpen sem feladni a való ámban folytatott küzdelmet. „Az ember engedjen a gyilkos elemeknek; kapálódzzék kézzel-lábbal a vízben, s ez felszínen tartja a mélységesen mély tenger fölött.” Ez hát Conrad receptje - a magányos küzdelem, a heroikus szembeszállás, amely például *A tájfun* című regényének alapját adja. Itt egy vén tengeri medve - nem különösebben okos, eléggé rosszmódoú - a vihar egy adott pillanatában úrrá lesz a hajón és az elemeken, s egyszerre csak az elbeszélő meglátja tartásában a nemességet és a szépséget. A csupa visszataszító vonásból formázott figura éppen saját természete ellenére válik hőssé. Nem véletlen, hogy Conrad, amikor művét bírálták, bátran jelenthette ki: „Munkám nem lesz teljes kudarcra kárhozható, mert először is határozott szándék alkotta szilárd alappal rendelkezik, másodszor, mert nem megjátszott érzelmek végtelen analízise, hanem - ami a lényegét illeti - cselekvés (bármennyire furcsán hangzik manapság a kijelentés), semmi más, mint cselekvés, megfigyelt, átértékelve s az érzéseimhez... való abszolút hűséggel értelmezett cselekvés, olyan emberi lények cselekvése, akik már tűszúrásra éreznek és a látható világban mozognak. Ez az én hitvallásom. Az idő majd megmutatja...” [Levél Blackwoodnak, 1902. május 31. Idézi: Sarbu. i. m. 137.]

Az angolszász kritikai irodalomban gyökeret vert F. R. Leavis-nak az a nézete, hogy Conrad jelentős korszaka voltaképpen a századforduló után kezdődött, az 1904-ben közzéadott *Nostromo*-val. Ez a nézet nem állja meg a helyét. A későbbi regények motívumban és témában éppúgy folytatják *A Narcissus négerét* vagy *A sötétség mélyéit*, mint a rákövetkező elbeszélések, így *A tenger tükre*, *Nyugati szemmel*, vagy *Az árnyékvonal*. Ezúttal az író vallomását fogadjuk el perdöntőnek, hogy ő szilárd és azonos eszmények rendszerét fejtette ki regényei sorában. Bizonyítékként továbbá felhozhatjuk, hogy például a *Nostromo* témájában ismét a szándék visszajára fordulása, a jellem ellen törő viszonyok romlottsága kísért vissza. *Nostromo* - azaz Capataz de Cargadores - jelleme szerint a becsület példaképe. Végül azonban tévhitek és szenvedélyek arra bírják rá, hogy egy egész ezüstrakományt lopjon el és hagyja, hogy a kapzsiság elpusztítsa őt.

A *Nostromo* háttérében egy csaknem áttekinthetetlen politikai történet bontakozik ki, egy angolról, aki a dél-amerikai Costaguanát ezüsbányája kiaknázásával próbálja felemelni, gazdaggá tenni. Forradalom tör ki az országban, ezért kell az ezüstöt kimenteni, s így lesz a megvesztegethetetlen Nostromóból, a rakodómunkások vezetőjéből tolvaj. A politikai történetet árnyalja egy szerelmi történet, amely hozzájárul Nostromo tragédiájához: testvérpár vonzalma ez, amelyben mindkét leány hősnőnkbe szerelmes - ám a tragédia az, hogy az idősebb vőlegényeként Nostromo a fiatalabbhoz vonzódik. E politikai és szerelmi szál nem tapad szorosan a regény erkölcsi példázatához. Az intrikák sora azonban oly sebesen sodorja előre a cselekményt, hogy a példázat gazdagabb és teljesebb lesz, sőt megmutatja azt a valóságos továbblépést is a pályán, amit Leavis állapított meg. Ha korábban Conrad - a *Lord Jim* lapjain - mindenfajta cselekvést eszményített a passzív szemlélődéssel, az Almayer jellemében megragadott hamis ábrándozással szemben - úgy a *Nostromo* már pontosan felismeri, hogy az adott világban a cselekvés az erkölcsi eszme ellen mozgatja a szereplőt. „A sikeres cselekvésnek van egy szükségszerű eleme, ami az eszme erkölcsi elsatnyulását hordozza magában” - mondja ki egyik szereplő, s ez Conrad új felismerése, regénybe forrasztott tapasztalata. A dél-amerikai ország története példázatot kínál a modern társadalmi viszonyokra. Nem véletlen,

hogya a későbbi regényekben Conrad már alig formált tengerésztörténeteket. És 1924-ben, amerikai olvasóit igazítva el regényei világában, maga is rámutatott arra, hogy a tenger mindössze szimbólumértékű háttére volt a kezdő évek munkáinak és azt is sejteti, hogy a *Nostromo*val már a politikai élet dzsungelé, a társadalmi változások pszichológiája vonzza. „Ha a lapokat számláljuk, nagyon keveset írtam a tengerről. Erőfeszítéseimnek a tenger csak színtere volt, de nagyon ritkán a célja. Ennyi év után késő az igazság rejtegetésével próbálkozni, így hát megvallom, hogy amikor irodalmi gyermekségem idején papírcsónakjaimat először bocsátottam vízre, olyan elemre vágytam, amely nyugtalan, veszedelmes és változékony, mint a tenger, de annál hatalmasabb: az emberiség csillapíthatatlan óceánjára.”

Conrad jelentősége, hogy már a századfordulóra olyan epikai világot teremtett, amely az erkölcsi kérdéseknek adott otthont. Nem csupán a társadalmi szerkezet hibáit, hanem a társadalmi szerkezetnek az emberre való hatását is ábrázolni tudta. Idéztük korábban Galsworthy-nek azt a mondását, hogy a Viktória királynő halálával lezáruló korszak mindent megváltoztatott, kivéve az emberi természetet. A társadalmi regény - a korábbi szerkezeti struktúra folytatásával - mindössze a változások külső viszonyait tudta megragadni. Conrad az író, aki a társadalmi jelrendszer átalakulásán túl megragadja azt a változást, amit az emberi természet szenvedett el a látszatok megrögzült világában, a modern, elidegenedett polgári társadalomban.

Az angolszász kritikai realizmus századfordulós története érdekes és ellentmondásos képet mutat. Egyfelől a tradíciók fenntartóinak sora vonul el előttünk - Galsworthyvel az élen -, másfelől végbemegy a társadalmi szabályok egyezményes rendszerén alapuló regényszerkezet felbontása; a tudományos-fantasztikus utópiákban H. G. Wellsnél, az elvont-allegorikus elbeszélésformákban Conradnál. Nem véletlen, hogy Conrad számos motívuma egy olyan költőnél támad életre, mint T. S. Eliot.

Úgy rémlik tehát, hogy a merő időrendi csoportosítás nem alkot irodalomtörténetet. H. G. Wells és Galsworthy, mintegy háttal nekünk forduló próféták s egy, már lezártnak rémlő korszak utolsó nagy alakjainak tűnnek fel; nem a modern kor új igehirdetői, hanem a tizenkilencedik század realizmusának kiteljesítői voltak. Conrad ezzel szemben nemcsak azért ízig-vérig modern jelenség, mert életműve túlível a világháborún - 1924-ben halt meg -, hanem azért is, mert regényeinek sora mintegy csupa jóslat: Conrad már a modern emberi magányt, az elsivárosodást, az elidegenedést fogalmazta meg.

S még az is igazságtalannak rémlik, hogy a századforduló angol regényírói közül épp e hármat emeltük ki. Csonka a kép Henry James vagy Thomas Hardy munkásságának ismertetése nélkül, épp azért, mert kettejükben ugyancsak „retrospektíve” felrémlő hagyományhűség és modernség viaskodását érhetjük tetten.

Történetünkben tehát tanulság is van - a századforduló műhelyében máris rálehetünk arra az ellentmondásra, amelyik azután a huszadik század irodalomtörténetét különös erővel határozza meg: hagyományhűség és modernizmus vitájára.

AZ AVANTGARDE TÖRTÉNETÉBŐL

vázlat századunk húszas éveiről

Az első világháború befejezését a csőd és a csalódottság általános érzése kísérte a polgári világban. S ez éppoly egyetemes volt, mint amilyen „totalitásra” tört a „világ”-háború. Megbomlott a polgári világ egysége, a föld egyhatodán új társadalom alapjait vethette meg a forradalom, s ezzel visszahozhatatlanná váltak az emlékek fényében még szebbé festett utolsó polgári békeévek.

A társadalmi válság általános kirobbanását ezúttal sebesen követte nyomon e válság átélésének és élményének egyetemesége. Megszűnt, mert meg kellett szűnnie a világ „szilárdságába”, állandóságába vetett hit. Nagyon is része volt ez a hit a kapitalizmus létrehozta ideológiai szerkezetnek, amint ezt Lukács György bizonyítja *A megbomlott világkép* című tanulmányában. A világ szilárdságába, sőt realitásába vetett hit elhalványulása a két világháború közötti nyugati világ egyik legfőbb jellemzője lesz.

A válságtudatot a filozófia, a történettudomány és a művészetek együttesen tükrözik. Spengler műve, a *Nyugat alkonya* (Untergang des Abendlandes) (1918-22. I. II.) éppen a célt küszöböli ki a civilizáció fejlődéséből. A történettudomány vezető elmélete Ranke megfogalmazására nyúl vissza, amely a történelmi folyamat kényszerű megszakadásából (azaz a szükségből) igyekszik erényt kovácsolni. „Minden korszak közvetlen viszonylik istenhez, és értéke egyáltalán nem abban rejlik, ami létrejön tőle, hanem a saját létében, a saját énjében.” A megszakadt kontinuitás így lesz büszkén vállalt ideológia. A történelemnek, mint fejlődéseszmének elutasítása rejlik a mélyén.

A korszakolásnál persze óvatosságra int egy fontos körülmény. Lenin elemzése szerint az imperializmus korszaka, bármennyire is új és ismeretlen arcát mutatja meg a polgári uralomnak, egyszersmind kiteljesíti annak rejtett, már korábban meglévő ellentmondásait. Ezért is lehetséges, hogy e korszak mintegy közvetlenül nyúlhat vissza a tizenkilencedik századi kultúrpeszimizmus forrásaihoz, elsősorban Nietzsche-hez, akinek ihletése múlhatatlan nyomot hagyott még az olyan rendkívüli szellemeken is, mint Thomas Mann. Az első világháború időszakának Thomas Mannja még a *Betrachtungen eines Unpolitischen*-ben (Egy apolitikus ember nézetei) (1919) éppen Nietzsche hatására hirdeti a történelemből való „kiiratkozás” szükségességét, s nem véletlenül adja a Zarathustra egy-két igéjét a jezsuitáknál nevelkedett Naphta szájába, amikor a *Varázshegyben* (1924) leszámol a nietzscheánus rajongással, a hedonizmussal, a történelem ellenességgel. Nietzsche - a saját korában még meglehetősen hatástalan - eszméinek sugárzását a történelemellenesség új és váratlan „aktualitása” növelte. Az „...es war” szemlélete, amely a „Zarathustra” írója szerint az embert önnön múltjához láncolja egyfelől, másfelől viszont egy sohasem befejeződő „imperpektummá” alakítja át, érthetően talált visszhangra mindazoknál, akik a világháború történetének átéléséből a történelem, mint olyan ellen fordultak. Paul Valéry már ennek az új korszaknak az öntudatával jelentheti ki: „Mindaz, ami a történelemben figyelhető meg, érdektelen.”

AZ ILLÚZIÓVESZTÉS

A háború utáni válság természetesen nemcsak közérzetként, hanem témaként is jelentkezett. Olvasmányszinten az olyan művekben, amelyek már műfajjá próbálták önállósítani a „háborús regényt” - így E. M. Remarque: *Nyugaton a helyzet változatlan* (1929) című könyvében. Lényegesebb a háború apokalipszisének ábrázolása az olyan művekben, melyek e tapasztalatot már az új valóságot átfogó elemzés tárgyává teszik. A *Varázshegy* szanatóriumának magaslati levegője attól oly tiszta és áttetsző, mert a háború tapasztalatát vetíti vissza a békeidőkbe. Roger Martin du Gard nagy regényciklusában külön kötet foglalkozik 1914 nyarával - az illúzióvesztés, az öröknek vélt értékek hegyomlása adja meg a mű hangulatát. Hemingway *Búcsú a fegyverektől* (1929) éppúgy „háborús”, amiképpen „szerelmi” regény - az olasz front összeomlása, a menekülés plasztikus leírása egy olyan történet láncszeme, amelyben a hősök svájci menekülésének illúziói foszlanak semmivé. A „háborús” regények az illúzióvesztés történelmi pillanatait ragadták meg, a békevilág összeomlásának egyetemes tapasztalatát.

Ez megélt tapasztalat volt. Az illúzióvesztést az illúzióteremtés kora készítette elő. Amiképpen a polgár Thomas Mann is benne élt egy porosz álomban, ugyanúgy a francia művészek egy része is a válság egyik lehetséges megoldását üdvözölte a hadüzenetben. Jean-Richard Bloch, Apollinaire, Barbusse önként jelentkezett a frontra; a kiábrándulás mélységét bizonyítja, hogy ebből a megrázó élményből született az első nagy háborúellenes regény, Barbusse *Tűze* 1916-ban.

A húszas években a polgári világ persze már egyszerre védekezett „előre” és „hátrafelé”. Egyaránt idegennek rémlett tőle a szocializmus és a válságban megsemmisülő tegnapi liberalizmus. Paradox helyzet: a kettős fenyegetettséget mint saját elidegenülését élte át az a polgári ideológia, s helyzetének reménytelenségére az ideológia megsemmisítésével, önnön diszciplínáinak felszámolásával válaszolt. A húszas évek szülte a filozófiaellenes bölcelet, a históriaellenes történettudomány és a művészetellenes irodalom. Ezek az áramlatok abból az érzésből táplálkoztak, amelyet Oscar Wilde - cinikus-szellemesen - már felfedezett a *fin de siècle* halottsíratóinál, akik a század végét hajlamosak voltak összetéveszteni a világ végével. Ezért és így rémlett egy-egy, meghatározott bölcelet csődje a filozófia csödjének és egy meghatározott művészi áramlat (például a szociális lelkiismeretű naturalizmus) bukása a művészet bukásának.

A KÖZVETLENSÉG

A mértékvesztés azonban nem véletlen. Vele jár azzal a hamis tudattal, amely a válság élményét ideológiává, vagy éppen művészetté dolgozta fel. Érdemes ügyelni itt a finomabb megkülönböztetésekre. A válságélmény valóságossága ugyanis önmagában még nem igazolja feldolgozásukat-tükrüket, mint ahogyan a tükör, torzítottan, elnagyoltan, átrajzoltan a valóságban gyökeredző, azok átéléséből táplálkozó élményeket is visszavetíthet. Valóság és művészi tükör közvetett kapcsolatának hangsúlyozása éppenséggel e világtörténeti korszak ábrázolásánál oly lényeges, hiszen a polgári irányzatok „avantgardizmus” vagy „modernizmus” gyűjtőszava alá foglalható irányzatainak egy része éppenséggel az új közvetlenséget hirdette meg. „A kép a közvetlen szemlélet” - vallotta Herwarth Walden, a *Sturm* című, nagyhatású avantgarde folyóirat szerkesztője.

A közvetlenség megkérdőjelezi a tapasztalható valóságot és érvénytelennek tartja a művészetet. Végeredményben - ahogy ez már a hamis tudat logikájából érthető - a felszín elutasítása egyúttal magának a valóságnak a felszámolásához vezet. Az *izmusok* legtöbbje egy

új valóság megteremtésére áhítozik. Valamennyi irányzatára jellemző a radikális szakítás a mimézis elvével, az ábrázolásnak a valósághoz hasonló arányaival. A Dada (1916) első német kiáltványa kijelenti: „A dadaizmussal egy új valóság nyeri el jogait.” Egy esztendővel később a német expresszionisták egyik vezető ideológusa, Kasimir Edschmid így fogalmaz: „Nekünk magunknak kell tehát megépítenünk a valóságot... Az expresszionista művész átalakítja egész környezetét... nem másol, hanem újjáteremt...”

Ez az újjáteremtés, ha filozófiai műszóval jelöljük, megszünteti, eltörli a valóság önérvényűségét, immanenciáját. Amit keres: az a nemlétező, a transzcendens, az eltorzult, az elidegenedett valóság mögött az *igazi*. Lukács György az avantgardizmus valamennyi irányzatára érvényesen ezt úgy fogalmazta meg, hogy *bennük egy elvont lényeg keresése kiszorítja a művészet valóságtükröző szimbolikáját*.

Az avantgarde irányzatainak közös jellemzői mellett persze fontos és érdemes felmutatni különbözőségeiket, árnyalataikat is.

A modernség történeti felfogása a pontos korszakolást sürgeti.

A MODERNSÉG KORSZAKAI

Az avantgarde első jelentkezése a század tízes éveire tehető. A szakirodalom a futuristák első, 1909-es kiáltványától számítja történetüket. Bármilyen széles és nemzetközi hatása volt azonban Marinettinek, a futurizmus vezéralakjának, nem feledhető, hogy több országra átsugárzó mozgalmának felismerhető az „olasz” sajátossága. Persze semmiképpen sem Marinettinek később a fasizmussal kacérkodó, „délshazi” temperamentumában. Az avantgardizmus elsőnek a viszonylag későn kapitalizálódó országokban (Itália, Németország) bontott zászlót. A városiasodás és technizálódás hirtelen rohamára felelt az avantgarde - egyébként katonai műszóval elkeresztelt - értelmiségi előőrse.

A história elébb Oroszország vidékére kalauzol, Malevics és kortársai közé. Feleletül Itáliában gyűjtogat egy-két kiáltvány, de az egyidejűség lehetőségeire figyelmeztet a kubisták 1909-es párizsi kiállítása. 1916 a Dada és az expresszionizmus születési éve - Hermann Bahr, a kritikus ebben az esztendőben írja meg *Expresszionizmus* című tanulmányát.

A háború erősítette fel azt az artikulátlan kiáltást, amelyről az expresszionizmus teoretikusai hirdették, hogy a művészet alapformája. Bahr különben nem érdektelen tanúja e friss kezdemények folytonos alakulásának, elterjedésének: az ő tanulmányainak szóhasználatából terjed el a modern és a modernizmus kifejezés, mint a századvégtől a világháborún túlnyúló friss törekvések összefoglaló terminusa. [*Zur Kritik der Moderne*, 1889. - A modernnek kritikájához.]

A *modern* a kor történetének kulcsfogalma. Új öntudatot jelent, a múlttal való szembeszállás radikális (olykor álradiális) gesztusának hangsúlyozását. A modernségben - már Baudelaire-rel - az az élmény jelenik meg, amelynek tartalmát Lukács segítségével leírtuk: az „állandó” világ megszűnésének, az átmenetiségnek, a viszonylagosságnak, az értékek relativizálódásának átélése.

„A modernség, ez az átmeneti, a menekülő...” mondta Baudelaire. Amikor az átmenetiség a kor elsőprő, megrendítő érzésévé vált, a korábban csupán elszórtan jelentkező modernista mozgalmak egyre nagyobb tért hódítottak. „A művészet halott” - hirdette meg G. Grosz és Heartfield plakátja 1920-ban -, s ezzel az örök és állandó értékek kifejezésének korszerűtlenségét bírálták. Így lesz a modern: a lázadó, az átmeneti, a válságot tükröző aktivitás szinonimája.

AZ AVANTGARDE JOGOSULTSÁGA

Az avantgardizmus történeti jogosultságát még erőteljes bírálói is elismerik: „Szükségszerű termék” - írja róla Lukács. Az emberi eltorzulás, a viszonyok művészetellenessé válása mintegy kikényszeríti a hagyományos ember- és művészetfelfogással szembeni lázadást. Az avantgardista mozgalmakat éppen aszerint lehet megkülönböztetni, mennyire következetesek a realitás vagy a művészet tagadásában. Sajátos paradoxon: a következetesség (mint például a filozófiai szolipszizmus esetében is) bizonyult itt a legterméketlenebbnek. A következetes modernizmus olyan tagadás, mely már élet- és művészetellenes; Malevics fekete négyyszögei mutatják, hogy a szélsőséges festői radikalizmus miképpen szünteti meg magát a tárgyat. E paradox rendszerben persze nem a „következetesség” áll szemben a „következetlenséggel”. A vízvázlatos inkább az: mennyire véli a művész az adott viszonyokból támadó elidegenedést és embertelenséget örök „condition humaine”-nek, vagy - mint már a korai Brecht, az érett Aragon - merőben a viszonyok termékének. Aki az elembevertelenedést az élet egyeduralgató, kizárólagos áramának érzekelte, az szükségszerűen számolta fel annak tükrét, a művészet is. Viszont a lázadó, aki a társadalom megváltoztatásában egyszersmind a művészet felszabadulását is megsejtette, az magában az ábrázolásban sem törekedett a művészi tartalmak következetes megsemmisítésére.

Joggal mondja tehát Szabolcsi Miklós: „Az avantgarde történetében két tendencia, két irány vitatkozik, küzd egymással: az individuális-romboló és a kollektív-építő lázadások két típusa.” A tipológia persze országonként éppúgy árnyalható, mint világnézeti. A megállapítás lényege az, hogy az avantgardizmust, vagy a modernizmust nem lehet egységes áramlatnak felfogni. Jelentősége éppen sokszínűségében és széles spektrumában rejlik, történetileg egymásra épülő rétegeiben. A háború előtti elszórt kezdeményekből a húszas évek neveltek nemzetközi mozgalmat, hogy aztán a szürrealizmus 1924-es manifesztumainak végső lépcsőin át a harmincas évek derekára végképp polarizálódjanak. A háborútól háborúig tartó fejlődésben már 1925-től az expresszionizmus haláláról (Worringer), majd bukásáról (Lukács, 1934) születnek értekezések.

A HAGYOMÁNY SZEREPE

A modernség, az új öntudata természetesen meghatározta a hagyomány szerepét és önértékelését is. Az „örök” értékek megingásának élménye azokat sem hagyhatta érintetlenül, akik nem esküdtek fel a modernizmus valamelyik friss hitére, hanem - tiltakozásul, s a kor ellenében - az őrzésben kutatták a megújulás lehetőségét. A hagyomány és újítás frontvonalait csak a manifesztumok sora igyekezett elválasztani. A valóság a bonyolult összefonódottság történetét kínálja. A francia realizmus utóvédharcát folytató Roger Martin du Gard-t az újító Gide fedezte fel, s épp vitájuk mutatja fel az elválasztó és érintkező pontok sajátos és eleven dinamikáját. A realizmus örökségét féltőn védő Thomas Mann a *Varázshegyben* a korszerű időszemlélet egyik nagy megvalósítója, s a belső monológ egyik legvonzóbb példáját is ő alkotja meg a *Lotte Weimarban* lapjain.

Hagyomány és újítás tehát nemcsak szembesíthető fogalmak, amelyeknek értelme ellentétükből megfejthető. Önmagukban is viszonylagos értékek. A formailag realista Kafka prózájának szikár valóság-hűségét egy irreális világ iszonyatának kifejezésére használja fel. A naturalista Julien Green vallásos szorongást közvetít aprólékos ábrázolásával. A cselekmények és az egyenes vonalú jellemábrázolásnak hadat üzenő Gide „tisztá” regényeiben a mese diszkreditálásának eszköze olykor épp a cselekmény halmozása. A modern és a hagyományos: történetileg és világnézeti ábrázolható fogalmak - a háborútól háborúig ívelő fejlődésnek olyan koordinátái, melyeket egységükben és ellentmondásukban szemlélni

célszerűbb, mint vegytiszta alakban szétválasztani. Óvakodni tanácsos attól, hogy a „modern” és a „hagyományos” az elharapódzó szóhasználat szerint kizárólagos értékfogalomként emelkedjék. A mi felfogásunkban a „modern” és a „hagyományos” a polgári irányzatok szembeesző, ám egymást kiegészítő, feltételező áramlatai; más-más módon igyekeztek válaszolni az „átmenetiség”, a „bizonytalanság” és az „állandóság” megingásának élményére. A művészet - ahogy azt a kor nagyhatású esztétikai műve, a háború alatt fogalmazott, s könyv alakban 1921-ben napvilágot látó *A regény elmélete* (Lukács György) fogalmazta (Fichte nyomán) - a „tökéletes bűnösség” korába lépett, vagyis rákényszerült a számvetésre az egyetemes válság gondjaival. A háború hatalmas lelkipurifikáció vetett árnyékot még az olyan távoli, a pusztításból földrajzilag kimaradt országokra is, mint Amerika. Amory, az egyik önéletrajzi ihletésű szereplő mondja ki F. Scott Fitzgerald, a „jazz korszak” írójának regényében [*This Side of Paradise* - Innen az Édenen]. „És itt van az új, nemzedék... s arra eszmélt fel, hogy isten halott, minden háborút megküzdöttek előtte és minden hit megrendült már.” A modernizmus áramlatai az angolszász országokat némiképpen elkerülték. Ezért meglepő, hogy íróik kordiagnózisa szinte egybehangzik Európáéval. Sinclair Lewis így fogalmazza ítéletét: „A világ 1922 körül mintegy kettétört.”

„KETTÉTÖRT VILÁG”

A „kettétört világ”-nak tartanak tükröt a húszas évektől induló irányzatok. S egymástól nem abban különböznek, hogy tagadják ezt a törést, hanem abban, hogy milyen eszmékkel küzdenek ellene. Az avantgarde egyik legfőbb elméleti problémája, hogy gyakran megelégszik ennek a törésnek pusztán írói rögzítésével. A merő közvetlenség, s a közvetlenségen csupán egy elvont humanitásezmével túllépő *izmusok* már indulásuk idején (1908) olyan nagyhatású védőügyvédek kaptak, mint a német Wilhelm Worringer [*Einführung und Abstraktion* - Bevezetés és absztrakció], aki tételszerűen is kimondta, hogy vannak korok, melyekkel alkotói azonosulni tudtak, s a „beleérzés” szenvedélyével építhették művüket, míg az átmeneti, a megzavarodott korok nyugtalanságának természetes kifejező eszköze az „absztrakció”.

Nem véletlen, hogy az irodalomban éppúgy, mint a festészetben, a kiáltványok erőteljesen vetik fel a *mimézis*, azaz a tükrözés tanát. A szürrealizmus első kiáltványa 1924-ből kimondja: „Az utánzásnak, mint a művészet céljának túlságosan szűk felfogása az oka minden félreértésnek, ami napjainkig előfordul...” A szürrealizmus az avantgarde mozgalmak egyik utolsó, de talán leghatásosabb irányzata a külvilág helyett a belsőre ügyel, s a valóságot a lélek reflexeiben oldja fel. Tételei között az automatikus, a tudat irányítását kikapcsoló írástól egészen a forma zárt szerkezetének felbontásáig ellentmondásos, mégis következetes rendszer bontakozik ki: - a szürrealizmus az adott valóság elleni lázadásban a végső határokig merészkedett.

A hagyományos formák tagadása megannyi új kísérlethez vezet. A képzőművészetben a tízes években indul a felszín felbontásának megannyi szellemes kísérlete. Duchamp már 1912-ben (*A lépcsőn lemenő akt*) a lépcsőn alászálló alak mozdulatait bontja elemeire. A perspektíva több százados uralma után a kubizmus ismét a sík felület új geometriáját kutatja, a kollázs pedig (1912-től) jelzi, hogy a művész bízik a diszparát, össze nem illő elemek váratlan hatásában. Lautréamont híres meghatározása: „A szépség egy varrótű és egy esernyő váratlan találkozása a boncasztalon” - túlzás nélkül tartható a húszas évek jelmondatának is: a forma helyett a formátlan, a tartalom helyett a jelképes, a történelmileg szükségszerű helyett a véletlen válik esztétikai vezérelvvé. Paul Klee nyíltan hirdeti, a művészetet a „véletlen lényeggé avatása”; Tristan Tzara azt vallja, hogy a művészetben a dolgokat a véletlen rendezi el és az

expresszionizmusnak Ernst Bloch az adott valóságelemek véletlenszerű jelentkezésének együttes ábrázolását ajánlja.

E művészi eszközök mögött a valóság szétesésének élménye kísértett. „1922 vagy akörül” nemcsak kettétört a világ, hanem ezer és ezer, immár összerakhatatlan darabra. Hofmannsthal egyik költői beszélye, a *Lord Chandos* levele így fogalmazza meg ezt a világélményt, amelyet a húszas évek kétségbeesése erősített fel: „Elöttem minden szétesik darabokra és a darabok újabb darabokra, és semmit sem lehet többé egyetlen fogalommal kifejezni.”

SZEMÉLYISÉG ÉS TAPASZTALAT

A világ elemeire bomlása, atomizálódása, áttekinthetetlensége különböző válaszokat csikart ki az alkotókból. Megszületik ennek a szellemi „világhelyzet”-nek számos tükre. Egyfelől az izmusok jelképpé emelkedő „absztrakt” embere, aki sorsában közvetlenül tükrözi e szétesettséget, másfelől az a személyiség, aki merőben az egyén különálló tapasztalatát vetíti vissza. Lukács György egyik késői tanulmánya, *A félreértett realizmus ellen* éppen abban látja a modern irodalom betegségét, hogy ez az irodalom megszünteti ember és környezet, a külső és a belső, a személyiség és a világ küzdelmének valóságos rajzát. Lukács a külső és a belső elszakításának tudatos kezdeteit Kierkegaard-nak a hegei dialektika elleni harcából eredezteti. A dán filozófus tézise: a személyiség áthatolhatatlan inkognitó, melyet nem irányít és nem befolyásol a külső környezet. Az egyéni szubjektivitás és a világ objektivitása így nem léphet kapcsolatba, vitába a modern filozófia és a modernista irodalom lapjain - a válaszutak két szélsőség irányába mutatnak. Egyfelől a külvilág oldja fel az egyéniséget - mint a naturalizmus szélsőséges és kései iskolájában, az „új tárgyiasság” (*Neue Sachlichkeit*) német tényirodalmában a húszas évek elején - vagy az egyéniség csupán önnön inkognitójának, szükségképpen torz tapasztalatának börtönébe záródik, mint a patológia, a lelki torzulások irodalmában, vagy az olyan expresszionizmusban, mint az egyébként a fasizmus hallgatólagos elfogadásáig jutó Gottfried Benné.

Ember és világ kapcsolata azokon a pontokon mutat sérülést, ahol ez a kapcsolat lazább, mint amilyen a klasszikus „állandóság” talaján lehetett. Megváltozott a modern irodalom felfogása a konfliktusról, a személyiségről, az időről és a térről.

A konfliktus (összeütközés) az érett polgári irodalomban sem az önmagukban érdekes életmozzanatok kiemelését jelentette. Hanem - Dilthey pontos megfogalmazásával - „azokat a szükségszerű átmeneti pontokat az egyén életében, amelyek érettségéhez és a harmóniához nélkülözhetetlenek”. A század első évtizedeitől kezdve e konfliktusok metafizikus karaktert öltenek: a lét örvényeire a semmi fenyegetése tekint; egy elrejtőző isten kifürkészhetetlen parancsa Kafkánál. A személyiség, amint a társadalom színterén jelenik meg - csupán az a rész, mely más részekhez kapcsolódik, ám nem tagja már egy mozgó, eleven totalitásnak. Hofmannsthal panasza a *Lord Chandos levelében* visszhangra talál Musilnál: „... manapság részekre bontva él az ember és részenként összefonódva más emberekkel.”

A társadalmi élet nem kínál megvalósulást az egyénnek, ezért, hogy a modern irodalom ábrázolta individuum gyakran beszorul saját tapasztalatainak körébe és fölülte a kierkegaardi áthatolhatatlan „inkognitót”. „Minél kevésbé részesül az egyén egy fölérendelt rendszerből és minél inkább rászorul saját empirikus autonómiájára... annál szűkebb és szerényebb lesz maga, mely annál kevésbé képes bármilyen, a legszűkebb egyéni területen kívüli érték befogadására” - írja Hermann Broch a *Die Schlafwandler* (1931-32) (*Az alvajárók*) című trilógiájában s ebben a megállapításban a világos felismerést hordozza a kifejezés pontossága. A modern regény tárgya az egyén „empirikus autonómiájának” a társadalomtól független

tapasztalatainak krónikája lesz. Gide „action gratuite”-jében az egyén már önnön tapasztalatainak összegével sem azonos: a cselekvés motivációi helyébe a cselekvés indokolatlan önkénye lép.

„EMPIRIKUS AUTONÓMIA”

Megtévesztő persze, hogy ennek az „empirikus autonómiának” van egy másik arca is. A szélsőséges (már-már patológikus) egyénítés a saját tapasztalatába bezárt egyént tükrözi. De amint ez az egyén a társadalmi cselekvés mezőire lép - épp egyéniségének eltűnése az a panasz, mely elárulja, hogyan égette fel a modern elidegenedés a személyiség és közösség kapcsolatát. Rilke a *Malte Laurids Brigge*-ben ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a saját, egyéni halál olyan ritka lesz, mint a saját, egyéni élet”. Ez a megfogalmazás az „autonóm empíria” visszaját mutatja meg. Musil *A tulajdonságok nélküli emberben* kibontja Rilke aforizmáját. „Amit ma még személyes sorsnak érzünk, azt elnyomják a kollektív és végeredményben statisztikailag megragadható folyamatok” - s ezzel a merő autonómia és az elidegenedett társadalmi szerkezet ellentmondását emeli ki. Musil azt is megfigyeli, hányan beszélnek-motyognak magukban az utcán. Még a saját élményeiket sem képesek végigélni, s a motyogásban ettől a „felesleg”-től szabadulnak meg.

Környezet és személyiség kapcsolata, küzdelme, szembeszegülése és kibékülése - ez a klasszikus kapocs mintha lehetetlenné válna a modern világban. A művész mégis hidat próbál verni a társadalmi létezés két sarkpontja közé. A felismerésre - a modern elidegenedés diagnózisára - megannyi eljárás, művészi módszer a válasz. A művészi újítások szaporodásának, felduzzadásának legfőbb oka, hogy a művész pozitív választ keres, gyógyírt az objektív világ és a személyes tapasztalat lehetséges harmóniájának eltűnésére. E módszerek és eljárások egyszerre próbálják kifejezni és „megőrizve megszüntetni” a bizonytalanság és az értékek megrendülésének új tapasztalatát. Ezra Pound a húszas évek elején találóan fogalmazott: „A művészetnek a legmagasabb teljesítménynek kell lennie, valami »teljesítménynek«; ám ugyanakkor rendelkezésére áll egy másik, kiegészítő hatás: az emberé, aki a megismerhetetlenbe veti le magát és abból annyit merít és hódít meg, amennyi csak egy bizonyos rendbe (szépségbe) emelhető fel, hogy egyszerre legyen tudatában a káosznak és az új kibontakozásának.”

A KÁOSZ TÜKRÖZÉSE

A lehetetlen dilemmát - a káosz tükrözését a rendben - eljárások közvetítik. Az író különféle módszerekkel jeleníti meg az élet adott szeletét. Gide a *Pénzhamisítók* regényíró figurájával tiltakozik a zolai jelszó, az „élet egy adott szeletének” tükrözése ellen. „Ennek az iskolának az a baja, hogy mindig csak egy irányban vágja ezt a szeletet; időben, hosszirányban. De miért nem szélességben? Vagy mélységben?”

A *Pénzhamisítók* 1925-ös megjegyzése a modern irodalom programjának is felfogható. Az új regény egy-egy „szelete” csakugyan nem mutatja a lineáris időfolyam partszakaszait. A hétköznapiakat - mint azt Szerb Antal összefoglaló regénytörténete mondja - a csodák világa váltotta fel, a váratlan és meglepő szélességek és mélységek változataiban. Az idő linearitása helyére a szubjektivizált idő élménye lép, az irodalomban Proust, a filozófiában Bergson nyomán. Az idő olyan, amilyennek átéljük. Virginia Woolf *Orlandója* négyszáz esztendő száguldozhat a történelmi időben, nemét is változtathatja, mégsem öregszik: a regény végére a maga „autonóm” szubjektív idejében harmincesztendő marad. „Mert ha van - mondjuk - hetvenhat olyan különböző idő, amely mind egyszerre ketyeg bennünk, hány épp olyan

különböző embert számlálhatunk össze, aki - Úristen segélj! - mind egyszerre út szállást az emberi szellemben? A felbontott időszeletek felbontott személyiséget is jelentenek” - fejt ki következetesen, s ezért ironikusan Virginia Woolf.

Ám ahogyan egyfelől az idő mélységének szeleteit kínálja a regényirodalom, másfelől a tér szétbontásával is kísérletezik. A szimultanizmus az expresszionista montázstechnika szülötte, s kiteljesedését John Dos Passosnál nyeri el Amerikában. A tér - az emberi környezet - külön és misztikus jelentőséget nyer e metszetekben. Meghatározhatja az emberi életet. Az idő „felszabadító” szubjektivizálódására így válaszol a környezet különös determinizmusa, s a kettős folyamat voltaképpen ugyanannak a jelenségnek változatait tárja fel: a modern író a történelmi idő és mozgástér valóságát igyekszik eljárásokkal és módszerekkel megkerülni, s egy másik, virtuális síkon helyreállítani.

A montázs, a szimultanizmus, az automatikus írás, a szürreális fantázia, az időjáték és az *action gratuite* módszerei nehezen csoportosíthatók egyazon művészi szemlélet átfogó kategóriájához. Ha azonban az egyén és a történelmi folyamat kapcsolatának dialektikáját a mimetikus ábrázolásmód és a realista ihletés közelítette meg a legteljesebben, úgy „az autonóm élmény” és a tőle függetlenedő emberi helyzet” megfelelő kifejezési formáját - Lukács György nyomán - csakugyan az *allegória* különböző változatainak foghatjuk fel.

AZ ALLEGÓRIA ELLEN

Calderón a klasszikus allegóriát egyik versében úgy jellemezte, hogy az allegória is tükör. Rávetíti azt, ami van, arra, ami nincs. (*La alegorija no e más / que un espejo que translada / lo que es con lo que no es.*) A modern allegória épp ellenkezőleg: rávetíti azt, ami „nincs” arra, ami van. Kafka transzcendens félelme, Woolf időtlen ideje éppen azt a függetlenséget szünteti meg, amit a valóságtól a művészet kiküzdött. Az allegória látszatra a teljes közvetettség, hiszen elutasítja az élet és a művészet „immanenciá”-ját. Igazából persze az allegória közvetlenség - cserepeiben és töredékeiben közvetíti a valóságot és e részeket azzal köti össze, ami „nincs”, valamely kívülről hozott elvvel, eszmével, eljárással. Az allegória - ahogyan elméletírója, Walter Benjamin mondta - a történelem *facies hippocraticája*, halotti maszkja. „Ami a fizikai valóságban a romok világa, ugyanaz az allegória a képzeletben.” Kifejezi a feltartóztathatatlan pusztítást.

A korszak realista tendenciái éppenséggel az allegóriák, szimbólumok, közvetettnek álcázott technikájával szembeszegülve érvényesülnek. A realizmus persze korántsem jelentheti a hagyományos és stilisztikai értelemben konzervatív valóságghűséget. Kifejező eszközeiben Kafka realistább, mint Thomas Mann. A realizmus itt egyedül azt jelenti, hogy az író a történelmi idő gondjaira keres választ: egyén és valóság kapcsolatának - a megváltozott körülményeknek megfelelő - ábrázolására törekszik.

A „közepes ember”, Hans Castorp értékét abban fedezi fel Thomas Mann, hogy képes szembeszegülni a korárammal. A realista törekvések is ezen etikai-esztétikai mércén mérhetők. A művész az átfogó világmagyarázat igényét állítja szembe a töredékesség valóságával - ez az érdeme Thomas Mann, Martin du Gard, Nexö prózájának, Hemingway intenzitásra törekvő kisepikájának, Faulkner hatalmas családregényének.

A megszűnt állandóság világában ők nem az allegória transzcendens álmaihoz menekülnek. Hanem ahhoz a „potencialitáshoz”, képességhez, amelyet Thomas Mann a kortól összezúzott emberekben is érzékeltetni képes.

A HUMANIZMUS HAGYOMÁNYA

A HÚSZAS ÉVEK

Hagyományörzés? Irodalomtörténeti korszakok csoportosítása jószerivel mindig mesterséges, de soha ilyen Prokrusztész-ágy - mint a huszadik század lét háború közé eső időszakában. Az életművek nem szoríthatók be két évtized zárójelébe. (A *Varázshegy* írója egyszersmind a *Buddenbrook-házé* is.) Ugyanakkor éppen Thomas Mann-nak, e regények írójának példája bizonyítja, milyen viszonylagos minden olyan csoportosítás, amely a hagyományosság és a modernizmus ellentétére épít. Ha Apollinaire egyik versében a pápát tartotta - inkább ironikusan, mint valósággal - a „legmodernebb”-nek - úgy e metafora kölcsönzésével Thomas Mann is szerepelhetne a modern törekvések pápájaként. A hagyományvédő, a patrícius eszményeket felmutató Thomas Mann egyben a kor legmodernebb írója is. Elég a *Varázshegy* időkezelésére, vagy a *Kiválasztott* legendát és allegóriát vegyítő stílusbravúrára utalnunk, hogy világossá tehessek: a hagyományos és a modern felosztás még merőben formai jegyek alapján is viszonylagos.

A hagyományos - humanista irányzatok képviselőinek tehát egyfelől azokat nevezzük, akik kívül maradtak az avantgarde „hivatalos” mozgalmain sőt, mint ez épp Thomas Mann esetében rendkívül jellemző, kemény vitába is bocsátkoztak velük (például Brechtel), másfelől életművükben érvényesült bizonyos totalitásra törekvés, a világ átfogó tükrének megalkotására bejelentett igény. Ezt az igényt egyik levelében Hermann Broch fogalmazza meg: „Csak ha a műalkotás önmagában reprodukálja a világ totalitását, akkor tarthat számot a műalkotás névre...”

A század irodalmának vizsgálata azt mutatja, hogy ez túlzó igény volt. Ritkák az élet teljességét önálló szerkezetben átfogó és tükröző alkotások, s mintegy az „ár ellenében” születtek. Lukács György, a totalitásnak más oldalról s más eszmei igénnyel fellépő megfogalmazója már a harmincas években írott tanulmányaiban is sejtetni engedte, hogy a teljes tükör kivételes és ritka.

Ám akár Broch, akár Thomas Mann jellemzését fogadjuk el a korról, a közös vonások is szembeötlenek. A század nagy polgári íróiban felrémlik az aggodalom, hogy „az értékek szétesésének” (Broch), a hanyatlásnak lehetünk tanúi.

A dekadencia-kifejezés története példásan tükrözi ezt a korhangulatot. A tizennyolcadik század elején Vico, majd Montesquieu (*Consideration sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734) (Megjegyzések a rómaiak nagyságának és bukásának okairól) a korszakváltást, a történelem ritmusában is kifejeződő emelkedést és hanyatlást jelölte vele. A szó feltűnése érzékeltette, hogy az európai gondolkodás miképpen fedezte fel a történelem önmozgását, immanenciáját. Nem az isteni elrendelés, nem is az emberi akarat irányítja a históriát, hanem az - akárcsak az emberi szervezet - saját ritmusa szerint él. A hanyatlás a római birodalom pusztulását író Gibbonnál a kereszténységnek adja át a helyét: a dekadencia az újjászületés - bármily fájdalmas - pillanatát készíti elő.

A dekadencia huszadik századi értékhatára az önsajnálattal és az ostromozó ítélet pólusai közé szorul. Segítségével Baudelaire a polgári hétköznapi bírálatát fogalmazza meg s ezt a hagyományt követte (mutatis mutandis) az új század megannyi tehetsége. Jellemző, hogy a dekadencia problémáját az epika elsősorban a művész alakja körül fogalmazta meg. A

betegség és a hanyatlás szelleme a művészre leselkedik elsőre: a gyenge Tonio Kröger irigykedve nézheti az erőből duzzadó Hans Hansent. Adrian Leverkühn-re egyenest a vérbaj leselkedik, a dionüszoszi művészbetegség.

Thomas Mann a dekadencia fogalmának eredetébe mélyedve fedezi fel egészség és betegség furcsa paradoxonát. A művész a polgári hétköznapiából kiszakadva, ellene tiltakozva a hedonizmus olyan csapdáiba eshet, mint a pestises városban Gustav von Aschenbach, a *Halál Velencében* író-hőse, aki már csupán a pusztulásban képes átélni a szépség ígézetét. A *Meztelen* arab fiúcskája, Moktir különben ugyanannak a démoni vonzásnak a megtestesítője Gide-nél, mint Thomas Mann Tadzioja: a szabadság és a betegség furcsa kötődik, míg az egészség a brutalitás jegyeit ölti fel.

A dekadencia e paradoxonának ihletőjét nem nehéz Nietzschében felismerni. A dionüszoszian vad és az apollóion nyugodt magatartás kétféle kulturális értékének kimunkálása emeli *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmust* (1870-71) a huszadik század polgári irodalmára leghatékonyabb munkák közé. Olykor közvetítőként át szívódott fel ez a betegség-kultuszban kicsapódó méreg. A bécsi Weininger dilettáns elmékedései még Franz Kafkára is hatottak. A művész Kafkánál mint *A koplalóművész* jelenik meg - az ember, aki azért éhez, mert rájött, milyen könnyű éhezni, s már nem is képes másra, csupán a koplalásra. Tragédiája, hogy amint eléri a maga által kitűzött legnagyobb teljesítményt - negyven nap után is koplal -, a közönsége figyelmét már egy párduc köti le. A szépségnek nincs funkciója abban a társadalomban - hirdeti jelképével Kafka -, amely a falánkságnak adta át magát.

Önsajnálát és ítélet között: a dekadencia - ezzel indítottuk útjára a gondolatmenetünket. S egyelőre csupán a dekadencia egyik arcát próbáltuk felvillantani. A másik, a dekadenciával szembeszálló, a polgári értékeket felmutató és megvédő éppily markánsnak rémlik. A Nietzsche-hatást Thomas Mann már a *Varázshegy* idejére leküzdötte. Kafka a *Perben* rajzolja meg a hatalom cinkosává változott művész undok alakját, Titorellit. Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté*) (Jóakarátú emberek) című 27 kötetes regényciklusa egyik hősében keményen ítélkezik a magasra kapaszkodó dilettáns íróról, míg Romain Rolland a *Jean Christophe* ciklusában éppenséggel a művész mindenek fölött győzedelmeskedő morális küldetését hirdeti főhősének pályarajzaival.

A dekadenciával, annak nietzschei változatával szemben már a polgári irányzatokon belül is föllépett az elkötelezettség igénye és vonzása. Még az olyan hűvös és intellektuális szellem is, mint Aldous Huxley, épp a cinikus-művész Spendrellben rajzolja meg a kor legelítélőbb portréját.

Filozófiaiilag a dekadencia körüli csatában voltaképp a racionalizmus harca folyik a miszticizmussal. Nem véletlen, hogy Martin du Gard a felvilágosodáshoz, Thomas Mann a mítosz-kritikához nyúl vissza fegyverekért, s hogy Romain Rolland nagy ihletője a realista Tolsztoj. Hiszen amiképpen a filozófiában Nietzsche, az irodalomban Dosztojevszkij az, aki a legnagyobb befolyással volt a hagyományos polgári irodalom stílusvilágára, alakteremtésére. Ő a „tökéletes bűnösség” korának maradéktalan kifejezője Lukács *A regény elméletében*, ő igazolja Gide harcát a hamis morál ellen éppúgy, mint ahogyan mesterének vallhatja Mauriac is. A szenvedély, a sötét megszállottság, a körülményekből meg nem magyarázható indulat költőjét fedezte fel Dosztojevszkijben a század - a naturalizmus ellen hívták segítségül a „nyugat”-on egzotikumával is ható író.

A harmadik, s ugyancsak a húszas években felerősödő hatás - a lélekelemzésé, nevezetesen Freudé. Amikor hatásról beszélünk, akkor természetesen nem a freudizmus egyes illusztratív megfelelőit keressük - inkább azt a termékenyebb, s távolibb ihletést, amit olykor csupán a

pszichoanalízis merő jelenléte, betörése jelentett a tudományba és a polgári életbe. A tudatfolyam (stream of consciousness) regényei éppoly elképzelhetetlenek a freudizmus jelenléte nélkül, mint az „action gratuite” - holott épp ez esetekben nem bizonyítható a közvetlen hatás, sőt olykor a kifejezett „ellenhatás” áll fenn. Joyce nem szerette Freudot, s Dujardin, az első író, aki a belső monológot tudatosan használta, nem ismerhette. A freudizmus nem mindig az irodalomra hatott: volt, ahol az irodalom fogadtatását készítette elő.

A tudat csupán lényünk egy részét világítja be, alatta rejtelmes ösztönvilág működik, s felszabadítja az ősi, atavisztikus erőket. A freudizmus „üzenete” különösképpen egybeesett, rárimelt a hétköznapi tapasztalatra - a világ rejtelmesre, titokzatosra, megismerhetetlenre fordult: az elme már nem képes valamennyi rezdülését érthető ábrába fogni.

Ezek általános, csaknem nemzetek fölötti hatások. A világháború utáni békehangulat kedvezett a kozmopolitizmus eszményének. Nyugaton a húszas években elcsitult a századforduló nacionalizmusa. Megnövekszik az irodalmak „élő lélekcsereje”. Joyce-ot Valéry Larbaud fordítja franciára, Thomas Mann már a húszas években Amerikában jelentet meg cikksorozatot. El sem kezdődik még a harmincas évek hatalmas emigrációs hulláma, mikor új földrészek nyílnak meg a könyv előtt, sőt új földrészeket hódít meg az irodalom, Gide és Martin du Gard Afrikát „hozza”, Thomas Mann regényeiben különös kettősséggént vonul végig dél (Itália) és észak (Skandinávia) ellentéte. A húszas évek elejének Párizsa az első amerikai letelepedőket köszönti. Gertrude Stein szalonjában találkozhat a tengerentúli Hemingway a spanyol Picassóval. De egyáltalán: az amerikai irodalom a húszas évektől már jelenlétével tüntet és súlya lesz az európai piacon. A harmincas években megszületik az első amerikai Nobel-díj, Sinclair Lewis realista erőfeszítéseit jutalmazva.

EURÓPAI KÖRKÉP

Ez az új „világirodalmiság”, a friss történelmi helyzetben kibontakozó kulturális erjedés persze még csak szembeszökőbben emeli ki az egyes irodalmak nemzeti különbségeit, sajátosságait, egymáshoz viszonyított lépés- és ütemvesztéseit. Szorongató például az itáliai irodalom légszomja a fasizmus korán beköszöntő kulturális sivatagában. A tízes évek futurizmusának pezsgése, vagy akárcsak D’Annunzio látványos és teátrális helykövetelése után a húszas évekre csupán olyan - bár európai népszerűségű - kísérleteknek lehetünk tanúi, mint Bontempelli „mágikus realizmusa”, vagy Aldo Palazzeschi futurizmuson edzett, majd később konzervativizmusba hajló regényírása. Hermetikus költők (Giuseppe Ungaretti) vagy magányosok (Umberto Saba) őrizték meg a negyvenes évekre az itáliai kultúrát, hogy azután az ellenállás hatására olyan tehetségek köré szerveződhessék az irodalom, mint a fiatal Cesare Pavese, vagy a Joyce-szal gyakran és jogosan párhuzamba állított jelentős trieszti regényíró, Italo Svevo hagyományait új szinten folytató Italo Calvino.

Németországon az első világháború után mintha a marxi jóslat teljesedett volna be. „Németország tehát egy napon az európai hanyatlás színvonalán lesz, mielőtt valaha is az európai emancipáció színvonalán állott volna.” E jóslat azért teljesedhetett be, mert a gazdasági és politikai fejlődés elemzésén alapult: annak a „porosz útnak” a tudományos ábrázolásán, amely nemcsak az agrárkérdésben, hanem a politikai intézmények megalkotásában is az osztálykompromisszumokon keresztül vezetett. A polgárság - ellentétben a „klasszikus” angol fejlődéssel - nem az eredeti tökefelhalmozásban, s a belőle kiépült demokráciában meggedzve lépett színre Németországban. A weimari köztársaság ezért lett „lényegileg reszpublika republikanusok nélkül, demokrácia demokraták nélkül”. [Lukács György: *Az ész trónfosztása.*] A húszas évek ugyan máris a fenyegetettség árnyékában dobta felszínre tehetségeit, Berlin mégis felzárkózott a világ kulturális centrumaihoz. A „porosz” eszméből, a német nacionalizmusból

történt gyors kiábrándulás serkentette a német írók új nemzedékét állásfoglalásra: nem volt a korabeli Európának még egy országa, ahol a szivárvány ilyen, minden színét felmutató irányzatok sokfélesége hatott volna. A háború itt lepleződött le az egymás után sorjázó háborús regényekben, Arnold Zweig: *Grisa őrmesterében* (1927), Ludwig Renn antimilitarista regényeiben. A háborút követő munkanélküliségnek és nyomornak jelentős naturalista költője jelentkezett Hans Falladában [Mi lesz veled emberke?] (1932). A nyugat-európai irodalmak sorában a németországi az első, ahol a húszas évek íróinak jelentős csapata a munkásmozgalmal keres kapcsolatot, s ahol a proletárirodalom eszméje az írók egész rendjében talál visszhangra. Az expresszionizmus irodalmából érkezik Johannes R. Becher és Bertolt Brecht. Az irodalmi riport klasszikusát, Egon Erwin Kisch-t az igazságérzete és a tényitisztelete vonzotta a munkásság ügyéhez és pártjához.

A színpékhez tartozik persze az ezoterikus Gottfried Benn, a rideg kálvinista puritanizmus, a hindu belenyugvás bölcsességéig eljutó, svájci visszavonultságban élő Hermann Hesse, vagy az ellentmondásos, rideg esztéticizmus olyan képviselője, mint Ernst Jünger. E korszak fölé természetesen erővel nőhettek az olyan életművek, mint a porosz mítosztól az elkötelezettségig a század polgárának útját járó Thomas Manné. Németországnak a hitleri hatalomátvétel után voltaképpen az irodalma szerezte vissza hitelét az emigráció sanyarúságából: - „Vigyázz Európa!” - kiáltotta Thomas Mann egyik rádióelőadása már Amerikából, s felelet érkezett rá, testvéri válasz a dániai Svendborgból, Brecht magányos kunyhójából éppúgy, mint Sanary-sur Merből, ahol Lion Feuchtwanger töltötte az emigráció első éveit, vagy Moszkvából, ahol Becher, Bredel és más kommunista írók élesztették a kultúra őrtüzeit.

Franciaország, Anglia és részben Amerika a kapitalizmus fejlődésének „klasszikus” útját járta. A demokratikus hagyományok polgári védelmének itt évszázados tradíciók kínálnak menedéket - nem véletlen, hogy a Dreyfus-per sokkja nemcsak Zola életművét világítja be, hanem mintegy visszafelé azokét az írókét is, akiket a huszadik század vallhat magáénak. Romain Rolland regényciklusában éppoly középponti helyet foglal el a Dreyfus-per visszhangja, miként Martin du Gard-nál, aki voltaképpen az *Egy lélek történetében* [Jean Barois 1913] a demokrácia „ártatlanságának” elvesztését, a bűnösség korába való belépést a Nagy Pertől, s annak voltaképpen sohasem legyőzött hatásától számítja.

A francia helyszínt, épp a „klasszikus” fejlődés okán Marx úgy jellemezte, hogy ott az osztályharcokat végigharcolják, ezért a váltakozó politikai formák a „legélesebb körvonalaikban domborodnak ki”. Huszadik századi történelmében is itt a legkiélezettebb a haladás és a reakció harca a szellem frontján. A racionalista liberalizmusra élénk és nyílt reakció felelt: a sovinszta misztikáé (Charles Maurras, Maurice Barrès) - s talán e küzdelemben alakulhatott ki annak a polgári humanizmusnak több változata is, melyet épp számos árnyalata tesz erőssé. A francia irodalom példája mutathatja meg különben, hogy e humanista áramlatokat érzékenyen kell megkülönböztetni és célszerűen elkülöníteni - Köpeczi Béla szavával - az aktív humanizmus képviselőit (Anatole France, Romain Rolland, Armand Salacrou) „a racionalista és irracionista polgári humanista irodalomtól” (Gide, Alain-Fournier, Valéry, Cocteau, Claudel). E megkülönböztetés további finomításának érdekében külön kell szólnunk majd a katolicizmus ihletéséről, Mauriac, Julien Green és Bernanos munkásságáról. A hagyomány védelme itt megosztotta az egyházat is: „eretnek” írói élesen szembefordultak a sovinizmus bigottságával.

Nem rajzolhatjuk ide még vázlatosan sem a két világháború közötti nemzetek világtérképét. A kontinens nyugati felének szűkített történelmi vázlatát azonban teljesebbé tehetjük néhány szóval az angolszász irodalmak fejlődéséről.

Anglia irodalmának huszadik századi különössége, hogy megfogyatkoztak a klasszikusan epikus életművek. A tizenkilencedik század tölgyeinek (Hardy, James) életműve a világháborúval befejeződött; új irodalmának ihletői pedig emigráns írek (Joyce, Synge), vagy amerikai bevándoroltak (Pound, T. S. Eliot). A hagyományos irodalom műhelyeiről csak a hervadt világhír tanúskodik, s már Virginia Woolf megállapíthatja, hogy művészileg konzervatív írók csoportjánál talál otthonra a liberalizmus (H. G. Wells, Galsworthy). A húszas években az „irányzat nélküli” modernnek uralják a színt (Virginia Woolf). A freudizmust egy új szenzualizmussal párosítja D. H. Lawrence. Az intellektualitás költészetét Aldous Huxley kísérletezi ki, s később a katolicizmus etikájának ihletében alkot Graham Greene. A szigetország a magányosok irodalmáé - nincsenek kávéházak, körök és iskolák. Az angol nyelvterületre hódítóan nyomul be az addig meglehetősen provinciális és ismeretlen amerikai irodalom, s az úgynevezett elveszett nemzedék (Hemingway, Fitzgerald) vezetésével világirodalmi rangot vív ki. A naturalizmus (Dreiser, Norris) itt hirtelen vált át a korszerű realizmusra: - tradíció és modernség századokra nyúló harca itt egy évtized alatt játszódik le. Az irodalom társadalmi nyilvánosságának szerkezete olyan, hogy alig lehet szó irányzatok „együttéléséről”. A gyors változás és divat feltétlen uralma egységesíti (s ezzel olykor elszegényíti) a tengerentúl új s erőteljes kezdeményeit.

A világirodalom megújuló folyamatában gyakori az országok közötti „súlyponteltolódás”, érzékelhető a történelmi és politikai körülmények hatása az irodalom egészére. A két világháború közötti történelem legnagyobb vízváltatója a fasizmus uralomra jutása Németországban, 1933-ban. Ez az esemény mintegy átszervezi a humanizmus frontjait, de még az „írói földrajzot” is. Ha a húszas évek a játék, a csodák ideje is lehetett, vagy a „jazz-korszak” tobzódásáé, a harmincas évekkel a felelősség és a súlyos szavak kora köszönt Európára és Amerikára. A fasizmus előretörése válaszütt elé állította az írókat, mert felfedett bizonyos rejtett összefüggéseket is. A misztika útja a kollaborációhoz olyan jelentős tehetségek életében lesz intő példa, mint Knut Hamsuné, Louis-Ferdinand Céliné, Henry de Montherlanté, Drieu la-Rochellé, Gottfried Benné. Az események sora ugyanakkor sorompóba állította, aktivizálta a humanisták legjobbjait: Heinrich Mannt, Rolland-t, Döblint. A fasizmus elleni harcban kibontakozó népfronteszmé éppen a hagyomány erejét szegezte szembe az „elfajzott művészet” jelszavát minden polgári értékre is alkalmazó fasizmussal. A népfront egyszersmind új világirodalmi egységet teremtett, különböző világnézetek képviselőit gyűjtötte zászlájához a közös ellenség leküzdésére. A kultúra védelme ekkor kap különösen aktuális csengést - a tét nem volt kisebb, mint Európa kultúrájának megmentése.

THOMAS MANN PÉLDÁJA

A humanizmusnak ezt az újjászerveződését, erkölcsi felelősségének átélését Thomas Mann életútja példázza. Az 1875-ben született író egy lübecki patrícius család sarja volt. Életírójának gyakran túlzó „személyiségkutatása” alapján apja ágáról a Hanza-város nagykereskedőinek komolyságát örökölte, másfelől brazíliai származású édesanyjának latinosabb kedélyét. Mann jellemében ez a kettősség aligha csupán a származási jegyek öröksége. Néhány magán-tisztviselői esztendő után Thomas Mann a fivérével, Heinrichkel indul Itáliába. Róma és Palestrina éles fényei mintegy hirtelen sugárral világítják be azt a német polgáréletet, amelyet 1901-ben közzétett hatalmas családregényében oly költői kritikával ábrázolt. A *Buddenbrook-ház* négy nemzedék történetével voltaképpen családregény, melyet a polgárság kritikájának eszméjére fűztek fel. Az 1835-ben kezdődő krónika a folyamatos hanyatlás rémületét sugallja. A patrícius-erények pusztulását belső és külső tényezők sürgetik. Az újbурzsoázia a Hagenströmök képében jelenik meg: ám ők csak beteljesítik és kihasználják azt a romlást, amely a cégalapító Johann Buddenbrook a tifusz áldozatául eső utolsó hajtásig, Hannoig tart. A romlás történetének válaszútjait a harmadik generáció jellemében és temperamentumban oly ellentétes két alakja, Thomas és Christian képviseli. Az utóbbit kalandor vére hajtja Chilébe - az ő „érzelmi anarchiájára” (Lukács) mintegy válaszként magasodik elének Thomas felelősségteljes tartása és e tartás megannyi ellentmondása. A realista ábrázolás leleplezi, hogy a patrícius a polgárság adott körülményei között az ilyen „Haltung” tovább él a „hatalomvéde bensőség” olyan szituációiban, ahol ez a poroszság eszményében találja meg végső, politikai támaszát. A fiatal Thomas Mann kristályos erénye, hogy a polgárság úttévesztő alternatíváit egy nagyobb folyamat szélességében tükrözi. A tizenkilencedik század harmincas éveitől a hetvenes évek derekáig Thomas Mann voltaképpen az ország modern történelmének születését kíséri nyomon, olyan drámai pillanatok megjelenítésével, mint például Kröger konzulnak egy kődobástól bekövetkező halála a negyvennyolcas forradalomban, egészen addig a finoman költői motívumig, mely még a tragikus halál megtisztulását is eltagadja a következő nemzedéktől. Thomas Buddenbrook egy fogfájás véletlenétől dől ki. A családregény épp e rendkívül személyes és egyéni motívumok érzékletességétől alakulhatott át a történelem hiteles ábrájává, s hogy ez az átalakítás tudatos volt, azt elárulja a regény számos, vallomásos részlete.

„... Nem elszórt, egymástól független, önmagunkban létező egyének vagyunk, hanem miként a láncnak szemei, és úgy, ahogyan vagyunk, nem volnánk elgondolhatók azok sora nélkül, akik előttünk voltak...”

E lánc szemeinek lazulása éppen Thomas Buddenbrook halálának leírásában szemlélhető. Ő, aki Schopenhauer lázas olvasásával készült a létből való szabadság, azaz a halál befogadására, mikor elérkezik az ő pillanata, csupán a tragikomikus szerencsétlenség megaláztatását élheti át.

Thomas Mann tudatosságára jellemző, hogy regényének - a váratlan sikert elért családregénynek jelentőségét pontosan felmérte. A mű - mint még készülése közben megvallotta - „Unalmas polgári dolog, de a pusztulással foglalkozik - ez benne az irodalmi... miközben egy polgári ház szétzúllásáról írtam regényt, hírt adtam a nagy széthullásról, egy korszak végéről, egy kulturális, társadalomtörténeti cezúráról”.

A korszak végének a *Buddenbrook* után is megannyi tükröt tartott Thomas Mann. A *Varázshegyig* negyedszázad telik el, benne a kisepika olyan mesterműveivel, mint a *Tonio Kröger* (1903) és a *Halál Velencében* (1912).

Ezek az elbeszélések a *Buddenbrook-ház* egyik mellékmotívumát emelik ki: a művészet és a hétköznapi szükségzerű ellentétét, gyengeség és erő küzdelmét. A kiemelés azonban ugyanakkor átfogalmazást jelent. A regény felfogásában a művészet: a dekadencia merő csábítása, a zenének, mint a pusztulásba vezető útnak wagneri ábrája. A *Halál Velencében* már ugyanennek a gondolkörnek kritikus feldolgozása. Az elbeszélés írójában a fegyelmezett esztéticizmus a halál szövetségese lesz. A kis lengyel fiú iránt fékezhetetlen vonzalomra lobbanó von Aschenbach nem árulja el, hogy tud a közelgő kolera fenyegetéséről. Magát és környezetét ítéli halálra az érzelmi „anarchiának” abban a felizzásában, mely különben pontos ellentéte, másik arca az üres dekorativitássá züllő korábbi „tartásnak”.

Aschenbach ötször találkozik a halállal, s a lengyel kisfiú voltaképpen Hermész - a halál kísértője - változataként csábít a pusztulásba. A hanyatlás-mítosz azonban gyógyítható betegségnek rémlett ahhoz a valósághoz képest, amelyet a világháború tárt fel Thomas Mann előtt. A Buddenbrook világ hirtelen régmúlttá süllyedt. A *Varázshegyről* (1924), a korszak új összefoglalásáról Thomas Mann már joggal írja: „... ez a történet régen esett, úgyszólván bevonta már a történelem nemesrozsádját, és föltétlenül a legmélyebb régmúlt igeidejében adandó elő.”

A régmúltnak azonban különös aktualitást ad, hogy benne rejtezik a kezdet: az az átváltozó világ, melyben már a Hagenströmök agresszivitása uralkodik. „... Játszódott ez a történet egykoron, valaha, a régi világban, a nagy háború előtt, melynek kezdetével annyi minden kezdődött, aminek kezdődése alighanem még most sem maradt abba.” A folyamatosságnak és változásnak ugyanazzal a képével találkozunk itt, mint a *Buddenbrookban*, magasabb fokon persze, s más arányokban. Itt a megszakadás mozzanatára esik a hangsúly, a nagy vízváltatóra, amelyet az első világháború jelentett.

E magasabb lépcsőfokhoz és megtisztult szemlélethez Thomas Mann nem jutott el könnyedén. Szellemi fejlődése - még ezen a magas szinten is - tükrözte a „német nyomorúságot”, legfőképpen abban a gondolatban, amelyet az *Egy apolitikus ember nézetei* visszhangzott. A pusztulásért voltaképpen a még ki sem fejlődött demokráciát tette felelőssé Thomas Mann. Érdekes, hogy a haladó erőkkel folytatott egykori csatáját szinte a családon belül vívhatta meg. Fivére, Heinrich már 1915-ben közzéadja híres Zola-tanulmányát. A röpirat hőse nem a naturalista iskola megteremtője, hanem a Louis Bonaparte császársága ellen küzdő demokrata. A célzás félreérthetetlenül a vilmosi Németországra vág, míg a demokrácia és racionalizmus eszméjének hirdetése közvetlenül bírálta Thomas Mann ekkori, olykor miszticizmusra és „poroszságra” hajlamos elméleteit.

A *Varázshegy* tehát kiküzdött és megszenvedett eredmény. Mann újjáteremti, átalakítja a klasszikus nevelésregényt - Goethe *Wilhelm Meister*ének és Keller *Zöld Henrik*jének nyomán. A színhely nem a széles világ, hanem egy davosi szanatórium „térből kiemelt”, leszűkített helyszíne. Az idő egyfelől mint a „régmúlt” jelenik meg, másfelől azonban a ritkítottan magaslati levegő „örök jelene”. Ebben a sajátos légkörben kezdődik el a regény hét nagy fejezete, hogy (valamely zeneileg ihletett számmisztika hatására: a hetes páratlan prímszámok 3 és 4) az első három hetet négy fejezetben, majd a további hét esztendő négy fejezetben kövessék nyomon. Hőse, akivel a „zseniális történet” megy, valóban egy nevelésregény ideális középpontja. Hans Castorp csupa átlagos, de bátran mondhatni, polgári tulajdonságok összege. A fiatal ember semmiben sem kiemelkedő, de éppen ezért - a lelkiért folytatott szellemi csaták átélése és felfogása nyomán - végül is fölébe nő azoknak, akik az ő megnyeréséért küzdenek. Castorp megérzi-megsejti, hogy előbb-utóbb vége lesz annak a polgári „uborkaszonnak”, mely az ellentmondásokat egyfelől eltakarta, másfelől intellektualizálta.

A „síkságon” vihar támad, s nem véletlen, hogy Castorpot a háború elsodorja.

A *Varázshegy* a vihar előtti sűrűsödő fellegjárás monumentális ábrázolása. Az egymásnak feszülő erők paradoxonokba szorított képe. A „síkság” és a „hegy” más időnek és más szellemiségnek engedelmeskedik, a betegség és az egészség különös ellentmondásban jelenik meg: míg a szellemnek szabadságot, a testnek hanyatlást kínál; az erő a brutalitás rokona lesz.

Castorp lelkéért két nagy áramlat képviselője áll ki a pástra: a liberális demokrata Settembrini (carbonarok unokája) és a jezsuitizmusban nevelkedett Naphta, valamely antikapitalista demagógia megtestesítője.

Hamis és kettős értelmű szélsőségek csapnak itt össze. Settembrini liberalizmusát naiv racionalizmusa kompromittálja; Naphta protofasizmusát vonzó színekbe öltözteti a korabeli viszonyok romantikus-dekadens bírálata. Castorp története végül azért lesz „zseniális életút”, mert egyfelől megjelenik benne a középszer tisztességének bírálata, annak a *merő negativitásnak az elítélése*, mely Castorp típusát végül is a bűn akaratlan és ártatlan cinkosává teszi.

Ugyanakkor azonban Castorpnak - bizonyos elvont síkon - kiutat is felmutat Thomas Mann. A magányos ellenállását, a tartását, a képzelet szabadságát. Egyik álmában Castorp végül is így gondolhatja végig kísértőinek álláspontját: „Az a két pedagógus az arisztokratikus kérdéseikkel. Az előkelőségükkel. Halál vagy élet - betegség - egészség - szellem és természet. Csak ugyan ellentmondások? Én azt kérdezem: kérdések-e egyáltalán? Nem, ezek nem is kérdések... Az ember az ellentmondások ura, hiszen általa teremtetik, ezért előkelőbb is náluk. Előkelőbb a halálnál, túlságosan előkelő ezekhez... Ez az ember fő szabadsága.”

A képzelet úrrá lesz a teremtő ellentmondásokon: ez a szellem igazi előkelősége, szemben ama másik „előkelőséggel”, mely merőben az ellentmondások szembesítésére törekszik. Nem véletlen, hogy Thomas Mann egyazon kifejtésben oly merészen használja ugyanazt a szót a két merőben ellentétes magatartás jelölésére. A szembesítésnek ez a módszere az *iróniáé* - ez az írói magatartás teremti újjá és korszerűsíti a hagyományos művelődési vagy nevelésregényt. A *Varázshegy* - írta egyik 1926-os levelében Thomas Mann - „tökéletes kifejezése egyéniségemnek, nevezetesen abban, hogy megőrzi a parodizáló konzervativizmust, amely által művészetem a korszakok között lebegésben tartja magát. Már a német művelődési regény megújítása a tüdőtuberkulózis alapján és jegyében - is paródia.”

Irónia, paródia, kettős szemlélet, amely a jelenségek színét és visszáját egyetlen látomásba képes fogni, s egyszersmind felülemelkedik egészség és betegség, élet vagy halál antinómiáin. Az idő különös, a „varázshegy” ritmusának megfelelő „felfüggesztésével”, megállítással azt sugallta Mann iróniája, hogy a polgárság órájának megállítása illúzió, hogy a „hegy idejére” a „síkság” kronológiája hatalmas és csattanós választ tartogat: a háborút. Ez az irónia - a távolságtartás apollóni szelleme, ahogy másutt Thomas Mann nevezte - arra is képessé teszi, hogy a dolgok és jellemek kettős jelentéséből hívjon elő valamely végleges bizonyosságot. A közepes Castorpból így lehet végül is „zseniális fiatalember”, a régmúlt történetéből a jelen aktuális ábrája, a szellem vereségének ábrázolásából az az új típusú intellektuális esszéregény, mely mintegy visszaadja a felvilágosodásban kiküzdött racionalizmus hitelét. „Művészetem korszakok közötti lebegésben tartja magát” - mondta Thomas Mann. Ez azt jelenti, hogy a modern eszközök használatával (időjáték, intellektualitás) mintegy a felbontás útján őrzi meg a nevelésregénynek azt a tradícióját, mely éppenséggel az ember jövőjébe vetett hit műfaja volt.

Korszakok között lebeg ez a művészet történelmi értelemben is: - a világháború utáni idők genezisé, a törést egy történelmi analízis segítségével deríti fel. A „fent” után a „síkság” történelmi ideje köszöntött Európára. Thomas Mann a háború után Woolffal vagy Sinclair Lewis-

szal egybehangzóan jelenthette ki: „ezentúl nem élhetünk és nem írhatunk úgy, mint eddig”. A felismerés éppen arra biztatta, hogy az ironia eszközével, felbontva őrizze meg a hagyományból mindazt, ami megőrzésre érdemes.

Amikor Thomas Mann 1929-ben a *Buddenbrook-ház*ért megkapta a Nobel-díjat, már készülöben az új nagy mű, a *József és testvérei*, mely immár világtörténeti mértékkel és a mítosz racionális kritikájával tekinti át a humánus fejlődésének érvényesülését. Az első két kötet kéziratát a már emigrációba vonuló Thomas Mann-nak Svájcba csempészte ki leánya, Erika.

A NEVELÉS- ÉS CSALÁDREGÉNY EURÓPÁBAN

A múlt század utolsó negyede voltaképpen egy emberfeletti teljesítmény kudarcában élte meg az átfogó, szélesvásznú, ciklikusan-epikus ábrázolás nehézségeit. Zola regényfolyama tüzetesebb tanulmányozásra igazából a ciklus szétesésének példája. Az élet egyes szeleteinek ábrázolásából nem született meg az áhított totalitás, és nem véletlen, hogy az Itáliát járt, s Franciaországban elsőként zenéből doktorátust szerző Romain Rolland huszonegy évesen JasznaJa Poljana nagy öregéhez, Tolsztojhoz fordul tanácsért, ihletésért. A világtól elvonult bölcs francia nyelvű, terjedelmes, kéziratoss levele megerősíti és felszabadítja Romain Rolland-t. Abból a válságból, amelyet kora Franciaországában tapasztalt, Tolsztoj népisége és erkölcsi tartása kínált kiutat.

A Tolsztoj-élmény különben is egybevágott az 1866-ban született fiatal tanár - az École Normale Supérieure egykori növendékének - hőst kereső idealizmusával. Ami első, nagy sikerű könyvét, a *Beethoven életét* zenei szakszerűsége ellenére is az írói életmű részévé teszi, az éppen az, hogy a biográfia máris azt az erkölcsi tehetséget keresi a muzsikushősből, akinek drámáját később, harmincnyolc esztendőskorától a *Jean Christophe* hatalmas eposzában megjelenítette.

A magányos hőst kereső Rolland nem volt annyira elszigetelt és magányos jelenség kortársai körében, mint későbbi életrajzai oly szívesen ábrázolják. Kiemelkedő hely illette meg az 1906-ban szerveződött „művészek testvéri csoportjában”. A világháborúban korán elpusztult Charles Péguyvel szőtt szövetségét a Dreyfus-per radikális elítélése pecsételte meg. Joggal foglal el olyan jelentős helyet Jean Christophe életútján a barátság és a szellemi szövetség problémája: a *Cahier de la Quinzaine* köre nyitotta meg az utat a *Jean Christophe* megalkotásához. Abban is, hogy a művet folytatásokban adhatta közre Rolland, s így a külső megjelenés is jelezte a mű formájának lényegét: *roman fleuve*, azaz regényfolyam.

A kifejezés persze nemcsak azt jelenti, hogy itt egy folytatásos regény öblösödik folyamává. Inkább a *folyamat* értelmében szélesedik ez a mű az 1880 és 1910 közötti európai társadalom egész medrét felkavaró áradattá. A kifejezés felvillantja, hogy itt, szemben a ciklikusan építkező regénysorozatokkal, a *honnan - hová* kérdése lesz a döntő. E csupavalóság-regényt néhány jól választott jelkép emeli a hétköznapi fölé, s éppen hősnévé nevében rejti el a folyam jelentését. *Jean*: a megváltó jövetelet meghirdető János; *Christophe* (Kristóf) pedig a Jézust tengeren átvivő szent. A jövendőt jósolja tehát a hős, abban a sodró időben, melynek jelenét az önzés és a közöny jellemzi. Az 1904-1912-ig hömpölygő folyam a keresztesmegtisztítás jelképét is az új erkölcsiségében mutatja fel - a *Jean Christophe* az elhivatottság prófétikus története is a szenzualizmus közönyével, a hétköznapi földhözragadottsággal szemben.

A hős német és francia „véркеveredésének” művészi és etikai jelentőségét igazából Romain Rolland későbbi, világháborús magatartása világítja meg. A háború forgatagából Svájcba menekülő, s ott harcos pacifizmust hirdető Rolland már 1915 szeptemberében közzéadja nagy vihart kavará (saját hazájában perbe idézett) röpiratát, az *Au-dessus de la mêlée*-t (A dula-kodás fölött). Ez a „hazafiatlan” tanulmány vádirat Európa ifjúságának elpusztítói ellen. A militarista franciák szemében mintha védelmébe vette volna a németeket. Rolland itt minden ország közös belső ellenségére figyelmeztetett. „Ez az ellenség az imperializmusnak nevezett százfejű szörnyeteg, amely mindent le akar igázni vagy meg akar törni, amely nem tűr meg maga mellett szabadon kibontakozó nagyságot.”

Nyilvánvaló, hogy nem a „németeket” védte Romain Rolland - csak éppen a háború ellenében fejtette ki érveit. A népek különbségei fölött legjobb tulajdonságaik szövetsége lehet úrrá, a morális akarat olyan összefogottságban, mint Jean Christophe-é.

A regényfolyam hőse, Jean Christophe egy vidéki német nagyhercegségben, Kraftban (Erő) születik, amelynek kicsinyes kispolgáriságát Rolland erőteljesen bírálja. Jean Christophe már korán muzsikussá lesz a nagyhercegi zenekarban, de egy kocsmai incidens - egy parasztlányt véd meg - elűzi szűkebb hazájából Párizsba. Ott tanárja lesz két hölgynek, akik közül az egyik, Grazia a férjével együtt az az ismeretlen jótevő, aki híres muzsikussá emeli Jean Christophe-ot. A szerelem mellett a barátság is megihleti. Olivier-ben, az idealista fiatal íróban Jean Christophe ellenképét kapjuk. Az értelmi és az érzelmi, a lázadó és a küldetéstudattól eltelt művész valóságos alternatíváját. A Dreyfus-ügy erőteljesen beleszól az életükbe (akárcsak Péguy és Rolland valóságos életébe). A regény Olivier-je egy májusi tüntetésen hal meg, míg Jean Christophe Svájcba menekül. Párizsba tíz esztendő múltán hírneves mesterként tér haza. Az ő halálával a tragikus katarzis motívuma szövődik a regénybe: Jean Christophe mintegy jellemében lesz hírnöke egy új, a tisztultabb világnak.

Jean Christophe életútjában a társadalom konzervativizmusának nyűgeitől megszabaduló ember történetét láthatjuk, aki a művészet szabadságában pillantja meg azt az új kötöttséget, mely - Romain Rolland további műveiből is kiolvashatóan - valamely felelős népközelséggel, humanista magatartással azonos.

Ebből a szempontból is jelentős Rolland kis remeke, a *Colas Breugnon*. A korábbi regényfolyam eksztatikus művészet-hitvallását itt egy múltba forduló „történelmi utópia” gazdagítja és teljesíti ki. Az 1919-ben kiadott mű hőse a kapitalista kor előtti népi tehetség. A történelem minden pusztítása közepette is derűs humanizmussal él Colas Breugnon, az asztalos és művész.

Rolland a húszas években - az 1915-ben elnyert Nobel-díj koszorújával - Európa írófejedelme. Baloldalisága, a munkásmozgalomhoz való közeledése Lenin elismerését és becsülését is elnyeri. Újabb regényfolyama *Az elvarázsolt lélek* (1922-33) már a kortársi történelmet követte nyomon, ezúttal egy asszonyalak, Annette Rivière középpontba állításával. A génusz ihletét itt a vállalkás heroizmusa pótolja, valamely különös női érzékenység, mely az erkölcs szintjét őrzi meg a hétköznapi válságai közepette. E portréval vetekszik Annette fiának, Marcnak az alakja. Átsüt rajta az író személyes tapasztalata. Az ifjúkor megpróbáltatásainak képével alighanem Marc *Az elvarázsolt lélek* legsikeresebb alakja: a regényben egy jobboldali provokációnak esik áldozatul.

Romain Rolland korszerű formát keresett látszatra „korszerűtlen” mondanivalójához. Műveiben mintha a felvilágosodás üzenete munkálna tovább. A tizenkilencedik századé, mely a regény feladatának voltaképpen az erkölcs nemesítését tartotta. Rolland ennek az erkölcsnek a nevében utasította el a német fasizmust, s teremtett kapcsolatot Gorkijjal és a szovjet írókkal.

1944 decemberében halt meg, néhány nappal hazája felszabadítása után.

A NEMZEDÉKEK LÉPCSŐIN

A regényfolyamnak, a társadalom mozgását több korszakon át követő művészi ábrának nem csupán Romain Rolland volt jelentős képviselője. A műfajt különben sem célszerű külső alakjából megítélni. Galsworthy *Forsyte Sagája* formáját tekintve csakugyan regényfolyam - témája szerint egy család sorsát követi 1866-tól az első világháború utáni időkig. A *Forsyte Saga* köteteiben azonban igencsak nagy az ellentét módszer és tartalom között. Galsworthy

írói iskola tekintetében Turgenyev követője, filozófiában a pozitívizmusé. Az 1906-tól 1928-ig megjelenő sorozat, mire befejezi, máris elavult. Nem csupán felfogása rémlett avíttasnak, hanem világának szűkössége is. Soames Forsyte drámája az anyagi érdekeltség és az érzelm konfliktusai körül forog. Amikor Virginia Woolf „materialistának” nevezte a húszas évek előtti nemzedéket, akkor voltaképpen naturalizmusukra és pozitívizmusukra gondolt. Galsworthy a környezet és az annak megfelelő „érzelem” kikövetkeztetéséből építkezik. Anyag és szellem csakugyan kettéválk nála, amiképpen a comte-i tudományban. Hősei egyetlen osztály körein belül járnak: igaza volt Szerb Antalnak, a *Forsyte Saga* a „nagyburzsoázia múzeuma”.

Az egyazon hős köré felépített, Zola, majd Rolland kétségtelen hatását mutató ciklusok között némi figyelmet keltett Jules Romains *Jóakarató emberek* és Georges Duhamel: *A Pasquier-k krónikája*.

Jules Romains éppen Duhamellel és Vildrac-kal az unanimista irányzat egyik meghirdetője. Kevés tisztázatlanabb áramlat született a században, mint a Jules Romains egyik verses-kötetéről (*La vie unanime*) elkeresztelt irányzat. A kollektív öntudat és érzés megszólaltatására vállalkozó költők az egyéni érzelmek helyére a közös reflexek és reakciók ábrázolásának nehéz feladatát tűzték ki. Meglehet, lírában (például Pierre Jean Jouve-nál) sikeres lehetett ez az elképzelés. A huszonhét kötetes *Jóakarató emberek* (1932-56) leleplezi, hogy az unanimizmus voltaképpen a párhuzamos sorsok ábrázolásának, a későbbi szimultanizmus néven irodalmi irányzattá is emelkedő technikának előhírnöke. Ami ma leginkább eleven a sorozatból, az a kezdő kötetek történelmi rajza például Verdun kudarcáról. Romains pacifizmusa, ha nem is lehetett olyan hatékony, mint Rollandé, egy rangos író eltökéltségéről vallott.

Duhamel (1884-1966) az első világháború frontsebésze, maga is háborúellenes regényekkel vívott ki írói hírnevet (*Éjféli vallomás*, *Két ember*, *A napló*) - s e ciklusa (*Vie et Aventures de Salavin*, 1920-1932 - S. élete és kalandjai). A család Duhamelnél, mint az érvényesülésért vállalt börtön lepleződik le.

Egyelőre azonban nem egyes írók művéről van szó: egy műfaj történetét követjük nyomon. Népszerűségének, elterjedésének okait.

A világháborút követő évtizedben nem véletlenül érkezett zenitjére a családregegy divatja. Az értékek megingásának élményét a társadalom ez alapsejtjének átrajzolódása érzékeltette. Thomas Mann ebben is megelőzte a korát - megelőzhette, éppenséggel a német fejlődés elkésztetése folytán. A patrícius küzdelme a modern polgárral a fejlődés sajátosan porosz útját tükrözte, míg a francia családregegyben okkal foglal el olyan nagy helyet a családi eszmény megingásának egyidejűsége a vallási ideálok összeomlásával. Franciaországban „a Hagenströmök” hatalomátvétele már 1871-ben bekövetkezett, míg Németország egyszerre élt egy „forradalom előtti” és „utáni” állapotban.

A két világháború közötti időszak leghitelesebb és művészileg is legérettebb családregegyét Franciaországban írják meg. Alkotója, Roger Martin du Gard 1881-ben született, Neuilly-sur-Seine-ben. Levéltárosi képesítést szerzett, majd első könyvei sikere után csupán írással foglalkozott. Három évet szolgál az első világháborúban és nagy ciklusa, a *Thibault család* utolsó kötetének megjelenése évében nyeri el a Nobel-díjat (1937).

A mű kezdésének időpontja irodalmilag éppily sokatmondó és érdekes. 1920-ban kezdi felvázolni Martin du Gard a maga regényfolyamát, egy vallásos apa, Oscar Thibault és két fia, az anarchista-lázadó Jacques és az orvosi hivatást választó, a társadalomba beilleszkedni szándékozó Antoine történetével.

A Thibault család drámája azonban nem érthető meg Martin du Gard írói pályájának vázlata nélkül. Kivált az 1913-ban közzéadott *Egy lélek története* világíthatja be a későbbi nagyregény mondandóját is.

Roger Martin du Gard-t magányos írónak ábrázolják életrajzai. Olyan művésznek, aki érett fővel, a hírnév csúcsán is visszavonultan élt tertre-i háza csendjében. Az életforma magánya azonban nem jelent irodalmi magányt. Voltaképpen a francia irodalom nagy feladatvállalói közé sorolható be Martin du Gard. Nem azért a véletlenszerűségében is beszédes tényért, hogy Gallimard osztálytársa volt, s így mintegy baráti közvetítéssel kerülhetett a Nouvelle Revue körébe. Ezt a belépőt amúgy sem Gallimard, hanem a nagy barát és vitapartner, André Gide jegyezte. Martin du Gard nem a baráti kapcsolatok hálójában érett a francia írók legjobbainak igazi kortársává, hanem abban a különös „munkamegosztásban”, mely mintegy a szellemi közélet valamennyi gondjának megfejtését adta feladatul az olyan különböző világnézetű, mégis egyidőben jelentkező művészeknek, mint Alain-Fournier vagy Marcel Proust. Abban az esztendőben - az utolsó békeévben -, amikor Martin du Gard első jelentősebb regénye (három fiatalkori kísérlet után) megjelenik, a könyvkiadatok *Az ismeretlen birtokot*, Valéry Larbaud *Barnabooth*-át és a *Swann*-t kínálhatták. Tematikailag nincs sok köze a lázadó Meaulnes fiúnak, Alain-Fournier hősének az előkelő Swannhoz, vagy a dél-amerikai milliomos Barnabooth-hoz. A regényekben felmerülő kérdések sora azonban befogja az utolsó békeév szénspektrumát. Soha ilyen intenzív kutatása az „élet értelmének”, soha ilyen frontális támadás a vallás, erkölcs, magatartás hamis szokásai ellen. Ebben a hadban sorakozott fel a párbeszédekből, dokumentumokból írott esszéregény, az *Egy lélek története*, arra a csúcstra mutatva melyet a háború közbejöttével a kor lázadó ifjúsága már meg sem ostromolhatott. „Ember fia, menj fel a magaslatra, és hirdesd, amit látsz” - kölcsönzi Lamennais-tól jelmondatát Jean Barois; e cél megvalósítására azonban nem kerülhetett sor. Nemcsak külső, belső okokból sem. Az *Egy lélek története* egy barátság szövevényeiben mutatja fel azt a paradoxont, ami azután a Thibault család testvérpárjának is nyugtalanító ellentmondása lesz. Az ateista, szabadgondolkodó Jean végül csalódottságában megtér istenéhez, míg a lázadó Luce idealizmusa naivitásként lepleződik le. Martin du Gard a polgári világnézetek haláltáncát kottázta le a párbeszédes regényben: végső csődjüket jósolja meg. A radikalizmus számtalan áramlata és árnyalata ebben a regényben ütközik meg a barrèsi nacionalizmussal (Grenneville vagy Tillet alakja ezt testesíti meg), és a szabadgondolkodás sorában megbúvó kishitűséggel. Az *Egy lélek történetének* kiváltságos erénye, hogy valódi drámának látja és láttatja a világnézetek ütközését. Bizonyítéka van rá, hogy milyen lényegbe vágó szerepe lett az eszméknek: a könyv elvezet a Dreyfus-per tárgyalótermébe is, s ennek a politikai pernek az általános perspektívájából világítja meg egy nemzedék szellemi válságát. Igaz arányaiban jelenik meg a Dreyfus-per Martin du Gard tükrében. Hiába a szabadgondolkodók nemzedékének részegsége a tudománytól, az emberi értelemről - maga az értelem még nem válthatja meg a világot. Jean Barois barátja, Luce az értelemhívó eszmény megtestesítője. Számára a köztársaságpártiság éppoly tudományos eszme, mint amiképpen a tudományban is a demokrácia princípiumainak érvényét veszi észre. Luce végig kitart eszméi mellett, s úgy bukik el, míg hajdani társa és barátja, Jean Barois a vallás vigaszába kapaszkodik kétségbeesetten. Martin du Gard igazsága éppen e párhuzamos út szinte „döntés nélküli” ábrájából fejthető meg. Ezért a párbeszéd, a dráma jelenidőt kényszerítő formája. Luce heroikus vállalása éppoly kilátástalan, mint Barois menekülése a vallásba. A jelen: áttekinthetetlen, megfoghatatlan, vereséggel teljes pillanat. Luce és Barois mégis bátran összecsap a Zolát támadókkal. „Igen, beismerem, a valóság, kivált ebben a pillanatban, csúnya, kegyetlen, igazságtalan, összefüggéstelen: de a mindenit! A végső szépség egy napon mégiscsak ebből a valóságból fog fakadni.” A jelen tehát mindössze az utópia vigaszát

kínálja. Martin du Gard hitelét bizonyítja, hogy a radikalizmus és szabadgondolkodás iránti minden vonzalma ellenére is merte és tudta bírálni ennek a nemes gondolatnak az irrealitását.

Az *Egy lélek története*nek elolvastakor Gide ezt a sokszor félreértelmezett mondatot üzenté Gallimard-nak. „Lehet, hogy nem művész, aki írta, de legény a talpán.” A művészet a kor és Gide szótárában nem volt azonos az elkötelezettséggel, a kor politikai történetének feldolgozásával. Martin du Gard-t jobban vonzotta a világnézet drámája, mint az „elvonat művészet” - ennyit jelent Gide meghatározása.

A *Thibault család* persze abban is továbblépés az *Egy lélek történetén*, hogy benne Martin du Gard eltökéltebben ügyelt a jellemek „testére”, az elbeszélés gazdagságára. Alakjai már nem világnézetek szócsövei, hanem gazdagon árnyalt, egyéni történettel rendelkező hősök. „Felismerni véltem - írja egyik 1918-as levelében, *A Thibault család* előkészítésének idején -, hogy igaz hivatásom szerint nem eszméket kell kifejeznem, hanem érzelmeket, jellemeket, személyeket, emberi lényeket.” Az eltökéltség ehhez persze nem volt elég, hiszen a *Thibault*-ból is kitetszik az eszmei kettősség: az érzelmi lázadás és az intellektuális fegyelem Martin du Gard-ra oly jellemző dilemmája. S ebben az alapvetésben ismét benne a korra oly jellemző és történelmileg determinált válaszüti is, melyet élesen vetít vissza Martin du Gard „kettős természete”.

Az érzelmi lázadás és az értelmi megismerés szétváló lehetőségeiben az a konfliktus jelenik meg, melyet egy Voltaire és egy Rousseau ellentétében pillanthattak meg a felvilágosodás és a romantika történelmi küzdelmének polgárai. Szükségszerű kettősség ez a polgárság uralma idején, amikor az ész az élet berendezkedése, s az intézmények sora leplezi le a tulajdonviszonyok igazolójaként. Martin du Gard éppen ezt a dichotómiát ábrázolja. Antoine, a természettudományos vizsgálathoz szokott racionalista ezekkel a mondatokkal hal meg: „Halálra ítéltettem anélkül, hogy sokat megérthettem volna magamból és a világból.”

A *Thibault család*ot a kortársi regények fölé mégis az emeli, hogy hősei emberfeletti kísérletet tesznek a világ megértésére. Szenvedélyük és jellemük már-már azonos a világ megismerésére tett erőfeszítéssel. Hiába vallja Antoine: „Középszerű ember voltam”. A „középszerűsége” egy bizonyos kompozíciós és társadalmi közép-re utal - e centrumban érik azok a hatások, melyeket eszével és szívével mintegy feldolgozni kényszerül. Albert Camus híres Martin du Gard-esszéje éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy ennek az írónak kivételes képessége az alakok plasztikus ábrázolása. Szellemi arcuk nem „pótdimenzió”, hanem életre keltésük szerves része. S azt is szépen érzékeltette Camus, hogy míg az ilyen hatalmas vásznon Martin du Gard elődei javarészt csupán az egyénről, s annak gondjairól szóltak, *A Thibault család* freskóján megjelenik a történelem. A históriához való viszonyukat is tisztázzák a hősök.

Tegyük hozzá: nemcsak a történelemhez.

Amikor a könyv elején Jacques eltűnik, az édesapjának nem csupán az okoz aggodalmat, hogy a fia örökre kiszakadhat a családból, hanem az is, hogy iskolai barátja, a kis Daniel Fontanin protestáns. A bigott katolikus Oscar számára az idegen vallás éppoly tűrhetetlen, mint a Fontanin-ház bohémisége. A regény szerelmi történetei ezt a szigorú és álságos felfogást támadják. A felcseperedő Jacques első szerelmi élménye Lisbeth-tel, a házmester lányával éppúgy kívül esik a tradicionális horizonton, mint az Antoine életében felbukkanó rejtelmes Rachel, akinek múltjában olyan foltok vannak, mint kapcsolata a „vérfertőző Hirsch” cirkusz-igazgatóval. *A Thibault család*nak ezek a provokatív epizódjai mind a hajdani családészme összeomlását illusztrálják.

Az *Egy lélek történetében* a Dreyfus-ügy: itt a szocialista mozgalmak foglalnak el jelentős helyet. Jacques és Jenny Fontanin tanúja lesz Jaurès meggyilkolásának. A könyv hősei átélhe-

tik, hogyan szorítja vissza és töri meg a nacionalizmust a háború vihora. Ezért áldozhatja Jacques minden energiáját a háborúellenes ligának, ezért, hogy végül is felszáll Meynestrellel, a pilótával a frontvonalak fölé, hogy röpiratokkal lázítson a vérontás ellen.

Mélyen ironikus mozzanat: a röpiratok nem jutnak el rendeltetési helyükre. A gép lángba borul Elzász fölött; Jacques-ot német kémnek nézik, s visszavonulás közben francia csendőr lövi le. Nem a harc értelmét kétli ezzel Martin du Gard, csak a küzdelem formáinak céltalanságát vetíti vissza. Jacques érzelmi anarchiájában megbúvik az örök kamasz éretlensége és értetlensége. A gesztusok kissé színpadias hősisége jut neki, míg - s ez *A Thibault család* rendkívüli művészetének szépsége - fivére, Antoine a mértéktartás, s az arany középút keresésének öröklött tulajdonságait bontja ki példás emberi magatartássá. Az ő nagy kísérlete az, hogy értelmet szerezzen a világban annak, aminek - Camus szavával - született: hogy felnőtt és polgár legyen olyan körülmények között, amelyek nem kedveznek az erkölcsi felelősségérzetnek, a citoyen erényeknek.

Antoine-t megkísérli az érzékek lázadása (Rachel alakjával), ám szenvedélyei is beépülnek abba a komolyságba, amely végül, a regény *Epilógusában* oly magasra emeli ezt a hőst.

Négyesztendei háború után Antoine gázmérgezéssel kerül haza (mint ahogy Jacques fiatal éveinek társa, Daniel féllábbal, s szerelemképtelenül). Antoine, az orvos azonban képes arra, hogy szembenézzen a halálos ítélettel. Jacques fiának adja át életbölcsségét és tapasztalatát. „Új világ születik” - tanítja Antoine. Igaz, ebben az új világban is csupán a magány útját tanácsolja Jean-Pierre-nek. A szociáldemokraták háborús árulása arról győzte meg Antoine-t, hogy a közös fellépés nem biztosítja a háború elkerülhetetlenségét. A polgár itt a keserű utópiába vonul vissza. „Ne hagyd, hogy beszervezzenek. Nem nagy öröm egyedül tapogatózni a sötétben, de még mindig ez a kisebbik rossz.”

Martin du Gard a hatalmas freskó tervét - menet közben - többször átdolgozza. *A Thibault család* nem csupán az első világháború tükre, hanem korszakokat összekötő írói bravúr. 1931-ben rajzolja át a regény előre elképzelt vázlatát: eldobja a *Vitorlabontás* csaknem megírt kötetét, s helyette az *1914 nyara* került kidolgozásra. A tervek és a végleges szöveg egybevetése azt mutatja, hogy Martin du Gard tragikusabbra hangolta a történetet (Antoine halálának eszméje ekkor merül fel) - s a befejezés kirajzolja Európa új fenyegetettségét. Az első világháború rajza figyelmeztetés lett - a második világháború ellen.

Művészileg *A Thibault család* az átfogó epikus kompozíció ritka példája. A társadalmi viszonyok totalitásának tükre az a klasszikus eszmény, amelyet Martin du Gard modern életanyagon megvalósított. Camus azt is jól látta, hol lépett túl Martin du Gard a tegnapi klasszicizmuson. Egyén és társadalom kapcsolatának felmutatásában. Míg a klasszikus regény-epika megelégedhetett az egyén érzékletes ábrázolásával, mert az individuumban mintegy közvetlenül jelent meg adott rétegek és osztályok mozgása, addig az új epika már rákényszerül, hogy a „sötétben tévelygő” emberek viszonylatait is megszerkessze, például a társadalmi mozgalmakhoz (Jacques és a baloldal), intézményekhez (Oscar és az egyház). A művészi módszerben az egyéni szélsőségek rajzának nagyobb szerep juthat - míg az ár, amelyet ezért a művész fizet, a didaktika, az elemzés, az olykor már ballasztként húzó intellektualizálás. Nem véletlen, hogy Martin du Gard feljegyzései annyit vallanak a didaktika elleni küzdelemről. Az sem, hogy két további munkája - így elsősorban az *Afrikai vallomás* (1931) és a *Vén Európa* (1933) két ellentétes és szélsőséges elbeszélő irányzat példája. Az előbbi egy tragikus testvérszerelem története. Hőse, Leandro Barbazano ifjú korában folytatott bűnös viszonyt a nővérével, és ezt a fellángolást meséli az írónak egy hajón. A történet befejezése azonban elárulja, hogy ezt a pszichologizálásra csábító témát Martin du Gard mintegy realista kritikával vetíti vissza. A hajdani történet epilógusából megtudjuk, hogy a

hős bevonult katonának: mire visszatér, Amália, a nővére már férjnél van, gyermekeit neveli. Martin du Gard elébb közli e tényeket, s azt is, hogy az élet normális kerékvágásában feledésbe merült a hajdani bűn, végül egy ironikus megjegyzést fűz a történethez: „Meg kéne változtatni a végét, attól fogva, hogy hazatér Sziciliából (ti. a hős). S főképp egy szót se a negyvenéves, kövér Amáliáról való emlékről - amint a pénztárban trónol a nagy gyermekáldás között...”

Az író itt azt érzékelteti, mi a különbség a merőben pszichológiai és a realista látásmód között. A romantikus történethez kiábrándító-realista vég illeszkedik - csak ebben a kettős értelmű cselekmény-fordulatban nyeri el végső értelmét a „mese”: - a hétköznapi hatalmát hirdeti. Az *Afrikai történet* külön irodalmi pikantériája, hogy Martin du Gard soha nem járt Afrikában.

A *Vén Európa* éppígy a kiábrándulás története. Szikár naturalizmussal, kommentár nélküli elbeszélés-technikával írja le egy kitalált francia falu, Maupeyrou életét. A kisszerűség tobzódásának képei sorakoznak: finom portrék kemény miniatúrái.

Nobel-díjat elfogadó beszédében úgy jellemezte magát Martin du Gard, mint az egyéni életek tragikumának íróját. A *Vén Európa* ennek remekműű bizonyítéka.

AMERIKAI PÁRIZSBAN

A *Thibault család* Danieljét lábától és férfiasságától egyszerre fosztja meg a háború. D. H. Lawrence hosszú ideig betiltott, obszcénnek vélt könyvében, a *Lady Chatterley szeretőjében* a férj a háború áldozata. Egy tolokocsiban ül és a férfiasságától éppúgy megfosztatott, mint Jake Barnes, Hemingway *Fiestájának* hőse, aki Lady Brett Ashleyvel kóborol Párizstól Pamplonáig.

A férfias háborút férfiatlanító mézárulásnak látta a húszas évek csalódott nemzedéke. Hemingway szemében ez a nagy férfiatlanítás kihívó válaszra várt. S már első novelláiban (*In Our Time* - A mi időnkben) egy önéletrajzi ihletésű ciklus felidézi a fiatal Nick Adamsot, aki merészen szembenéz a halállal. Az első novella már mintegy Hemingway ars poeticája. Az indián táborban Nick apja császármetszést hajt végre a zsebkésével. Az indián asszony férje nem bírja a szenvedés látványát, elvágja a saját torkát. Az elbeszélés utolsó mondataiban Nick Adams úgy érzi, sohasem fog meghalni. A halállal való szembenézés - olvashatjuk ki Hemingway mondandóját - az egyetlen cselekvés, amely a halhatatlanságot ígéri.

Az elbeszélésből és első regényeiből kitetszik Hemingway különös morálja, sajátos világképe. Az érzelmesség amerikai divatjával szemben a párizsi kör, s elsősorban Gertrude Stein (*Three Lives* - Három élet) a tények dísztelen és kopár tükrözését célozta meg, ám a próza olyan ritmusával, amelynek költőiségét a hétköznapi kollokvializmusainak egyszerű ismétlése csalogatta elő. A költőiség így a hagyományos romantika kikapcsolásából született, a tudat játékainak elutasításából, a szándékolt (persze álcázott) naivitásból.

A módszer a fordított romantikáé. Nem véletlen, hogy Hemingway Mark Twain-t vallotta ősenek, különösen Huck Finn utazását a Mississippin. A nagynéni ájtatos moráljával szemben Huck Finn szabad, s a természet erőivel szembeszálló etikája az a hagyomány, melyet az új tárgyilagosság Gertrude Stein-i praxisával házasít össze egyénien és utánozhatatlanul Ernest Hemingway.

Hemingway írás-forradalma a háborúban összeomlott konvencionális világkép ellen irányul. *A mi időnkben* történetei során bérgyilkosok, vad, elhagyatott erdők fenyegető alakjai között és színhelyén Nick Adams a látszatra érzelm nélküli szembenévezést tanulja, de ebben a

„kifordított” Mark Twain-i világban az elhallgatások és kihagyások igazából megőrzik a romantikát. A szembenézés pátoszát a dísztelenség fejezi ki, a kommentár nélküli, tényközlő, puritán stílus felidéz bizonyos intellektuális dimenziót is.

Mindez Hemingway tudatos törekvése. Nemzedékéből ő volt az, aki nem járt ki semmilyen egyetemet, helyette a *Kansas Starnál* az újságírás iskoláját. Újságíró esztendeire emlékezve *A halál délutánban* megvallja, hogy épp a híryanag fogalmazása tanította meg arra: a tények és az igazság tüzetes rajza megnyithatja azt a negyedik, vagy ötödik dimenziót, mely az időbe zárt történetnek időtlenséget, vagyis önmagán túlemelkedő jelentőséget ad.

A módszert Edmund Wilson, majd Alfred Kazin - első jelentékenyebb kritikusai - „motion and fact”, vagyis a *mozgás és tény* technikának nevezték el. A lelki mozgásra a külvilág tényeinek rajza felel, s e különös kontrapunktika a folytonos ellentét feloldásából teremt végső harmóniát. Kazin hívja fel rá a figyelmet, hogy a módszer egyik párhuzamosa T. S. Eliot-é, az úgynevezett „objektív korrelatív”. Az érzéseket itt a külvilág „tárgyi megfelelői” fejezik ki, akárcsak a „mozgás és tény” eljárásában.

A hasonlatosság érdekes, a különbözőség azonban döntő. A két művész csődjelentésére más és más választ közvetít írói világuk. Hemingway-ében több a szembeszegülés, keményebb a kihívás. Míg Eliot a múltak pusztulását látja a jelenben (*A pusztas ország*), Hemingway, az amerikai, sohasem fordul a múltba. Két nagy regénye, a *Búcsú a fegyverektől* (1929) és az *Akiért a harang szól* (1940) Európában játszódik, de a múlthoz való viszonyában Hemingway a történelem nélküli Amerika gyermeke. A múlt itt csak a közvetlen múlt, s a jelen az, melyben hőseinek helyt kell állniuk. Ezt a jelentudatot nevezi Claude-Edmonde Magny „a pillanat exaltációjának”. A küzdelem, a box, a bikaviadal, a szerelem - mind a pillanatnak ezt a forróságát és igazát kínálja a „mozgás”, vagyis a szenvedély és a tény (a külvilág) váratlan egységét.

Baudelaire *Órája* azt üti ki - emlékezz! A „dekadens” franciával szemben az új maszkulinitás varázsát hozó Hemingway hőseiben - Harry Levin pompás megfigyelése szerint - az emlékezet is a jelenidőt idézi meg: „Now, ahore, maintenant, heute”, visszhangzik az *Akiért a harang szól* hőse, Robert Jordan fülében. A *Kilimandzsáró havának* főszereplője az álmok világából, a halálos delíriumából felmerülve hallja egyre többször a szót, „most”.

Hemingway „jelenideje” összetett ábrázoló-szemlélet. Nem csupán Amerika „múlt nélkülségéből” fakad: mélyen rávall az elveszett nemzedék közérzetére. Az 1926-ban megjelent *Fiesta* elemzése hozzásegíthet Hemingway világnézetének és moráljának megértéséhez. A regény két különböző címen jelent meg. Az amerikai kiadás *The Sun also Rises* (És a nap föltámad) szavakat viselte címlapján. A szakirodalomban ritkán szereplő összefüggést világíthat meg a cím elemzése. A Prédikátor Salamon könyvéből való. A próféta elébb azt kiáltja: „Minden hiábavaló.” De erre a *Vanitatum vanitasra* felel a 4. és 5. vers. „Egyik nemzetség elmegy, és a másik eljő; a föld pedig mindörökké megmarad. És a nap feltámad és elnyugszik a nap; és az ő helyére siet, ahol ő ismét feltámad.”

A „minden hiábavaló” érzését a *Fiestában* (angol cím) a háború utáni Párizs menekülő értelmisége éli át. Jake Barnes, a világháború sérült repülője és Lady Brett-Ashley, aki a vőlegényét vesztette el, beteljesedő helyett a kiürült élet - ez jellemzi Bill Gordont, Jake barátját, és az írónak és bokszolónak is közepes Robert Cohnt, a Brett kezére pályázó és ezért minden felett szemet hunyó Mike Campbellt. Ivások és szeretkezések töltik ki ez „elmenő nemzetség” napjait. A nap - sejtjük már - másutt támad fel. Lenn, Pamplonában, ahová e társaság a Pireneusokon vándorol át. Találkoznak ugyanis egy valóságos mutatvánnyal. Pedro Romero, a bikaviador bátran és az életét kockáztatva küzd. Korántsem félelem- és

gáncsnélküli lovag. Mégis olyan vonzást gyakorol Brettre, hogy az egy pillanatra kiszakad a körülötte dongó férfiak gyűrűjéből. Robert Cohn is hiába üti meg Pedrót: a végén ő lesz a vesztes. A közvetlen harc, a természettől el nem szakadt világ képviselője Pedro, annak a *machismonak* (férfierőnek) megtestesítője, mely Jake, Mike és Bill jelleméből hiányzik. Míg Cohnnak nincs „identitása”, nem meri vállalni valóságos jellemét (zsidó származását sem), addig Pedro valóságos viszonyok közepette méri fel erőit. Az ő jelene: helytállás a küzdelemben.

A regény persze felméri azt is, hogy a jelen erkölce kevésnek bizonyulhat. A jó az, amit a cselekedet után is annak érzünk, vallja meg a mű egyik szereplője, s ez a hitvallás távlatot nyit a látszatra cinikus mű horizontján. A cselekvésben megvalósuló erkölcsnek van csupán ilyen „utólag”-ja, szemben a normákban kifejezett morállal. Ezt a kemény, természetközeli, a szenvedélyek kiélésére biztató erkölcsöt az amerikai pragmatizmus öröksége árnyalja. Értékét azonban azon mérhetjük, amivel szemben áll, aminek alternatívája: - a „minden hiábavaló” tételével. E hiábavalóság és dekadencia bírálataként a bikaviadal, ökölharc, nyers erő, a jelen és a természeti-érzéki világ gazdagsága életszerű jelképekben ölt testet. S ez avatja Hemingway első regényét is eszmei-stilisztikai újdonsággá. Az új epikureizmus a puritán mondatok sorában. Az öröm himnusza a parasztdal egyszerűségével: íme a fiatal Hemingway sikerének titka.

„Pályám kezdetén - nyilatkozta Hemingway - úgy éreztem, ha igazat és fontosat akarok írni, a legelemibb dolgokkal kell az írást kezdenem. S bárhová néztem, ezek közül az első mindig az erőszakos halál.”

Hemingway tudta, hogy a korai novellák és az első regény csak távolról idézte meg a halált. A világháború lesz a következő Hemingway-nagyregény, a *Búcsú a fegyverektől* hadszíntere. A tömegmértékű halál. Hemingway-nél a tapintható érzéki tárgyiasság mindig közvetlenül emelkedik átérthető szimbólummá. A *Búcsú a fegyverektől* is példabeszéd, nem véletlenül vette első regénye címadó idézetét a prédikátorok könyvéből, a példabeszédek bölcs Salamonjától.

A regény a vérontástól elforduló különbség lehetőségéről szól. A halállal való szembenézés „visszajáról”. Hőse, Frederic Henry hadnagy, a caporetto-i visszavonulás katasztrófáját éli át. A rendezetlen olasz csapatok áradata a káoszt példázza - a dezertőrökkel szemben fellépő rögtönítélések kegyetlensége az értelmetlen szabályokat jeleníti meg az „élet” (a háború) valóságával szemben. A sebesült Henry megismerkedik Catherine-nel. Szerelmük menedéket kínál. Az elhatározás, hogy egy novemberi éjszakán áteveznek Svájcba, a különbség menedéke. De Catherine gyermeke halva születik, s ő maga is elpusztul. Aki két ember világába zárkózik, annak a harmadik (a gyermek) érkezése halomra dönti minden reményét. Akár egy klasszikus görög tragédiában, a végzet akkor csap le, amikor menekülni igyekeznek előre.

SZABÁLYOK ÉS ÉLET

Hemingway tükrében az életnek „szabályai” vannak. A *Fiesta* Robert Cohnjára a legmegvetőbb megjegyzése, hogy nem tisztelte a szabályokat. A bikaviadal a halállal való szembenézés rítusa: szabály. Catherine meghal. S erre szólal meg Hemingway összefoglaló tanulsága, „prédikációja”. „Az ember belecsöppen az életbe. Megmondják neki a szabályokat, de az első alkalommal, ha valami hibán raktakapják, végeznek vele... Ezzel számolni kell. Várj sorodra. Előbb vagy utóbb meghalsz te is.”

Nick Adams még halhatatlannak érezte magát: kiismerte a szabályokat. Megsértésük viszont a halállal egyenlő, s a legnagyobb „kihágás”: hátat fordítani az élet kihívásának, a halálnak. A

bikaviadal szabálya - miként a *Halál délután* mondja - éppenséggel a haláltól vált meg. „A bikaviadal legnagyobb érzelmi vonzerejének lényege a halhatatlanság érzése, amely a matadort az aréna közepén elfogja, s amelyet megoszt a nézőkkel...”

A szabály betartója a halhatatlanság részese - a szabály megsértője az istenek haragját hívja ki. Hemingway szótárában a halál természetesen az élet példázata: ez az eltagadhatatlan tény, amellyel a szembenézés módja dönti el az életbeli viselkedést. A halál méri azt az erkölcsi helytállást, mely Hemingway szemében egyedül avathat hőssé.

Hemingway-nél persze a hősök mindig az áldozatok. A paradox összefüggés kibontására szentelte az 1940-ben megjelent *Akiért a harang szól* című regényét. Robert Jordan, az amerikai tanár önérzetén ott a szégyenfolt: apjának gyáva és megalkuvó öngyilkossága. Mintha bátorságát bizonyítandó érkezne Spanyolországba. A partizánok csapatának a Segovia felé vezető utat biztosítja, feladata egy híd felrobbantása. A csoport vezetője, Pablo, morálisan gyenge ember, s áruló lesz. Felesége, Pilar a hazafiság és elszántság példája, Maria, a fasiszták kezéből menekült leány elébb a szerelméért áll helyt, s csak azután az „ügyért”. Robert Jordan átvágja magát az ellenség vonalain, látja a reguláris köztársasági hadsereg zavarát és felkészületlenségét. Menekülhetne, de visszahúzza a feladat. A híd felrobbantása után a menekülő partizáncsapat biztosítását egyetlen gépfegyverrel önként vállalja. A másokért vállalt halál váltja meg Robert Jordant a születés szégyenétől. Felmagasztosul a küzdelemben. A szabály betartásával érkezik el a tudatos halálhoz - eleget tesz Hemingway erkölcsi kódexének. „Nem szívesen távozom e világból, de remélem, nem dolgozom végezetlen megyék. Megtettem mindent, ami erőmtől tellett.” Ezek az ígék megfogamzanak Mariában. Míg a *Búcsú a fegyverektől* magára maradt Frederic Henryje gyermeke pusztulása után nem lát vigaszt, Robert Jordan példája biztató üzenet. Lehetett hibás a parancs, melyet végrehajtott - maga a tett azonban kiigazítja a hibát (miként a teremtés „hibáját” is, az eleve halálraítéltséget). Az önkéntes, hősi cselekedet nemcsak a személyes megváltás eszköze, hatása másokat is felráz, mozgósít. Nem véletlen, hogy itt is a példabeszéd hangjait halljuk: a cím John Donne-tól kölcsönzött ígéi azt sugallják, hogy nemcsak egy-egy emberért szól ez a harang, hanem - ahogy a regényben mondják - „érted is”.

Hemingway példázatos regényei részben önéletrajzi ihletésűek. A *Kansas Star*, majd a *Toronto Star* egykori riportere világlapok tudósítójaként tér vissza Spanyolországba, a köztársaságiak és francoisták harcának tanúja lesz: cikkei és felhívásai a közvélemény lelkiismeretét próbálják felébreszteni. Kolcov, Ehrenburg író-társasága vagy Zalka Máté (Lukács tábornok) példája mind ihlető erőként szerepelt az írói helytállást az életében is megvalósítani igyekvő Hemingway-nél.

A floridai Key West villájától a lövészárókig, az afrikai vadászterületektől a bikaviadalig Hemingway egy látványos élet példáival hosszabbította meg a regények mondandóját. A második világháborúban haditudósítóként szegi meg a „szabályt” és harcol Párizs visszafoglalásakor. A háború után Kubában telepszik le, s egy sikertelen regény után (*A folyón át a fák közé*) megírja Nobel-díjjal jutalmazott kisregényét, *Az öreg halász és a tenger*.

Ez Hemingway helytállás-moráljának végső összefoglalása. Santiago hatalmas halat fog, nagyobb, mint amilyet csónakjába húzhat. Mire partra vonná zsákmányát, a cápák csontvázzá marták a fogást, s ő érzi, valami megtört benne. Nem száll ki többé a vizekre. Mégis, az emberfeletti küzdelemben felmagasztosul Santiago, megsejtjük ezt a fiút szavaiból, akivel végigbeszéli a történetet: ismét akad valaki, akiben a magányos példa megfogamzik.

Stílusában a hosszabb elbeszélés új, költői eszközöket vonultat fel. A spanyol dialógus-töredékek a modern amerikai élet eseményeire céloznak (baseball mérkőzés) - a természet

világát itt az idegen nyelv közvetíti és ironikus kontrasztot teremt ahhoz a távoli és kegyetlen környezethez, amely az öreg halászt körülveszi.

Hemingway az érték-különbségek írója. Azonos tények erkölcsi különbségeit foglalja példázataiba. Halál és halál, élet és élet között az ember erkölcsi választása tesz különbséget, ez ennek a realista életműnek üzenete. A meglepően egységes *oeuvre*-t a témakörök egyberímélése is biztosítja. Szelem, halál, vadászat, bikaviadal, háború: a regények és elbeszélések sora szinte lecsontozható néhány alapmotívumra. A látszólag változatlan témakör, mint láttuk, egy változó író takar el a szerepek maszkjával. A húszas évek kiábrándult Hemingway-írásai az *Akiért a harang szól* és *Az öreg halász és a tenger* biztatásának adják át a helyüket. Nick Adams halhatatlanság-vágya megannyi halál megváltásával emelkedik az életmű uralkodó motívumává.

A mondandó erkölcskutató ihletéhez egy új stílus frissessége társult. Itt a hétköznapi vette át az uralmat, kollokvializmusokkal, elhallgatásokkal. Hemingway ugyanakkor közvetlen elődökhöz kapcsolódó újító. Sherwood Anderson 1919-ben megjelent *Winesburg, Ohio* című elbeszélés-ciklusának hőse, George Willard az élet eseményeire vadászó újságíró. Történetei azonban már azt az embert villantják fel, aki menekül a mindennapok taposómalmából, majd felül a „Clevelandi vonatra”, s „mássá” lesz.

Sherwood Anderson kérdésére - hogyan lehet egy személyiség „valaki mássá” - Hemingway válaszolt. A helytállással, a halál legyőzésével.

Aztán egy végzetes pillanatban elvált a mű és a szerep. Az öngyilkosság szégyenéről valló Hemingway 1961. július 2-án öngyilkos lett.

KATOLIKUS REGÉNYÍRÓK - REGÉNYÍRÓ KATOLIKUSOK

Mauriac ürügyén Illés Endre joggal tiltakozik a „katolikus regényíró” kifejezés ellen. Mauriac elsősorban regényíró, s történetesen katolikus. A regényei pedig éppen a katolikus ember konfliktusait mutatják meg egy változott - és a bűnre hajlamos - világban.

Nem tagadható persze, hogy a két világháború közötti színen a „regényíró katolikusok” egész csoportja-rajja jelentkezett. Magyarazza ezt egyfelől a katolikus tradíció mélysége Franciaországban, míg másfelől: a vallás elfordulás és tiltakozás volt a kapitalizmus új formáinak hétköznapiasága és sivársága ellen.

A tiltakozásnak ez a gesztusa megfigyelhető az olyan „áttérteknél”, mint az amerikai T. S. Eliot, vagy az angol Graham Greene. Angliában a katolicizmus kisebbségi vallás - megtérésükkel az írók ezt a kisebbségi pozíciót is vállalják. A Csatornán túl viszont a katolicizmus megannyi árnyalata hódít, olyannyira, hogy kitágulásával a gyűjtőfogalom már-már jelentését veszti. Másképpen katolikus Francis Jammes, másként Claudel és másként François Mauriac.

A katolikus irodalom Maurras-szal és az *Action Française* körével merőben a régi rendet kívánta vissza. Tiltakozásuk az új, kapitalista környezet ellen retrográd színeket öltött. Charles Péguy szocialistából tér meg hívóvé, s ezzel patrióta világa lokálpatriotizmussá szűkül. Maurice Barres a *Kitépett sarjakkal* (1897) a „bűnös város” mítoszt indítja útjára a földtől elszakadt két lotharingiai fiú történetének ábrázolásával - nem véletlen, hogy e mítosszal szemben éppen André Gide és a modernnek vették fel a harcot.

A katolikus irodalom áramait nem tekinthetjük egységesnek. Hiába a katolikus kritika (Jacques Maritain, Charles du Bos, Jacques Rivière erőfeszítése) - Barrès nacionalista misztikájából a francia irodalom térképén talán a legtávolabb éppen Mauriac, a regényíró

katolikus áll. Míg a barrèsi misztika a megcsontosodott hagyományt vállalja („Soha nem volt szükségem más eszmékre, csak azokra, amelyekben születésemkor megfürödtem” - írta Barrès) - Mauriac épp a születés, a hagyomány átkával viaskodik. Emberei - hogy ismét Illés Endre szavát idézzük - a szabad választás drámáját élik át félelmes intenzitással. Az már az irodalmi érvényesülés törvényeihez tartozik, hogy a fiatal katolikus Mauriac verseit elsőnek Barres üdvözli lelkesen; az pedig már Mauriac karakterét dicséri, hogy később a fiatalkori versek naivitásával - nem a hitével - szembefordult.

François Mauriac 1885-ben született Bordeauxban, s azoknak a patrícius polgároknak világát tükrözte - nemegyszer éles bírálattal -, akik között felnőtt. Nincs életrajza, csupán munkarajza: szellemi irányítúje azonban mindig a baloldal felé orientálta. Az 1933-ban halhatatlanná választott akadémikus a spanyol köztársasággal rokonszenvezett. 1940-ben az ellenálláshoz csatlakozott és Forez álnéven adta ki háborúellenes *Naplóit* (*Le Cahier noir* - A fekete füzet, 1943). S e füzetek folytatása a háború után rajzolja ki, hogy Mauriac a közéletben is elmerülő író; egész pályáján a művészetet a közéletiségtől elválasztó alkotó maradt. Könyvei sorában az egységet a regényírói táj azonossága, a bordeaux-i képek félelmes izzása kínálja. A különbözőséget, a változást és a fejlődést az, hogy a korai művek önéletrajziságától küzdelmes út vezet olyan alakok megteremtéséig, mint Thérèse Desqueyroux. Az utat Mauriac tudatosan járta. *Isten és Mammon* című tanulmányában Maritain-nel vitatkozva utasítja el a régi naturalista képzetet, mely az író - az őszavaival - merő megfigyelővé degradálja, s az írói műhelyt egy laboratóriummal téveszti össze.

Az író dolga: személyiségének feladása, az azonosulás, a részvét - vagyis elsajátítása azoknak a katolikus erényeknek, melyeknek magasából a bűn egyáltalán megvilágítható. Mauriac szellemes megjegyzése, hogy manapság egy olyan életmű megalkotásához, mint Prousté, egy Szent Ágoston lelkére van szükség, világosan jelzi az új katolikus író dilemmáját. Felülemelkedni az alakon a szentség magasába azt is jelentheti, hogy elveszítjük az alakokhoz fűződő azonosságunkat. Az azonosság viszont a bűnnel való cinkosságot hozhatja magával. Elméletileg - szerencsére - Mauriac nem talál dilemmájára választ, legfeljebb azt mondhatja, hogy „a végső szót a gyóntatómnak adom”. A személyes önéletrajziságtól az önálló teremtésig vezető úton azonban a regényírói anyag kínál feloldozást arra, amit a gyóntató talán meg sem adna. A bűn elemzése a valóság könyörtelen rajza lesz; az izzó pokol a hiúság vásárának kapzsiságaként lepleződik le, s a keresztény morál az adott viszonyok könyörtelen bírálatához segít hozzá. „Olyan metafizikus vagyok, aki a konkrétumban dolgozik” - vallotta magáról Mauriac nem csekély önismerettel, s regényei attól nemesednek művészi igazsággá, hogy nem a metafizika keres nála bizonyítékokat, hanem a konkrét regényanyag teremt valóságbíró metafizikát.

Az önéletrajz szabja meg még a pálya kezdetét. A *L' Enfant chargé de chaînes* (1913) (Láncokkal terhelt gyermek) nyitány, amely megszólaltatja Mauriac visszatérő motívumait. Jelentékeny íróvá a háború érleli, mint kortársait, s nagy művei sorát az 1922-ben megjelent *A könyörtelen csók* indítja. A regény egy házasság tanulmánya, de több annál. Több, mert hőse, Jean Péloueyre megjárja a „barresi” utat. Vidékről (a regénybeli Landes-ből) ő is felkerül Párizsba, a Babilonba. De számára Párizs nem az iszony, hanem inkább az érzelmek iskolája lesz. Mintegy megérteti vele szenvedései ősforrásait.

Jean-t, a csúnya és érzékeny fiút apja és nagynénje gyűlölettel nevelte, házasságra kényszeríti Noémi d'Artailh-lal. A kapcsolat meddőségét bizonyítja, hogy fizikailag sem lehetnek egymáséi. Csak párizsi útja után, amikor már a tüdővész hatalmasodik el rajta, kaphatja meg Jean a házasságtól is a könyörtelen csókját. S ez több, mint a vad szerelemé, a testi szenvedélyé. Megvilágosítja, áthatja a kegyelem.

A bűn és a megtisztulás drámáját írja tehát Mauriac. Pályáján világnézetének égboltja alig változik, de különbözni fog a metafizika és a konkrétum aránya. *A szerelem sivataga* (1925) az érzelmeknek újmódi iskolája. Apa és fiú ugyanabba a nőbe szerelmesek, és nem tudnak egymás szenvedélyéről. Dr. Courrege alig számol azzal a kispolgári környezettel, melyben él. Maria Cross egy kereskedő szeretője, kívül áll a befogadottak körein. Amikor kisgyermek meghal, felcsap körülötte a rágalom és a doktor nem segíthet rajta. Csalódás és kiábrándultság vár mindannyiukra: Raymond, a doktor fia már úgy nő fel, hogy nőgyűlölővé érik: bosszút forral az asszonyok ellen, mert a bűn különös szövevénye indázta át első, még nem is érzéki tapasztalatát.

Nem véletlen, hogy Mauriac visszatérő témája a szerelem, a házasság. A test csábítása a szenvedélyek örvényét, az elkárhozás földi poklát nyitja meg. A metafizika világképéből a testiség ki nem taszítható. „Az én művészi feladatom - írta -, hogy a Kísértést, a Bűnt, a Gonoszt a hús és a vér valóságává változtassam.” Mauriac legjobb regényeiből azt kiérezzük: a hús és a vér valósága biztatja arra, hogy megfogalmazza a Kísértést és a Gonoszt. Amikor ez testet ölthet, akkor válik nagy művésszé Mauriac: senki századunkban nem vallott ily érzéketlenül a szenvedélyek valóságáról. Csakugyan nem a régi teológia alapján. Mauriac tekintetének sugarában az ember önmagában „szabad”. Idézi bár Novalis axiómáját, hogy „a jellem egyszersmind sors” is - regényei mégis arról szólnak, hogyan oldja el magát sorsától a jellem, hogyan küzd meg vele. Ez a „szabadság” - mint Illés Endre kimutatta - ugyancsak nem a teológia „világbevettése”, hanem a bergsoni „folytonos változás, szakadatlan átolvadással” azonos. Különös tartam, amelynek intenzitásában az ember vagy megvalósíthatja önmagát, vagy elbukik. A katolikus Mauriac még jóval Sartre egzisztencializmusa előtt felfedezi a „szabad választást”, s amikor a naturalizmus irányzatát legyőzve inkább Bourget drámái, tömör, a szenvedélyek és nem a megfigyelések történeteire emlékeztető elbeszéléseihez hasonlókat ír, akkor éppen azt mutatja meg, hogy a választásnak elsőbbsége van az elrendeléssel szemben.

Az ártatlanság - mint egy késői tanulmányában írja - Isten attribútuma. A művész azért küzd, hogy megmutathassa az Istentől elrugaskodott világban az ember végtelen bűnösségét. A kapzsiság és a vágy csak a halállal múlik el (*Souffrance et bonheur du chrétien* (1931) - A keresztények szenvedése és boldogsága). Az ember azonban választhat, még a jót is választhatja - ha megérti, hogy Isten nem az a lény, aki szeret, hanem az, aki mérhetetlenül igényli a szeretetet. A jó azonban nem tiszta lényeg, hanem - mint Thérèse Desqueyroux-ról írja - olyan szív, mely mélyen ágyazódhat egy bűnös testbe. Ennek a kiszabadítása, a küzdelem ezért a jóért a húszas évek végétől Mauriac regényíró művészetének mondandója. A tulajdonság, melyet Mauriac vizsgál, „a végzet alatt roskadozó embereknek az a képessége, hogy nem-et mondjanak a törvénynek, mely eltiporja őket”.

Ez a *nem* tölti be *Viperafészek* és a *Tékozló szív* lapjait - más-más oldalról világítva be a bűnt és a szenvedély világát.

A *Viperafészek* embergyűlölő aggastyánja életének tanúságát mutatja fel, egy mérgezett szív történetét. A hirtelen meggazdagodó unoka útját a házassága egyengette és a házassága mérgezte meg. Hiába volt gazdagabb a joghallgató, míg Isa Fondaudège csupán a bérlettel hátramaradt történelmi család ivadéka: Isát a társadalmi sznobizmus a férfi fölébe emelte. A házasságban sem találhatnak egymásra. Feleségének katolicizmusával nem bír az ő közönyös pogánysága, s az elidegenedett gyermekek közül apjához csak Marie vonzódik. Egy kegyetlen nyár azonban elragadja Marie-t, s nem tudható, vajon halálában cinkos volt-e az apa zsugorisága. Az elbeszélő ezután az örökségről szól - a küzdelemről, melyet a haldokló folytat az élőkkel, hogy kitudja kínzóit és a vagyonból mást részesítsen. A tervek nem sikerülnek s a

megszakadt naplót unokájának levele zárja: a boldogtalanság okát firtatja Janine: s a környezetben és a körülményekben leli fel.

A tékozló szív (1927) *Az éjszaka végével* (1935) teljes, hiszen Mauriac megírta Thérèse sorsának folytatását is. Az első könyvben a házasság börtönébe zárt asszony megmérgezi a férjét. A gyilkossági kísérletet azonban Bordeaux képmutató és gögös népe nem leplezi le. Úgy él közöttük Thérèse - bűnösök között a bűnös -, hogy környezetében saját könyörtelenségének visszfényét láthatja. A Párizsba szökött Thérèse-t az író megveti és szánja: nem véletlen, hogy Gide a regény megjelenése után tüstént a szemére vethette ezt a kettőséget. A könyv folytatásának bizonytalanságaival pedig Sartre végzett híres kritikájában (1939 február). *Az éjszaka végében* Thérèse lánya felnő, s bár szerelme az anyjához vonzódik (vonzásának alapja: a vadállat megismerszik a bűzéről) - lemond e szerelemről és félreállva kiérdemli a kegyelmet.

Sartre ezt a kegyelmet és a szabadságnak ezt az „álválasztását” nem fogadja el. „Thérèse Desqueyroux végzete egyrészt jellemének egy adott hibájából épül fel, másrészt abból az átokból, ami cselekedeteit megüli” - írja Sartre. A kettő szerinte nem fér össze, s voltaképp leleplezi, hogy Mauriac a szabadság ürügyén a bűn és kegyelem drámájának predestinációját költi át regényre.

Gide és Sartre bírálata jelzi, hogy Mauriac világképe (metafizika és konkrétum) nem tud mindig egyensúlyba jutni. További műveiben maga is érzi ezt a dilemmát és *A fekete angyalok* (1936), *A farizeuson* (1941) át egészen a *L'agneau*-ig (1951) (A bárány), ezt a kényes arányt kutatja tovább. *A fekete angyalokban* egy gyilkos megtérése, *A farizeusban* annak a nőnek a drámája áll a középpontban, aki élete végén ismeri fel, hogy gyerekeinek erkölcsét vigyázva megfélemedezett arról, hogy Isten szolgálatának módja nem a könyörtelen fegyelem, hanem egyedül a szeretet.

Az 1970-ben elhunyt Mauriac életművét naplók és tanulmányok sora egészíti ki. Míg alakjainak a szeretet igényeit követelte, önmagára a munka szolgálatát mérte. *A Mémoires intérieures* (1959) (Belső emlékiratok) önéletrajzát a *Mémoires politiques* (1967) (Politikai emlékiratok) egészítette ki, és ifjúkorának poétikus ábrája, az *Egy hajdani fiatalember* (1969). Életrajzi-esszéisztikus művei olykor aktuális vitákban születtek - kortársai a *La rencontre avec Pascal*-ban (1926) (Találkozás Pascallal) vagy a *La vie de Jean Racine*-ben (1928) (Jean Racine élete) a janzenizmus védelmét gyanították.

Nem volt hát katolikus regényíró, hanem regényíró és katolikus, hogy ismét Illés Endrét idézzük. Ám a kettő nem csupán harmóniában, hanem eleven konfliktusban is jelentkezett az életmű megannyi állomásán.

Kortársa, Georges Bernanos (1888-1948) azonban már bizvást nevezhető katolikus regényírónak abban a tradícióban, melynek oly jeles példája Léon Bloy volt. Egy szellemes esszé megállapítása szerint a kellemetlenül polemikus Bernanos, akárcsak Bloy: hívőt sosem nyert meg, viszont eltaszított minden hitetlent. Amikor Bernanos 1948-ban meghalt, André Rousseau joggal jelenthette ki, hogy a katolikus tradíciónak csupán egyetlen ortodox fenntartója volt a korban: Georges Bernanos.

Bernanos bár Párizsban született, az Artois megyei Fressin környékén nőtt fel. Iskolái útján eljut a jezsuita nevelőkhöz, világnézetileg a monarchizmushoz és - mintegy kiszámíthatóan - az *Action Française* köréhez. Önkéntesként vesz részt az első világháborúban, megsebesül. A háború után szakít az *Action* körével, s a dogmatikusan vallásos iskolákkal: szó szerint veszi a „renouveau catholique”-et, vagyis a katolicizmus megújítását.

A dogmatika mégis ott húzódik Bernanos regényeiben. Következetesebb, mint Mauriac a bűn és a kegyelem drámájának felidézésében, ezért elvontabb is. A szenvedő asszony helyén Bernanosnál a kínlódó pap áll: pályarajzaiban a hit és hivatás egybeesik. S ez a következetesség irányítja írói életét. Bernanos 1926-ig biztosítási ügynök. Első regényének világsikere - (*A sátán árnyékában*, 1926) megteremti anyagi függetlenségét. Vidéken telepszik le, majd 1933-ban - egy baleset után, mely csaknem mozgásképtelenné teszi: Mallorcán. A müncheni egyezmény (1938) keserű kiábrándultságba taszítja és előbb Paraguayban, majd Brazíliában telepszik le. Antifasiszta cikkei mellett egyre szaporodnak utópikus elképzeléseket hangoztató tanulmányai. Brazília egy farmer-ideál kimunkálására csábítja, míg a *La France contre les Robots* (1944) (Franciaország az elgépiesedés ellen) a vidéki idill szépségét hirdeti a városi világgal szemben.

Regényeiben viszont könyörtelen világ tárul fel. Gaëtan Picon úgy próbálta Bernanos művészetét Mauriac-éhoz behatárolni, hogy az utóbbi a bűn, míg Bernanos a szentlélek drámáját írja. A megváltáshoz csakugyan elérnek Bernanos hősei, de milyen áron? *A sátán árnyékában* kegyetlen lócsiszárja halálba üldöz egy leányt, s megaláz egy abbét. A halál kapujában azonban ott a kegyelem. A *Falusi plébános naplójában* a névtelen pap a közösségből, nyájából kivetetten hal meg, s még a szentséget veheti magához. De: „Minden kegyelem” - hangzik az író válasza. A kegyelem a halál megtisztulása. A vidéki plébánost életében szegénység és gyanakvás kísérte. Hívei nem értik makacs hitét és a „kastélybeliek” alkalmazkodásra szoktatnák. Elszigeteltség az osztályrésze. A nyomor felidézi ifjúkora olvasmányát, Gorkij *Gyermekkorom* című művét. Következtetése azonban, melyet az életre szóló élményből levon, a tragédiába hajtja. Nincstelen és gazdag egyképpen visszautasítja az Evangélium ígését, a szegénységet. Ahogyan Gyergyai Albert fogalmazta szépen Bernanos regényéről, e dilemmából csakugyan egyetlen kiút a szeretet. „Amikor megtudja, hogy menthetetlen, hogy nemsokára meg kell halnia, hirtelen felvillan előtte szerény életének szerény titka - az, hogy végig szegény és gyermek maradt, s hogy a kettő szelleme hasonló, sőt egyet jelent.”

Gyergyai jól látja Bernanos írói gondolatát: az evangélium hitének hontalanságát a modern világ prózájában. Bernanos tükrében lázadó az, aki komolyan veszi az ígét, s betű szerint valósítaná meg.

Bernanos bűn-drámái - vagy ahogyan a kritika nevezte őket -, metafizikus krimijeik vad képzeletről, s a kísértés mindenhatóságáról árulkodnak. Egyik regényében a hajdani apáca gyilkol meg egy barátot, s játssza tovább a szerepét. A *Mouchette történetek*ben megerőszkolják az iszákos famíliából származó leányt, aki csalódván a felnőtt világban, önként vet véget az életének.

Látható: Bernanos nem kegyelmez a kortársi világnak, melyben tanyát vert a kegyetlenség, a bánat, az elveszettség. Az *Ouine tanár úr*ban mondja ki érzése szerint a legkeményebb ítéletét korunkról: még maga a bűn is unalmassá változott. Bernanos sivár világa realizmusának részletességével hatásos és metafizikájának szélsőségeivel hihetetlen.

A századdal egyidős amerikai származású francia író, Julien Green a bűn hasonló élménye köti a valósághoz, mint Mauriac-ot és Bernanost. „A regénynek éppúgy alapanyaga a bűn, ahogyan az asztalnak a fa” - vallotta Green. A bűn témáját elismerve - miként Mauriac és Bernanos - mégis visszautasítja a „katolikus regényíró” címkéjét. „Őszintén hiszem, hogy minden munkámban az a mély nyugtalanság fedezhető fel, amelyet egy vallástalan ember sohasem élhetett át. Ugyanakkor sohasem törekedtem katolikus regények írására, azt visszataszítónak tartanám. És mégis, minden munkám... alapjában véve vallásos. A cselekvő

személyek félelme és elhagyatottsága mindig visszavezethető a 'létezés szörnyűségének' megannyi változatára."

A „létezés szörnyűségének” metafizikai háttéréből mégis a valóság hű rajza bontakozik ki. A műalkotás és a mögöttes világnézet nem a közvetlen összefüggések rugóira jár. Green példája mutatja, hogyan ébreszti fel a bűntől való vallásos iszony az adott valóság elítélésének szenvedélyét, hogyan lesz úrrá a valóság a metafizikán, s miképpen győzedelmeskedik a művészi ihlet az eleve eltökélt tézisen. A vallás diagnózisa különben sem teljesen pontatlan: az üresség, melytől Green hősei szenvednek, annak az elidegenedésnek eredménye, melynek egyik tünete és jellegzetessége a minden hittől való elszakadás, a nihilizmus, a szenvedélyek kultusza. Meglehet, nem új és nem is különösebben tartalmas nézet Greené, mely Bossuet korszerűsítésével vallja, hogy amíg történelem van, a Sátán uralmát meg nem törheti semmi. Mégis, abban a konkrétumban, melyben (Mauriac szavával) a metafizikus regényíró is dolgozni kénytelen - elsápad a vértelen tézis, kivirágozhat az „élet aranyfája”.

Nem minden Green-regény ilyen. Korai kísérletei - például a *Hideg pokol* - inkább a poe-i, mint a francia irodalmi hagyományhoz kapcsolódik. Felbukkan bennük a kísértetromantika és a melodráma, mint jószerivel Green mindegyik, a tengerentúlon játszódó könyvében. Azon a virginiai birtokon, ahol Mrs. Fletcher és leánya él, a puritanizmus takarékosági szenvedélye gyilkol. A lány menekülne ebből a szorításból, s végül férjhez megy. Ezután maga lesz a pénznek ugyanolyan „börtönőre”, amilyenné a szülőházban nevelték, s ami ellen egykoron maga lázadt a legvadabbul. A lázadóból így növekszik megszállottja a gonosznak - s Green szemében ennek az a magyarázata, hogy míg a világban ezernyi változatban kísért a bűn, az erkölcsre nem biztat semmi.

A *Hideg pokol* után egy esztendővel jelent meg az *Adrienne Mesurat* (1927), Julien Green világsikerének nyitánya. A börtön itt is kész: Mesurat, az önző apa rendezte be lányainak, Germaine-nek és Adrienne-nek. Csak titkos és szégyellni való szerelem születhet itt a házhoz járó orvossal, dr. Maurecourt-ral. Szökés és rossz társaság: a rosszhírű Le Gros asszony a barátság álcájában rabol. Nincs kiútja Adrienne-nek: Le Gros asszony csupán hitegeti, a doktor visszautasítja. A beteg Adrienne elveszíti emlékezetét, s úgy menekül el a családi házból.

A bírálat itt a patológiai leírás eszközeit is felhasználja, ez a regény gyengéje, egyszersmind persze sikerének egyik titka is. Julien Green a gótikus regény borzalmaait a modern lélekelemzés segítségével eleveníti meg. 1929-ben közzéadott *Leviathanja* azonban már túllép ezen a technikán. Julien Green lazít az eleve elrendelés metafizikai hálóján - a *Leviathan* a véletlen csapdáit nyitja meg hősei előtt. Paul Guéret, a könyv hőse egyre lejjebb csúszik a züllés lejtőjén. A fiatal nevelő nős ember és csillapíthatatlan szerelemre gyullad Angele iránt, aki Londe asszonynál szolgál, egy kétes étteremben, kétes foglalkozásban. Paul rádöbben, kit szeret és eltorzítja Angele arcát. Menekülés közben egy öregembert gyilkol meg, mert úgy véli, felismerte őt. Menedéket ekkor egyik tanítványának anyja, Grosgeorge-né kínál, de Pault bűne olyan mélyen húzza le, hogy öngyilkos lesz. Angele-t a láz viszi el, míg Pault végül Grosgeorge asszony gyilkosságáért tartóztatják le.

A történet ilyen sűrítettségében is megmutatja, hogy Julien Green a szándék és eredmény között nyíló szakadékba löki hőseit. Ebben a közegben minden a visszájára fordul. A szerelem tesz gyilkossá, a jóindulat nyeri el különös büntetését. Julien Green sátánja mesteri varázsló, akkor ejti csapdába az embert, amikor a legkevésbé számít rá. A tévedések és rossz választások tragédiájának szerzője Julien Green, aki a bűn felidézésének érdekében nem riad vissza hasadt személyiségek ábrázolásától (*Le voyageur sur la terre* (1927) - Zarándokok a földön, novellák), a rémtörténettől (*Az álmodó*, 1934).

Az álmodó fiatal könyvkereskedő-segédje vallásos és zsarnok nagynénje házából álmai kastélyába menekül: ez a földöntúli világ a halál, ám egyszersmind a harmónia birodalma. Julien Green itt felhagy első periódusának realista stílusával - álomkastélya Kafka és Poe világát egyszerre idézi. Nem véletlen, hogy a regényt megjelenésekor Hermann Hesse mint az ezoterikus és okkult irodalom modern mesterművét üdvözlölte - a „metafizika” győzelme volt ez a „konkrétum” felett.

Green e két szemléletet váltva sorakoztatta további műveit. A *Varouna* (1940) *Az álmodó* technikáját folytatja, míg a *Si j'étais vous* (1947) (Ha én te lennék...) a személyiség gondjaival foglalkozik. Mi határozza meg, hogy egy adott ember „vous”, mi az egyéniség ismertetőjele? Green vad naplóról is: a papír az igazi gyóntatója. 1928-tól vezette, s 1936-tól adta közre naplóit, s eddigi nyolc kötete éppen a személyiség modern drámáját tükrözi. Green azt keresi naplói folyamában, mennyi kegyelem valósulhat meg az őszinteségben itt e földön, ellop-hatunk-e a megváltás örökkévalóságából valamely árnyékvilági fénysugarat. A művészet és a szerelem testvércsillagára esküszik fel Green, s bár alighanem túlzás, hogy szerzője e naplókat tartja élete főművének, a memoárok izgalmas szépsége és a regények sorát magyarázó érvénye bizonyos. A tisztaság kényszerének mindenestre kevésbé morbid tükrét mutatja fel a napló, mint a negyvenes években született *Moïra* (1950), melyben az amerikai Virginia egyetemének szerelemre csábító teológusnövendéke gyilkossággal bosszulja meg ártatlanságának elvesztését.

Ha Julien Green némely munkáira túlságosan komor árnyékot vet is a teológia - kevés kortársa akadt, aki a teológia árnyában ilyen valóságghű képzelettel rendelkezett. Népszerűségét, meglehet, a cselekményszerkesztés neogótikájának köszönheti, a mese szélsőségesen vad bonyolításának. Írói rangját azonban az az elmélyült komolyság adja, mely részvéttel és együttérzéssel mutatja fel a modern elidegenedettség magányát és fájdalmát.

ANGOL KOMÉDIA

Mauriac, Bernanos, Julien Green sűrű cselekményű tragikus epikája elképzelhetetlen Angliában. A legkorábbi polgári forradalom országában született meg, már a tizennyolcadik század derekán az a műfaj, melyet Fielding keresztelt el „komikus-epikus prózának”. Az élet ábrázolásának ez a módja sohasem sorvadt el teljesen. A társadalom ellentmondásait egy bizonyos *happy-ending* oldotta fel ebben a regénytípusban, mint ahogyan a típusokat is inkább az ironia, mintsem a bírálat ítélete formázta. Európa már a tragikus, drámaian feszes epikára tért át Balzac-kal, amikor Angliában Dickens még a „jó befejezés” ígézetében alkotott és Thackeray a morális prédikáció felsőbbrendűségével igazgatta bábjait a hiúság vásárában. Az embereket „humoruk”, azaz tulajdonságaik szélsősége jellemezte - egy szigetország irodalmát képviselte az angol regény, a kontinenstől viszonylagos függetlenségben. Újítói is jövevények vagy emigránsok: az Amerikából áthajózott Henry James, az Írországból Triesztben menedéket lelő James Joyce.

Az „angol” (ahogy Defoe gúnyolta: „tősgyökeres”) regényíró a „szokások komédiáját” írta; nem véletlen, hogy Angliából indul útjára a század legnagyobb humoristája, George Bernard Shaw.

A hagyományos angol regény - bármily modern eszközöket hódít - végül is „comedy of manners”, a megcsontosodott szokások komédiája. Gyakori eset, hogy életműveknek mintegy két vonulata is húzódik. H. G. Wells a kispolgár komédiáját írja műve egyik ágában (*Mr. Polly*). Amikor ettől szabadulni akar, vagy újítani, a tudományos-fantasztikus irodalom köreiből lép át. Graham Greene tudatosan osztja ketté életművét szórakoztató (entertainment)

és komoly művekre. A kor másik, ugyancsak protestánsból katolikus hitre tért írója, Evelyn Waugh szintén kettéválasztja humoros-szatirikus vagy vallásos műveit: volt idő, amikor az előbbieket neofita buzgalmában megtagadta.

Waugh értékét a kritika éppen satirikus vénájában fedezte fel. A korszak végén, 1944-ben jelent meg a legtekintélyesebb amerikai kritikus, Edmund Wilson ítélete Evelyn Waugh és a húszas évek nemzedékéről. Idéznünk ezt a passzust kettős okból célszerű. Egyfelől azért, hogy Waugh jelentőségét bizonyítsuk, másfelől, hogy a kortárs tükréből pillanthassunk rá az ízlés és az írói hír változásaira. „Manapság semmi sem látszik olyan idejétmúltnak, mint az akkoriban (ti. a húszas években) jelentősnek érzett művek egyike-másika... *A nagy Gatsby* és a *Fiesta* viszont ma is él, és az az érzésem, hogy Angliában Waugh az egyetlen író, aki Fitzgerald-hoz vagy Hemingway-hez hasonlítható.”

Evelyn Waugh (1903-1966) egy könyvkiadó gyermekeként járta meg Oxford ősi kollégiumait. Egy ideig festőnek készült, majd a *Daily Mail* újságírójaként adja közre első, jelentősebb regényét, a *Jámbor pályát* (1928). A modern antihős, a béna és határozatlan ember Angliában Waugh tollán születik meg. Pault, a regény hőst az oxfordi arisztokrata társaság veti ki magából egy vidéki iskolába. Az önérzetét gyógyíthatná itt, ha gonosz tanártársa, Grimes elő nem készítené megaláztatását: az oxfordi arisztokraták bánatpénzként húsz fontot küldenek utána, s azt elfogadja. A regény egy újabb - s tagadhatatlanul képtelen - fordulata Pault egy asszony környezetébe sodorja, aki korszerűsített Warrennéként dél-amerikai prostitúciós üzemeit leplezné hősünk segítségével. Paul néhány hétre börtönbe, sőt magánzárkába kerül: ideje lenne elgondolkodnia azon, milyen elavult a lovagiassága, mellyel hallgat az asszony bűneiről. Paul azonban született áldozat, ezért maradék egyéniségének elvesztésével fizet. Bajbajuttatójának újdonsült férje kiszabadítja a börtönből, de a feltétel éppoly megalázó, amilyen az arisztokraták alamizsnája volt: idegen néven jut vissza Oxfordba, hogy lelkésznek készüljön fel.

Waugh itt még gúnyolja és megveti az arisztokráciát. Pályája során fordul a kocka: a hugenotta ősoktól származó Waugh megtérését katolikussá mindvégig színezní fogja valamely sznobizmus. A híres újságíró Afrikát és Etiópiát járja, de ugyanakkor főúri modort erőltet. Csörgősipkát ölt és azt esténként a hagyományos keménykalapra cseréli át előkelő klubjának öltözőjében. A katolikus Waugh-ra a reakciósság minden jellemzője illik: monarchista és demokráciaellenes, a forradalmat megveti, az emberi természet romlottságát megválthatatlannak állítja, a harmadik világ népeiben csak a kannibált veszi észre.

Nemegyszer hirdette, biztonnyal gögös és művészetmegvető játékból, hogy nyilatkozatait nem szabad komolyan venni. A pózait csakugyan nem szabad. A neofrivolság látszatában mégis érdemes észrevenni a már-már öngyilkos elkeseredettséget, melyet Waugh swifti ihletű, kíméletlen satírákban engedett kirobbanni.

Szikrázó példa az *Egy marék por* (1934). Nem véletlen, hogy a regénycímet az ugyancsak katolizált T. S. Eliot-tól kölcsönzi Evelyn Waugh. „Egy marék porban megmutatom a rettegést”, hangzik az *Átokföldjében* a világot különben ugyancsak Prufrock komédiájával búcsúztató Eliot-nál, s Waugh jó fülére vall, hogy a kontinensen nagy tragikusnak felfogott, csakugyan majesztózus Eliot-ban meglátta és felismerte a szokások vígjátékának színpadmesterét.

Waugh ugyanolyan irgalmatlan komikus, mint Eliot volt.

Aki a könyörületet a másvilágra tolja át, nem érez részvétet az evilág bohócai iránt. Waugh-t ez a kíméletlenség emeli jelentékeny - és páratlan - íróvá. Az *Egy marék porban* van egy jelenet, amelyben a gyarmatokon a főhős egy félvér ültetvényes rabságába kerül. Minden nap Dickens regényeit kell felolvasnia, mert szép a kiejtése. Dickens összes művei fennhangon és

életfogytiglan: aki ilyen büntetést tud kieszelni hőseinek, csakugyan gyűlöli a világot. De szereti eszményeit. Waugh egy megtisztult arisztokrata társadalom illő hűvösségében hitt e földön. Egyik afrikai regényében a törzsfő parázs vitában elűzné európai ellenfelét, mire az így válaszol: „Nem megyek. Unlak.” Az eseményekkel szembefordított hűvös spleen, a megvetés, a kiábrándultság: ez Waugh, s ez adja meg az *Egy marék por* karakterét is.

Tony Last (Waugh „beszélő” neveinek egyike: az Utolsó Tony) az úriember megtestesítője, házasságának tönkremenésével birtokát is elveszti. Feleségének új udvarlója megzsarolja és tönkreteszi: így kerül Dél-Amerikába, a Dickens-fogságba. Az ültetvényen azonban ugyanazt a sorsot szenved, mint amit az előkelő társaságban: - az erőszak, a zsarolás és kiszolgáltatottság nem ismer földrészeket és kulturális határokat. Őt is felzabálná a volt felesége, Brenda, miképpen az *Egy sötét tévedés* (1932) hőse, Basil Seal is későn tudja meg, hogy Azaniában, azaz Waugh képzelt Afrikájában történetesen szerelme szívéből lakmározott egy kannibál vacsorán.

Waugh regényeinek különös ízt Edmund Wilson szerint a „vad rögtönzés” adja. „A vakmerőségből teremtett írói technikát”, mondja róla. Waugh a képtelenségek halmozásával valószínűsít, s teremti meg írói világának különös nehézkedési törvényeit. Szatíráját egy időre csupán a háború tompította. Waugh a haditengerészetnél szolgált, s egy pillanatra felderengett előtte az emberi összefogás lehetősége. Ám 1945-re született regénye, az *Utolsó látogatás* (1945) műfajában tükröződik, hogy Waugh egyesíteni szeretne volna a komédiát a vallásos tragédiával. „Charles Ryder megszentelt és profán emlékiratai” egy nagyhírűvé emelkedett festő és a „kastély” évtizedekre nyúló történetét beszéli el. Brideshead a Marchmain család ősi fészke, a pusztulás és dekadencia hona lesz nemzedékek elbukó sorában. A márki elhagyja feleségét és szeretőjével költözik Itáliába. A jövőre festő oxfordi társa Sebastian, aki őt a családba hozza: alkoholista, míg a legfiatalabb lány, Júlia merő unalomból egy közönséges parvenü felesége lesz. A festő előbb-utóbb rádöbben, hogy igazából Sebastian barátságában is Júlia szerelmét kereste - ezért, hogy válásra biztatja Juliát, s Brideshead jövőjét tervezi.

Ekkor azonban megkezdődik a különös megtérések - meglehetősen hiteltelen - sora. Idézzük előbb a végső mozzanatot. A háború alatt az elhagyatott kastély kápolnájában az örökmécses alatt Charles rádöbben, hogy csupán az isteni kegyelem vezetheti ki a vad és kicsinyes élet forgatagából. A regénynek voltaképp mindegyik szereplője e misztikus hívásnak enged. Sebastian az ifjúkori szabadoság bűneiért egy észak-afrikai kolostorban vezekel, Júlia a megtérő édesapa halálos ágyánál adja fel házassági tervét Ryderrel, míg végül Ryder a katonai szállásnak berendezett Brideshead-ban békél meg istenével.

A cinizmus visszája (s talán testvér-érzelme) a szentimentalizmus rontja le az *Utolsó látogatás* lapjait. Nem véletlen, hogy megjelenésére hat évvel Evelyn Waugh átdolgozta művét, s némi fölös cukrot olvasztott ki belőle.

Evelyn Waugh 1948-ban tért vissza a satirikus témákhoz, s tüstént egy apró remekkel. *A megboldogultban* az új-katolikus dühe a polgári Amerika ellen fordul (bár az alcím még teljesebb satírárt ígér, angol-amerikai paródiát). Joggal. Hiszen itt egy angol fiatalember, Dennis Barlow találkozik a tengerentúl parlagi szokásaival. A Megalopolitánia hollywoodi filmtársaság elbocsátott írója az „Örök vadászmezők” állattemetkezési vállalat dolgozója lesz, de megismerkedik az embertemetés fantasztikus intézményeivel is annak kapcsán, hogy szállásadója, az ugyancsak elbocsátott író, Sir Francis Hinsley felakasztja magát. Barlow összekerül a temetési szalonok kozmetikusnőjével, aki a holtak arcára fest színt és ragaszt mosolyt. A balzsamművész Miss Aimée Thanatogenos (Halottból-Lett) a mosolygó hullák társaságában hallgatja meg Dennis első vallomását, s voltaképpeni konfliktusuk abból adódik, hogy kiderül: az elbocsátott, s versek plágiumára is vállalkozó férfi „csak” állattemetkező.

Szegény Aimée végül is az állatkrematóriumban hamvad el: öngyilkosságát eltitkolandó ebben állapodik meg a hős némi költségtérítés fejében vetélytársával, Joyboy-jal (Örömfű).

A cselekményleírás itt már stílust is elárul. A képtelenségek természetes hangon előadott szatírája kíméletlen ítélet. A halál kufárjai voltaképpen az életet kótyavetyélik el, a minőségét szállítják le a külsőségek szintjére. A hívő számára a halál a mennyország kapuja. Eltagadása egyszersmind a végső kárhozat: így és ezért, hogy éppen a katolikus Waugh tollából született meg a kor legélesebb szatírája.

BŰN ÉS CSELEKMÉNY

Mióta Brown atyát, a csuhás detektívet G. K. Chesterton kitalálta, különleges tendencia figyelhető meg a világirodalomban. Más a cselekvés értéke a hagyományos világnézetű művészetben és más az úgynevezett „modern”-ben. Graham Greene egy Mauriacot bemutató cikkében igyekszik megfejteni ezt a titkot. Úgy látja, hogy az emberi tettekben csupán a vallás - közelesen a katolicizmus - szigorú értékrendje képes elválasztani jót és rosszat.

Az már az irodalmi „kölcsonösség” váratlan fordulatai közé tartozik, hogy Mauriac ezzel szemben azt írta Graham Greene-ről: nála az egyház fontos kérdéseibe csupán egy „hátsó ajtó” a bejárat.

Greene a „beleszületett” franciákkal szemben csupán áttért a katolicizmusra, akár T. S. Eliot, vagy Waugh. A hit melletti érvei és indokai különösek és egyediek - nem véletlen, hogy a hivatalos egyház (miként Mauriacot is különben) janzenizmussal vádolta. Greene a mennyek bizonyítékát a pokol valóságosságából, mintegy logikai úton feltételezi. „Az ember azért kezdett hinni a mennyekben, mert hitt a pokolban.” Ez a pokol - tanúskodik róla az első nagy sikert elért regénye, a *Brighton Rock* (1938) (Brighton sziklája) kézzelfogható valóság. Pinkie, a gonoszság ifjú megszállottja így beszélget katolikus feleségével, a kiskorú Rose-sal. „Persze, hogy van pokol - mondta a fiú zord meggyőződéssel. - S Menny is... - tette hozzá a lány félénken. - Ó, meglehet - felelte a fiú -, meglehet.” A pokolnak tehát bizonyossága, a mennynek és a kegyelemnek csupán lehetősége van. A jóság - vallja másutt Graham Greene - csupán egyetlenegyszer, Krisztus alakjában öltött testet e földön, míg a gonoszra csábítás ezer alakban. E bűnös világnak nem csupán jeges közönye és könyörtelensége csüggesztő, hanem - Greene szavával - az unalom. (Meglepő egybehangzás Julien Greennel!)

Regényíróként Dosztojevszkij az első, aki az unalomnak ezt a veszedelmét ábrázolta. Még-hozzá nevezetes összefüggésben. Az ember, vallotta Dosztojevszkij, ha elveszíti perspektíváját, merő unalomból szörnyeteggé változik. Nem az unalom itt a kulcsszó, hanem a perspektíva-vesztés. Amíg a „pokol” bizonyosság és a „menny” csupán lehetőség, addig a modern város unalma, az élet céltalansága szörnyeteggé változtathat.

Szörnyeteg a *Brighton sziklája* Pinkie-je. A György-korabeli fehér tengerparti házak között az utcákon kóborol bandájával. Kamasz még, csak a szemei öregek és gyilkol, mert szörnyeteg, mert él benne a démon, a perspektíva-vesztettség ördöge. Pinkie úgy hiszi: a kis Rose tud a gyilkosságáról. Elveszi feleségül, s már a halálba hajszolná, amikor társai keresztezik Pinkie szándékát. Öngyilkos lesz - de még halálában is csak néhány káromló mondatot hagy Rose-re egy lemezen. A regényben feltűnik már Greene papjainak egyike: a térítő, aki Isten bizonyosságával intézi a szereplők sorsát.

A pap lesz Graham Greene háború előtt írott legnagyobb regényének, a *Hatalom és dicsőség*-nek (1940) a főszereplője. Az 1904-ben, Berkhamstead-ben született Greene ekkor már kijárta az újságírás iskoláját. 1926-30-ig a *The Times* segédszerkesztője, 1935-39-ig a *Spectator*

filmkritikusa, majd irodalmi szerkesztője. A zsurnalizmus napi robotjából ugyan kiváltotta a *Brighton sziklája*, de regényei még nem tartották el családját. Greene beszámolókat küldözget riportútjairól, miközben alkalmanként két regényen is dolgozik, délelőtt és délután máson: így születik éppen a *Hatalom és dicsőség*, már a második világháború árnyékában, mikor a behívással számolva mintegy hagyatékként hat hét alatt még a *Titkos megbízatást* (1939) is megírja a lojalisták oldalán küzdő tanárról, aki Angliába érkezik, hogy a polgárháború szorongatott népi kormányának fegyvereket vásároljon.

A *Titkos megbízatás* - „entertainment”, azaz szórakoztató könyv, a *Hatalom és dicsőség* viszont komoly erkölcsi dráma. Mexikó egy részében vallásüldözés kezdődik. A szélsőbaloldali jelszavakat hangoztató kormány arra kényszeríti a papokat, hogy beilleszkedjenek a polgári létbe, s adják fel nőtlenségi fogadalmukat. Élhetnek, hogy tanúi legyenek saját hitük elárulásának.

Greene hőse, a „whisky-pap” látszatra semmiképpen sem alkalmas Isten dicsőségének példázatára. Részes és ráadásul törvénytelen gyereke van. Gyengesége azonban egyszersmind erő is: nem alkuszik a hatalommal, melyet az elfogatására küldött mesztic, majd a rendőrfőnök képvisel.

A rendőr és a pap: az erőszak és kegyelem, a hatalom és a „megdicsőülés”. A földi életnek ez a válaszútja Graham Greene-nél mint a bűn valósága és a kegyelem lehetősége jelenik meg. Az erőszak mindent előntő áradatában a kis lélekvesztők a hit szigeteinél kötnek ki. Amikor a „whisky-papot” egy hajnalon kivégzik, a városban már egy új, ismeretlen pap tűnik fel, aki a helyébe lép; a vérontás és a „feltámadás” örök, rituális drámája sohasem ér véget, csupán az utolsó ítélet mindent összegező napján.

Graham Greene műveiben mindig lesz egy-egy passzus, mely sérteni fogja a hívőt, mondta Pál pápa. Ugyanakkor mindig lesz egy-két passzus, mely a megváltás drámáját költi át modern viszonyokba.

A második világháború tapasztalatai megváltoztatták Graham Greene írói elképzeléseit. A *Brighton szikláján*, a *Hatalom és dicsőség* lapjain még átütött a tézis, a hitbuzgóság. Az utolsó Greene-regény, amelyben tetten érhető az ördögisten kettős uralmának illusztratíván manicheus ábrázolása, *A viszony vége* (1951). Itt a csoda közvetlenül jelenik meg egy prédikátor alakjában, a testi hibát - egy arc foltját - a csoda tünteti el.

Azután nincs több csoda Greene regényeiben. Csak csodavárás.

A háború alatt Greene a titkosszolgálat kötelékében szolgált, egy ideig Afrikában. További regényeire végképp jellemző lesz a „topikalitás”, az idegen égtájak, egzotikus jellemek kedvelése. Mexikó, Afrika, Kuba, Indokína, Haiti, Kongó térképe tűnik fel regényei lapjain, hite szerint azért, mert itt még viszonylagos romlatlanságában figyelhető meg az emberi természet. A volt gyarmatvilágot még nem festette át a modern civilizáció króm-acél szürkéje.

A háború utáni első „egzotikus” Greene-regény a *Kezdet és a vég* (1948). Scobie, a rendőrtisztviselő beleszeret Helenbe, ám a hívő katolikusnak eltéphetetlen a házasság köteléke: kitart beteg felesége, Louise mellett. Egyetlen választása: az öngyilkosság. A regény mintha az istenével perlekedő ember monológja lenne: Scobie egész lelke a vallás földi törvényeinek formalitása ellen lázad. A mű már előkészíti Greene következő paradoxonát, hit és kiábrándultság komédiájáról. 1955-ben születik meg a *Csendes amerikai*, világnézetileg és erkölcsileg Greene legkülönb műve.

A *Csendes amerikai* két, egymással vetélkedő alak köré épül. Fowler, a cinikus indokínai tudósító ugyancsak egy házasság börtönéből szabadulna, amikor beleszeret Phuongba, a viet-

nami lányba. Fowler tanúja a gyarmatok kizsákmányolásának, a francia uralom végnapjainak, az amerikaiak „tanácsadói beavatkozásának”, a szabadságvágy vietnami ébredésének. S ő lesz végül is a vietnamiak segítségére. Pyle-t, aki különben Phuongnál is vetélytársa, odacsábítja a dakowi híd alá, ahol megölik a lázadók.

Pyle: hívő. Hisz a küldetésében, az amerikai felsőbbrendűségben, az eszközt szentesítő célokban, a robbantásban, provokációjában. S ez a hit lepleződik le cinkosságként, míg Fowler hitetlensége emberi és érthető álláspontként. Greene szemében a megváltásra kész bűnös közelebb áll a lehetséges ember-eszményhez, mint a hitében elvakult ártatlan: ez az a dialektika, amelynek kifejtése túl a könyv érdekes aktualitásán jelentős regénnyé avatja a *Csendes amerikaiit*.

A *Csendes amerikai* más szempontból is vízvázalasztó Greene pályáján. A passiójáték műfajából ez már átmenet ahhoz a tradícióhoz, amelyet Evelyn Waugh kapcsán említettünk. A társadalmi, a szokásokat bíráló komédiához. Figyelmeztet erre a Haitiban játszódó regénye címével is: *Szerepjátékosok*. A bűn és az erőszak lassanként egy társadalmi szerep vonásait ölti: nem a meggyőződés, hanem a helyzet, nem a jellemerő, hanem a lehetőség szabályozza a szereplők viselkedését. Messze jutott el Graham Greene a *Brighton sziklája* Pinkie-jének démoni gonoszságától - még maga Papa Doc, a sámánkodó Haiti diktátor sem gonosz a szó démoni értelmében, csupán szerepként éli ki a diktatúra valamennyi lehetőségét.

Az *Utazások nagynéném* (1969) megkeresi a komédiához illő formát. Egy pikareszk regény fejezetein át utazunk Londontól Isztambulig, majd Paraguayig Henry-vel, a nyugalmazott banktisztviselővel, aki mulatságos körülmények között dőbben rá, hogy Augusztá néne kábítószer-csempészetten foglalkozik és egy háborús bűnöst szeret. A tiszteletreméltó látszat (Augusztá néni) és a valóság (néger szerető és az Interpoltól körözött Mr. Visconti) adja ennek a regénynek könnyű ízét, s mély tanulságát. Greene a katolikus tézisregényektől vissza- és előrelépett. Vissza, abba a tizenkilencedik századba melyben ideáljai a kalandregény-írók és a társadalmi komédia megörökítői, R. L. Stevenson és Anthony Trollope; - másrészt előre is, mert a bűnügyi komédia és a pikareszk kiváltságos lehetőséget biztosít számára tisztesség és morál látszatainak leleplezésére.

A *tiszteletbeli konzul* (1973) a komédiát igazából tragikus témába oltja. Charley Fortnumot, a tiszteletbeli konzult mintegy tévedésből rabolják el az amerikai nagykövet helyett Dél-Amerikában. Váltásdíjat konzulért éppoly kevéssé adnak, mint ahogy a tét és a kockázat, a nyerhető haszon is jóval csekélyebb a félreértések e láncolatában. Minél elevebb és leleplezőbb azonban a helyzetekből kibontakozó komikum, annál nagyobb mesterségbeli tudást és érzékenységet követel, hogy a voltaképpen értelmetlen cselekvésből mégis jelentős jellemek és áldozatkész forradalmárok emelkedjenek ki. Greene-nél nem a siker vagy a tét méri a cselekvés értékét, hanem - s itt bontakozik ki érett katolicizmusa - a szándék. Plarr doktor ugyan cinikus, de az emberélet megőrzése számára olyan norma, amelyért habozás nélkül feláldozza magát. A konzul feleségét elcsábította (egy szemüvegért - motiválja Greene a bűnt), de végül is ő hal meg Charley Fortnumért. Az élet adott berendezkedésének igazságtalanságán nem változtathatnak a hősök e komédiában, akárhány fordulat következik be a sorsukban, de a komédia éppen e változatlansággal lázít. A hiúságok hiúsága, a minden hiábavaló üzenete, ha komédiából sugalltatik, felér a tragédiák katarziséval.

ÖSSZEGEZÉS HELYETT

Martin du Gard, Mauriac, Graham Greene pályája mutatja, hogy a két világháború közötti korszakolás - az írói művek magas ívét szemlélve - mesterségesnek bizonyulhat. Múltba eresztett gyökerek, jövőbe mutató, s folytatott alkotások sora bontja le mindkét oldalon a munkahipotézisként megvont határokat.

Klasszicizmus? Az irodalmi szóhasználatban jószerivel inkább konzervatív vonulatnak jellemzik azt a különben széles és számos hegylancra bontható terepet, melyet megannyi jelentős név háromszögelési pontjával mértünk be. Egy adott irodalomtörténeti korszak csoportjai gyakran bizonyos negatívumokkal jellemezhetők - a tanulmányunkban leírt, s a két világháború között kibontakozó életműveknek voltaképpen egyetlen közös jellemzője, hogy távol maradtak a modernizmus áramlataitól. Ebből a látszatra semmitmondó tényből mégis számos következtetés vonható le. Elsőbben az, hogy jelentős életművek sora bizonyítja: a modernizmus nem feltétlen parancs, hanem éppúgy választás ösztönzésére felöltött magatartás, miképpen a klasszicista vagy a hagyományos. Az avantgarde persze jószerivel a hagyományörzés ellensége, de a hagyományörző, vagy egyszerűen csak „hagyományos” alkotók nem szállnak szembe feltétlenül az avantgarde áramlataival. Épp ez különbözteti meg őket: míg az avantgarde a kizárólagos szemlélet igényét érvényesíti, a hagyományörzés, a klasszicizmus nemegyszer magába fogadja az újítás megannyi formai, sőt tartalmi jegyét. Az következik ebből tovább, hogy a hagyományörzés nem jelenti egyszersmind a „hagyományosságot”, a konzervativizmust, az elzárkózást. A hagyományörzésben olykor több a nyitottság, befogadókészség, mint az újításban - ezt éppen Thomas Mann példája bizonyította számunkra, vagy az angol irodalomból Evelyn Waugh.

Elemzésünknek azért adtunk leíró jelleget, hogy világosan kitessek, milyen viszonylagosak az avantgarde és a hagyomány határai. A részletezésben erősödhet meg az a meggyőződésünk, hogy e felosztás gyakori használatában nemegyszer keverednek a formai és a tartalmi ismérvek, hogy a kerekébb mintázás kedvéért az irodalomtörténet írása bizonyos önkénnyel változtatja, melyiket emeli ki. Miért lenne modernebb a késői, vallásos misztikára hajló T. S. Eliot a francia katolikus költőknél - ha nem azért, mert kifejezési formái a formabontás kategóriájába eshetnek? Miért „hagyományosabb” Graham Greene, ha nem azért, mert eszménye, a tizenkilencedik századi kalandregény?

Merőben formai jegyekből tehát megvonhatatlan a „hagyomány” és „modernség” határvonala. Ám ugyanily kétséges és terméketlen a merő tartalmi elkülönítés. A tartalom címszaván persze jószerivel a mondandót tartja számon az irodalomtörténet, s mintegy megkövesedett használatában a hagyományörzést a humanizmussal, az avantgarde egyes áramlatait viszont az elidegenedés pusztá, s ezért emberségében sérült tükrözésével azonosítja. Tüzetesebb vizsgálatra ezek a kategorizálások összeomlanak. Az avantgarde vagy realizmus kérdéséről a két világháború között folytatott vita bizonyította, hogy túlzott egyszerűsítés a realizmust a humanizmussal, az avantgarde-ot a misztikával, vagy az irracionálizmussal egybekötni.

Amikor egy-egy irodalomtörténeti jelenség meghatározása ilyen nehézségeket okoz, amikor ennyire lehetetlennek bizonyul a kategóriák vegytiszta meghatározása, célszerű arra gyanakodnunk, hogy nem az adott válaszokkal, hanem már a kérdésfeltevéssel is baj lehet. A jelenkori irodalom metszéspontjait alighanem téves csupán a „hagyomány” és „újítás” erővonalaiából meghúznunk, oly megbízhatatlanok, egymásba olvadók avantgarde és klasszicizmus, modernség és hagyományörzés kategóriái. Különösen a hagyományokra orientált irodalomtörténet-írás esett e szemlélet áldozatául - nem vette észre, hogy magát a

kérdésfeltevést az avantgarde mindenáron újításra törekvő szelleme kényszerítette rá. Az újításnak, mint kizárólagos értékkategóriának a becsét a század tízes éveivel induló mozgalmak verték fel - az irodalmi és művészeti folytonosság lehetőségének tagadásával fejezve ki azt a válságot, melyet éppenséggel hagyomány és újítás sajátos dialektikájának megbomlása jellemzett. Valóban megbomlott ez az egyensúly: a forradalommal terhes idők az irodalmat radikális változásokra biztatták. Eltért azonban egymástól a szemlélet és a valóság, a korszaknak önmagáról táplált hite és művekben megfogalmazott ábrája. A radikális újításról nemegyszer kiderült, hogy titkos hagyományébredés, a hagyományörzésről, hogy eltökélt újítás.

Az irodalomtörténet-írás nem eshet abba a hibába, hogy egy korszak önmagáról táplált illúzióit közvetítse, hanem éppenséggel ezeket az illúziókat szembesítse a valósággal. Feladata a szándék és a megvalósítás közötti eltérés jellemzése.

A vízválasztó, talán sikerült bizonyítanunk, nem ott húzódott, ahol a korszak önismerete kijelölte. Sem a forma (külön), sem a tartalom (külön) nem vall rá az író hovatarozására. Modernség és hagyományörzés épp olyan jelszónak bizonyult, mint a vallásháborúké, amelyekben az ígék valóságát még az sem bizonyította, ha az áldozatot vér pecsételte meg. A korszakot éppen az jellemezte, hogy a vallásháborúhoz hasonlatos időszak volt - amikor megszűnt az egyetemes szemlélet lehetősége, amikor a részből lehetett csupán egészet varázsolni, amikor egyszeriben minden érték megkérdőjelezett, s a világ minden viszonya, kapcsolata - sőt olykor a létezése is - új bizonyításra várt. Dekadencia? Vagy felemelkedés? Brecht kongeniális válasza szerint a hajnal és alkony ugyanegy derengés fényeit bocsátja ki. Mindenesetre a huszadik század megszüntetett minden evidenciát, axiomatikus rendszert. Ezért - és éppen ezért - a hagyomány védelme sem volt természetes vagy magától értetődő. Éppoly elszárást, új bizonyítási eljárást követelt, mint az avantgarde-é.

Hagyomány vagy újítás kérdésfeltevésének viszonylagosságát a tapasztalaton túl így elvileg is bizonyíthatónak véljük. Nem az a kérdés, milyen válasszal kísérletezett egy-egy író vagy irodalmi áramlat, hanem az, hogy felismerte-e korának alapvető kényszerét. Pontosabban a kérdés, az újrabizonyítás, a friss megfogalmazás, az axiómák elutasításának sürgetését.

Ezt a világirodalmat nem a válaszain kell vizsgáztatni. Hanem a kérdőjelein.

-&-