

Szerb Antal

AVILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE

Pécsi

.....
122.918 OSZK

Gzerő Antal

A

világirodalom
története

III

OSZK

OSZK

OSZK

SZERB ANTAL

A
*világirodalom
története*

Országos Széchényi Könyvtár

RÉVAI

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

SECRET

R

SECRET

SECRET

SECRET

Szerb Antal
A VILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE

Harmadik kötet

A realizmus

A századforduló

A mai irodalom

A kisebb európai
irodalmak

SZERB ANTAL

A VILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE

III

RÉVAI

82888 ANTAI

A VILÁGRODALOM

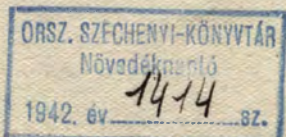
TÖRTÉNETE

TÖRTÉNETE

OSZK



122918



Copyright by Révai, Budapest, 1941.

NÉMET REALIZMUS

Das junge Deutschland

A XIX. század első felében Goethe óriási árnya úgy feküdt a német irodalmon, mint a francián annak idején a klasszikus századé. Minden szál tőle indult ki és minden út hozzávezetett; az első lázadók, a romantikusok nem is mertek fellázadni ellene, hanem a Goethe-kultusz apostolai lettek; a következő nemzedékre pedig már nemcsak Goethe nehezedett rá, hanem az egész Goethe-kor, a romantikát is beleértve. Az új lázadóknak tabula rasát kellett csinálniuk: egyformán el kellett vetniük klasszicizmust és romantikát, egészen új alapra kellett helyezkedniük.

Goethe
árnya

Segítségükre sietett az az általános társadalmi, gazdasági és világnézeti átalakulás, amely Európá-szerte kiváltotta a realizmus diadalát: az ipari forradalom, a nagykapitalizmus és a nagyvárosi élet kifejlődése, az újságírás, a XVIII. század vallásellenes eszméinek általánossá válása. Az új írók, a *Das junge Deutschland* néven fellépő kis csoport, azt vallották, hogy a költészetnek le kell szállnia elvont magaslatairól, bele kell vetnie magát a társadalmi harcokba — vagyis kultúra helyett civilizációt hirdettek. (L. e rész bevezetését.)

Ebben a légkörben nem maradhatott el a Goethe ellen való támadás sem. Wolfgang *Menzel* kezdte meg,

Menzel

akinek történelmi művei a kor eseményeinek szellemes és plasztikus összefoglalásai. Menzel a napoleoni szabadságharcok katonája és konzervatív felfogású ember lévén, Goethében elsősorban a kozmopolitát gyűlölte, de szemére vetette „erkölcstelen“ életét is és olyan szentségtörő jelzőkkel illette a weimari aggastyánt, hogy ma, egy századnyi szervezett Goethe-kultusz után, minden hajunk szála az égnek áll tőlük.

Börne

Menzel támadását átvette Ludwig Börne (1786—1837), a kor legkitűnőbb közírója, aki Goethét ugyancsak politikai alapon, de a másik oldalról támadta meg. Börne a liberalizmus fanatikusa volt. A júliusi forradalom hírére nem bírta ki tovább a fojtott német levegőt, Párisba ment és innen írta híres *Pariser Briefe*-it, amely a régi liberalizmus tankönyve lett, minálunk is igen nagy hatást tett, Petőfi sokat tanult belőle, pl. a Goethe-gyűlöletet. Börnének Jean Paul ötletein nevelt kacskaringós szellemessége ma is igen szórazkóztató és ma is meghatja az embert az az optimizmus, amellyel Börne a szabadság közeli nagy, végítélet-szerű diadalát jósolja olyan eseményekből, amelyek a józan ész számára éppen az ellenkezőjét jelentik és viszont semmisnek nyilvánítja a reakció egymásra halmozódó újabb és újabb diadalait.

Börne elvhű és tiszta jellem volt, Metternich és Gentz fényes ajánlatokkal igyekeztek átcsábítani a reakció pártjára, de ő kitartott az elvek, a szegénység és a száműzetés mellett; csakhogy azok közé az elvhű emberek közé tartozott, akiknek nincs szívük másról is feltételezni, hogy becsületesek, — eléggé gyakori típus. Börne még Schiller Telljéről is megállapította, hogy gyenge jellem, mert meghunyászkodik a kormányzó előtt és azután orvul lövi le, ahelyett, hogy a kalap alatt azonnal agyonütné, majd felkoncoltatná magát. Goethére tulajdonképpen azért haragudott, mert egy ízben nem állt ki a frankfurti zsidók védelmére. Heinébe is belemart, mire Heine gyilkos Börne-könyvével válaszolt. Börné-

nek, a kritikusnak olyan szerencséje volt, hogy kétszer találkozott életében zseniális alkotóval és mind a kétszer csődöt mondott. Ez az elvhűség kockázatai közé tartozik.

De Wolfgang Menzel is elvhű ember volt és 1835-ben lapjának egy nagy cikkében denunciálta a fiatal írókat, akik francia könyvek hatása alatt idegen vallástalanságot terjesztenek és megmételtyezik a német nép tiszta erkölcsseit. A cikkre felfigyeltek a hatóságok és a Bundestag, a birodalmi tanács, Ausztria indítványára megtiltotta, hogy a Fiatal Németország öt írójának, köztük Heinének, megjelent és a jövőben megjelenendő műveit terjesszék. Az öt író közül Heinén kívül csak *Karl Gutzkow* (1811—1878), az *Uriel Acosta* c. hatásos liberális iránydráma szerzője nevezetes, mint író; *Laube* később a bécsi Burg-színház igazgatója lett. A hatóságok ugyanis idővel valamennyiüknek megbocsátottak; az egész eset csak azért fontos, mert a 48 előtti forrongó korszak, az ú. n. *Vormärz* itt kezdődik, itt válnak el a juhok a bakoktól — és azért, mert Heine szerepel benne, Heine további sorsát ez az esemény határozza meg.

*Heinrich Heine** egy bizonyos magatartás jelképes nagy megszemélyesítője, akár Dante, Schiller vagy Byron: ez a magatartás az ő esetében a *civilizált ember önkritikája*. A nagy kultúrák emberei nem ismerik ezt az önmaguk ellen fordulást, ehhez a

A denun-
ciálás

Önkritika

* *Heinrich* (tkp. *Harry*) *Heine* 1797-ben született Hamburgban. Szülői jómódú zsidók. Apja kereskedőnek adja, majd a kísérlet teljes sikertelensége után 1819—24 közt jogot hallgat; gazdag nagybátyja, *Salomon Heine*, ekkor és egész életén át támogatja, bár mindvégig idegenkedéssel nézi irodalmi tevékenységét. *Heine* 1825-ben megkeresztelkedik. 1831-ben Párisba költözik. Idővel feleségül veszi barátnőjét, *Mathilde Mirat*-t, egy francia proletárlányt, aki németül csak ennyit tudott megtanulni: „*Meine Frau*“, mindig komikusnak találta, ha azt mondták neki, hogy férje nagy költő és *Heine* büszke volt, hogy felesége kizárólag férfiszépségéért szereti. Utolsó éveit, 1848-tól kezdve a „*matrác-sírban*“ töltötte hátgerincsorvadása miatt, de a szenvedések nem csökkentették költői erejét. 1856-ban halt meg.

késői korok, a civilizáció fagyasztó tudatossága kell. Heine költészetében az önkritika már mechanizmus és kényszerképzet: az érzelem megindul és hirtelen eksztázisban lobog fel, majd éppoly hirtelen elszégyeli magát a költő és átcsap az anticlimaxba, a hideg gúnyba.

*Byron és
Heine*

A sémát Heine készen kapta az „igazi“ Byron-tól, a Don Juan költőjétől. Általában Heine teljesíti azt, amit Byron kezdett. Annyira folytatja Byront, hogy itt nem lehet hatásról beszélni (a szó összehasonlító irodalomtörténeti értelmében vett hatás nincs is sok), hanem egy örökség átvételéről. De Byron angol lord volt és leganarchikusabb óráiban is kötötte valami gátlás vagy fegyelem — Heine zsidó volt és nem kötötte a világon semmi. Mindenben sokkal szélsőségesebb, mint Byron: érzelmeiben is, iróniájában is és a kettő összekeverésében is. Byron az emberiség ormain járt és tele volt természetes méltósággal, — Heinében az az újszerű, hogy minden méltóság hiányzik belőle. Byronból nem az igazi, az irónikus Byron hatott a korra, hanem a pózos világfájdalom; az igazi Byron Heinén keresztül diadalmaskodik.

*Der
Zerrissene*

Heinében teljesedik ki a kor legjellegzetesebb típusa, a „meghasonlott lélek“. Már a byroni „végzetes ember“ is meghasonlott lélek, a német nagyromantika is jól ismeri ezt a típust, de ami a többinél inkább csak szenvelgés vagy szerepjátszás, Heinénél alapvető valóság, ő maga a meghasonlottság. Akármelyik oldalról közelítjük meg, mindenütt végzetes kettősségeket és hasadásokat látunk.

*Az asszi-
milált*

Az első és talán legdöntőbb hasadás származásából és gyermekkorából következik, abból, hogy Heine német is, zsidó is. Mint gyermek megtanulta népének hagyományait; a zsidó vallás iránt ugyan mindig ellenszenvet érzett, de megőrizte magában az Ó-szövetség és a zsidó sors ismeretét; ugyanakkor magábaszívta a Rajna-vidék egyszerű és áhítatos népi katolicizmusát is, amelynek oly szép emléket állított

a *Die Wallfahrt nach Kevlaarban*. Azután német költő lett belőle, belső elhivatottságból:

*Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt in deutschem Land,
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt.*

Első pillanatban az ember csak a híres heinei arroganciát hallja ki ezekből a sorokból, pedig mennyi minden más is van benne, mellékértelem gyanánt! Micsoda szívelállító szorongás: hátha mégsem vagyok német költő, hiába emlegetik a nevem... és akkor mi vagyok, mit érek? Mikor Németország kivetette magából, az imádott Párisban olyan gorombaságokat írt a németekről, amilyeneket csakugyan nem illett egy „asszimilálnak“ mondanía, nyugodtan rábízhatta volna a törzsökös németekre, akik közül a legnagyobbak, Goethe, Hölderlin, Nietzsche és George nem nyilatkoztak sokkal szebben, — de amellet mégis nosztalgiásan, kékvirág-romantikusan német maradt, egy pillanatig sem érzett kísértést a franciaság irányában és azt írta, amit a „német múzsa“ sugalmazott.

A második meg hasonlottság a világnézeti. A Heine-kutatók ennek a kérdésnek általában túlságos fontosságot tulajdonítanak, holott az impresszionista természetű Heine esetében a világnézet meglehetősen másodrangú kérdés. Goethei „pogányságból“, hegeli Szellemből és a francia saint-simonisták szociál-panteizmusából összeállított magának valami világnézetfélét, amire nagyon büszke volt, de ami sem filozófiailag, sem emberileg nem ment a mélybe. Írásaiban állandóan hadakozott egyházak és vallások ellen, Voltaire iróniáját a romantikus képzelet színeivel gazdagítva és szerepe volt abban, hogy a század közepén a Felvilágosodás gondolatvilága az előkelő osztályokból alászállt a polgári, sőt kispolgári rétegekbe is. De ebben

Világnézet

a tekintetben is meghasonlott: hellén voltát azért hangsúlyozza annyira a zsidó és keresztény „nazarénusokkal“ szemben, mert érzi, hogy mennyire nem hellén, mennyire nem tud szabadulni a vallási képzetektől és élete utolsó szakaszán ő is „Istenhez hanyatló árnyék“, mint Ady Endre. Bízott benne, hogy Isten majd megbocsát: „Dieu me pardonnera — mondta — c'est son métier.“

Realizmus és romantika

Meghasonlottá tette irodalomtörténeti helye is: ő az átmenet romantika és realizmus között és egyikhez sem tartozik igazán. Beláthatatlan fontosságú újítása, hogy a jungdeutsch programot megvalósítva bevitte a költészetbe a mindennap szavait és gondolatait; viszont művét csak akkor érezte alkotásnak, ha a mese-képzeletnek szabad utat engedett és felemelkedett az irreális világba.

Ezek a kettősségek mind Heine helyzetéből következtek. Hozzájuk járultak bizonyos meghasonlások, amelyek egyéni alkatából származtak; ezeket az igazi szakadékokat még nem világította át a kutató tudomány.

Ösztön és tudat

Ilyen ösztön és tudat különös viszonya Heine alkotásában. A legtudatosabb és egyben a legösztönösebb alkotó. Költeményeiben van valami hideg, matematikai pontosság és kiszámítottság. A kiszámítottság általában hibának számít a költészetben, de Heine verseiben a szavak és gondolatok geometrikus összeilleszkedése már bámulatot vált ki és örömet szerez, olyanfajta, mint a francia klasszikusok és Victor Hugo antithézisei, de élénkebb örömet, mert idegesebb, tömörebb és meglepőbb a konstrukció. Máskor viszont, különösen prózájában, olyan részeket találunk, ahol konstrukciónak nyoma sincs, az eszmétársítások a leggazdagabb ösztönösséggel követik egymást, bármely modern költő megirigyelhetné képeinek kiszámíthatatlan, irracionális egymásrakövetkezéséért. Heine fel tudta nyitni magában a csapóajtót, amelyen keresztül az irracionális világ beáramlik a

tudatba; a sajátos az, hogy mégsem volt képeinek megszállottja, mint Hölderlin, Shelley vagy Vörösmarty, hanem hideg, mérnöki biztonsággal tudta, mikor jön el a pillanat, amikor a csapóajtót újra le kell eresztetni, tudta, mennyi az az űrület, amennyit hozzá kell adagolni egy normális íráshoz, hogy nagy alkotás legyen. A tudatalattit teljes tudatossággal kezeli, ez a kísérteties Heinében; ő az a romantikus, aki tökéletes kooperációt létesít doppelgängerjével.

Ha ennek a kísérteties vonásnak lelki hátterét keressük, rá kell mutatnunk, hogy Heinéből hiányzott valami, — valami szent közép, ami pedig a legerősebb szokott lenni a költőkben. Ha költőien fejezzük ki magunkat, azt mondhatjuk, hogy Heinében csak vér és agyvelő volt, hiányzott belőle a szív. Csak világos, hideg tudat és csak homályos, ősi ösztönök, hiányzott belőle az érzelem világa. A zenét nemcsak hogy nem értette, hanem valósággal menekült is előle, bort sosem ivott, csak szagolta, mondja. És a szerelmi lírának ez a nagy virtuóza úgy látszik soha életében nem volt szerelmes. Fiatalkora egyetlen komolynak látszó szerelme, a *Buch der Lieder* (1827) ihletője, a valóságban nem lehetett több, mint az unokatestvérek közt szokásos szerelmi előgyakorlat és nem tudjuk, Heine bánatában mennyi a szegény rokon sértett hiúsága és az anyagi csalódás, hogy a gazdag Salomon Heine lánya nem akar hozzájönni. Azután jönnek a *Verschiedene*, a cinikus vásárolt szerelmek, a francia feleség, akihez képest még Goethe felesége is lángészhez méltó élettárs, és végül a kísértet-szerelmem a halálos ágyon a Mouche iránt, amikor a test már nem tudja követni a lélek lángolását, — az igazi szerelem mindvégig elmaradt. De éppígy elmaradt a barátság, elmaradt az apai érzés, még csak egy nevezetesebb kutyájáról vagy macskájáról sem tudunk. Ebből a géniuszról mephistophelesi teljességgel hiányzott a szeretet, a nagy kapocs, amely összetartja a világokat, ne csodálkozzunk tehát szakadékain. Hogy

Hidegség

mégis szentimentális költő volt, nem mond ellent ennek: a szentimentalizmus sokszor az agy-emberek nosztalgiája az érzelem után.

Értékelés

Ilyen szakadékos lélek művészi értékelése sem lehet egyszerű feladat és a legellentmondóbb véleményeket váltja ki. Kezdetről fogva vad rajongással és vad ellenségességgel fordultak feléje, kompromisszumos álláspontot szinte nem is lehet vele szemben elfoglalni.

Politikai szempont

A legnagyobb támadások politikai szempontból érték, mégpedig kétfelől. Az egyik fél azt veti szemére, hogy nem volt jó német és jó hazafi. A vita csaknem száz évig tartott, amíg az utóbbi években teljesen el nem hallgatott. A fajelmélet alapján álló irodalomtörténet törölte Heinét a német költők sorából. Heine csakugyan nem volt jó német, csakugyan támogatást fogadott el a francia kormánytól. Ezzel szemben a külföld egy németet sem méltányolt annyira, mint Heinét.

Tekintély és szabadság örök harcában a tekintély híveinek van egy nagy előnyük a szabadság híveivel szemben: egymást kevésbé bántják, megvédi őket egymás tekintélye, — míg a szabadság híveit semmi sem védi egymás szabad kritikájától. Heinének a vele egy oldalon lévőkkel több baja volt, mint ellenfeleivel: szemére vetették apróbb elszólásait, megalkuvásait, következetlenségeit. A legfőbb baj az volt, hogy Heine sosem tudta meggyőződéseit kellő nagyképűséggel előadni, önkritikája nem engedte meg. Találón mondja Carl Busse: Börne, a politikus, lelkesedhetett a liberalizmusért; Heine, a költő, csak a szabadságért lelkesedhetett. És lelkesedett is; a szabadságért vívott küzdelemben nem volt Byron méltatlan örököse és póz nélkül elmondhatta magáról: „Ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit“. A magyar szabadság különösképp szívügye volt és ne felejtjük el neki a meleg sorokat:

Wenn ich den Namen Ungarn hör,
Wird mir das deutsche Wams zu enge.

Mindez azonban nem érinti a kérdés lényegét, Heine művészi értékét. Ha tárgyilagos ítéletre törekszünk, mindenekelőtt rá kell mutatnunk Heinében azokra a vonásokra, amelyek teljesen elavultak. Mint annyi más esetben, itt is igazolódik, hogy az egykorúak éppen azért lelkesednek, ami legkevésbé időtálló.

Ilyen elsősorban szentimentalizmusa. Valljuk be, hogy a *Buch der Lieder* verseinek nagy része elviselhetetlen, ezt a könnyáradatot nem lehet kibírni. Heine a petrarcai sémának, a reménytelen szerelem költészetének uralmát félévszázaddal meghosszabbította, amikor az már anakronizmus volt, mert megszűntek lélektörténeti alapjai, — ez a cselekedete hasonló a Metternich-féle reakcióhoz, amely a régi rendszer uralmát félévszázaddal meghosszabbította akkor, amikor az már halott volt.

Szentimentalizmus

És elavult benne mindaz, ami korának, a biedermeiernek, a másodlagos romantikának nyárspolgári ízlését szolgálta. Ilyen az álnépies hang, amely sokszor oly rosszul illik nagyvárosias mondanivalójához; ilyen a felesleges és szervesen mithológia, a verseiben nyüzgő rengeteg szárazföldi és vízi tündér, a romantikus Kelet, a Ganges és a szentimentális lótuszok; és legfőképp a biedermeier frazeológia, a liliomkezek, rózsajkak, felhőcskék és virágocskák, amelyeket Heine nem irtott ki verseiből.

Biedermeier

Heine közönség-költő volt és a siker kedvéért nem vetette meg az olcsó hatásokat sem. Saját sémájának túlzó alkalmazása sokszor már giccses: az anticlimax, a hideg zuhany sokszor nagyon is feltűnően és feleslegesen szakad a nyakunkba. Képei is olykor giccsesek. Nem volt vizuális, képeit nem látta, hanem a szavak hozták létre a képeket és ha nem vigyázott, a szavak elszaladtak vele az abszurd, a nevetséges felé: gondoljunk a norvég erdőkből

Giccsatár

kitépett híres fenyőfára, amelyet az Etna torkába márt, hogy felrhasssa vele az ég: Szeretlek, Ágnes! Az utáncók persze legfőképen ezeket a gigantikus töltőtollakat használták.

*Nyelvi
relativizmus*

A nagy modern irodalomtörténetírók, így *Gundolf* és *Cysarz* azt vetik szemére, hogy akkor, amikor minden szót jónak talált minden ötlet kifejezésére, anarchiát vitt a német költői nyelvbe, olyan felfordulást, amelyet csak Stefan George és köre tudott helyrehozni. Heine az angol romantikát és főképp Byront követte, amikor közvetlen kifejezésre törekedett, szakított a költői dikcióval, nem tett különbséget költői és mindennapi szavak közt, a legszentebb dolgokat mindennapi szavakkal, a legbanálisabbakat pedig ünnepi emelkedettséggel mondta el. Ebben is továbbment, mint Byron: amikor a vallási és humanista idealizmus nagy szavait alsóbbrendű képzetek közé keveri, az már nemcsak költői demokrácia, hanem a szentségtörés határán mozog: „Apfeltörtchen waren nämlich damals meine Passion — jetzt ist es Liebe, Wahrheit, Freiheit und Krebsuppe...“ Találomra ragadjuk ki ezt az idézetet, művének minden oldalán akad ilyen. Annál is inkább szentségtörő, mert nem is a szentségtörés kedvéért írt így, mint Voltaire, hanem csak frivolitásból. De ezért szemrehányást tenni neki olyan, mintha szemére vetnék, hogy nem rövid selyemnadrágban járt, hanem hosszú posztónadrágban; korának költője volt, folytatta Byront abban is, hogy formát adott a minden eszmét egyenlővé tévő *relativizmus*nak.

Öszinteség

Kérdéses tulajdonság Heine szubjektivitása és őszintesége is. Az olyan költőtől, aki folyton magáról beszél, az utókor elvárja, hogy igazat mondjon önmagáról — és Heine nem mindig hiteles. Van benne valami mesterségesen felfokozott, szeme úgy ragyog, mintha atropint cseppentettek volna belé. Különösen szerelmi költészetében. Aki kétoldalankint más nőért hal meg, annak sebével szemben bizalmatlan az olvasó. De meg

kell szívélni azt, amit a szerelmi bánattal tele *Das Buch Le Grand* végén mond: „Wir maskieren sogar unser Elend, und während wir an einer Brustwunde sterben, klagen wir über Zahnweh“. Heine úgy gondolta, hogy a reménytelen szerelem a mellseb, a valóságban azonban a reménytelen szerelem volt a fogfájás, amely miatt panaszkodott, miközben egészen másvalamibe halt bele. Úgy tett, mintha kimondhatatlanul szenvedne és közben kimondhatatlanul szenvedett . . .

És most beszéljünk arról, amiért Heinét szembe-
szökő gyengéi és kétes értékei dacára mégis a nagyok
közé kell sorolnunk.

Tagadhatatlan, hogy a fiatal Heine művei, a *Buch der Lieder* és a *Harzreise* (1824) elavultak. Annál jobban szeretjük a későbbi Heinét, a *Romanzerot* (1851), a két nagy szatirikus költeményt: az *Atta Trollt* és a *Deutschland, ein Wintermärchent* és talán verseinél is inkább prózáját: *Die Bäder von Lucca*, *Die romantische Schule*, *Die Götter im Exil*, stb., stb. Ezekben szabadon, biedermeier törések nélkül érvényesül Heine legfőbb tehetsége, iróniája. Sarkalatos ellentéte nagy kortársának, Dickensnek: ördögi géniusz, akinek az adatott meg, hogy halhatatlan kifejezést adjon az ellenszenvnek, az útálatnak, a hideg dühnek a silánysággal szemben, mindannak a negatívumnak, ami épp olyan alapvető lelki valóság, mint a szeretet. Mennyország nincs pokol nélkül. Senki sem tudott oly szabadon unni és utálni, mint ő, pathologikus hidegsége itt válik zseniálissá. Ha valami jelképet keresnénk Heine költészete számára, a tör lenne az.

Talán még Voltaire-nél és Swiftnél is szelleme-
sebb. Tudja azt is, amit ők tudtak és valamit azon
felül is: mert közben volt a romantika. Heine ötlet-
tárháza az érzelmek és az értelem sokkal tágabb
birodalmából táplálkozik, sokkal meglepőbb, sokkal
váratlanabb. Mestere nem is Swift, hanem Sterne:

Irónia

Szellemesség

nem keserű, hanem szeszélyes. A „szeszély“ szó az idők folyamán elvesztette polgárjogát a tudományos prózában, pedig csak ez fejezi ki, még enyhén avult íze által is, azt a szabad ide-odacsapongást, ami a heinei művészet. Ha igaza van Kantnak és a művészet csakugyan a szabadság birodalma, ahová a művész fel tud emelkedni a szükségszerűség birodalmából, akkor Heine a legtisztább művészek közé tartozik.

Tömörség

Brandes a tömörségben látja Heine legfőbb erejét. Bemutatja, hogyan lesz műhelyében Stendhal kissé szétfolyó három anekdotájából ez az utólérhetően összefogottságú versszak:

*Und der Sklave sprach: Ich heisse
Mohammed, ich bin aus Yemen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.*

Érdekesség

A legérdekesebb költő. A romantikus, schlegeli esztétika állandóan szembeállította a szépet az érdekeskel és az érdekesben látta a romantikus eszményt a klasszikus szépséggel szemben. Ez a romantikus eszmény Heinében valósul meg. A modern költészet-felfogás az érdekességet nagyon másodrendű tulajdonságnak tekinti, ezért is érez némi bizalmatlanságot Heinével szemben. De költészetének sorsa mégis őt igazolja. Nagyon sok értékes költő muzeális nagyság lett az idők folyamán, mert amit írt, szép, de senkit sem érdekel. Amit Heine írt, nem mindig szép, nem mindig mély és még csak nem is mindig igaz, — de változatlanul elevenek maradtak írásai, nemcsak a nyárspolgárok között, akik szívükbe zárták könnyen érthetősége és hibái miatt, hanem a költők is újra meg újra visszatérnek hozzá. Népszerűsége nincs országhatárokhöz kötve, ő az egyetlen német költő Goethe után, akinek hatalmas világirodalmi jelentősége és hatása van.

Az individualizmus

Az angolok és a franciák felülmúlták a német irodalmat a XIX. század mindkét kifejezési lehetőségében, mind a realizmusban, mind az esztétizmusban; de a problémák legmélyebb meglátása és megfogalmazása mégis a németek feladata maradt. Taine szerint ők voltak azok, akik feltalálták a modern kor legnagyobb vívmányát, az elvont gondolkozást.

A polgári létforma alapja az individualizmus. A polgári gazdasági rend eszközei, a tőkeképződés, a szabadverseny, az embereknek tehetségük és „bonitásuk“ szerint való elbírálása, mind az individualizmuson alapul, polgári forradalmak és polgári nagy költők mindig az egyéniség jogaiért és szabadságáért küzdöttek. A polgári társadalom a XIX. század közepén jut el delelőpontjára — és amint történni szokott a szellem történetében, ugyanakkor problematikusává is kezd válni, kezdi elveszíteni önmagában való hitét. Ez a kezdődő bizonytalanság nyilatkozik meg a heinei és a flauberti iskola nyárspolgárgyűlöletében, ez nyilatkozik meg a „meghasonlottság“ korhangulatában. És megnyilatkozik abban, hogy problematikusává válik maga az individualizmus is. Schopenhauer egész filozófiai, Hebbel egész dramaturgiai rendszert épít fel arra, hogy az individualizmus a létezés beteg állapota. Schopenhauer szerint az egyéniség csak illúzió és legfőbb feladatunk ezen a földön, hogy ettől a káprázattól megszabaduljunk, Hebbel szerint az egyéniség bűn, „a világ Isten bűnbeesése“. Ők ketten és a velük rokon, Schopenhauer gondolatvilágán nevelt Wagner a századvég legfontosabb előkészítői.

A német filozófia Kant óta külön nyelvet beszél, amelynek a mindennapi német nyelvhez éppoly kevés köze van, mint a művészi kifejezéshez; a német irodalomtörténet nem is veszi fel tárgyalásába.

*Polgár-
osztály és
individualiz-
mus*

Schopenhauer

*Schopenhauer** a nagy kivétel. Írásai, a szigorúan ismeretelméleti részeket nem számítva, nemcsak közérthetőek, hanem művésziek is. A „katedra-filozófia“ ellen való gyűlöletét azzal is kifejezésre juttatta, hogy megmutatta: filozófiáról is lehet világosan beszélni.

Pesszimizmus

Filozófiájának, amint ismeretes, a pesszimizmus az alapja. A művészet értelme, hogy az embert kiragadja az oksági kapcsolatokból és közvetlen érintkezésbe hozza az ideákkal és az Akarattal, a dolgok őslényegével. Megtanítva a dolgok illuzórikus és értéktelen voltára, elősegíti bennünk az életakarat megtagadását. Schopenhauer dezilluzionizmusa, kiábrándultsága olyankor ölti legművészebb alakját, amikor rövid, önálló elmélkedésekben és aforizmákban fejezi ki keserű véleményét a szerelemről, az emberi nagyképűség formáiról, a legkülönbözőbb életjelenségekről a szakállviselettől az állati magnetizmusig (hipnózis), és főképp a kortárs-filozófusokról, akiket harsányan és engesztelhetetlenül útált, mert azt gondolta, összeesküdtek ellene, hogy agyonhallgassák.

Írónia

Ő és Heine, ha az előző században születik, a világ nagy irónikusai között foglal helyet. De a XIX. század érzelmes és kissé ködös világa nem kedvezvén a tiszta iróniának, Heinéből szentimentális költő, Schopenhauerből pedig idealista filozófus lett és kiábrándultságát egy ismeretelméleti rendszer nehéz páncéljába bujtatta. Kantot értelmezte és folytatta; bármennyire útálta is őket, ugyanazt csinálta, amit Fichte és Hegel. Ez az ismeretelméleti ballaszt természetesen csak az irodalom szempontjából veszteség, nem a filozófiából.

* *Arthur Schopenhauer* szül. 1788-ban Danzigban. Anyja, *Johanna Schopenhauer*, trónő, Weimarban élt, Goethe környezetében; a fiatal Schopenhauer lelkesen kiállt Goethe üldözött *Farbenlehre*-ja mellett. 1820-ban a berlini egyetem magántanára lett, filozófiát adott elő, de egy félév alatt megunt. Utazni ment, majd 1831-ben Frankfurtban telepedett le és itt élt teljes visszavonultságban. 1860-ban halt meg.

Schopenhauer tisztelői nem tudják megbocsátani Kuno Fischernek azt az állítását, hogy a nagy pesszimista alapján véve mindig kitűnően érezte magát ebben az illuzórikus és teljesen értelmetlen életben, amelyet mint gazdag aggregény a legnagyobb kényelemben élt le, nem vetette meg a női nem és a konyha nyújtotta gyönyörűségeket sem és boldogító önérzet töltötte el, hogy a világ valamennyi nagy kérdését végérvényesen megoldotta a maga és az emberiség számára. Nem tehetünk róla, de ha a stílus az ember, Schopenhauer fölényesen ítélkező és oktató, kiegyensúlyozott, művészi szempontból oly szerencsés stílusa csakugyan azt sejteti, hogy jól érezte magát ezen a földön. Kétségkívül sok keserűséget okozott neki apja korai halála, anyjával való meghasonlása, összeférhetetlen természete, a mellőzés, amelyben filozófiáját húsz éven át részesítették, a betegségektől, tolvajoktól és egyéb veszedelmektől való beteges félelem és talán az önként vállalt tökéletes magány is, — de nagyon sokért kárpótolhatta az a meggyőződés, hogy mindent tud és mindent jobban tud, mint más.

Az elmélkedés tiszta óráiban legalább is nagyon boldog lehetett: boldog volt, hogy ilyen világosan látja, mennyire nincsen semmi boldogság ezen a földön. Valami nagy, gyermeki örömet érezhetett, hogy ilyen rettenetesen kiábrándult és pesszimista. Hiszen a pesszimizmus — ha mint emberi állásfoglalás, teljesen érthető és jogosult is — filozófiának épp olyan naív, mint az optimizmus: egyformán gyermeki dolog azt mondani a világról, hogy a legjobb vagy hogy a legrosszabb a lehetséges világok közül, tekintettel arra, hogy semmiféle összehasonlítási alapunk nincsen.

Schopenhauer irodalmi sorsa a poszthumus hírnév kitűnő példája: életének főművét, a *Die Welt als Wille und Vorstellung*ot harmincéves korában, 1818-ban adta ki; semmi feltűnést nem keltett, egyáltalán nem vették észre. 1844-ben újra kiadta,

egy kötettel megtoldva; ekkor már kezdett megérni az idő, már akadt egy-két „apostola“. De igazán csak utolsó műve, a *Parerga und Paralipomena* (1851) címen összefoglalt életbölcseégi töredékek hívták fel rá szélesebb körök figyelmét. Ettől kezdve növekszik az érdeklődés a főmű iránt is és a világmegvető filozófus agg korában naív hiúsággal szemlélheti hírnevét, amelyet megjósolt és amelynek eljövételét titokban oly szenvedéllyel és elkeseredéssel várta. A század második felében egyre erősödő pesszimista korhangulat azután világszerte vállára veszi, benne tiszteli elméleti alapvetőjét. Népszerűsége a 70-es években éri el tetőfokát.

Grabbe

Ebben a drámai szempontból végtelenül sívár korban, Hugo után és Ibsen előtt, csak a német drámaírók vigasztalóak. A részeges, vadzseniális *Christian Dietrich Grabbe* (1801—1836) színdarabjai felújítják a Sturm und Drang csaknem feledésbe ment hagyományait és ugyanakkor a XX. századi expresszionizmus előfutárai. Legismertebb drámájában, *Napoleonban* (1831) az Elbáról való visszatérés és Waterloo közt eltelt Száz Napot viszi színpadra. Kollektív dráma, tömegek mozognak benne, az utolsó felvonások a csatateren játszódnak. Véres és viharos jelenetek váltakoznak kamaszos ironiájú képekkel, amikor a Bourbonok ostobaságát vonultatja fel és nemzeti páthosszal, amikor a nagy porosz hadvezérek lépnek a színre. Az összbenyomás tarka, gazdag, filmszerű; csak éppen az igazi dráma hiányzik belőle. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* c. irodalmi vígjátéka még inkább emlékeztet a modernizmusok korának diákos, halandzsás tréfáira, az ördög beül a kályhába, hogy pokoliabban érezze magát és a végjelenetben megjelenik maga a szerző, Grabbe, mire mindenki elszalad. *Georg Büchner* (1813—1837) *Dantons Tod* c. drámája közeli rokona Grabbe Napoleonjának, de mélyebb, pathetikusabb, többet ígérő, — kár, hogy szerzője oly fiatalon halt meg.

Büchner

Sokkal fontosabb kísérlet *Friedrich Hebbel*.^{*} *Hebbel* Született tragédiaíró volt; Lukács György szerint úgy látta meg a mindennapi élményanyagban a tragédiát, mint Michelangelo a kőben a szobrot. Naplójában tragédiatémák ezreit jegyezte fel. Egész világszemléletet épített tragikus látására, az ú. n. pantragizmust.

Hebbel szerint az individuum, pusztán azáltal, *Pantragizmus* hogy van, már bűnös és halálraítélt. Az igazi, erős körvonalú egyéniség lázadás a világ rendje ellen, mert a világ nem az egyéniségek számára készült. Az egyéniségnek szükségképen szembe kell kerülnie sorsával és ebben a küzdelemben el kell vesznie. Tragikus bukása felemelő és katharizist hoz létre: mert az egyéniség akkor válik igazán önmagává, amikor sorsának elébe megy, a ráhulló végzet rajzolja ki körvonalait, a hős a végső küzdelemben magasztosul tragikus óriássá.

Egyáltalán nem a legjobb, de irodalomtörténeti szempontból legfontosabb műve polgári tragédiája, a *Maria Magdalene* (1844). A mű keletkezésekor a polgári tragédia már száz esztendő. A legrégebbek, mint a XVIII. század eleji *Lillo The Merchant of Londonja* a polgári világrendet töretlen méltóságban láttatják, megmutatják, hogyan bűnhődik a rossz polgár, aki vét ellene. A következő állomás a polgári világkép dialektikus kora, harca a hanyatló főúri világkép ellen: a *Kabale und Liebe* és az elcsábított

^{*} *Friedrich Hebbel* szül. 1813-ban *Wesselburenban*, Észak-Németországban. Apja szegény köműves. Nyolc évig inaskodik a községi előljárónál, míg végre sikerül pártfogót találnia, hogy *Hamburgban*, majd *Heidelbergben* tanulhasson. A dán király ösztöndíjával *Párisba*, majd *Olaszországba* megy. 1845-ben *Bécsben* megismerkedik *Christine Enghaus-zal*, a *Burg-színház* művésznőjével, feleségül veszi, miután szakított a nála 9 évvel idősebb varrónővel, aki eddig önfeláldozóan támogatta és két gyermeket szült neki. Ettől kezdve *Ausztriában* él 1863-ban bekövetkezett haláláig, darabjai a *Burg-színházban* kerülnek színre.

polgárlányokról szóló drámák százai. Hebbellel a polgári dráma és a polgári öntudat átlép az ibseni fázisba: a polgári világrend önmaga ellen fordul, Meister Anton tönkreteszi családját és önmagát merev, polgári becsületességével, amely kezd anakronisztikussá válni és a végén e szavakkal omlik össze: „Ich verstehe die Welt nicht mehr“.

Történelmi
drámái

Sajnálatos módon Hebbel nem maradt meg a polgári dráma terén, hanem korának historizmusát és a német színpad schilleri hagyományait követve nagy történelmi tárgyakhoz fordult. Tragédia-elmélete is ezt követelte, óriási, már létük által lázadó egyéniségei nehezen illettek polgári keretek közé, királyokra volt szüksége. Első műve, *Judith* (1839) is történelmi dráma, a fiatal Hebbel szertelenségei és riasztó zsenialitása révén a későbbieknél sokkal elevenebb. Legjobb drámái a *Herodes und Mariamne* (1848) és a *Gyges und sein Ring* (1854). Ezekben éleződik ki leginkább Hebbel halál-esztétikája, halál-kultusza. „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist“, írja Naplójában. A két nagy dráma hőse, Kandaules és Herodes maguk hívják ki maguk ellen a sorsot, tragikus játékot játszanak vele. Más drámáiban a világtörténelmi fordulópontokat kereste, amikor az egyén szembekerül a diadalmaskodni készülő történelmi erőkkel: így hatalmas *Nibelung-trilógiájában* (1855—1862) azt a pillanatot, amikor a népvándorlás pogány óriásainak, Siegfriednek és Hagennek kora lejár és a hatalmat Dietrich von Bern veszi át, „im Namen Dessen der am Kreuz erblich“.

Szándék és
gyakorlat

Hebbel drámáiban a megvalósítás nem áll arányban a művészi szándékkal, az elmélet mindig erősebb a gyakorlatnál. A műveket túlságosan is átgondolta, ennyi gondolatot nem lehet drámái vérkeringéssel megtölteni, drámái elvontak maradnak. Rendkívül bonyolult motivációjuk is megakadályozza színpadi hatásukat. Olykor olyan lelki örvényekbe világit be, mint

később Dosztojevszkij vagy Proust, pl. Golonak alakjában (*Golo und Genoveva*), aki gonosztevő lesz, mert Genoveva oly tiszta, hogy nem tudja elviselni, — de ezek a lelki örvények regénybe valók, nem drámába. Hebbel sem volt ment a XIX. századi írók általános bőbeszédűségétől, sőt sok tekintetben túl is tett kortársain; alakjai annyit magyarázzák magukat, hogy nem jutnak el a cselekvésig. Még nagyobb baj, hogy drámai nyelve nem alkalmazkodik a mondani-valóhoz; alakjai lelki bonyodalmaikat és történet-filozófiai önjellemzésüket egyaránt a schilleri dráma mereven szép dikciójával mondják el, ezáltal a darab-ból eleve hiányzik minden árnyalatosság, minden levegő, minden valóságiz, minden sejtelmesség, minden, ami majd Ibsent Ibsenné teszi. Hebbel nagy tragédiaíró volt, de nem volt nagy színműíró. Hatalmas színdarabjaiban jóformán nincs egy jelenet sem, amely a színpadon feltétlenül hatásos és megrendülést vált ki. Művei sosem jutottak el a nagyobb közönséghez, mindig az írók és kritikusok bálványa maradt, az elvont költőnek elvont hírnév jutott osztályrészül.

Drámáinál sokkal megragadóbb olvasmány nagyterjedelmű *Naplója*. Megfigyelései, elmélkedései Schopenhauer írásaival egyenrangúak, mind gondolati gazdagság, mind művészi kifejezés szempontjából. Naplóból és leveleiből bontakozik ki előttünk Hebbel hatalmas, nem mindig rokonszenves, de mindig lenyűgöző alakja. A művészet megszállottja, Flaubert és Baudelaire kortársa volt. A költészetért mindent és mindenkit odaadott, azokat is, akik a legnagyobb áldozatokat hozták érte; a rideg, kérlelhetetlen, erkölcsi elvek mögé rejtőző művész-önzés képviselője az irodalomtörténetben.

Még egy nagy, Hebbelnél összehasonlíthatatlanul szélesebb hatású drámai kísérletezőről kell beszél-nünk, bár ami benne igazi érték, nem az irodalomtörténet területére esik: *Richard Wagner-*

Naplói

Wagner

ről.* Nem szólhatunk hozzá a meg nem szűnő vitához, amely Wagnernek, mint zeneszerzőnek értéke körül forog és néhány évtizednyi kritikátlan imádat után most az ellenkező végletbe készül átcsapni. Mint költőnek, csodálatos témaérzéke volt; a *Tannhäuser*, *Lohengrin*, a *Ring-tetralógia* (a Nibelung-mondáról), *Tristan und Isolde* és *Parsifal* a középkor legnagyobb mondáit kelti életre és annyira beviszi az irodalmi tudatba, amennyire a romantikusoknak sosem sikerült. Hogy a mai ember a középkorral éppúgy kapcsolatban tudja magát, mint az ókorral, az nem kis mértékben Wagnernek köszönhető. Mindazonáltal, ha megfeledekezünk a Wagner-zenéről és zenedrámáit mint drámai műveket olvassuk, nehéz bennük irodalmi értéket találni.

Elmélete

Az irodalomtörténet számára fontosabbak elméleti írásai, dokumentum-értékük miatt. Wagner már 1849-ben, *Die Kunst und die Revolution* c. tanulmányában tisztán kimondta a XX. században oly általánossá váló *közösségi esztétika* alapelveit. A görög szellem azért érte el utolérhetetlen magaslatát a görög drámában, mert közösségi művészet volt; új magaslatokra akkor lép majd a kultúra, amikor egy új közösség, egy új népiség megteremti az új drámát. A különös az, hogy Wagnert ehhez a felfogáshoz éppen a közösségtől való teljes elszakadása vezette, az a tapasztalat, hogy a modern civilizációban a művészetnek nem jut már szerep, a kapitalista társadalom

* Richard Wagner szül. 1813-ban Lipcsében. A színházzal már legkorábbi ifjúságában kapcsolatba kerül. Karmester kis vidéki színtársulatoknál, majd Párisba megy; itteni szomorú időszakáról szól novellája: *Egy német muzsikusz halála Párisban, 1843—49-ig udvari karmester Drezdában, állását a forradalomban való részvétele miatt elveszíti, Sveicba menekül, 1859-ig Zürich környékén él (Mathilde Wesendonck, Tristan-élmény!)*. Ezután újabb nyugtalan vándorévek következnek. 1864-ben II. Lajos bajor király pártfogásába veszi és barátjául fogadja, de egy év múlva el kell hagynia Bajorországot, ismét Sveicba megy. 1872-től haláláig, 1883-ig a bayreuthi ünnepi játékok megszervezésével foglalkozik, nagy terveiben segítő-társra talál második feleségében, Cosimában, Liszt Ferenc lányában.

a művészt fizetett szórakoztatóvá alacsonyítja le. Wagner szerint most nem a közösség teremti majd meg az új drámát, hanem az új dráma az új közösséget. Ennek az új drámának megint egyesítenie kell minden művészetet, elsősorban az irodalmat és a zenét, *Gesamtkunst*nak kell lennie, mint a görög dráma volt. A zene és a szöveg legyen egyenlő értékű, ez a wagneri zenedráma programja legegyszerűbb formában kifejezve.

De milyen jellemző nemcsak Wagnerre, hanem a korra is, amelyet ő készít elő, hogy az új szellem eljövételét nem lassú kiérés eredményeként várja, nem a népből, az életből, a valóságból, vagy nevezzük akárminek, akarja szervesen kinöveszteni, hanem saját erejéből akarja megcsinálni: ime a XIX. század közepén vagyunk, a nagykapitalista imperializmus (a fausti ember expanziójának késői, felduzzasztott formája), az akarat kultusza feszíti az izmokat. Wagner legfőbb pártfogója, az örült II. Lajos bajor király, országának anyagi erejét számításba nem véve, újközépkori kastélyokat és új-renaissance palotákat épít Münchenben és környékén, királyi hatalommal fel akar támasztani mindent, ami a történelemben tetszik neki; alakja tragikus jelképe annak a furcsa akarnámságnak, nagyhangúságnak, erőn felüli erőfeszítésnek, amely a 70-es, 80-as években egész Európát jellemzi és azután II. Vilmos korában csúcsosodik ki. Maga Wagner is felduzzasztott, túlméretezett egyéniség lehetett. Ha három mondatot elolvassunk *Leveleiből* vagy *Önéletrajzából*, a realitás elúszik lábunk alól s valami elmosódó és kellemetlen nagyszerűségben vagyunk.

Bár „zenedramái“ nem mint drámák, hanem mint operák élnek tovább, hatása a századvégre beláthatatlan: amint a századvégi pesszimizmus Schopenhauerre, úgy hivatkozik Wagnerre a szecessziós kor újromanticizmusa, esztétizmusa, felduzzasztott, hamis és agresszív misztikája.

A háttér

Levelei

Utókora

A századközép lírikusai örökölték a német romantika táj- és természetátélését, örökölték a fantasztikus és „unheimlich“ vonást és a népdalszerű, melodikus verskezelést. Gazdag sorukból hármat emelünk ki, Drostét, Lenaut és Mörikét; a három legérdekesebbéről, Kellerről, Stormról és C. F. Meyer-ről más összefüggésben beszélünk.

Droste-
Hülshoff

Annette von Droste-Hülshoff (1797—1848), a westfáliai nemeskisasszony, nem látott mást a világból, mint ami udvarházuk körül terült el és abból is csak azt, ami közvetlenül előtte állt, rendkívüli rövidlátása miatt. Azt mondják, olyan furcsa szeme volt, hogy három lépésre már csak elmosódó képeket látott, de szabad szemmel meglátta az ázalagokat a vízben, — ez a szem determinálta költészetét. Az apró dolgokat, a kis természet, a mezők, a bokrok életét páratlan realizmussal írta le, a környező nagyobb világot pedig valami bizonytalan szorongás elsuhanó impreszióiban. Ez az előkelő hölgy igazi östehetség, ha van ilyen a világon: úri műveletlensége és tapasztalatlansága révén egész művészetét önmagából mérítette. Korában, a másodlagos romantika idején, amikor a költők úgy hasonlítanak egymásra, mint a kínaiak, ő az egyetlen, aki egészen másképp ír. Balladáiból és novelláiból valami primitív borzongás marad meg az ember emlékezetében. A *Die Judenbuche* (1842) és a *Der Spiritus Familiaris des Rosstäuschers* a kísértetnovella klasszikusai közé tartozik.

Lenau

*Lenau** dalai szintén a táj megszólaltatása és átérzelmesítése által hatnak oly erősen. Ez a természet azonban teljesen szubjektív; erdők és nádasok, felhők

* *Lenau* (Nicolaus Niembsch, Edler von Strehlenau) szül. 1802-ben a temesmegyei Csatádon. Apja katonatiszt. Iskoláit Magyarországon járja, majd Stuttgartban él. Kivándorol Amerikába, de csalódván jön vissza. 1844-ben elméje elborul, 1850-ben hal meg Döblingben, ahol ekkor már Széchenyi István is lakik.

és viharok valamennyien a meghasonlott lelkű költő melankóliáját hordozzák. Amphimelas, idézte Lenau a homérosi szót: köröskörül minden fekete . . . A hátorzongató elem nála sem ritka, különösen elbeszélő költeményeiben találkozunk minduntalan csontvázakkal és halottakkal, barokkos sir-fantáziával. Hosszabb költeményeiben, így a *Die Albigenserven* (1842) a „német Byron“ a szabadság eszméjének hódol. Az Albigenser utolsó sorai oly kitűnőek, hogy nem tudjuk megállni idézés nélkül:

*Das Licht vom Himmel lässt sich nicht versprengen,
Noch lässt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussitten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huss und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreissig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille, und so weiter.*

Számunkra Lenau költészete főképp azért érdekes, mert furcsa módon kihallatszik belőle Lenau magyarországi gyermekkora. A magyar föld nemcsak témáin hagyott nyomot, — e tekintetben inkább csak a magyar exotikum, a cigány, a csárda, a puszta szerepel, az is erősen romantikus stilizációban — hanem ennél is sokkal érdekesebb az a meghatározhatatlan valami Lenau versmelódiájában, hasonlataiban, látásának módjában, ami miatt néha úgy érezzük, mintha Vörösmartyt vagy Petőfit olvasnók német fordításban. Valami titokzatos magyar hang, annál erősebben érzékelhető, mert egészen idegen környezetből tör ki.

A század közepén még él az a régi Németország, amelynek Jean Paul adta feledhetetlenül idealizált képét és amely a német romantikában nem fejeződött ugyan ki, de annak lelki és társadalmi háttere volt: a kisvárosok és paplakok, hivatalnokok és karmesterek szűk, dohos és boldog, álmatag és szép

Magyar táj

*A régi
Németország*

álmú Németország, az a Németország, amelynek szinte nem is volt hétköznapi realitása, csak zenéből, emlékből és hangulatból állt, az élet ebéd és álmodozás közt telt el és az emberekkel nem történt más, mint a napszakok és az évszakok. Ez a Németország a század közepén, kevéssel mielőtt Bismarck felrzza és átalakítja, megtalálja tökéletes kifejeződését *Mörike*, *Storm* és *Gottfried Keller* művészetében.

Mörike

Eduard Mörike (1804—1875) élete és személyisége oly csendes, világtól elvonult, félénk, mintha nem is alanya volna a költészetnek, hanem tárgya, mintha egy romantikus novellista találta volna ki. Verseinek nagyrésze az Isten háta mögötti csendből nőtt ki: népi hangú balladáit, végtelenül finom theokritosi költeményei, idilljei, híres Mozart-novellája (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1856) és ezerszínű romantikus meséje, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* (1852). Ha csak ezeket írja, akkor is kiemelkedik a másodlagos romantikából. De Mörikében volt ez alatt valami mélyebb titokzatos én, amely nem fért el a szelíd lelkész és tanár csodálatosan szűk élet- és szellemkörében és ennek a démonnak, ennek a spiritus familiarisnak köszönhetjük Mörike nagy verseit.

A titok

Az életrajz kevés felvilágosítást nyújt; de mindenestre megtudjuk belőle, hogy Mörike seminarista korában egy társával egy képzeletbeli országot koholt és *Orplid*nak nevezte; ismerte Orplid földrajzát, történelmét, mithológiáját; egy-két legszebb költeménye Orplidról szól. A fiatal Mörike egyszer egy ájult csavargónőt talált az országúton, hazavitte, belésszeretett a félig-őrült, félig-szélhámos leányba, akinek révén kapcsolatba került a világ éjszakai oldalával. És mikor a lány egy nap éppoly titokzatosan eltűnt, mint ahogy megjelent, sosem tudott többé megnyugodni (*Peregrina-versek*). Mindkét élményét beledolgozta egyetlen regényébe, az egyébként olvashatatlan *Maler Noltenbe* (1832).

Lírája

Orplid és Peregrina, az álom és a titok beleszövő-

dik Mörikének néhány versébe és ezek a legnagyobb lírikusok közé emelik: *Denk es o Seele, An einem Wintermorgen, Verborgenheit, Um Mitternacht* és főképp a *Gesang zu zweien in der Nacht*, stb. Ezek a versek formai szempontból, gazdaságosságuk, lebegő zeneiségük, tökéletes kép- és szövegválogatásuk által is „szeplőtelenek“, kevés ilyen tiszta költészet van a világirodalomban. A nagy német lírának általában ez a fő értéke: Shelley és Keats, Rossetti és Poe gazdagabb, Baudelaire tökéletesebb, de Goethe, Eichendorff, Mörike és Storm legjobb versei *tiszták*; közvetlenül hordozzák a lélek életét, minden fogalmi törés nélkül, mint a zene. Mörike zenében él, mint Prospero csodaszigetének lakói: hangokkal üzen neki a tavasz, az éjféli, a földben növekvő titkos erők, a szél — s az ő hivatása, hogy ezeket a hangokat átadja az eolhárfa hangjai iránt eltompult emberiségnek és figyelmeztessen a világ kimondhatatlan jelentőségére, amely csak végzetes, ritka órán nyílik meg ritka emberek előtt.

Realista elbeszélés

Talán a régi Németország idillikus, álmatag-
elmosódó, zenei és irreális hangulata okozza, hogy a német irodalom a realista regényben elmarad a külföld mögött. A kor német valósága nem eléggé szilárd halmazállapotú ahhoz, hogy széles epikus ábrázolóra találjon. A századközep német regény- és novelláírói, így *Gustav Freytag* (1816—1895), a nagy zsidó összeesküvés mithoszába vesző *Soll und Haben* (1855) c. polgári regény szerzője, *Theodor Fontane* (1819—1898), a berlini nagyvárosi társadalom első rajzolója, *Paul Heyse* (1830—1914, Nobeldíj 1910), finom olasztárgyú novellák írója, nem emelkednek túl a külföld átlagszínvonalán. *Wilhelm Raabe* (1831—1910), Jean Paul elkésett tanítványa és az alnémetül

író rendkívül népszerű *Fritz Reuter* (1810—1874) pedig oly sajátosan német jelenség, hogy más nemzetiségű olvasó számára általában keveset mond. A világirodalmi mértéket Goethe és Thomas Mann közt csak egy német regény üti meg, *G. Keller Zöld Henrikje*. Még egy regényt meg lehet említenünk: *Theodor Vischernek* (1807—1887), az esztétikusnak *Auch Einerjét* (1879). Ez sem ér sokat, mint regény, — de nagyszerű a „betét“, a híres Cölöpfalu-történet, amely a történelemelőtti időkben játszódik és a felhalmozott groteszk ötlettömeg, pl. a Tücke des Objekts-ről, a tárgyak alattomoságáról szóló elmélet, amely megmagyarázza, miért van mindig legalul az, amit keresünk, stb.

Vischer

Dorf-
geschichte

A régi Németország különleges helyzete a század közepén egy új műfajt teremt meg, hogy Istenhátamögöttiségét epikumba és drámába vetítse, a *Dorfgeschichtét*.

J. Gotthelf

Előfutára, *Jeremias Gotthelf* (igazi nevén Albert Bitzius, 1797—1854) sveici lelkész; hatalmas terjedelmű regényeit, az *Uli, der Knechtet* (1841) és folytatását, valamint mintaszerű novelláit (*Das Erdbeermareili, Elsi die seltsame Magd*, stb.) erkölcsi okulásul írta, akár egy fél évszázaddal előtte nagy honfitársa, *Pestalozzi* (1746—1827) a *Lienhard und Gertrudot*. Meg akarta tanítani paraszti híveit, hogyan kell okosan gazdálkodni, dolgozni, nősülni, erényesen élni. Kevés remekmű van, amelyet oly szerény művészi szándékkal írtak volna, mint J. Gotthelf novelláit. Ő nyitja meg a nagy sveici írók sorát.

Auerbach

A *Dorfgeschichte*-műfaj megalapítója paradox módon egy zsidó, *Berthold Auerbach* (1812—1882). Fekete-erdei történetei idillikus irányban stilizálják át a népi életet, úgy ahogy a polgárság szereti látni a falut, nosztalgiajának egyik tárgyát. Ez az enyhén stilizált, mégis valóságizű műfaj azután sok igazi írói tehetségnek adott megnyilatkozási formát. Ilyen *Otto Ludwig* (1813—1865); mint drámaíró, Hebbel

O. Ludwig

vetélytársa kívánt lenni erősen átgondolt, szigorú felépítésű *Erbförster*ével (1850), amelynek hőse tragikus ó-polgár, mint Hebbel Meister Antonja; de sokkal élvezetesebb Ludwig falusi regénye, *Die Heiterethei* (1854). A műfaj klasszikusa az osztrák *Ludwig Anzengruber* (1839—1889). Színdarabban és regényben ábrázolja a falusi életet. Érdekes, hogy ő maga városi ember, nem is érezte jól magát falun, a falusi élet rendjét csak lelkiismeretes kérdezősködés útján tanulta meg, alakjai sehol sem beszélt tájszólást használnak. Nem az volt a célja, hogy a falut ábrázolja, hanem emberek és emberi sorsok foglalkoztatták és művészi szempontból legjobbnak találta, ha embereit falusi környezetben helyezi el. Kitűnő regényének, a *Der Sternsteinhof*nak (1884) értékét nem is a falu, hanem az asszonyi lélek biztos rajza adja meg. Hősnője talán az első a német naturalizmus tárgyilagosan látott, hideg, számító nőalakjai közül. Anzengruber zenés népszínműveket is írt, ő szerezte a híres *Der Pfarrer von Kirchfeld*t (1870). Művét folytatta az immár igazán népi stejer *Peter Rosegger* (1843—1918).

Anzengruber

De a régi Németország elsősorban nem falu, hanem kisváros; két legnagyobb ábrázolója a kisváros művésze. E két jóbarát a németség perifériájáról való, *Theodor Storm* holsteini és *Gottfried Keller* sveici, és ez nem véletlen. Amikor ők írnak, már felbomlóban van a kisvárosi életforma, csak a széleken maradt még meg érintetlenül. Storm Berlinben, Keller Münchenben találkozik az új élettempóval, a nagyvárosi ütemmel és mindkettő riadtan menekül vissza az ősi tájra. Művészetük nosztalgia és rögzítés: formába önteni azt, ami nekik szent és kedves, mert csak a forma marad meg, az élet megy tovább. De a két költő a két ellenlábás végről való: Keller az életadó levegőjű hegyvidék, Storm a fojtó ködű északi tenger embere. Keller a legdélibb, Storm a legészakibb a német világon belül. Keller csupa visszatartott jókedv,

Storm és Keller

Storm csupa visszatartott melankólia, Keller Rabelais és Voltaire felé mutat, Storm a nagy skandinávok felé. Közös bennük csak a visszatartottság, a kisvárosi hangfogyó vagy fegyelem.

Északi
kisváros

Theodor Storm* világa az északnémet kisváros s sötét tenger partján:

*Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.*

Nincs erdő, nincs madárdal, csak a vadludak kiáltanak őszi éjszakákon. Itt mindig őszi éjszaka van; a család együtt ül valami régimódi alacsony szobában, hallgatásuk súlyos és borongó — de együtt vannak, kályha mellett, míg kívül a köd nyalja a házak szürke falát. A Storm-hangulatnak olyasfajta a varázsa, mint a dickensi karácsonynak (Storm műveiben is nagyon sok az ünnep!): az intim világ védett és zárt melegét kiemeli a kontraszt, a külső hideg és sötét. A polgárság költészetét ez a két író találta meg, azért váltanak ki oly mély megrendülést minden értő polgári olvasóból.

A patricius

Storm világa szűkebb és egyben magasabb Dickensénél: városa összehasonlíthatatlanul kisebb a dickensi Londonnál, alakban szegényebb, sorsban egyhangúbb; de emberei patriciusok, nem a felfelé haladó, boldog és hangos kispolgárság képviselői, mint a Dickens-figurák, hanem hanyatló, halk és megtört emberek, éppen ezért magasabbrendűek, közelebb állnak a tragédiához, az emberi lét legfelső lehetőségéhez.

A hallgatás

Tragédiájuk az, hogy nem tudnak megszólalni.

* Th. Storm szül. 1817-ben Husumban. Ügyvéd, bíró. 1853-ban a dánok elűzik, Potsdamba költözik, de 1864-ben, Schleswig-Holstein porosz okkupációja után visszatér szülővárosába és ott hal meg 1888-ban.

Szűk világukban nincsen szó azokra a nagy végzetekre, amelyeknek hordozói; és a végzet éppen azért lesz végzetes, hogy kimondhatatlan. Egy szón fordul meg minden — ha meg tudnák mondani, mi az, ami bántja őket, meg is szűnnék a bánat, ha kibeszélnék magukat, mindent rendbe lehetne hozni. De belső sorsuk az, hogy nem szólhatnak, némán és szomorún ülnek a növekvő ködben és sötétben, *aquis submersus*, víz alá süllyedve, éveken át.

Storm nagy novellái (*Immensee*, 1852; *Pole Poppenspähler*, 1875; *Aquis submersus*, 1877; *Der Schimmelreiter*, 1888, stb., stb.) természetes nehézkedésükkel haladnak a tragédia felé. Benne is megvolt a pantragikus látás, mint a másik nagy frízlandiban, Hebbelben; talán a táj lelke ez. De a stormi tragédiákban még annyi drámaiság sincs, mint Hebbel darabjaiban. Stormnak sikerült formába önteni azt az életérzést, ami Hebbelnek éppen színpadi küldetése miatt nem sikerült: az életet úgy ábrázolni, mint lassú alácsúszást a tragikus lejtőn az ismeretlen halálos sötétség felé. A lassúság éppúgy hozzátartozik Storm légköréhez, mint a csend, az elhallgatás.

Storm sok novellát írt és nagyon kevés verset. A költészetet a prózaírásnál sokkal magasabb, sokkal ünnepibb alkotásmódnak tartotta és versei csakugyan még novelláinál is tökéletesebbek. Tömörítik azt, ami máskor egy hosszú novellába áradna szét és hozzáadják még azt a mélyebb értelmet is, amelyet csak a versforma adhat meg. Az elhallgatás a novellákban csak téma, a versekben valóság: ezek a versek maguk is mind elhallgatnak valamit. Csodálatosan közvetlen és egyszerű önkifejezések, de a legfontosabb előtt megállnak, mint Storm novellahősei, lecsüggesztett karral, tehetetlenül. Korunk, amely a kicsiszolt remekműnél többre becsüli a torzót, mert saját lelkével egészítheti ki, bizonyára sejtelmességük, megrendítő diszkréciójuk és végtelenbe nyúló távlataik miatt szereti annyira Storm verseit. Csak néhány versről van szó, tíz oldalon

Novellái

Versei

elfér az egész — de ez a tíz oldal a nagy kincsek közé tartozik.

G. Keller

Amint már mondtuk, Keller* *Der grüne Heinrich*je (1854—55, végleges alakban 1879—80) az egyetlen német realista regény, amely az orosz, francia, angol remekművek egyenrangú társa. A regény, egy kis müncheni epizódot nem számítva, a sveici kisváros és falu életét mutatja be, éppúgy mint Keller novellaciklusai, *Die Leute von Seldwyla* (1856), *Zürcher Novellen* (1879), *Das Singspiel* (1881). Jelenben és multban játszódnak; a kettő közt ekkor még nincs nagy különbség, a jelen is még olyan kedvesen darabos, vidáman egyszerű, mint a mult. A sveici németiség még semmi-
ben sem különbözik a régi Németországtól. Keller rajza távolról sem naturalisztikus. A naturalizmus a nagyváros szürkeségében, Párisban és Moszkvában születik meg — a kisváros csak realista. Keller nem átlagembereket rajzol, hanem különös figurákat, nem hétköznapiakat, hanem ünnepeket. Ünnepeket a szó szoros értelmében: a Zöld Henrik méltán leghíresebb része egy nagy sveici népünnepély, amelyen a Wilhelm Tell kerül előadásra, „szabadtéri színpadon“, ahogy ma mondanák: a színpad t. i. az egész vidék, minden falvával és tájával, a színészek azonosítják magukat szerepükkel, mert hiszen ők is sveiciek és velük is megtörténhetett volna ugyanaz. Schiller jambusait, ha kedvük van, megtoldják egy erőteljes kifejezéssel; ilymód szemünk előtt alakul ki és játszódik le az a közösségi színjáték, amelyet Wagner annyira más utakon keresett. A Zöld Henrik további folyamán, valamint Keller novelláiban is mindegyre ünnepek leírását találjuk. Ez egyáltalán nem véletlen: az a polgári világ, amely-

* Gottfried Keller szül. 1819-ben Zürichben, iparoscsaládból. 1840-ben Münchenbe megy festészetet tanulni, két év múlva ösztöndíjjal és önmagában csatlakozva tér vissza. Költői pályáját 1846-ban kezdi nagybőrára politikai költeményekkel. 1848-ban győz Sveicban a liberalizmus, Keller ösztöndíjat kap, Németországba megy. 1861-ben állami szolgálatba lép; ettől kezdve keveset ír, 1876-ig, amikor nyugdíjba megy, hogy az irodalomnak élhessen. Megh. 1890-ben.

nek Keller az írója, még ismerte az ünnepet. Élete még nem vált rosszkedvű munkában eltöltött hétköznapi megválthatatlan sorává; még ismerte a közösségi eksztázist, amikor önmaga fölé magasztosult és a schilleri jambusok egészen természetesen folytak ajkairól. Sveicban ez az ünnepi közösség erősebb volt, mint bárhol Európában; eldönthetetlen kérdés, vajjon ennek köszönhető-e a sveici demokrácia vagy pedig a svejci demokrácia érdeme, hogy megőrzött egy kis antik világot ősi hegyei között.

A polgári ünnep nyugodalmas emelkedettsége, széles életöröme színezi Keller stílusát is. Szereti aprólékosan, gyönyörködve leírni a részleteket, de nem a mindennapi, hanem a különös dolgokat, pl. azt az erszényszerű kis madárgyomrot, amelyet Spiegel, a cica, oly szakértelemmel boncolgat szét, vagy a papirosból összeragasztott csodapalotát, amely egy aggszűz nagy büszkesége. Hosszú mondatait, különös, merész képzésű szavait is hasonló gyönyörűséggel ragasztja össze, érezzük rajta a régi polgár, a régi műves örömét, művészléte csakugyan a munka közben érzett öröm kifejezése, mint ahogy *William Morris*, az iparművészetek feltámasztója követelte. Innen ered humora is: lehetne vajjon tökéletesebb humorral kifejezni a lovagi századok formákba kötött vadságát, mint azzal a szőr-csomóval, amely Maus der Zahllose lovag orrából hat hüvelyknyire lóg ki, copfba fonva és a végén kecses (zierlich) piros szalaggal ékesítve?

Az életörömet polgári bölcsesség és rezignáció tartja féken. Keller az öregedő Goethe követője, harmóniát, mértéktudást, lemondást hirdet. Ifjúságának romantikus szertelenségei után Zöld Henrikje is a hasznos polgári tevékenységben találja meg élete értelmét, mint egykor Wilhelm Meister. Keller bölcs író, — annyira bölcs, hogy már csak örülni tud, elérzékenyülni és lelkesedni nem.

Bölcsességébe valami fanyar, kiábrándult hang keveredik, amikor a férfi-nő és a vallás dolgairól beszél.

*Részlet-
művészet*

Rezignáció

*Kiábrán-
dultság*

Erősen érintette a század közepén újraéledő és népszerű formákat öltő Felvilágosodás, a materialista világfelfogás mind erősebb térfoglalása, amely később a pozitívizmushoz és a marxizmushoz vezet. A Zöld Henrikben mulat az atheistán, aki sugárzó, szinte valóságos boldogsággal mondja el mindenkinek nagy felfedezését: nincsen Isten — de benne is van valami ujjongó oppozíció a vallással szemben. Ez ihleti rendkívül mulatságos *Hét Legendáját* (1872); a régi áhítatos történeteket oly ügyesen tudja eredeti értelmükből kiforgatni, az aszkézist nevetséges színben tüntetni fel, hogy Anatole France is megirigyelhetné.

Versei

Mint költő sem jelentéktelen; két téli tájképe (*Winterabend, Winternacht*) a nagy költemények közé tartozik.

Historizmus

E korszakban a német irodalomban a hiányzó nagy regényt, amely máshol az uralkodó műfaj, a kiváló történelmi művek pótolják. A századközép világszerte a történelmi érdeklődés fénykora; a *historizmus* több is, mint érdeklődés, ez már világszemlélet. A képzőművészeteket és az építészetet a századforduló „modern“ áttöréséig teljesen hatalmában tartja: mindenfelé új-gót székesegyházak emelkednek új-renaisance sugárutak közt, amelyeknek Firenzét utánzó palotáiban nagy történelmi festmények függnék a falakon; a színházakban történelmi darabokat játszanak aprólékosan korhű jelmezekben, korhű díszletek közt.

Az irodalomban is döntő jelenség a historizmus, gondoljunk Hugora, Leconte de Lisle-re, Flaubert-re, Tennysonra, Browningra, nálunk Arany Jánosra — de sehol sem oly középponti jelentőségű, mint német területen, ahol az emberek ebben a korban sokkal

lazábban függnek össze politikai és társadalmi jelenkorukkal, mint máshol.

Míg a századeleji romantika meglehetősen önkényesen vetítette vissza vágyait, álmait a történelmi multba, a századközép realista jellegű, nem önmagát keresi a multban, hanem tárgyilagosan meg akarja ismerni, sőt élni akarja a történelmet, úgy akar mozogni egy mult században, mintha egy idegen városba érkeznék. Van ebben a vágyban *sich-fliehn*, az unalmas jelenből el-, és nosztalgia, vissza-vágyódás a színesebb multba; van benne azonkívül világnézeti relativizmus is, a jelen hatalmait akarják megdönteni avval, hogy megmutatják, semmi sem örök, minden változik az időben. És megvan benne a fausti ember imperia- lizmusa is: nem elég meghódítani a földrajz világát, meg akarják hódítani a történelem birodalmait is.

A historizmus hivatott hordozói a nagy német történelemtudósok. Sorukat *Leopold von Ranke* (1795—1886) nyitja meg, az ú. n. *Historische Schule* megalapítója, aki szakítva a romantika „déliabós“ módszereivel, bevezette a szigorú forráskutatást és a történettudomány eszményéül a feltétlen, politikai és világnézeti eszméktől nem zavart *tárgyilagosságot* tűzte ki. Ez az eszmény tudományos megfelelője annak, ami a művészetben a *l'art pour l'art*; éppúgy mint az, a békésen szkeptikus nagypolgári társadalom kifejeződése. Esztétizmus és historizmus társadalmi szempontból közeli rokonok.

Ranke

A német történetírók fényes sorából csak két nevet emelünk ki, részben hatásuk, részben pedig művük irodalmi értéke alapján: Burckhardtot és Gregoroviust.

Jacob Burckhardt (1818—1897), a harmadik nagy sveici, főműve a *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Csodálatosan összeválogatott ezerszínű élő adatok tömegével, minden oldalról megforgatva és megvilágítva mutatja be tételét: hogy az olasz renaissance az egyéniség feltámadása a középkor antiindivi-

Burckhardt

dualista századai után. Az egyéniség egyéni továbbélésre vágyik: a renaissance nagy politikai tetteinek és művészi alkotásainak ihletője a Hírnév. Tételének igazságtartalmáról a Renaissanceról szóló rész bevezetésében esett szó; itt csak irodalomtörténeti szerepéről beszélünk. Burckhardt alapozza meg tudományosan azt az áramlatot, amelyet Baumgarten Ferenc után renaissanceizmusnak nevezünk. Ez váltja fel a század közepén a romantika középkor-kultuszát. A renaissance-ember diadalmas önzését, ösztönös művészségét és felelőtlen léletszeretét, egzisztenciális mámorát Taine mellett Burckhardt idézte fel leghatásosabban, a művészi stílusú tudományos tárgyilagosság nagy XIX. századi mágiájával. Azóta a Borgiák, a Roverek, a Sforzák, az Esték nem szűnnek meg kísérteni a tudatban, belekerültek a kollektív legendakincsbe, a görög istenek, a középkori lovagok és szentek mellé.

Gregorovius

Burckhardt nagy művének egyik ihletője a XIX. századi németiség nagy vágyódása Olaszország után; Ferdinand *Gregorovius* (1821—1891) munkássága pedig egészen ennek szolgálatában áll. Életének fő műve, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1857—1872) bemutatja Róma élettörténetét az V. századtól a XVI.-ig, mindazt, amit a középkor emlékei takarnak, ami fölött elmerengve járhat a zarándok: nyolc nagy kötet szellemi nosztalgia. Művének írása közben bejárta Itália történelmi tájait és utazásának emlékét őrzi a *Wanderjahre in Italien* (1856—77) nagyterjedelmű tanulmánygyűjteménye. E könyvben az olvasó háromszoros alakban látja az egy Itáliát: megtalálja benne azt, ami örök, ami ma is ugyanolyan, mint a mult század közepén; megtudja, milyen volt száz évvel ezelőtt, közvetlenül a vasutak előtt és miközben egyesültek országai; és hatalmas távlatokat nyer a történelmi Olaszország felé, amelyet Gregoroviusnál jobban talán senki sem ismert. Tájhangulat és történelmi hangulat oly harmóniában játszanak össze Gregorovius esszéiben, mint magában Itáliában. Az

angol esszékhez viszonyítva kissé nehézkesek, Gregorovius nem szellemes és humora inkább kellemetlen, — de amit bájban veszít, behozza az ismeretanyag gazdagságában és sokféleségében.

Utoljára hagytuk a negyedik és legnagyobb *C. F. Meyer* sveicit, *Conrad Ferdinand Meyert**, akinek művében végérvényes művészi formát kap a renaissanceizmus és a német vágy Itália után. Történelmi novelláit és költeményeit azzal a szándékkal írhatta, hogy a renaissance nagy szobor-lovasainak, Colleoninak és Gattamelatának egyenrangú társai legyenek hősi gesztusban és komor férfiméltóságban. „Ein goldner Helm in wundervoller Arbeit“, mondja róluk Detlev von Liliencron.

A német irodalomban *C. F. Meyer* képviseli *Plaszticitás* azt a szentimentalizmus-ellenes reakciót, amelyet a franciában Flaubert és a parnassienek. Újra meg újra írja minden művét, minden átírás szűrő, amelyen fennakad az érzelmesség, minden átírásnál rövidül a mű, amíg végül is csak az eszme tömör plaszticitású kifejezése marad meg. Amit Michelangelo szájába ad, ő is elmondhatja alakjairól:

*Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!*

Baumgarten Ferenc szerint a nagy sveici azért írt oly szívesen valóságos vagy elképzelt szobrok-ról, hogy ezzel is teljes plaszticitásra kényszerítse magát. Költeményeit nem érezni és hallani kell, mint más lírikusokéit, hanem látni szellemi szemünkkel.

A plaszticitás eszköze a költészetben a tömör, *Epigramma-* epigrammatikus kiélezés. Versei mind egy-egy *tikus stílus*

* *Conrad Ferdinand Meyer* szül. 1825-ben Zürichben előkelő családból. Tanult, utazott, polgári foglalkozása nem volt. 1852-ben átmenetileg zárt intézetben volt. Írói pályáját igen későn, 1864-ben, tehát 39 éves korában kezdte; előzőleg sokáig habozott, németül vagy franciául írjon-e. 1898-ban halt meg elborult elmével.

grammát készítenek elő. Nagylélekzetű, ciklikus szerkezetű költeménye, *Huttens letzte Tage* (1871) újszólván hősköltemény epigrammákban elbeszélve; más terjedelmes regényt írt volna ebből az anyagból. Szereti a nagy gesztusokat és nagy mondásokat, mint Victor Hugo; a világtörténelem óriásai, II. Frigyes, Michelangelo, Cesare Borgia, Guise herceg stb. egy-egy nagy gesztusba igézve jelennek meg verseiben. De hiányzik belőle Hugo hősi naivitása; Hugo nagy embereit kézenfogva vezetik a szabadság és a humanitás ékesenszóló arkangyalai, — Meyer alakjai mindig ördög és halál között lovagolnak, mint a lovag a Dürer-metszeten, amelyet Meyer annyira szeretett.

*Diabolikus
vonás*

Jól tudja, hogy a renaissance emberfölötti embere, a feltétlen individuum, túl van jón és rosszon, pusztá létezése erkölcsi lázadás; művében megjelenik a démoni elem, amely a századvég irodalmát megszállja. A félelmes Esték és Borgiák (*Angela Borgia*, 1891), a zsarnok Ezzelino (*Die Hochzeit des Mönchs*, 1884), a Bertalan-éj (*Das Amulett*, 1873), a nagy árulások (*Jürg Jenatsch*, 1874, *Die Versuchung des Pescara*, 1887), a történelem ördögi mozzanatai foglalkoztatják. És legnagyobb novellájában, a *Der Heiligen* (1880) bámulatós bravúrral egy szentnek, Becket Tamásnak alakjában mutatja meg az ördögi elemet. Becketet szentté teszi a gyűlölet, amely érzékeny és humánus lelkében nem tud gyilkos tetté válni és önmaga ellen fordul. A megbocsátás mártírja lesz, mert nem képes bosszút állni; a szent kiontott vére, amelyből nem szállt el a gyűlölet, meggyógyítja a betegeket, de halálos mérég ellensége, a király és emberei számára.

Az ember

Mint hogy C. F. Meyer lírikus is, sőt nagy lírikus, elkerülhetetlen a kérdés: milyen volt az ember az arany sisak mögött? Szinte azt lehetne kérdezni, volt-e egyáltalán ember az arany sisak mögött? Mert ami emberi, személyes és esendő benne, mélyen

elrejtőzik. Mérföldetlenül szemérmes ez a patríciuslélek; szerelmes versei közé közbeiktat egyet, amelyben bejelenti, mint a régi humanisták, hogy ez a szerelem csak költői játék, kéri az olvasót, hogy ne tekintse verseit vallomásoknak. Betegesen visszahúzódtott a valóság minden érintése elől, vissza egészen az örültségbe, amely sok-sok éven át ott borongott körülötte, míg teljesen birtokába nem vette. Életrajzírója, A. Frey, felkereste egyszer a beteg költőt, aki ezt kérdezte tőle: tulajdonképpen milyen évben, milyen évszázadban vagyunk is most? Ekkor már annyira visszahúzódtott történelmi álmaiba, hogy nem volt a számára visszatérés. De már fiatalkori verseiben is mindegyre felbukkan a modern lélek nagy problémája: él-e egyáltalán? melyik ő a sok maszk közül? Vitalitása oly csekély, hogy sosem tölti el a kétségbevonhatatlan tudattal: ez vagyok én! A legmagasabb civilizációnak ebben a rétegében már nincsenek élmények, csak attitűdök, nap és hold nem süt, csak a havasok visszfénye világít:

*In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das grosse stille Leuchten.*

Ez az élettávolság, „a távolság páthosza“ megmagyarázza vonzódását a renaissance erős déli nap-sütéséhez, az óriások nagy gesztusaihoz. Az élet után való vágyódás ihlette alkotásra. Ez mentette meg a historizmus veszedelmeitől is. A mult század historizmusa színpadon, építészetben, festészetben, irodalomban többnyire üres és ostoba; egy stílus és szenvedély híján lévő kor feszeng ügyetlenül a nagy drapériákban, amelyeket nem nyárspolgárok számára találtak ki. De C. F. Meyert megváltja a fájdalmas nosztalgia; ez a költő a távolságot maga és a renaissance közt lélekrajzzal hidalja át. Ami benne magasztos történelmi ráncvetés, az talán elavul a mult század

Lélekrajz

történelmi freskóival együtt; de megmarad a mélylélektan, a Szentnek, Pescarának, Huttennek, Astorrénak és társaiknak fájdalmas belső élete.

Scheffel

A polgári olvasótömegek legnépszerűbb és legjellemzőbb írója és költője a század közepén Victor Josef von *Scheffel* (1826—1886), aki a historizmust szerencsésen elegyítette a „bursikóz“ sörivő jókedvvel és a délnémet kedélyességgel. Problémátlan és derűs írója egy problémátlan és derűs kornak. Elbeszélő költeménye, *Der Trompeter von Säckingen* (1854), tele madár- és trombitadallal, száznál több kiadást ért meg és sikerben nem maradt el mögötte történelmi regénye, a X. században játszódó *Ekkehard* (1857) sem.

Busch

Bár a historizmushoz semmi köze, valahol mégis meg kell említenünk a vidám költészet, a szatíra és a torzkép német nagymesterét, *Wilhelm Buscht* (1832—1908). Busch is Gesamtkunstot csinált a maga módján: verses történeteit rajzokkal illusztrálta és az ember igazán nem tudja, mi mulatságosabb, a rajz vagy a vers. Leghíresebbek gyermekeknek való történetei, mint a *Max und Moritz* (1865) és társai, amelyekben egyáltalán nem gyermeki kedély fejeződik ki: szereplői rendkívül sűrűn és rendkívül könnyeden múlnak ki erőszakos halállal, a szerző nagy szórákozására. Kiábrándult filozófuslélek volt, Schopenhauer és Darwin híve. A kor világnézeti harcaiban is résztvett: *Die fromme Helene* (1872), *Pater Filucius* (1875) stb. maró iróniájukkal a klerikalizmus ellen küzdenek.

SPANYOL ÉS OLASZ IRODALOM A SZÁZAD KÖZEPÉN

Spanyol realizmus

Irodalomtörténeti furcsaság, hogy a romantika, amely az egész világon oly szívesen fordult Spanyolország felé, hogy tájat vagy történelmi hátteret kapjon erős színeket kereső művészetéhez, a romantika, amely annyi ihletést nyert a spanyol renaissance és barokk irodalmi emlékeitől, magában a spanyol irodalomban egyáltalán nem tudott gyökeret verni; ezzel szemben a realizmus kora gazdag és eredeti tehetségeket segített diadalra.

A spanyol realizmus legerősebb vonása éppen a romantikával való leszámolás; nem az irodalmi romantikával, hanem a lélekben lévő romantikus hajlamokkal, a spanyol szertelenséggel, göggel és álomlovag-sággal, a don quijotei vonásokkal, amelyek miatt a spanyol a XIX. században Európa egyik leghátramaradottabb népe lett. A spanyol realizmus Sancho Panza diadala.

Témában is Sancho Panza az úr. A spanyol realizmus legjobb alkotásai falusi történetek, felfedezik a spanyol parasztság életét és széles, néha keserűen vádoló, de gyakrabban kedélyes tablókban mutatják be; a századközép realizmusa derűlátó hajlamú.

A külföldi szemlélő számára a spanyol realisták legsajátosabb vonása az, hogy minden antiromantikus és dezilluzionista hangulat dacára többnyire vallásos

*Dezilluzio-
nizmus*

Népiesség

Katolicizmus

katolikus célzattal írnak. Aki itt megcsömörlik a világtól, az nem süpped a lélek sívár nihilizmusába, hanem kolostorba vonul. A jezsuita, aki a századközép rémregényeiben többnyire titokzatos intrikus, itt titokzatos jó angyal; a byroni típusú világfi, aki itt tovább tartja magát, mint máshol, végül is megtér és oltár elé vezeti angyali jóságú menyasszonyát.

Caballero

A spanyol realizmus megalapítójának *Fernán Caballerot* (1796—1877) tekintik. A roppant harcias írói név, amely a *Caballero*, lovag szó mellé a leg-erőteljesebb spanyol királynak, Ferdinándnak nevét teszi, mint keresztnévet, tulajdonképpen egy német származású hölgyet takar, *Cecilia Böhl de Fabert*. Ő is, mint a századközép többi nagy nőírója, George Sand vagy George Eliot, még mint egyenrangú fél akarja felvenni a versenyt a férfi-írókkal, ezt fejezi ki a harcias álnév; a nőírók még nem tudják, hogy számukra külön területek vannak a lélekben és az irodalomban. De ösztönösen mégis sejtette ezt, mert főművének, *Gaviotának* (1848) tárgya egy nagyon közönséges nő története, az a téma, amellyel később a francia realisták oly kedvvel fognak foglalkozni.

Valera

A spanyol realizmus legfőbb neve *Juan Valera* (1824—1905), költő, politikus, kiábrándult és fölényesen okos esztétalélek, aki talán éppen kiábrándultságból választotta gondolatai közlésére a szórakoztató regény formáját. (*Las Ilusiones del Doctor Faustino*.) Az ő főműve, a *Pepita Jiménez* (1874) szintén női arckép, a spanyol Bovaryné. A realista korhangulatra rendkívül jellemző, hogy Valera, aki bejárta az egész világot és akinek szellemi látóhatára is tág és világpolgári volt, regényeiben andaluziai szülőhazájának szűk körét rajzolja olyan komolysággal, mintha sosem lépett volna ki városkájának falai közül.

Pereda

José Maria de Pereda (1833—1906) egy másik országrésznek, az északspanyol tengerparti Asturiának írója; kiábrándult, flaubertos hideg formatökéle-

tessége furcsa ellentétben áll egyházas világgépével és reakciós politikai felfogásával.

Jelentősebb külföldi sikere a spanyol realisták közül csak a giccshatárhoz eléggé közelálló *Pedro Antonio de Alarcón*nak (1833—1891) volt. Az ilyenfajta népszerű írók egy kor és nép ízlésére sokkal jellemzőbbek, mint az igazán nagyok. Ha elolvassuk pl. Alarcón leghíresebb regényét, *A botrányt* (1875), plasztikusan előttünk áll, miben különbözik a spanyol realizmus a többitől, milyen romantikus a spanyol még akkor is, amikor úgy érzi, végérvényesen kiábrándult minden romantikából. „Atyám, az én nevem Antonio Luiz Fabián Fernandez de Lara y Alvarez Conde, Conde de la Umbria“, így mutatkozik be a regény hőse; hát ilyen névvel igazán nem lehet valaki szürke átlagember! A regényben lázas és izgalmas lovagi cselekmény bonyolódik le szemünk előtt, mintha egy fénykorbeli spanyol drámát tettek volna át a realizmus formanyelvére; fogadalmak, eskük, kezességek, elvesztett és rehabilitált becsületek követik egymást, az emberek ordítanak, görcsöket kapnak és lemondanak egész vagyonukról, megtérnek és meghalnak, — más, színesebb világ ez: Spanyolország. Sancho Panza sosem fogja Don Quijótét eltemetni.

Alarcón

José Echegaray (1832—1916) matematikus, mérnök, nemzetgazdász és miniszter volt, amellel ráért arra, hogy 1874-től kezdve színdarabjaival uralkodjék a spanyol színpadon. 1904-ben Nobel-díjat kapott. Rengeteg darabja közül messze kimagaslik *El gran Galeoto* (1881) c. versdrámája. A mesteri felépítésű darabban azt látjuk, hogyan kerget egymás karjaiba egy nemes, tisztalelkű férfit és nőt a pletyka, a látszat, a rokonság kicsinyes rosszakarata, a férji féltékenység, szóval a világ, a nagy Galeoto, a nagy kerítő, ugyanaz a láthatatlan és kikerülhetetlen hatalom, amely mint Nagy Böjgen üldözi Peer Gyntöt. Nagyszerű szimbolikus kifejeződése a társadalom személytelen

Echegaray

és személyfölötti hatalmának, ami a századforduló legfőbb élményszerű felismerései közé tartozik. A darab hőse maga is drámaíró, aki közben írja drámáját a Nagy Galeotóról és ezzel kapcsolatban mondja el a színdarab mélyebb értelmét — Echegaray ezzel a fogással is a modern irodalom mestereit, Gidet, Huxleyt előzi meg.

Bécquer

A korszak egyetlen nagy lírikusa, *Gustavo Adolfo Bécquer* (1836—1870) szegényen, betegen és elhagyatva élt, versei csak halála után lettek népszerűek. Csendes, páthoszmmentes költő, akiben kevés irónia és sok szentimentalizmus keveredik Heine receptje szerint.

Olaszok

Az olasz irodalomnak a századközép a legvigasztalanabb korszaka. Egy nagy olaszt adott a világnak, *Carduccit*;* ő sem realista, eszméivel és életével is messze átnyúlik a következő korszakba.

Carducci ahhoz a századközépi romantikaellenes, tárgyilagos, kissé hideg és formabiztos költői nemzedékhez tartozik, amelyhez Leconte de Lisle, Tennyson, C. F. Meyer, Arany János. Természetesen olasz áttételben: a romantikával való szakítás itt a klasszikus itáliai hagyományokhoz való visszatérést jelenti. *Odi barbare* (1877—89) c. kötetével még versmértékben is visszatér az antikhoz; igyekeznek újra megtalálni Vergilius és Horatius nyugodt, méltóságteljes állóképeit. Erősen rétorikus költő, ünnepel és dicsőít, csatát, fejedelmet, hadvezért, költőt vagy Itália jövődjét. Személyes mondanivalója alig van, politikai szenvedélyei a közösség szenvedélyei. Sajátos módon ez az antiromantikus költő vad forradalmár, versciklusban

* *Giosuè Carducci* szül. 1835-ben Val di Castellóban. 1860-tól a rétorika tanára a bolognai egyetemen. Első verseskötete Ríme, 1857. 1870 és 1890 közt az olasz irodalom vezére. 1906-ban Nobel-díjat kapott. Megh. 1907-ben.

zengi a francia forradalom véres tetteit, köztársaság-
párti és atheista, leghíresebb verse a hatalmas páthosú
Inno a Satana, Himnusz a Sátánhoz, amelyben nem a
dekadens, századvégi kéjenc Sátánt köszönti, hanem a
nagy miltoni lázadót, „az Értelem bosszúálló erejét“.

Férfias, erőteljes költő. Az olasz nép fő-
artériájának nevezi magát, ő táplálja az acélos izmokat. Megveti
a kor tétlen önszemléletét, a bénító bánatokat, komor
döngésű antikos versei a jövődőt énekelik:

*Noi troppo odiammo e sofferimmo: Amate,
Il mondo è bello, e santo è l'avvenir.**

De talán Carduccinál is fontosabb és eredetibb
jelenség *Francesco De Sanctis* (1818—1883), az első
nagy modern irodalomtörténetíró. De Sanctis eszmélt
rá elsőnek, hogy az irodalomtörténet nem *csak* tör-
ténet, nemcsak írókról, irodalmi eseményekről és azok
összefüggéséről kell beszélnie, hanem valami sokkal
többről is, ami az írók és művek mögött van, — hogy
az irodalomtörténet, ha úgy vesszük, a filozófia egyik
ága. Ilyen filozófikus szellemben, nagyszerű lélektani
élelátással írta meg Dantéről, Petrarcaról, Leopardiról
szóló tanulmányait és főművét, a *Storia della
letteratura Italianát* (1870), amely mindmáig nemcsak
a legjobb olasz irodalomtörténet, hanem általában a
legjobb irodalomtörténeti szintézis is, *Taine* Angol
Irodalomtörténete mellett. Ő és *Taine* előre tudta
mindazt a módszerbeli újítást, amelyre a német szel-
lemtörténeti iskola 1920 körül eszmélt rá.

De Sanctis

* *Mi túlságosan sokat gyűlöltünk és szenvedtünk: Szeressek!
a világ szép és szent a jövődö.*

AZ OROSZ IRODALOM NAGY KORA

Előzmények*

Az oroszok csak a romantika korában lépnek be a világirodalomba és néhány évtized múlva már egész Európa bámulattal olvassa a nagy oroszok munkáit. A most következő fejezetben arra kell felelnünk, hogyan ment végbe ez a csodálatos folyamat.

Prehistória

A nagy Péteri reform előtt Oroszországnak nemcsak az európai irodalomhoz nincs köze, hanem általában Európához, sőt a világtörténelemhez sem. Az oroszok félig-meddig *történelemelőtti* életet éltek végtelen síkjaikon. Fejedelmek, majd cárok váltották egymást, földesurak kegyetlenkedtek és meghaltak, de végeredményben minden cár és minden földesúr egyforma volt, egyformán „rettenetes“, ha csak egyet tüntet is ki ezzel a jelzővel a történelem. *Spengler* felhívja a figyelmet arra, hogy a III. és IV. Iván cár uralkodása alatti események mennyire hasonlítanak a nyugati történelem egyetlen igazán sötét idejére, a merovingkorszakra, amelyet Toursi Szent Gergely krónikája (I. ott) örökített meg. Itt semmiféle utólagos „mentés“ nem segíthet: a régi Oroszország csakugyan a Sötétség Birodalma volt.

Vallás

A XIX. század orosz nacionalistái, a *szlavofilek*, a régi Oroszország értékét a nép vallásosságában és

* Az orosz tulajdonnevek trásában nagyobbára Bonkáló Sándor *Az orosz irodalom története c. munkáját* követtük.

bensőséges életében látják. De a tények azt bizonyítják, hogy a régi orosz vallásosság tisztára formalisztikus, mágikus-rituális jellegű volt, valami furcsa és nem örvendetes átmenet kereszténység és sámánizmus között. A kereszténység, amelynek magasztos tanításait még a tudatlan papok sem értették meg, nem szorította ki, csak átalakította a régi pogányságot, az ősi vadságot nem szelidítette meg, hanem megnövelte, mert a másvilági élet ígérete csökkentette a halálfélelmet a lelkekben. A pap továbbra is sámán marad, aki előtt kalapot emelnek, mert így kívánja a mágikus szabály, de a kocsmában megverik, mert utálják és lenézik. A pravoszláv egyházat időnkint csaknem katasztrofális válságokba sodorja, hogy hivatalosan kihirdetik, mikor lesz vége a világnak; a nép nem is veti már be földjeit és a világvége nem következik be. A nagy *rászkol*, az egyházi szakadás, amely az orosz nép százezreit választja ki az egyházból, azért tört ki, mert Nikon pátriárka 1653-ban elrendelte, hogy ezentúl ne három, hanem két ujjal vessenek keresztet, mint a görögök. Az ó-hitűek úgy gondolták, hogy ezzel menthetetlenül elveszítenék a Szentháromság jóindulatát és inkább vállalták a kimondhatatlan szenvedést, amit egy orosz üldözés jelent. A papság nem hajlandó elfogadni Nagy Péter jelöltjét pátriárkának, mert latinul tud, kocsisa a bakon ül, nem a lógós lovon és nem elég hosszú a szakálla. A szakáll a régi Oroszország egyik nagy szimbóluma. Az ősi törvények tizenkét pénz büntetést mérnek arra, aki kitepi más ember szakállát — aki egy parasztot ok nélkül megöl, csak öt pénzt fizet. A másik nagy szimbólum a kancsuka.

A kancsuka nemcsak a cári eszme szolgálatában játszik nagy szerepet, hanem a családi életben is, amelyet később a szlavofilek oly idillikus színekkel rajzolnak. A XVI. századi *Domosztrój*, a házi szabályok és tanácsok gyűjteménye (szerzője Rettenetes Iván udvari papja) ezeket mondja: „Zsenge korától kezdve fenyítsd fiadat, akkor nyugalmad lesz öregkorodban és

Korbács

leked díszére válik. És ne fogjon el gyengeség, ha gyermeked vered, nem hal bele, hanem még egészségesebb lesz . . . Semmiféle bűnért ne verd fülét vagy szemét és ne rúgdosd a szíve alatt, hanem korbáccsal üsd, ez okos és egészséges, ha fájdalmas is“.

Nagy Péter levétette az udvari emberek szakállát, de nem szüntette meg, hanem a régi cárok ügybuzgalomával használta a kancsukát. Az orosz, ha külsejére nézve be is lépett ekkor a kultúrnépek sorába, az európai szemében továbbra is félelmes és nyugtalanító marad. Mindvégig érthetetlen, hogyan fér el az orosz lélekben egymás mellett ennyi vadság és ennyi krisztusi jóság, az orosz szellemben ennyi tiszta, nagyszerű gondolat és ennyi khaosz, amikor megvalósításra kerül sor. Az európai nem érti meg és nyugtalanítónak érzi az oroszok nagy erényeit, azt a lényegbevágó különbséget, hogy míg Európában a becsület a legfőbb erkölcsi érték, Oroszországban az alázat az; az európai elégtételt vesz, az orosz nyilvánosan megvallja bűnét és sírva bocsánatot kér. Hogy ez a híres orosz alázat a hosszú elnyomás következménye-e vagy pedig azért lehetett az orosz ennyire elnyomni, mert természettől fogva ilyen alázatos, azon hiába is tűnődik az ember.

*Kievi
korszak*

Az orosz őskornak van egy szaka, az ú. n. *kievi korszak* (988—1240), amikor itt is keletkeztek vitézi énekek. Ezek a *bylinák* (megtörtént dolgok, gesták) nagyon sokáig éltek vándor énekmondók ajkán és egy frott műeposz is maradt fenn: *Ének Igor seregéről*. A XII. század végén lejátszódó eseményeket mond el, Igor novgorodi fejedelem tragikus hadmenetét a polovcok (palócok!) ellen. De a későbbi, rendkívül sötét századok, a tatár, majd a cári rémület korszakai elfojtották a megindult fejlődést és semmi irodalmi érték nem tudott létrejönni.

A reform

Az orosz kultúra alapkülönössége az, hogy a meroving-korra átmenet nélkül következik a késő-barokk és rokokó, középkor és renaissance nélkül. Ez a nagy Péteri reform következménye. A nagy Péteri

átalakulást *Spengler* a legnagyobbszerű példának tartja arra a történelmi jelenségre, amelyet *pseudomorphosis*-nak nevez. A pseudomorphosis, ál-alakulás abból áll, hogy egy nép vagy társadalom felveszi egy idegen nép vagy társadalom szellemi formáját és ebben az idegen ruhában növekszik tovább. Így vette fel az ó-keresztény kultúra a késő antik ruháját, kisebb mértékben ilyen pseudomorphosis minden európai klasszicizmus. Az orosz pseudomorphosis minden előzőnél nagyobb-szabású. Egy nép vezető rétege teljesen feladja ősi szokásait, életformáját, vérmérsékletét, még a nyelvét is, hogy egy tőle tökéletesen idegen magasabb kultúrához hasonuljon. Az idegen kultúrába való átolvasdás odáig ment, hogy nagy orosz költők, mint Puskin vagy Turgenyev gyermekkorukban nem tudtak oroszul; Turgenyev anyja soha egy sort sem olvasott el fia írásaiból, mert oroszul és szegény emberekről írt.

Az orosz szellem további életében a legfontosabb és máig sem megoldott probléma, hogyan találja meg ismét orosz-magát, amely eltűnt a pseudomorphosisban. Ez a probléma kettős alakban nyugtalanítja az irodalmat: 1. Mi a fontosabb, a civilizáció vagy az orosz hagyomány? 2. Hogyan lehet áthidalni a rettenetes szakadékot, amely a pseudomorphosist magára vevő felső réteg és a pseudomorphosistól érintetlen köznép között tátong?

A pseudomorphosis első százada nem volt irodalomalkotó. *Nagy Péter* (uralk. 1682—1725) maga nemcsak hogy nem ápolta, hanem fölöslegesnek is tartotta és megvetette az irodalmat és kultúrpolitikáját követték közvetlen utódai is. Csak azt akarták átültetni az európai kultúrából, ami gyakorlatilag hasznos; a szellemi felső épület, gondolták, maradjon ott-hon. A helyzet csak akkor változott meg, amikor a német *II. Katalin* lépett trónra (uralk. 1762—1796). *Katalin* maga is író, a Felvilágosodás mestereinek barátja és pártfogója, a francia írók oly megrendülten szólnak róla, mintha paradicsomot hozott volna az

*Nagy Péter
és II. Katalin*

orosz földre. De ez a paradicsom és a szellemi élet, amely a cárnő körül kialakult, csak Potemkin-falu, díszlet és hazugság. A cárnő parancsban adta ki, hogy Oroszországban mindenki boldog, a jobbágnak itt sokkal jobb a dolga, mint Európában, a hivatalnokok atyai szeretettel bánnak a néppel — és aki mást mert írni, azt Szibériába vitték, mint *Novikopot* és *Rádiscsevet*, a későbbi „leleplező“ irodalom előfutárait.

Megújulás

De az orosz irodalmi élet mégis megindult. Ez a kezdeti, importált irodalom a Megújulás korának magyar irodalmára emlékeztet és emlékeztet valamennyi középeurópai nép irodalmi kezdeteire. Az oroszoknak is van egy irodalmi törvénymondójuk, Kazinczyjuk: *Lomonoszov*; van klasszikus drámaírójuk, *Szumárokov*; van elkésett La Fontaine-jük is, *Krylov*; van orosz népköltő, orosz Burns: *Koljcov*; van klasszikus ódaköltőjük, *Gyerzsávin*; van klasszikus komédiaírójuk, *Fonvizin* — és amikor ideje eljön, megjelenik az orosz Werther, Nikolaj Mihajloviics *Karamzin* (1766—1826) *Szegény Lizája*. Karamzin átvezeti az orosz irodalmat a klasszicizmusból a preromantikába és ő írja meg először Oroszország — erősen eszményített — történetét. Van preromantikus sírköltőjük is, *Zsukovszkij*, az idealista I. Sándor cár nevelője.

Mindezek csak nevek a mi számunkra. Ilyen Karamzinok, Gyerzsávinek, Zsukovszkij minden irodalomban vannak, ha máshol nem is ennyire jó tanulók, nem adják fel ennyire a nemzeti egyéniséget. Oroszország egyelőre még passzív tagja az európai szellemi közösségnek.

*I. Sándor
kora*

A nagy változás a XIX. század huszas éveiben áll be. A napoleoni háborúk során Kutuzov legyőzi a verhetetlen császárt, mégpedig nem nyugati, hanem igazán orosz módon, passzivitással és az orosz puszták téli hidegével. A diadalmas orosz seregek utóbb Párisba is bevonulnak és I. Sándor cárt döntő szó illeti meg

Európa új térképének megrajzolásakor. A nemzeti önérzet nagyon megnövekszik. A fiatal cár a romantikus és liberális eszmék híve és az íróknak az eddiginél sokkal nagyobb szabadságot ad. Oroszországban, mint egész Közép- és Kelet-Európában, felvillanyozóan hat a romantikus eszmevilág is, amely a nemzeti különjellegét, a néplelket és a *couleur locale*-t, a helyi színeket keresi.

1824-ben kezd kéziratban forogni, majd 1829-ben előadásra kerül *Gribojedov** vígjátéka, *Az ész bajjal jár*, az első mű, amelyben a sajátos orosz probléma szólal meg. Csáckij, a darab hőse, éppen külföldről jön meg, undorral szemléli az orosz viszonyokat, meg is mondja alaposan a véleményét, mire mindenki örülnék tartja és hátat fordít neki, legfőképpen a lány, akibe szerelmes és aki szívét egy ostoba, konformista strébernek adta. Az oroszok kissé túlbecsülik ennek a vígjátéknak értékét, de Csáckij két szempontból csakugyan őse a későbbi regényalakoknak: először, mert intelligenciája által gyökértelessé vált az orosz társadalomban és másodszor azért, mert miután véleményét megmondta, kocsiba ül, elmegy és eszébe se jut, hogy tegyen valamit.

„Az ész bajjal jár...” Mielőtt a nagy orosz írókról beszélünk, még egy általános jelenséget kell szóvá tennünk és ez az, hogy az ész csakugyan bajjal jár, mindig és mindenütt, de kevés helyen annyira, mint a cári Oroszországban. Az orosz irodalomtörténetekben az írók életrajza oly megrendítő olvasmány, hogy az ember szinte már kényszeredetten elmosolyodik, amikor a harmincadik íróval kapcsolatban olvassa ugyanazokat a szörnyűségeket. Amint már mondtuk, *Novikovot* és *Rádiscevet*, az első orosz realistákat, halálra ítélték, majd

* *Alekszandr Szergejevics Gribojedov* szül. 1795-ben. Katonatiszt, majd diplomata, 1828-ban teheráni követté nevezik ki, 1829-ben ér állomáshelyére, itt a felkelők kísérétével együtt felkoncolják.

Szibériába küldték; Puskin a Kaukázusba és saját birtokára száműzték, Lermontovot Puskin halálára írt ódája miatt a Kaukázusba; Puskin követői közül *Polezsájevet* huszonöt évi közkatonáskodásra kényszerítettek, a szelíd, német-romantikus *Odojevszkij* herceget tizenkét évi kényszermunkára ítélték, azután mint közkatonára szolgált; *Ryljejevet* kivégezték, *Gribojedovot* bebörtönözték, *Bjelinszkijt* csak betegsége mentette meg Szibériától, halálos ágyánál naponta érdeklődött egy csendőr, hogy nem érzi-e mégis jobban magát. *Csáádejevet* elmeógyógyintézetbe csukták, a cárizmusnak ez is kedvelt büntetése volt. *Herzen* hat évig Vjatkában, majd hosszú ideig Novgorodban élt száműzetésben, míg végre külföldre menekült, *Szaltikov* nyolc évig élt száműzetésben, még az angyali lelkű *Turgenyevet* is bebörtönözték, mert nekrológot írt Gogolyról és *Csernisevszkij* húszéves szibériai fogsága mellett még *Dosztojevszkij* ismeretes sorsa is eltörpül. És ez csak néhány név.

Társadalmi
helyzet

A fenyegető sorshoz gondoljuk hozzá az orosz író sívár elhagyatottságát. Aki a cári Oroszországban író vagy más módon az „intelligencia“ tagja lett, kiközösítette magát a társadalomból. A felsőbb osztálybeliek kerültek, mint gyanús elemet, akinek társasága kompromittáló, művelt középosztály nem volt, a nép pedig, amelyért szenvedett a gyökértelessé vált intellectuel, még olvasni sem tudott. Az intelligencia kicsiny csoportja az egymásrautaltságot erősebben érzi, mint máshol; olyanok, mint a szektáriusok, mindig együtt vannak, végnélküli orosz beszélgetéseket folytatnak (az orosz 'duma' szó beszélgetést és egyúttal elmélkedést is jelent), barátságaik és ellenségeskedéseik intenzívebbek, mint máshol. Ilymód az orosz írók melankóliáját és forradalmi hajlamát nemcsak a szláv lélek magyarázza meg, hanem még inkább az orosz írók sorsa és helyzete.

Orosz romantika

Az első világirodalmi név *Puskin*.^{*} Az udvari arisztokráciából származik, anyai ágon néger vér is van benne, Hannibálnak, Nagy Péter néger tisztjének révén; az arcképek után ítélve Puskin arca csakugyan négeres lehetett.

Puskin

Puskin irodalomtörténeti hivatása, hogy oroszra ültette át a közös-európai romantikát és ugyanakkor megtalálta a romantika sajátosan orosz változatát; ez az orosz romantika pedig már átmegey a realizmusba. Puskin életműve híd három korszak között: pályáját könnyű és trágár rokokó versekkel kezdi, majd megteremti az orosz romantikát és Anyeginjével útnak indítja az orosz realizmust.

Történelmi helye

Rá is, mint az egész orosz irodalomra, *Byron* és *E. T. A. Hoffmann* hatott a legerősebben. Különösen Byron, mind a két Byron, az elbeszélő költemények és drámák „végzetes embere“ éppúgy, mint a Don Juan cinikus világlia. Nélküle talán nem fedezi fel Puskin az orosz romantika tájait, a Kaukázust és a Fekete-tenger vadregényes partvidékét. Bizonyára Byron kellett ahhoz is, hogy költeményt írjon a *Kaukázusi Fogoly*ról, vagyis önmagáról. Byroni korhangulat tükröződik a *Cigányok*ban is, az elbeszélő költemény hőse kiábrándulva elhagyja a várost, „benszülött“ lesz a cigányok közt, de nem tudja levetni végzetes sötét természetét, féltékenységében

Byron

^{*} Alekszandr Szergejevics Puskin szül. 1799-ben Moszkvában. 1817-ben kitiltják az egyetemről, de költői hírét eddigre már megalapozta. 1820-ban a Szabadsághoz írt ódája miatt Dél-Oroszországba száműzik, majd 1824-től mihajlovszkojei birtokán kell tartózkodnia, mígnem 1826-ban visszatérhet Moszkvába, de szabadság-eszméinek feláldozása árán. Ezentúl maga a cár cenzurázza verseit, nem sokkal több intelligenciával, mint a hivatásos cenzorok. 1830-ban feleségül vesz egy ünnepelet udvari szépséget és hogy annak életszínvonalát biztosítsa, 1834-ben kisszerű udvari állást vállal, kamarás-apród lesz és ezzel elveszti népszerűségét az intelligencia körében. 1837-ben felesége miatt párbajt vív egy külföldi kalandorral és sebébe belehal.

megöli cigánylány szeretőjét, mire a cigányok ki-
közösítik maguk közül.

De mindez még csak helyi jelentőségű; a világ-
irodalomban Puskin egy művével szerepel, *Jevgénij*
*Anyegin*nel (1825—31).

Anyegin

A versesregény hőse, Anyegin, Csáckij típusának
továbbképzése: intellektuális nemes, akinek számára
az ész bajjal jár, mert elszakítja földjétől, önmagától.
Csáckij plusz Byron: Anyegin meghasonlott lélek,
élete értelmét vesztette, mielőtt megtalálta volna,
otthontalan ember, szórakozásokban és a byroni póz
hiúságában keres sovány vigasztalást. Longus post
me ordo, mondhatná ő is, utána az otthontalan orosz
nemesekek hosszú sora következik az irodalomban.
Anyegin egy dologban sokkal különb irodalmi szem-
pontból byroni elődeinél: míg azok előkelő idegenek
maradnak a valóságban, Anyegint ezer szál köti le
az orosz környezethez és a környezet valósága által
Anyegin byroni pózból élő alakká válik. Byron a semmi-
ből és önmagából teremtette alakjait, Puskin élő embert
rajzol, azt az emberfajtát, amely a byronizmus hatása
alatt valóban elárasztotta a világot. És a még mindig
kissé elvont, könyvön nevelt Anyegin találkozik a
legkétségbevonhatatlanabb „élettel“, Tatjánával, aki
szerelmes lesz belé. Tatjana szerelmet vall a világ-
irodalom legszebb szerelmes levelében. Az orosz
irodalomban általában a nők a kezdeményezők a
szerelemben, ez is mutatja az oroszok eredendően
realisztikus látását. Őket nem kötötték lovagi és
petrarcai hagyományok ahhoz a fikcióhoz, hogy a
férfiak üldözik szerelmükkel a hideg és vonakodó
hölgyeket. Szerelmi vallomásával Tatjana nem lesz
semmivel sem kevésbé nőies, kevésbé szűzies —
csak Anyegint sajnáljuk, hogy erre a szerelemre a
világfi fanyar fölényességével válaszol. Nyilván igaza
van Dosztojevskijnek, aki azt mondja, Anyegin
halálosan belé is szeretne Tatjánába, ha erre példát
találna Byron költészetében.

A költemény különös, el nem avuló vonzóerejét atmoszférája adja meg. Anyegin tökéletes művészi kifejeződése egy társadalmi rétegnek, amely az oroszokon kívül a magyar életben is döntő szerepet játszott: a földbirtokos nemesség világának. A magyar hangulat legfőbb képviselőjének, *Krúdy Gyulának* bizonyára azért volt annyira kedves ez a költemény, mert oly otthonosan érezte magát benne, mintha egy magyar nemesi kúriáról beszélne, a magyar multszázadról. Ha meg akarnók mondani, mi az igazán szép Anyeginben, arról kellene beszélni, mi volt olyan szép ezeknek a nemesi kúriáknak az életében — de prózában nehéz lenne kifejezni a meghatározhatatlan harmóniát, derűt, küzdelemmentes célhoz érést, ösztönös életművészetet és a nagy-nagy belékapcsolódást a földbe, az évszakokba, a multba, a legmélyebb és legcsöndesebb valóságokba. Puskin nem idealizál; a költeményben kitűnő, enyhén komikus mellékalakok vannak, mint pl. Tatjana anyja, aki háztartás, birkanyírás, cselédekkel való vesződés közben nagylassan elfelejti, hogy Richardson hőseibe volt szerelmes — és ezért nem érezzük üres idealizálásnak Tatjana alakját sem. Tatjana a nemesi kúria megdicsőülése.

Az orosz romantika másik nagy neve *Mihájl Jurjevics Lermontov* (1814—1841), úgy egészíti ki Puskin alakját, mint a sötétség a világosságot. Sorsuk hasonlított és egybefonódott: Puskin néger ösére büszke, Lermontov családjának skót eredetére (*Learmouth*), Lermontovot is eltávolítják az egyetemről, őt is a Kaukázusba száműzik, mégpedig éppen Puskin halálára írt ódája miatt, ő is egy fajankóval vívott párbajban esik el. Mindkettejük számára Byron a legfőbb mintakép és mind a kettő messze távolodik Byrontól a realizmus felé. De míg a vidám, könnyed Puskin mindenfelé szeretik és maga is szerető barát, a fiatalok pártfogója, Lermontovot ellenszenv szigeteli el a világtól, féltékenység és sértett önérzet teszi emberkerülővé. Puskin harmónikus tiszta mű-

Lermontov

vész, igazi területe az idill, Lermontovval kezdetét veszi az orosz irodalom démoniája.

Művei

Verset, prózát egyaránt írt, mint Puskin. Fiatalkori versei még erősebben nyugati hatás alatt állnak, mint Puskinéi, *Démonja* pl. változata a bukott angyal által elcsábított lány témájának, amelyet a francia romantika annyira szeretett. Puskinnál mélyebb és sejtelmesebb lírikus; *Palesztinai pálmaág* c. verséről még rossz fordításon keresztül is sejthetjük, hogy az eredeti hatalmas, Shelley-Keats-szerű költemény lehet.

*Korunk
Hőse*

Ő is csak egy könyve révén szerepel a világirodalomban: ez regénye, a *Korunk Hőse* (1839—1840). Amint már címe is mutatja, ez is a byronizmus hatása alatt kialakult új embertípus tárgyilagos ábrázolása. De Anyegin és a *Korunk Hőse* közt eltelt egy évtized. Pecsorin, a regény (vagyis inkább novellaciklus) hőse szintén fáradtan játszik élettél-halállal, párbajban öl, mint Anyegin, Tatjana szerepét Mary hercegnő tölti be, — de míg Anyegin minden mélabúja dacára felületes és életszerető világfi, Pecsorinban van valami meghatározhatatlan ördögi vonás, amely sokkal reálisabb és sokkal kicsinyesebb, mint a byroni satanizmus. Hiányzik belőle a byroni hősök nagyszerűsége. Nemcsak gonosz, hanem időnkint komisz is. Az a rész, amelyben párbajban lelövi ellenfelét, már annyira orosz írás, mint Dosztojevskij vagy Tolsztoj nagy részletei. Az orosz irodalom itt már kilép a Nyugatról hozott világosságból, itt már a Sötétség Birodalma szólal meg. Kortársai nem is értették; hírneve csak a század végén növekszik meg, amikor Dosztojevskij már fogékonnyá tette a lelkeket az orosz démonia számára.

Orosz realizmus

*Világirodalmi
pillanat*

Puskin Anyeginje már átvezet az orosz realizmusba. Puskin az orosz realizmus megalapítójának, *Gogol*ynak tisztelője és pártfogója, sőt ő adja az eszmét

Gogoly néhány legfontosabb írásához. Hogy az oroszok legnagyobb romantikusa már realista is, mutatja, hogy a realizmus oly lényegszerűen hozzátartozik az orosz szellemhez, mint a franciához a klasszicizmus, a némethez a romantika. Aki nézte már távcsővel a csillagos égboltot, ismeri azt a nagyszerű érzést, amikor egy szép és fényes csillag méltóságteljes lassúsággal beúszik a távcső látókörébe; a nemzeteknek is vannak ilyen boldog pillanataik. A világ iránya találkozik a nép belső hajlandóságával és a szellemi hegemonia minden erőltetés nélkül, magától hull a nemzet ölébe. Ilyen kor az orosz számára a múlt század közepe és második fele, a realizmus kora.

Minden népnek van egy irodalmi formája, amelyben mondanivalói természetesen helyezkednek el, mert a forma megfelel a nép lelki tempójának és szerkezetének: a világosfejű és héroikus ízlésű franciák formája a dráma, az érzelmes németeké a líra, az orosz számára az úgyszólván egyedül lehetséges forma a formátlan, össze-vissza, de az élet minden gazdagságát és önellentmondását befogadni tudó *regény*. Az orosz irodalom fénykora szükségképen egybeesik a regény fénykorával.

Az orosz regény bámulatos kivirágzását politikai okok is elősegítették. 1825-től, az ú. n. *dekabrista* mozgalom leleplezésétől kezdve a hatvanas évekig Oroszországra megint a legszigorúbb rendőri önkényuralom nehezedik. Minthogy a cenzura nem engedte meg, hogy nyíltan beszéljenek társadalmi kérdésekről, a reformgondolat kénytelen volt az ártalmatlannak látszó és éppen ezért aránylag kevésbé ellenőrzött szépirodalom és szépirodalmi kritika köntösében megjelenni. Minden szellemi energia a regénybe áramlott bele.

Az orosz regényt átfűtő reformvágy és forradalmiság, amint tudjuk, szociális jellegű. Az orosz regényírók felfedezik a szegényeket: a kisembereket a társadalomban, az alázatosakat és megalázottakat a lélekben, a szenvedőket, mint kollektívumot, embercso-

Az orosz műfaj

Politikai okok

Szociális érzék

portot, emberfajt, a nem-szentimentális, nem-előkelő, reális szenvedőket. A nép romantikus fogalmának is ők adnak határozott és fogható értelmet. Emberi szempontból ez az orosz irodalom legnagyobb tette.

A jobbágyság

A szegények felfedezésének is volt külső, politikai oka: a jobbágyság problémája. A negyvenes évek folyamán fellépő demokratikus közszellem mindenütt eltörli a jobbágyságot, ez az intézmény (amely az újkorban sokkal pokolibb súllyal nehezedett a népre, mint a középkorban) már csak Oroszországban él tovább. Az orosz irodalomnak ez a kérdés ad közvetlen tárgyat 1861-ig, amikor II. Sándor cár végre eltörli a jobbágyságot. Azontúl pedig hatalmas önérzettel és felelősségérzéssel tölti el az orosz író a tudat, hogy a jobbágyság felszabadítása nagyrészen neki köszönhető. Az irodalmi tiltakozást megerősítette a krími háború (1854—55). Ekkor derült ki, mennyi gyengeséget leplez a cári önkényuralom, kiderült, hogy e tekintélyrendszernek még csak az a megokolása sem helytálló, hogy erőssé teszi a nemzetet. Az orosz különben is könnyen elveszti önbizalmát és szívesen mond el magáról minden rosszat; most a vereség után fejlődik ki igazán az ú. n. *vádoló* vagy leleplező irodalom, a századközépi orosz forma.

Krími háború

De a szociális hajlam mindig is megvolt az orosz lélekben; már a régi korokban is, amikor Nyugaton még alig találni ilyen hangokat. Már *Ilya Muromec*, a nemzeti mondák hőse is lelövi a templomokról az aranygombokat és az így szerzett pénzen megvendégeli a mezítlábasokat és a szegénylegényeket. Az orosz népköltészet büszkesége az ősrégi *betyárdalok*, mint a csodálatos „Ne susogj, zölderdő anyácskám . . .” kezdetű. Az orosz nép, amint már Gogoly megírta, a bűnösökben szerencsétleneket lát és megajándékozza a foglyokat, amint a falun áthaladnak. Az orosz Wertheriáda, Karamzin *Szegény Lizája* már szociális problémán épül fel, az orosz Werther jobbáglány, aki öngyilkos lesz, amikor nemesi szeretője elhagyja; és

Gogoly *Köpenyét*, amelyet a kisember-irodalom kezdetének szokás tekinteni, egy preromantikus-szenti-mentális írónak, *Csulkov*nak egy elbeszélése ihlette — itt már a preromantika is szociális jellegű.

A szociális vonás mellett az orosz regény leginkább szembetűnő tulajdonsága a vallásos jelleg — a legnagyobbaknál a kettőt nem is lehet szétválasztani. Az orosz számára minden probléma vallási probléma, akármiről beszél az orosz író, mindig lelkünk üdvösségéről van szó. Az orosz jobboldal, a szlavofilek az orosz kereszténységtől várják a világ megváltását, az orosz baloldal pedig a nagy forradalmat várja éppolyan vallásos lelkesedéssel, mint amilyennel őseik várták a világ végét az egyház által kijelölt időpontokban. Ez a vallásosság választja el leginkább Oroszországot a hűvös és még vallásosságában is racionális Nyugattól. *Bjelinszkij*ről, a nagy kritikusról mesélik, hogy egy ismerősénél volt és éppen Isten létezéséről vitatkoztak, amikor az inas bejelentette, hogy kész az ebéd és a házigazda felkelt. „Hogyan?” kiáltott fel *Bjelinszkij*, „még el sem döntöttük, hogy van-e Isten és Ön már enni akar?” Van-e Isten? és ha van, hogyan kell élnem? vagy ha nincs, lehet-e tovább élnem? — erről szólnak a legnagyobb orosz regények. *Tyucsev* sokat idézett verse szerint Oroszország szent föld, mert minden faluját bejárta Krisztus Urunk szolgálójában.

Még egy szót az orosz regény társadalmi helyzetéről. A regény a polgárosztály műfaja. Oroszországban, bár az ország a század folyamán rohamosan polgárosodik, sőt nyárspolgárosodik, nincsen még művelt polgári réteg; itt is, mint a XIX. századi Magyarországon, a nemességből kiszakadt intelligencia ugrik be a polgárság szerepébe. De míg Magyarországon az intellectuellté lett nemes is megőrzi osztályöntudatát és méltóságát, Oroszországban „bűnbánó nemes” lesz belőle, szégyelli, hogy őt vagy őseit a jobbágyok tartották el, maga fordul legerősebben a nemesi kiváltságok ellen. Ilyen bűnbánó nemes *Turgenyev*,

Vallás

A bűnbánó
nemes

Nyekraszov, Szaltikov, Piszárev, Garsin, Herzen és a legnagyobb, akiben a bűnbánó nemes szerepe próféta-sággá emelkedik, *Tolsztoj*. Még *Dosztojevszkij* is ide tartozik, apjának két birtoka is volt és jobbágyaival úgy bánt, hogy azok elkeseredésükben meggyilkolták. *Dosztojevszkij* az öreg Karamazov egyik faluját apjának egyik birtokáról nevezte el.

Gogoly
romantikus
korszaka

„Mindnyájan Gogoly Köpenyéből jöttünk ki“, mondta *Dosztojevszkij* az orosz regényírókról. *Gogoly*,* a kisemberek frója, maga is kisember, déloroszországi kurtanemes, a puszták fia, a vad zaporozsi kozákok ivadéka. Első nagysikerű írásai (*Esték a dikankai majorban* (1831), *Mirgorod* (1835)) még romantikusak, köztük van a *Vij*, a világirodalom egyik leghatásosabb kísértetnovellája, és prózaeposza, a *Bulyba Tarasz* is. Ez utóbbiban félelmesen kitombolja magát Gogoly minden kozák vadsága; nem lehet bizonyos riadtság nélkül elolvasni. *Bulyba Tarasz*, a kozák főnök, amikor megismerkedünk vele, éppen fiaival pofozkodik, mintegy testgyakorlat gyanánt; később sem lesz sokkal barátságosabb apa, amennyiben egyik fiát maga végezteti ki, a másik kivégzését végignézi. Gogoly kevésbé áll nyugati hatás alatt, mint a többiek, az orosz couleur locale, amint látjuk, szabadabban érvényesül műveiben.

A revizor

Mint realista, először megírta *A Revizort*, a legjobb orosz színdarabot (de csak 1839-ben kerülhetett színre). Itt kibontakozik már típusalkotó ereje; a darab maró szatíra az orosz társadalom renyhésége, tudatlansága és korrupciója ellen. Az első előadáson maga I. Miklós cár kezdte el a tapsolást és kitűnően mulatott rajta, hogy Gogoly milyen jól megadja mindenkinek.

A Köpeny

Az orosz irodalom történelmi fordulópontja novellájának, *A Köpeny*nek megjelenése (1836). Az el-

* *Nikoláj Vaszilyevics Gogoly* szül. 1809-ben Szorocscynben, Ukrajnában. 1828-ban Pétervárra megy, meghitt barátságban él Puskinnal. 1836-tól 1848-ig külföldön, nagyjából Rómában tartózkodik. Azután hazajön és mint zarándok él haláláig, 1852-ig.

beszélés hőse, Akakijevecs Akakij, a tragikus kisember, az ember, aki annyira senki, hogy az már magában is tragikus. Az elnyomott kis tisztviselő koplalással összetakarított pénzén télikabátot csináltat magának és még aznap este elrabolják tőle; Akakijevecs Akakij bánatába belehal. Másik mesternovellája *Az Orr*: egy kis tisztviselő egy nap azt veszi észre, hogy orra leválik fejről és önálló életet kezd, nagy karriert csinál, fogaton jár, bundát hord és mindazt eléri, ami gazdájának nem sikerült. A kisember története mithoszba megy át. Mint Peter Schlemihlnek, ennek a novellának jelentését sem értjük egészen, de érezzük, hogy valami mély bölcseséget fejez ki és hogy teljesen igaza van.

Az Orr

1835-ben belekezdett élete főművébe, a *Holt Lelkekbe* (1842). Csicsikov halhatatlan trojkáján betutazza Oroszországot, hogy egy nagyszabású szélhámosság céljaira halott jobbágyokat vásároljon össze és üzletei közben megismerkedik az orosz vidék valamennyi típusával. Ezek a típusok *A Revizorban* csak éppen hogy felvillantak; most itt állnak teljes szélességükben, hogy ne vessünk és megdöbbenjünk rajtuk. Mert Gogoly humora nem vált ki az olvasóból igazi jókedvet; de erkölcsi felháborodást sem; hanem egyrészt megnyugodva vesszük tudomásul, hogy igen, ilyen az ember — és másrészt valami kísérteties borzongást érzünk. Ez a kettősség az orosz realizmus.

Holt lelkék

Mi a nagy különbség az orosz és a nyugati realizmus között? Nyugaton a realizmus bomlási tünet. Amikor klasszicizmus és romantika, az európai kultúra két utolsó zárt formavilága érvényét veszti, a realizmus a formátlanság, az űr, ami visszamarad. A nyugati realizmus kissé negatív jellegű. A legtisztább realisták, mint Flaubert vagy Thackeray, dezilluzionisták: azt mutatják meg, mi marad, amikor a romantikus ábránd szertefoszlik — az űr művészei. Az orosz realizmus is leleplezi a társadalmat, mégis pozitívum: az oroszok ráébredése az orosz valóságra, orosz magukra, olyanfajta jelenség, mint a magyar irodalomban a század-

közép népnemzeti iránya. Nem véletlen, hogy *Arany János* fordította magyarra *A Köpenyt* és hogy szívesen használta az Akakijevis Akakij álnevet.

Romantikus
vondok

Mínthogy az orosz realizmus nem reakció a romantika ellen, meg is tartja a romantikából azt, ami benne egy mélyebb világvalóság felismerése volt; innen ered a sejtelmesség, a hátborzongató valami Gogolyban és nagy utódaiban. A nyugati realizmus szigorúan kiirtja a regényből a csodát, mert a csoda romantikus dolog; az orosz realisták sorai közt mindig ott lappang valami meg nem történt csoda, mert a csoda is egy oldala a valóságnak. Akakijból halála után kísértet lesz és bundákat rabol magasrangú köztisztviselőktől. Ez nem pusztán romantikus toldalék; Akakij sorsához és az orosz valósághoz hozzátartozik, hogy kísértetté váljék. Az orosz valósághoz az is hozzátartozik, hogy nem egészen valóság. Nem olyan szárazan és szigorúan igaz, mint a nyugati civilizáció valósága. Külső és belső világ határai elmosódnak. *Szaltikov* a hazugságot tartotta az oroszok nemzeti bűnének.

A második
rész

Mikor Puskin elolvasta a Holt Lelkek első fejezeteit, így kiáltott fel: „Istenem, milyen szomorú a mi Oroszországunk!” Gogolyt megriasztotta és elkésérítette könyvének lesujtó hatása. Nem ezt akarta; Oroszország nem ilyen szomorú, mégsem . . . ez csak az egyik oldala. Bejelentette, hogy könyve második részében bemutatja majd a vigasztaló mozzanatokat, a szép, a szent Oroszországot. De ezt a második részt elégette, csak kicsiny töredékek maradtak meg. Mert hiába, csakugyan ilyen szomorú volt Oroszország. A második részt csak valószínűtlen polgári szentekkel és lélekbelátó herceg-kormányzókkal tudta benépesíteni.

Megtérése

És közben maga Gogoly is nagy változáson ment át: megszűnt író lenni. Belső sorsa Tassóéhoz hasonlít. A vallásos ember lassankint fölébe kerekedett benne a művésznek és kárhozatra ítélte az önmaga alkotó

részét. Nyugtalan külföldi és szentföldi vándor-útjáról hazatérve Oroszországban még nyugtalanabb vándoréletemet folytatott. Mint *jurodivij*, szegény zarándok járt városról-városra, alamizsnából élt és zordon önsanyargatással halálra gyengítette szervezetét. Tehát nemcsak a realizmusban előfutára Dosztojevszkijnek és Tolsztojnak, hanem a nagy megtérésben is.

Utolsó éveiben már alig írt; csak egy *Levelet Barátaimhoz*, ebben az oroszokat a pravoszláv egyház és a cár iránti feltétlen engedelmességre inti. A halódó Gogoly levelére az éppúgy halálán lévő *Bjelinszkij* (1811—1848) válaszolt, a legnagyobb orosz kritikus, aki maró, harcias írásaival diadalra segítette a realizmust és a reform-eszmék szenvedélyes híve volt. Szemére vetette Gogolynak azt a veszedelmet, amelyet megtérése és a hozzá hasonló megtérések az emberiség ügyére nézve magukban rejtenek. Gogoly felismeri, hogy a vallási értékek a legmagasabbrendűek és hogy más síkban fekszenek, mint a szociális kérdések, — de ha ebből azt a következtetést vonja le, hogy most már hagyjuk abba az emberségesebb embersorsért való küzdelmet és csak az örök dolgok felé fordítsuk tekintetünket, akkor minden nemes indítéka ellenére — amelyeket egyébként *Bjelinszkij* kétségbevon — a legsötétebb reakciót szorgálja.

Gogoly és *Bjelinszkij* harca már ahhoz a nagy küzdelemhez tartozik, amelyet a negyvenes évek folyamán az orosz értelmiség két pártja, a *nyugatosok* és a *szlavofilek* vívtak egymással. Ez az elvi harc annál érdekesebb, mert a mi irodalmunkban ez a harc azóta is folyik, szünet nélkül. Az orosz irodalomnak, éppúgy mint a magyarnak, égető problémája az Európához való viszony. Amint már mondtuk, ezzel kapcsolatos a másik probléma, a szellem viszonya a néphez.

A nyugatosok állásfoglalása világos, természetesen következik a nagypéteri reformból: az európai haladó eszméket Oroszországba kell hozni, hogy az

Bjelinszkij

Nyugatosok

oroszság magához asszimilálhassa azokat; a népet pedig fel kell emelni a civilizáció színvonalára. Bíz-
nak benne, hogy a nemzet ebben a folyamatban nem
fogja elveszíteni egyéniségét, de ez a kérdés másod-
rangú számukra, mert a nemzet egyéniségénél fonto-
sabbnak tartják tagjainak szellemi emelkedését és
anyagi boldogulását.

Szlavofilek

Bonyolultabb a szlavofilek világnézete. Bennük
ölt szellemi formát az oroszság ellenszenve a két-
évszázados nagypéteri kényszerzubbony iránt. Az
idegengyűlölők ezúttal is idegenből kapják az ideoló-
giát, sőt éppen azoktól, akiket a legjobban gyűlölnek,
a németektől: a szlavofilek a Herder-Hegel-Schel-
ling-féle történetfilozófiából indulnak ki, amely a
népeket szerves lényeknek tekinti, fiatal- és öregkorral
és hivatással. A vén Nyugat, mondják a szlavofilek,
már betöltötte hivatását, elkorhadt, elromlott, többet
már nem adhat az emberiségnek. A jövő a fiatal orosz
népé. De mire fogja megtanítani Európát Orosz-
ország, amely eddig még a szamováron kívül nem
adott semmit az emberiségnek? A szlavofilek az orosz
kereszténységben, orosz *messianizmusban* keresik a
választ. Az individualista nyugati népek harcot hoz-
tak a világra, a békeszerető szláv lélek hozza majd
meg a szeretetet, a Krisztus békéjét. Dosztojevszkij,
a legnagyobb szlavofil, *Puskin-émlékbeszédében* ezeket
mondja: „Végső céljait tekintve, mi egyéb az orosz
néplélek ereje, mint a világegyetemesség és az emberi
egyetemesség felé való törekvés? Valódi orosznak,
egészen orosznak lenni annyit tesz, mint minden
ember testvérének, vagy ha úgy tetszik, egyetemes
embernek lenni.“

*Orosz
történelem*

Eszméik érdekében meg kellett hamisítaniuk az
orosz nép rajzát és az orosz történelmet. Tanításuk
szerint az orosz élet boldog idill volt Nagy Péterig.
Minden rossz az idegen civilizációval szakadt a nép
nyakába. Az oroszokat mindig elnyomták? Igaz,
mondja *Akszakov*, de éppen ebben állt az orosz nép

szabadsága, ezért az orosz az egyetlen szabad nép Európában: mert míg a nyugati államok erőszakos foglalás útján jöttek létre, az oroszok *maguk hívták be* uralkodóul a varég-normann fejedelmeket; míg Európa többi népét fejedelmi erőszak térítette meg, az oroszok önszántukból hajtottak fejet a bizánci egyház előtt. Az orosz nép alapvonása szerintük az alázat vagy a szeretet.

A szlavofilok, *Khomjákov*, a *Kirjejev*- és *Akszakov*-fivérek nem voltak alkotók; a szlavofilizmust a marandóság számára a később megtérő Dosztojevszkij képviseli. A nyugatosok ezzel szemben több kitűnő író adtak.

A progresszív eszmék legharcosabb képviselője ebben az időben *Herzen**. Oroszország és Európa viszonyára vonatkozó véleményét így foglalja össze: „A szlávok receptív természetük és nagy alakíthatóságuk folytán egyéb népnél inkább rászorulnak más népekre. Ha magukra maradnak, álomba énekelik magukat, amint a bizánci krónikás mondta; de ha más nép felébreszti őket, ők mennek el a legvégső konzekvenciáig“. Éppen ezért — és itt *Herzen* is messianista, hisz az orosz nép hivatásában — az oroszoké a jövő, a szocializmust ők viszik majd diadalra.

Herzen

A sokoldalú és tehetséges *Herzen* szépíró és tudós is volt és Párisban ő szerkesztette a *Kolokolt* (Harang), a jobbagység felszabadításának legfőbb előkészítőjét. Maradandó írása mégis csak *Emlékirata*. Ennek a nyugodt, egyenletes írásnak értéke nem is az a sok adat, amelyet a szabadság-mozgalmakról megőrzött, mint inkább az, hogy olyan tökéletesen visszaadja

Emlékiratai

* *Alekszandr Ivanovics Herzen* szül. 1812-ben, egy *Jakovlev* nevű gazdag földbirtokos fia, anyja nevét viseli, mert az orosz egyház nem ismerte el szüleinek külföldön kötött házasságát. 1830-ban diákmozgalmak miatt száműzik, 1847-ben külföldre menekül, Párisban, Sveicban, Londonban élénk részt vesz az emigránsok politikai mozgalmában. Megh. 1870-ben.

az emigráció hangulatát. A század ötvenes-hatvanas éveiben a kor legérdekesebb emberei, legnagyobb politikusai, mint Kossuth, Garibaldi, Mazzini, Victor Hugo, Ledru-Rollin emigrációban élnek. Herzen elmondja, Kossuth mennyire különbözött a többiek-től reális gondolkozása és mindennél erősebb nemzeti érzése által. A többiek összejönnek, hajnalig lázasan beszélgetnek, terveket szőnek, lesik a hazulról jövő híreket és közben kifejlődik bennük az a beteges lelkiállapot, ami az emigráció tragédiája. Világfelforgató terveket dolgoznak ki, Mazzini egymásután küldi híveit a biztos halálba, Orsini bombát dob — és mégis a szelíd és nemeslelkű századközép emberei ők is, elsősorban maga Herzen az, szentimentális, multon borongó, a kicsiszolt szép szavakért élő-haló ember. Ez az ellenmondás teszi oly érdekessé emlékiratait.

Turgenyev

A nyugatosok bálványa *Turgenyev** volt; igaz, hogy kevés bálványt dobáltak meg annyiszor saját hívei, mint őt.

Ősi, előkelő és gazdag földbirtokos-család sarja. Maga is előkelő, halk, tartózkodó, mindvégig úgy viselkedik, mint egy nagyúri műkedvelő. Társadalmi osztálya szolgáltatja a témát műveihez. *Bűnbánó* nemes; első novelláiban (*Egy vadász jegyzetei*, 1847—1852) finom, művészi eszközökkel száll síkra a jobbágyfelszabadítás mellett, velük egy csapásra híres ember, az orosz Beecher-Stowe lesz, hatása is áldásosan nagy, maga II. Sándor cár is Turgenyev olvasása közben lett a jobbágyfelszabadítás híve.

*Bűnbánó
nemes*

Állandóan visszatérő hőse maga a *bűnbánó* nemes, a „felesleges ember“, ahogy ő nevezi. Az az ember,

* *Ivan Szergejevics Turgenyev* szül. 1818-ban Orjolban. Gyermekkorá rideg, a cselédektől tanul meg oroszul. 1838—41-ig a berlini egyetemen tanul, egyetemi tanár akar lenni. 1852-ben bebörtönözik, majd birtokára száműzik. 1854-ben külföldre megy. 1863-ban Baden-Badenben, majd 1870-ben Párisban telepszik le. *Flaubert*, a *Goncourtok*, *Zola*, *Daudet*, *Maupassant* a barátai. Halála előtt trt levelében Tolsztojra bízta az orosz irodalmat. 1883-ban hal meg.

aki helyett intézői és jobbágyai minden munkát elvégeznek, az országra nehezedő zsarnokság nem ad neki teret magasabb politikai és szellemi erőfeszítések számára és ábrándos szláv természete is visszatartja; nem tudja mihez kezdjen életével. Már Anyegin és Pecsorin is ilyenek; Turgenyev hősei abban különböznek elődeiktől, hogy rosszabb a lelkiismeretük. Érzik, hogy kellene valamit tenniük önmagukért és a népért, de nem tudják, mit és ha tudják, mit, nem tudják, hogyan és ha azt is tudják, nincs hozzá akaraterejük.

Főképp akaraterejük nincsen hozzá. (*Óstalap, Nemesi fészek, Az elbeste*, stb.) Turgenyev tanulmányt írt *Don Quijote és Hamlet* címen és ebben azt bizonyította, hogy az emberiség két alaptípusa a rajta kívül álló célokért küzdő Don Quijote és a céltalan, magába süllyedő Hamlet. Milyen jellemző, hogy a tettek embere számára nem tud más jelképet választani, mint Don Quijotét! Ő maga szíve szerint Hamlet pártján áll. A századközép a kor betegségének, teljes joggal, az akaratgyengeséget tekinti; Turgenyev barátja, Flaubert megírja az *Education Sentimentale*-t, de az oroszok a gyenge akarat igazi ábrázolói. Francia talán nem is tud annyira akaratnélküli lenni, mint egy Turgenyev-alak. Flaubert magányos, kemény munkában töltötte életét; Turgenyev főfoglalkozása az volt, hogy városról-városra, hűségesen és alázatosan követett egy híres táncosnőt, akibe reménytelenül szerelmes volt.

Dobrolyubov (1836—1861), aki Bjelinszkij halála után az orosz irodalom első kritikusa lett, *Mikor jön el a nap* c. tanulmányában Turgenyev szemére vetette hőseinek passzivitását és kifejezte az orosz közönség kívánságát, mutassák meg nekik az új nemzedéket, amely megtalálja az utat a cselekvés felé. Turgenyev erre megírta az *Apák és fiúkat* (1862), legnagyobb regényét, felléptette benne az új embert, aki szakít az apák szentimentalizmusával, a költészettől a természettudományok felé fordul, hideg, józan, tárgyilagos és forradalmár. A regény hőse, Bazarov,

Akarat-
gyengeség

Kritikusai

nihilista, már ahogy az öregedő és előkelő Turgenyev a nihilistákat elképzeli. A haladók nem voltak megelégedve az arcképpel, Herzen egyszer és mindenkorra szakított Turgenyevvel, a kor új, nagyon eleven kritikusa, *Piszárev* (1840—1868) *Realisták* c. tanulmányában pedig Bazarov védelmére kelt. Piszárev tanulmánya az új nemzedék megismerésére nézve még tanulságosabb, mint Turgenyev regénye. Piszárev maga is új ember; áthatja a természettudományos világnézet, a nő-emancipáció gondolata, az egész „haladó“ korszellem megejtő és enyhén komikus naivitása. Tanulmánya gyilkos támadás akar lenni Turgenyev és a régi nemzedék esztétizmusa ellen, — de egy pillanatig sem jut eszébe, hogy ha az esztéta korszak már végleg letűnt, akkor neki magának is inkább természettudományokkal kellene foglalkoznia, nem pedig regényekről írni kritikát.

A kor ellen

Turgenyevnél senki sem látta világosabban fejére növvő híveinek, a haladóknak hamis és naív beállítottságát. Mindinkább elfordult korától és megírta a keserű *Füstöt*, amelyben egyformán kigúnyolja az üresfejű arisztokráciát és az új embereket, akik életüket külföldi fürdőhelyeken, ál-emigrációban töltik végtelen és üres forradalmi beszélgetések közt és éppúgy nem csinálnak semmit, mint régebbi regényeinek „felesleges emberei“. Ezek is feleslegesek és még hozzá kiállhatatlanok is. — De csak az emberekből ábrándult ki, az eszméből nem. Változatlan ellen-szenvvel tekintett a szlavofilekre; a *Füst* raisonneurje ezt mondja: „Ez a szó ‚civilizáció‘ érthető, szent és szeplőtelen, míg a többi: ‚nemzetiesség‘, ‚dicsőség‘ — mind csak vérszagú“.

Szerelem

Lírai vérmérséklet. Minden regénye szerelmi regény, legnépszerűbbek azok az írásai, amelyek tisztán csak szerelmes történetek: *Tavaszi hullámok*, *Első szerelem*, stb. A szerelmet, mint Baudelaire és a századvég költői, ő is végzetes betegségnak látja, amely tönkreteszi a lélek szervezetét. Regényeiben

és novelláiban a szerelmes férfiak mind alázatos és szerencsétlen rabszolgák; annál energikusabbak és parancsolóbbak nőalakjai. A nő, mint kezdeményező a szerelemben, orosz hagyomány. Nő és férfi hatalmi küzdelmében érvényesül legerősebben Turgenyev nagyszerű lélekábrázoló képessége.

Ő az első orosz író, akinek Európa-szerte óriási *Népszerűsége* a sikere. Hogy a Nyugat felfigyelt az orosz irodalomra, igen nagy mértékben Turgenyevnek tulajdonítható. Természetesen, amikor valami egészen új jelenik meg, akkor eleinte azt szeretik benne, ami nem is olyan egészen új. Turgenyev is azért lett oly népszerű, mert ő a legkevésbé oroszos a nagy oroszok közt, ő áll legközelebb a nyugati szemlélethez. Szerették gyönyörű tájleírásait, couleur locale-ját, — de a tájleírás és a kolorit a dolgok természeténél fogva lényegtelen az introvertált, csak lélekre beállított orosz regényben. Szerették azért, mert ő az egyetlen orosz, aki komponálni tud, — de az orosz regény alapvonása, hogy nincs kompozíciója. Prosper Mérimée, egyik felfedezője, ábrázolásának pontosságát dicsérte, — de milyen elmosódók Turgenyev alakjai a nagy oroszok pontossága mellett!

Későbbi kritikusan és Dosztojevszkij szemére vetették, hogy mindig megállt bizonyos határon, amelyet előkelősége és a századközép szelíd ízlése előírt; alakjai mindig finoman beszélgetnek, sosincs restelni való gondolatuk, váratlan gesztusok nem törnek fel belőlük. Turgenyev a századközép jellegzetes írója, multon borongó, elégikus, halk és lágy tehetség; bár sokkal nagyobb író, mint Dumas fils vagy akár Daudet, történelmi helyére nézve ő is a másodlagos, késői szentimentalizmushoz tartozik.

A másik nagy nyugatos *Goncsárov*,* Turgenyev *Goncsárov*

* *Ivan Alekszandrovics Goncsárov* szül. 1812-ben Szimbirszkben. Első műve, a *Szerencsés Tévedés* 1839-ben jelent meg. 1852-ben nagy tengeri utazást tett, ezt írta meg *Pallas Fregatta* c. művében. Az *Oblomov* 1859-ben jelent meg. Megh. 1891-ben.

vetélytársa és ellensége. Turgenyev anygali természetével szemben Goncsárov elkeseredett, a mániáig féltékeny író. 1923-ban került napvilágra emlékirata, amelyben azt bizonyíttatja, hogy Turgenyev nemcsak ellopta tőle regénytémáit, hanem el is adta azokat nyugati íróknak, így pl. Flaubert is belőle él. Mint szigorú és a törvény betűjéhez ragaszkodó cenzor is sok keserúséget okozott írotársainak. A jobbagyfelszabadításért sem lelkesedett. De hiába, Turgenyev sosem tudta volna megírni az *Oblomovot*, ezt a csodálatos, csak Tolsztoj és Dosztojevszkij alkotásaival egyenrangú remekművet.

Goncsárov az orosz irodalom egyetlen kiváló nagypolgári származású írója. Nem véletlen, hogy minden orosz közül ő áll legközelebb a l'art pour l'art felfogáshoz és ő a legkiábrándultabb. Egész lelkiakata Flaubert-rel, a legfőbb nagypolgári íróval rokon. Ezményei is a nyugati burzsoázia eszményei: a munka, a szorgalom, a hozzáértés és a tőkeképzés menthetné meg Oroszországot, ha az orosz ember képes lenne ilyesmire. Nagy regényében ezek a jó tulajdonságok egy orosz-németben testesülnek meg. Az orosz — az olyan, mint Oblomov.

Oblomov

Több regényt is írt, de csak egy került be a világirodalomba, az *Oblomov*. Oblomov alakjában a „felesleges ember“, a jószándékú, de cselekvésre teljesen képtelen örök orosz regényhős olyan végérvényes figurává nő, mint amilyen Falstaff vagy Werther. Nemcsak Oroszországban, hanem külföldön is kényelmetlenül ismertek magukra Oblomovban a századközep és századvég emberei; lelkiismeretvizsgálatot tartották és nagy irodalom foglalkozik az *oblomovizmus* tüneteivel és esetleges kezelhetőségével.

De Oblomov nem *csak* lusta, tétlen nemesember. Bármennyire hasonlít is életmódja Pató Pál úréhoz, világok választják el tőle. Oblomovot gazdag belső élete teszi Oblomovvá. Sosem érzi igazi szükségét a külső világnak, a tevékenységnek, az ú. n. életnek.

Pató Pál erkölcsi tulajdonságairól nem sokat tudunk; Oblomov jó és tiszta, a derék emberek rajongva szeretik, a gonoszok pedig megszegyenülnek közelében. Goncsárov elrettentő példának szánta — és mégis Dosztojevszkij csodálatos Myskin hercegének rokona. A nagyszerű alak alkotójának polgáris szándéka ellenére növekedett ki.

Oblomov szerelmes lesz egy okos és az orosz irodalmi hagyománynak megfelelően aktív fiatal leányba, aki „meg akarja váltani“ tétlenségéből, amíg lehet. Oblomov el is határozza, hogy új életet kezd, szerelmes és boldog . . . De új életet kezdeni oly nehéz. Lakást kellene változtatnia, le kell mondania délutáni alvásáról, menyasszonya társaságában unalmas emberek közt kell ülnie. Inkább szakít menyasszonyával, az feleségül megy a tökéletes némethez, Stolzhoz, Oblomov pedig elveszi szállásadó asszonyát, egyre kövérebb lesz, míg végre megüti a guta. Íme az elrettentő példa!

De ugyanakkor a példa nem is olyan elrettentő. Mert hiszen Oblomov ebben az életformában találja meg magát; ha menyasszonyának sikerül megmenteni őt, olyan szerencsétlen lesz a ráerőszakolt jobb életben, mint az orosz a nagypéteri pseudomorphosisban, a nyugati kultúrában. A két kultúra küzdelméről van ugyanis itt szó: Oblomov csak a fausti kultúra, a „wer immer strebend sich bemüht“ kultúrája szempontjából szerencsétlen, elveszett ember — a valóságban, amikor teljesen elveszettnek látszik, akkor találja meg a boldogságot szállásadónője mellett, aki rabszolgai alázattal gondoskodik testi jólétéről és sosem zavarja tétlenségében; ekkor talál vissza Oblomovkába, a gyermekkor paradicsomába, amelyről oly tökéletes képet rajzol Oblomov híres álma, Oblomovkába, ahol mindenkinek megvolt kényelmes kis zugja, amelyben átszundikálhatta a napot, ahol soha senki sem csinált semmit és mindenki jól érezte magát. Oblomov visszatál a megszületés előtti állapotba, az anyaméh

*Oblomov
és Faust*

tökéletes védettségébe és ez a legtöbb, amit ezen a földön elérhet. Mindenki a saját módján üdvözülni. És ezért az író minden ellenkező szándéka dacára az olvasó a végén mulat már Stolzon, aki időnkint megjelenik, könnyes szemmel igyekszik megmenteni Oblomovot a teljes tönkremenetel előtt és nem veszi észre, hogy az elveszett Oblomov sokkal boldogabb, mint ő, mint amilyen hozzá hasonló ember egyáltalán lehet.

Hogy mégis oly melankólikus olvasmány, ki tudja, talán azért van, mert irigyeljük Oblomovot; irigyeljük, hogy mi európaiak, még ha körülményeink meg is engednék, belső alkatunknál fogva akkor sem engednők meg magunknak azt a fényűzést, hogy olyanok legyünk, mint Oblomov. Mi mindnyájan magunkban hordjuk Stolzot, aki munkára serkent és ha nem engedelmeskedünk neki, tönkremegyünk — és közben elvesztjük Oblomov belső gazdagságát, amelyhez szabad idő és nyugodtan élvezett tétlenség kellene.

Lehet, hogy Goncsárov is titokban ezt akarta bemutatni: a kemény, céltudatos élet értelmetlenségét, az igazi boldogságot, amelyhez egy pamlag tökéletesen elég. Ő maga legalább is egyáltalán nem hasonlított Stolzra és élete végét a legtökéletesebb oblomovizmusban töltötte.

Osztrovszkij

Az orosz realizmus nagy drámaírója Alekszandr Nikolájevics *Osztrovszkij* (1823—1886), kinek *Asz órvény* című színdarabját nálunk is játszották. Drámáiban azt az orosz réteget ábrázolja, amely a regényekből kimaradt: az orosz kereskedők, a polgárság világát.

Lírikusok

Az orosz fénykor nagy lírikusokban is bővelkedik. Ilyen a forradalmár *Nyekerásov* (1821—1877), a szegénység költője; a népies *Nikitin*, a nagyon finom *Tyucsev* (1803—1873) stb. — de ők nyelvi okokból nem válhattak világirodalmi jelentőségűvé.

Mindaz, amit eddig mondtunk az orosz irodalomról, mintegy előjáték. Az orosz irodalom értelme Dosztojevszkij és Tolsztoj.

A két óriás közös vonása az olvasó szempontjából, hogy műveiket másképp olvassuk, mint más írókét: nem az irodalmat „élvezzük“ bennük, hanem úgy érezzük, valami sokkal komolyabb és felelősségteljesebb dologgal foglalkozunk. Valamivel, ami a lelkiismeretvizsgálathoz hasonlít. Rilkének van egy csodálatos verse az antik Apolló-torzóról; mintha a szobor minden egyes részéből titokzatos szem nézne az emberre és azt mondaná: Du musst dein Leben ändern.

De míg Tolsztoj a legegyetemesebb író, mindenki számára megközelíthető és az ember éveivel együtt érik a gyönyörűség, amelyet olvasása kivált, *Dosztojevszkij** nem való mindenkinek. Az olvasók kiválasztódása nem műveltség szerint történik, Dosztojevszkij olvasójának nem kell a szellemi elithez tartoznia és az elithez tartozás még nem jelenti, hogy az ember szívesen olvassa Dosztojevszkijt. Bizonyos lelki alkat kell hozzá. A latin lélek általában kevésbé fogékony iránta. És igazi átéléséhez ajánlatos fiatalnak lenni. A fiatal lelket annyira megrázza, hogy az már megszállottság és veszedelem is; *Grazia Deledda Varázs alatt*

* Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij szül. 1821-ben Moszkvában, a szegények kórházában, ahol apja orvos. A hadimérnöki iskolában tanul. Apja 1839-ben meghal, Dosztojevszkij örökségét hamar elveri, fordításokból tengeti életét. Első sikere a Szegény Emberek, 1845. 1848—52: Szibéria. Hazajön, mint közkatona, majd mint tiszt szolgái, 1856-ban magnósul. 1860-ban visszatér Péterovára, 1861—63-ban bátyjával egy szlavofil irányú lapot szerkeszt. 1863-ban bátyja meghal, Dosztojevszkij vállalja adósságait. 1867-ben ismét magnósul és hitelezői elől külföldre menekül, Páris, Lyon stb. 1871-ben visszatér, kifizeti adósságait. Megh. 1881-ben. Legfontosabb művei: Emlékiratok a halottas házból (Szibériáról), 1861, Bűn és Bűnhődés, 1867, A félkegyelmű, 1868, A démonok, 1870—71, A kamasz, 1875, Karamazov testvérek, 1880.

c. regényében írja le ezt a Dosztojevszkij-mérgezettséget.

Tolsztoj még belétartozik az irodalmi dolgok rendjébe; Dosztojevszkij egészen különálló. Lukács György regényelméletéből kikapcsolja Dosztojevszkijt, mert vele új irodalmi műfaj kezdődik; Spengler is úgy tekinti Dosztojevszkijt, mint aki még fel nem mérhető, új kultúrkör elején áll.

Élete

Az életrajz természetesen nem magyarázhat meg egy ekkora géniuszt, mégis ad egy-két kulcsot. Dosztojevszkij *déclassé* volt, jómódú, nemes apa teljesen vagyontalan fia, egész élete kínos küzdelem a szegénységgel, kiadói előlegeket kell folyton határidőre „ledolgoznia“ — a sértettségnek, megalázottságnak ez lehet egyik forrása. Fiatal korában egy politikai mozgalomba keveredik, halálraítélik, kivezetik a vesztőhelyre és csak az utolsó pillanatban hirdetik ki a cár kegyelmét. Szibériában négy évet tölt a legszigorúbb kényszermunkában, utána két évig mint közkatoná szolgál. Epileptikus volt, valószínűleg lelki, hisztériás alapon, az első rohamot állítólag akkor kapta, amikor apját egy jobbagya megölte kegyetlenségéért. Apja és egyik bátyja kórosan iszákos, ő maga a kártyaszennvedély megszállottja. A démonit a lélekben nem kellett külső megfigyelés útján tanulmányoznia.

Még egy életrajzi anekdotát megemlítünk, hogy érzékeltessük a környezetet, amelyben Dosztojevszkij élt: mikor első regényét megírta és elvitte az akkori vezető folyóiratnak, reggel öt órakor zörgettek ajtaján. Dosztojevszkij, aki természetesen még ébren volt, ajtót nyitott és Nyekraszov, a szerkesztő és Grigorovics, a drámaíró lépett be. Elmondták, hogy este beledéztek a kéziratba, hamar túl akartak esni rajta. De nem tudták abbahagyni, felváltva olvasták fel egymásnak, a felolvasást azonban minduntalan félbe kellett szakítani, mert sírva fakadtak — míg végül is befejezték és azonnal szánba ültek, hogy beszéljenek Dosztojevszkijvel.

Ebben a világban, ahová most belépünk, az emberek sosem alszanak. (Tolsztoj alakjainak olyan jó az álmuk, hogy Pierre majdnem átalussza a mellette lezajló borodinói ütközetet.) Éjszaka magányosan járkálnak fel és alá nagy gondolataik közt vagy együtt ülnek, mérhetetlen sok teát isznak és beszélnek, beszélnek, lázasan, önellenőrzés nélkül, mint aki tudja, hogy perceit megszámlálták és mindent, mindent el kell mondania. Lázás és irreális légkörben élnek Moszkvában vagy a ködös Pétervárott, amely Dosztojevszkij szerint egy szép nap el fog tűnni a köddel együtt.

Regénye éjszakai és szobai jellegű, mint ahogy Tolsztoj világa nappali és pleinair. A szoba megvilágítása Rembrandtra emlékeztet. A szereplő személyek ruhájáról, külsejéről nem tudunk meg semmit, Dosztojevszkijnél nincs „leírás“. Az eseményeket is sietve, vázlatosan mondja el. Kifejezési eszköze a monológ és a párbeszéd. Ez a legnagyobb regényíró teljesen drámai beállítottságú. Felépítése is drámai. Regényei katasztrófával végződnek, gyilkossággal, öngyilkossággal, Szibériával. A katasztrófát állandó nyílt utalások sejtetik: „és ekkor még nem tudta...“, „ekkor valami rettenetes történt...“ regényeinek visszatérő formulája. Mint a drámaíró, ő is szereti szereplőit egy helyre összehozni. Az ember erőltetettnek tartaná e többnyire éjszakai tömegtalálkozásokat, de az ő világában mi sem természetesebb, mint hogy az emberek valami belső kényszertől hajtva felkeresik egymást polgárilag valószínűtlen helyeken és időkben. Az olvasó éppen ilyenkor érzi, hogy „ezek ilyen emberek“.

Ezek az emberek másképp viszonylanak tetteikhez, mint mi. A tettek egészen váratlanul, ésszel nem követhető utakon rohannak elő lelkük mélyéből; karjuk hirtelen fellendül és arcul ütik a velük beszélőt, aki ugyanolyan hirtelenül és magyarázat nélkül megéri, miért kellett a pofont kapnia, lehajtja fejét és belétörődik. Máskor meg éppen a tett, az akarat útja a

Regényírói
módszere

lélekben aprózódik fel száz atomra, az akarat lassított filmjévé: Raszkolnyikov gyilkossága, Kirilov öngyilkossága (*A démonok*).

Gyilkosságok

Gyilkosság és öngyilkosság olyan gyakori és olyan természetes ebben a légkörben, mint a rémregényekben. Csak Shakespeare dolgozott ennyi halottal. Dosztojevszkijnek nincsenek esztétikai gátlásai. Mintaképe *Balzac*, aki szintén nem idegenkedik a giccstől és *Sue*, a kor vezető rémregényírója. A Dosztojevszkij-regények meséje többnyire közönséges rémhistoria, titokzatos okmányokkal, eltűnt pénzösszegekkel, összeküvésekkel, primitív titkokkal. *A démonok* végén olyan tömeghalál van, mint a Hamlet végén. Megint csak azt kell mondanunk, hogy a legnagyobbak nem félnek a giccstől. Tudják, hogy dráma és regény örök témája az erőszakos halál. Ha az író esztétikai okokból lemond erről a motívumról, le kell mondania arról is, hogy bevilágítson az embersors végső örvényeibe.

Gondolatok

De a rémregénnyel határos drámai kompozíció csak a keret. Dosztojevszkij abban különbözik a nagy realistáktól, hogy nem a mindennapi élet egy jellegzetes darabját akarja ábrázolni, hanem gondolatokat. Amikor úgy érezzük, hogy Dosztojevszkij magasan felette áll a többi regényírónak, ez az érzésünk részben azon alapul, hogy problémái magasabbrendűek. Dosztojevszkij alakjai nem szenvedélyeik, hanem gondolataik megszállottjai. Raszkolnyikov azzal gondolja végig gondolatát, hogy megöli az öregasszonyt, Kirilov gondolata az öngyilkosság. Kraftnak (*A kamasz*) meg kell halnia, mert rájön, hogy az orosz alacsonyabb értékű fajta, életét elhibázta, amikor németből orosz lett. A gondolatnak mágikus ereje van, ez magyarázza meg Dosztojevszkij Doppelgänger-alakjait. A Doppelgänger feladata már a német romantikában is az, hogy megtegye, amit a hős nem mer megtenni, hogy mintegy a hős kiszabadult tudatalattija legyen. Első doppelgänger-regénye, a

Golyadkin úr még Gogoly hatása alatt áll, a kishivatalnok Doppeltgängerje karriert csinál; de a nagy regények Doppeltgängerjei már gyilkolnak, mert mesztükben gyilkos gondolatok villantak át: Sztmergyakov, Karamazov Iván Doppeltgängerje és Verhovszkij, Sztavroginé (*Démonok*).

Alakjai megszállott böbeszedésséggel fejtik ki gondolataikat (Dosztujevszkij maga sosem fejt ki, csak alakjait beszélteti), — de ezeknek a gondolatoknak az a természetük, hogy kifejezhetetlenek. Valami mélyebb értelmet sejtünk mindig e regények mögött, mint az álmokban, amelyek révén olykor megvilágosodik a kifejezhetetlen értelem. Ilyen álmok döntő szerepet játszanak Dosztujevszkij regényeiben: Hippolit álma (*Félkegyelmű*), Szvidrigajlov álma (*Bűn és bűnhődés*) és főképp Mitya álma a *Karamazovban*.

Melchior de *Vogüé*, aki az elsők közt fedezte fel az orosz irodalmat a Nyugat számára, Dosztujevszkij központi eszméje gyanánt a „szenvedés vallását“ jelölte meg. A szenvedés kapcsolja össze az embert az isteni dolgokkal. Krisztus Dosztujevszkij átélése szerint megszentelte az emberi szenvedést, azért, hogy Isten létére ő is szenvedett. „Ha el lehetne képzelni“, mondja, „hogy Krisztus és az igazság két külön dolog és választanom kellene a kettő közt, én Krisztust választanám.“ Krisztus és a szenvedés az igazságnál is több. A világ alapja és lényege.

Mert a szenvedés, úgy ahogy Dosztujevszkij látja, nem valami véletlen, amely bizonyos embert ér bizonyos órában, hogy azután elmúljék, majd újabb szenvedések következzenek. Nem — és ez tanításának legmisztikusabb és legoroszosabb része: a szenvedés örökkévaló és *személytelen*. „Nem te előtted hajtok térdet, hanem az egész emberiség szenvedése előtt“, mondja Raszkolnyikov Szonjának. Mitya álmot lát és megérti, hogy Szibériába kell mennie, akár bűnös, akár nem, „mert a kisgyermek sír“. Mindenki bűnös minden bűnben, mondja Zozsima, a szent

Álmok

Vallás

Szenvedés

öreg. Ez az egyetemes közösség a végső orosz hitvallás. Az egyéniség, az, ami embert embertől elválaszt, csak felületi, nem-fontos, legkevésbé értékes része az embernek; a mélységekben, amelyek kinyílnak Dosztojevszkij szeme előtt, minden ember egyforma, része a minden-emberi közösségnek. Mindenki szenved mindenkiért. Ez a minden-szenvedés a Krisztus. Aki alázattal magára veszi keresztjét, megtalálta élete rejtett értelmét.

Hitetlenség

A modern ember, az individualista civilizáció embere szerencsétlenebb a réginél, mert elvesztette hitét. Dosztojevszkij maga is átment a hitetlenség minden válságán, hitét nem kapta ingyen. „Engem Isten egész életemen át gyötört“, mondja Kirilov. Többször is megrajzolja az atheista küzdelmét Istennel, akitől nem tud megszabadulni: Szvidrigajlov, Kirilov, Sztavrogin és a legmagasabb fokon Karamazov Iván alakjában. Ezekkel az alakokkal éri el Dosztojevszkij már nem is világirodalmi, hanem világtörténelmi hivatását: ő állít emléket a XIX. század legnagyobb válságának, annak, amelynek során a szellem elszakad Istentől.

A szlavofil

Mint igazi szlavofil, elítéli a hitevesztett Nyugatot. Az emberiséget a szent Oroszország fogja megváltani; az orosz Krisztus, a szenvedés Istenembere diadalmaskodni fog a nyugati hitetlenség emberistenein és új testvériségbe egyesíti majd az emberiséget. De mint a legtöbb szlavofil, gondolatait ő is Nyugatról kapja. Ethikája a kanti ethika: embertársaidat ne tekintsd eszköznek, hanem célnak. Ha az egész világ megmentéséhez szükség lenne egy kisgyermek feláldozására, a kisgyermeket akkor sem lenne szabad feláldozni, mondja Karamazov Iván. Az értékpiramis ormán az ő gondolkozásában is az az eszme áll, amelyért a nyugati ember élt és halt a mult század folyamán, a szabadság. Az atheistának végzete a szabadság, Raszkolnyikov azért öl, Kirilov azért lesz öngyilkos, hogy bebizonyítsa maga előtt,

hogy szabad ember; Krisztus is csak azt fogadja el, aki egészen szabadon követi őt, ez a hatalmas *Nagy-inkvizitor-legenda* tanulsága.

Dosztojevszkij számára kétségkívül misztikus tanítása volt a legfontosabb, ennek kedvéért írta regényeit. Nyugaton mégsem vallásos mondanivalójával hódított magának megszállott olvasókat, hanem léleklátásának erejével. Új világot tárt fel az emberi lélekben; olyan lelki folyamatokat hozott a tudat világosságára, amelyek előtte teljesen kimondhatatlanok voltak. Dosztojevszkij után másképp látjuk az embert, mint Dosztojevszkij előtt és a modern „mélységpszichológia“ tudománya lassú és nehézkes módszerekkel igyekszik feldolgozni azt, amit Dosztojevszkij víziója hirtelen és tömörszerűen vetített ki a lélektitkaiból.

Lélekrajz

A művészi és tudományos lélekismeret Dosztojevszkij előtt racionális természetű; nagyobbára azokon a vágányokon halad, amelyeken a francia klasszikus lélektan elindította. Különválasztják az értelmet, az érzelmet és az akaratot. A belső konfliktusok úgy keletkeznek, hogy pl. értelem és érzelem összeütközésbe kerül egymással, vagy pedig két ellentétes irányú érzelem vagy akarat küzd a lélekben. A köztük lefolyó harc, pl. Balzacnál, dialektikus jellegű: a két ellentétes érzelem felvonultatja érveit, míg végre az egyik felülkerekedik, mert érvei, ha álérvék is, erősebbnek bizonyulnak. Dosztojevszkij tudja, hogy a lélek nem racionális természetű, folyamatainak semmi köze a dialektikához. Értelem, érzelem és akarat kibogozhatatlan egység, a lélekben a legellentétesebb dolgok megférnek egymás mellett, ugyanaz a dolog kétféle jelentésű lehet. A lelki élet oly bonyolult, hogy minden racionális rendezés meghamisítja. Ő sosem elemzi alakjait, hanem bemutatja őket khaotikus mivoltukban, önellenmondásaikkal együtt.

Irracionális elemek

Léleklátásának egyik alaptörvénye az, amit a *Ambivalencia*

modern lélektan ambivalenciának nevez: szeretet és gyűlölet egészen közeli szomszédok és sokszor a szeretet gyűlölet és a gyűlölet szeretet. Állandóan visszatérő motívuma a szeretet átcsapása gyűlöletbe vagy fordítva: az ellenségek zokogva egymás nyakába borulnak, a barátok gyilkosan meggyűlölik egymást. Aglája gyötri Myskin herceget, hogy annál jobban megjutalmazhassa, ha mindezt a szenvedést elviseli a kedvéért; a Kamasz gyötri apját, Verszilovot, mert azt akarja, hogy az mégis szeresse őt. Jóság és gonosz-ság kísértetiesen vonzzák egymást: Verszilov elcsábítja a Kamasz anyját, mert a nagy tisztaság és szemérem kiváltja belőle az agresszív indulatokat; Rogozsin gyilkossága Myskinből a jóság és szánalom végtelen forrásait fakasztja fel.

Maga a lélek

A nyugati irodalom legnagyobb lélekismerői, pl. Stendhal vagy Thackeray, legtöbbször nem a lelket rajzolják, hanem azokat a konvenciókat, *behaviour pattern*-eket, viselkedési mintákat elemzik, amelyeket a civilizáció rára a lélekre ruha gyanánt. Igazuk is van; legtöbb ember úgy él és gondolkodik, ahogy társadalmi osztályának viselkedési szabályai előírják. De Dosztojevszkijt alig foglalkoztatja az ember konvencionális része; alakjai közt ezért olyan sok az out-cast, a társadalmon kívüli ember, akit nem kötnek szabályok, maga a lélek beszél belőlük, közvetlenül. Csak Shakespeare-nél szólal meg ilyen közvetlenül a lélek; de ott a belső folyamatot elfátyolozza a stilizált drámai nyelv, amelyen keresztül kifejezésre jut. Az emberek általában olyanok, amilyeneknek a nagy nyugatiak rajzolják őket, — de néha végzetes órán kitör vadabb, igazibb énjük, az, amelyet Dosztojevszkij rajzolt. Dosztojevszkij regényei ilyen végzetes órákon játszódnak le.

Jellem

Az ember, akit közvetlenül lelke irányít, nem lehet jellem. Jellemnek nevezzük a legerősebb „viselkedési mintát“, azt, amely minden körülmény közt funkcionál, nincsenek rövidzárlatai; a megbízhatóság,

reakcióinak kiszámítható volta teszi a jellemet jellemmé. A konvencióktól megfosztott lélek teljességgel kiszámíthatatlan és teljességgel megbízhatatlan. Dosztojevszkij alakjai általában „gyenge jelleme”, fogdalmaikat megszegik, végtelenül befolyásolhatók és mindig minden kitelik tőlük. A nyugati polgár nem szívesen töltene közöttük egy éjszakát. Gyenge jellemük állandóan kínos helyzetekbe sodorja őket. Dosztojevszkij a *kínos helyzetek* csodálatos virtuóza. Alakjai szinte keresik a kínos helyzeteket, otthonosan érzik magukat benne, a kínos helyzet okozta megaláztatás váltja ki belőlük a lélek közvetlen megnyilatkozásait. A *Félkegyelmű*ben egy dosztojevszkijis váratlansággal összeverődött társaság azt játsza, hogy mindenki elmondja, mi volt életének leggyalázatosabb tette. A társaság mindegyik tagja szégyeli magát — és mégis résztvesz a játékban.

Nemcsak a polgári lelkiületű ember érzi magát *Pathologia* kényelmetlenül ebben a környezetben. Dosztojevszkij világa csakugyan beteg világ, — talán ez legfeltűnőbb ismertetőjele. Emberei ideglázat kapnak, megőrülnek és ha nem is örülnek meg, valami mindig hibázik bennük. A német és francia romantika kezdetleges kísérletei után ő vezeti be igazán a pathológiát az irodalomba. Ez az újítás a következő korszak irodalmában lesz döntő fontosságú, ott fogunk majd részletesen foglalkozni vele.

Világában aránylag kis szerepet játszik a szerelem. A szerelmi szenvedély alakjainak mozgatója ugyan (Rogozsin, Mitya), de Dosztojevszkij többnyire kívülről nézi a szerelmeseket. Ebben a tekintetben tisztességes századának fia. A szerelem sosem volt olyan konvencionális, mint a múlt század közepén és Dosztojevszkijt nem érdekelte a konvencionális az emberben; viszont a kor szemérmessége még őt is megakadályozta abban, hogy napvilágra hozza a szerelem mélyrétegeit. Ez a feladat a legújabb irodalomra várt.

Annál középpontibb lélekrajzában az önérzet helye. A szexuális tényekre alapozott freudi analízis nem sokat tanulhat Dosztojevszkijtől, viszont mindent elmondott, és százszor jobban, amit később a másik mélylélektani áramlat, az adleri *individválpszichológia* felfedezett. A „kisebb értékűség“, a „tiltakozás“, a „túlságos kompenzáció“ alakjainak legállandóbb, ha nem is leglényegesebb mozgatója. Alakjai *Megsértettek és megalázottak*, mint ahogy egyik első regényének címe mondja; voltaképp valamennyi regényének címe lehetne. Csak az egyszerű szívek nem ismerik a sértettséget. Akik kiszakadtak az ősi közösségből és egyéniségek lettek, akik a polgári társadalom tagjai, valamennyien sértettek. Megalázottá teszi őket, ha más nem, hát a társadalom rétegződése, a különbség ember és ember között. Egyénnek lenni annyi, mint megalázottnak lenni, mert vannak nála különb, gazdagabb, szerencsésebb egyének. Ebből a sértettségéből kiszabadulni két út van: megváltoztatni a társadalmat vagy megváltoztatni magunkat. Az első a nihilisták útja, akiket Dosztojevszkij féktelenül gyűlöl, éppen azért, mert érzi, hogy látszólagos emberboldogító eszméik mögött a legkicsinyesebb sértettség rejlik. A másik út pedig az, amit Myskin herceg tanácsol Hippolitnak: „Menjen el mellettünk és bocsássa meg, hogy boldogok vagyunk“. A sértettség feloldódik a közösségi érzésben, az alázatban, a személytelen szenvedés átélésében.

Mélylélektanában megdőbentő új távlatokat kap az orosz regény állandó főszereplője, a bűnbánó nemes, a felesleges ember is. Ezek Dosztojevszkij legizgalmasabb, legrejtélyesebb alakjai: Szvidrigajlov (*Bűn és bűnhődés*), Verszilov (*A kamasz*), Sztavrogin (*A démonok*) és *Karamazov Iván*. Nemesemberei nem akaratgyengék, hanem akaratuk bénultan áll két lehetőség: Isten és a Sátán között. És jaj nekik, ha akarnak — az akarat rosszra vezet, a jó útja a magát átengedés. Dosztojevszkij nemcsak Istenhívő, hisz az ördögben

is, aki személy szerint meg is látogatja Karamazov Ivánt, és nem hagyja bebizonyítani magáról, hogy csak agyrém. Hisz az abszolút, az öncélú gonoszságban, a kanti „radikális rosszban“, amelynek létezését tagadja a realista látásmód. A nagy realisták szerint (Dickenset kivéve) nincs igazán gonosz ember — de Szvidrigajlov és Sztavrogin azok. Lelkiismeretüket szörnyű és megokolatlan bűnök nyomják, az ördöghöz sokkal közelebb állnak, mint Byron nemesen sátános hősei. Titokzatos, ambivalens lelkek, áttekinthetetlenek, mint az Alvilág.

Velük szemben állnak az abszolút jók, akiknek létezését szintén tagadja a realista látás, Dosztojevszkij feledhetetlen fiatal szentjei, Myskin herceg és Karamazov Alyosa. Csak a régi legendák tudtak ilyen szép és tiszta alakokat rajzolni, azok a korok, amelyek számára valóság volt a Mennyek Országga. Dosztojevszkij számára valóság. Ő itt a földön átélte az üdvösséget, mint Alyosa a csillagos éjszakában, amikor Zoszimától eljön, mint Myskin herceg, rohamai előtt. Dosztojevszkij tud időtlen pillanatokról, amikor a lélek kiemelkedik földi korlátaiból. Kirilov *A démonokban* így mondja el: „Vannak pillanatok, nem tartanak tovább öt vagy hat másodpercnél, amikor hirtelen az örök, teljesen elért harmónia jelenlétét érzem. Ez nem földi dolog; nem mondom, hogy mennyei, csak azt, hogy az ember nem viselheti el földi alakjában; fizikailag meg kell változnia, vagy meg kell halnia. Mintha az ember hirtelen megismerné az egész természetet és azt mondaná: Igen, ez jól van. Nem megindultság fog el, hanem valami, ami az örömeire hasonlít. Az ember nem bocsát meg, mert nincs mit megbocsátani. Az ember nem szeret . . . ó, ez sokkal magasabb a szeretetnél. A legfurcsább, hogy az érzés oly világos és az öröm oly nagy. Még öt másodperc és a lélek nem bírná ki, meg kellene semmisülnie. Ez alatt az öt másodperc alatt egy életet élek át és odaadnám érte egész életemet, megéri. Hogy tíz másodpercig kibírjam, egész fizikumomnak át kellene alakulnia.“

Üdvösség

Kirilov — és Dosztojevszkij — ezeket a pillanatok epileptikus rohama előtt éli át. Metafizika és testi betegség furcsán, kibogozhatatlanul olvadnak itt össze, a legmagasabb égi és a legtörekenyebb földi dolgok misztikusan egyik Dosztojevszkij titokzatos génuszában.

Dosztojevszkij
és Tolsztoj

Dosztojevszkij és Tolsztoj* együtt él a köztudatban; „páros csillagok“, mint Goethe és Schiller. Ők ketten együtt az oroszok. A Goethével és Schillerrel való párhuzam, amelyet Thomas Mann vet fel, csakugyan nagyon csábító. Schillernek Dosztojevszkij felel meg, az átszellemült, eszmékkal viaskodó, beteg testű író, Goethének Tolsztoj. Külső vonásokban is hasonlóvá teszi őket a jómód, az előkelőség, a korán élvezett világhír és a magas életkor, a teremtő erő csökkenése nélkül. Az ember mindkettejüket erőteljes aggastyánként képzei el. A diadalmas öregkor mintegy kézzelfogható jele valami kegyelemszerű kiválasztottságnak. De míg Goethét olymposi derűvel töltötte el az a tudat, hogy az istenek kedvence, Tolsztojt nyugtalanította, növelte lelkiismeretfurdalásait.

Önéletrajzi
ember

Legfőbb közössége Goethével az, hogy ő is önéletrajzi ember, az ő műve még inkább egy egyetemes gyónás töredéke. Míg Dosztojevszkij teljesen eltűnik alakjai mögött, Tolsztoj nem szereti „zárójelbe tenni magát“, az elbeszélést megszakítja, hogy elmondja véleményét, írói pályáját önéletrajzi trilógiával kezdi (*Gyermekkor, Kamaszkor, Ifjúság*) és nagy regényeiben önmagát vonultatja fel Pierre, Levin és Nehlyudov

* Ljev Nikolájevics Tolsztoj gróf szül. 1828-ban Jasznája-Polyánán, gazdag főnemesi családból. Szüleit gyermekkorában elveszti. Egyetemi évei után birtokára költözik (1847—51) és igyekszik jó lenni jobbágysaihoz, majd 1851-ben családott szívtel katonatiszt lesz a Kaukázusban. Itt írja első könyvét, a *Gyermekkort* (1852). 1854—55-ben résztvesz Szebasztopol védelmében. 1855-ben Pétervárra megy és belevegyül az irodalmi életbe. 1860—61-ben külföldi utazást tesz, hogy a népoktatást tanulmányozza falusi iskolái számára. 1862-ben megnősül, jasznája-polyánai birtokán telepszik le. Meghal 1910-ben.

maszkjában. Az önéletrajzi ember alapvonása az, amit Goethe *Ehrfurcht vor sich selbst*nek nevez: mélységes tisztelet önmagával szemben és ennek megfelelően a szeretet feltétlen megkövetelése a világgal szemben. Mint Rousseau, akit nagyon becsült, Tolsztoj is be akarja mutatni a világnak önmagát, úgy ahogy van, szépítés nélkül, sőt hibáinak tüntető bevallásával, hogy az emberek mégis szeressék, úgy ahogy van, hiszen csak az szeret bennünket igazán, aki hibáinkat is szereti. Vőlegénykorában menyasszonyával elolvastatta legénykori naplóját, fiatalkori nőkalandjainak teljes történetével.

Az önvallomás írói kényszeréhez hozzájárul az orosz sajátos hite a vallomástétel erkölcsi erejében. Tolsztoj megrázó népdramája, a *Sötétség hatalma* (írta 1886-ban) óriási nyilvános bűnvallásban éri el tetőfokát; Dosztojevszkij hősei is időnkint szükségét érzik, hogy nyilvánosan bevallják vétkeiket. Tolsztoj nemcsak irodalmi okokból adta egyik legfontosabb elméleti írásának a *Gyónás* címet, írásai nemcsak goethei értelemben gyónástöredékek, hanem vallási értelemben is azok, vagy még inkább nyilvános vezeklések.

Tolsztoj önarcképszerű regényhősei „felesleges“ nemesemberek, szinte az együgyűségig tiszta lelkek, többnyire tétlenek, mint Oblomov és bensőségesek, mint Oblomov; nem lehet nem szeretni őket, minden olvasó magára ismer bennük, mert reakcióik a legnormálisabb reakciók. Nem Istentől gyötört lelkek, hanem istenkeresők és ennyiben éppolyan történelmi jelentőségük van, mint a Dosztojevszkij-alakoknak: az ateista mellett a „kereső“ a XIX. század második felének legfontosabb szellemi típusa. De az istenkereső alapjában véve negatívabb, mint Dosztojevszkij istentelene: Karamazov Iván tagadja Istent, aki *van*, Levin keresi Istent, akinek *lennie kell*. Dosztojevszkij bizonyos benne, hogy van Isten; Tolsztoj úgy tesz, mintha volna.

Tolsztoj egyik késői írásában (*Mi a művészet?*) *A művészt*

Gyónás

Istenkeresés

az igazi művészetnek három ismervét állapítja meg: őszinteség, világosság, eredetiség. Őszintesége írásának gyónás-voltából következik. Felismeri, hogy a modern olvasó idegenkedik minden olyan írástól, amely *csak* irodalom, nem áll mögötte a szerző egész lényével, garancia gyanánt. A világosság az író számára ugyanazt jelenti, ami Tolsztoj legfőbb erkölcsi követelménye az emberrel szemben: az egyszerűséget. Bár azt a célját, hogy írását a legtanulatlanabb ember is rögtön megérthesse, talán csak nagyszerű *Népies elbeszéléseivel* sikerült elérnie, nagy regényei is azt az illúziót keltik az olvasóban, hogy ő is meg tudta volna írni; hiszen nincs benne más, mint amit mindenki lát. És ez talán a legnagyobb művészi illúzió.

Realizmus

Művészi szempontból legfontosabb azonban a harmadik követelmény, az eredetiség. Tolsztoj, az író, mintha csakugyan nem tanult volna senkitől. Pedig nem újító formai szempontból, regényei szabályos realista regények, nem szerepeltet rendkívüli alakokat, rendkívüli környezeteket, minden a legmegszokottabb könyveiben. De mindent úgy tud megírni, mintha ő látta volna először. Munkássága nem más, mint a világ új leltározása; számba vesz mindent, ami van és elmondja, hogy milyen *igazán*. Milyen az, ha az ember nem ért a képekhez és látogatóba megy egy festő műtermébe; milyen az, amikor a fiatal lány első bálján remegve várja a táncosokat; milyen az, amikor a fiatal apa először ébred tudatára annak, hogy gyermeke van; milyen az, amikor a katona kikerül a tűzvonalba és milyen az, amikor az ember meghal, stb., stb. Az olvasó legfőbb öröme a folytonos felismerés: igen, ez csakugyan éppen így van, magam is éppen így érzem. Ezt az azonosítást semmiféle más könyvvel kapcsolatban nem érezzük ennyire. Tolsztoj könyvei rólunk szólnak — mindnyájunkról. Olyanok, mint azok a festmények, amelyek mindig az emberre néznek, akárhova áll is. Ha a művészet célja a valóság pontos ábrázolása, akkor Tolsztoj a legnagyobb író.

Regényeiben minden benne van; Tolsztoj műve éppúgy egész világ, mint Homérosé vagy Shakespeare-é. De az ő totalitása is hiányos, mint minden művészi totalitás: hiányzik belőle a szellemi világ. Emberei érzéketlenek az irodalom, a művészet iránt, erről nem esik szó regényeiben. És bizonyos egyoldalú vonzódás van, különösen későbbi műveiben, a kínok és a csunyaság iránt. Dosztojevskij is szereti alkalmazni a groteszken csúnya, gyötrően hétköznapi vonásokat, hogy lázas, lidércszerű alakjait a földhöz horgonyozza velük — de Tolsztojnál ezek a mozzanatok öncélúak, az árnyékszékek pontos helyrajza műveiben beletartozik az élet általános leltározásához.

Totalitás

Bár a novellának is legnagyobb mesterei közé tartozik (*Polikucska, A három halott*, stb.), bár kisregényei közt olyan remekművek vannak, mint *Ilyics Iván halála* és a tömör, félelmetes *Kreutzer-szonáta* (1890), igazi nagyszerűsége a nagy regényekben bontakozik ki. „Szellemének természetes útja“, mondja Romain Rolland, „az egyéni sorsok regényétől a hadseregek és népek regényéhez vezetett, a nagy embercsoportokhoz, amelyekben milliók akarata olvad össze.“ Legfőbb műve a *Háború és béke* (1864—1869).

Regényei

E hatalmas napoleon-kori regényben minden benne van, az emberi élet teljes gazdagsága — csak éppen a napoleoni kor hiányzik belőle. Alakjai akár ma is élhetnének. Alig egy-két jelentéktelen vonás figyelmeztet a korra, amelyben élnek. Tolsztoj talán idegenkedett attól a sok olcsó és tudálékos fogástól, amellyel a történelmi regény írói „korhangulatot“ szoktak elhinteni műveikben. De ha el is hanyagolta a kor történelmét, annál több a mondanivalója a történelemtől általában. Nem az egyes korszakok, hanem maga a történelem ténye az, ami beletartozik a leltározandó dolgok sorába. Megmondja, milyen a történelem igazán. Szemlélete anti-individualista, orosz szemlélet: a történelemben az egyes ember nem számít, csak az egész, a milliók akaratának összeszövő-

Háború és béke

dése: nagy emberek nincsenek. Napoleonja szánalmas figura; azt hiszi, hogy ő vezeti seregét, holott serege vezeti őt. Nem ő az eszményi hadvezér, hiszen egyetlen egy parancsát sem teljesítik, hanem a bölcs, orosz Kutuzov, aki nem is parancsol semmit, rábízta magát és seregét a sorsra.

*Karenina
Anna*

Második nagy regénye, *Karenina Anna* (1873-1877) egykorú környezetben játszódik. Talán leg-tökéletesebb alkotása; itt fejeződik ki az, hogyan látta Tolsztoj saját korát és osztályát, önmagát (Levin) és az életéhez tartozó embereket. Mint a szerelem és házasságtörés regénye is a legnagyobbak egyike. Pedig Tolsztoj ezt a regényt már kedvetlenül fejezte be. Írása közben beállt lelkében az a válság, amelynek következtében elítélte egész írói működését, kezdetét vette prófétikus korszaka.

Feltámadás

Harmadik nagy regényét, a *Feltámadást* (1899) már késő öregkorában írta, benne adott művészi formát valláserkölcsi meggyőződéseinek. De a regény szerencsére nem merül ki ebben. Tolsztoj értékesíti a szegény emberek életére és halálára vonatkozó bőséges tapasztalatait. Ez a könyv a szenvedések enciklopédiája, a világirodalom egyik legmegrázóbb írása.

Életszeretet

De az élet mégis szép. Ezt kevesen tudták úgy érzékeltetni, mint Tolsztoj, a szenvedések nagy számonvevője. Mennyi a gyermek és az egészen fiatal fiú és leány regényeiben! Jelenlétük valami aranyos, animális meleget áraszt. A természet is milyen szép és meleg; romantikátlan, póztalan, magánytalan, együttélő „igazi” természet. Az életet csak az tudja ilyen odaadással leltárba venni, aki nagyon szerette. Tolsztoj regényeit hatalmas, töretlen életétvágy hatja át, szemében minden fontos és minden értékes, mert titokban egyetért William Blake-kel: „Minden, ami él, az szent”.

Test és lélek

Égész testével éli magába a világot. Legeredetibb területe a test és lélek kölcsönhatása. Emberábrázó-

lásában kívülről befelé halad: leírja alakjainak külsejét, mozdulatait, beszédmódját és ezekből a jelekből olvassa le belső állapotukat. Nemcsak azzal van tisztában, hogy az emberek mit éreznek, hanem még a kutyák és lovak lelki életével is. A párbeszéd, Dosztojevszkij életeleme, neki mellékes; emberei akkor nyilatkoznak meg, amikor nem beszélnek, csak mozdulataikkal árulják el magukat, amikor nem gondolnak semmire, de testi közérzetük gondolkozik helyettük.

Mereskovszkij felhívja a figyelmet arra, hogy Tolsztoj nőalakjai többnyire meghalnak vagy valami animális életformához jutnak el. A *Háború és béke* bűbájos Natasája, miután férjhez ment, elhízik, külsejét elhanyagolja, zsugori lesz és csak gyermekeinek pelenkáját tanulmányozza. És Tolsztoj szemlátómást helyesli ezt: ez az „igazi“ élet, ez őszinte, egyszerű és közös mindenkiével. Minden egyéb csak póz és konvenció.

Az öregkori Tolsztoj, a vallásalapító és általános világreformer, már ott lappang fiatalkori írásaiban és leveleiben is. Pierre és Levin már mindent tudnak, csak még nem szánták el magukat, hogy a tanra rátegyék életüket. Tolsztojban csúcsosodik ki a „bűnbánó nemes“ típusa; ő az, aki nem maradt meg a bűnbánatnál, hanem igyekezett tette és tanra átváltani. És prófétává teszi az egyszerűség vágya is. Az egyszerűség vágya mindig fellép olyankor, amikor az élet végtelenné növekvő bonyolultsága tudatosodik egy-egy korszak fordulóján; így kívánja egyszerűsíteni *Erasmus* a hittudományt a szentszöveghez való visszatérés által, így akarja egyszerűsíteni Tolsztoj legkövetlenebb őse, *Rousseau*, az egész társadalmi életet, a természethez való visszatérés által.

Tolsztoj a muzsikhoz, az orosz paraszthoz akar visszatérni. Éljük úgy, ahogy ők és megtaláljuk az igazi egyszerűséget. A muzsikok Tolsztoj szerint szóról-szóra veszik az Evangélium tanításait. Tegyük ezt mi is: osszuk fel vagyunkat a szegények között;

A próféta

*Evangéliumi
életelek*

mondjunk le minden fényűzésről; öltözzünk úgy, mint a muzsik, készítsük el magunk, amire szükségünk van, éljünk kezünk munkája után. Legyünk szelídek és megbocsátók, ne álljunk ellen a gonosznak, aki megdob kövel, dobjuk vissza kenyérrel; a háború, ha a legnemesebb eszmékért vívják is, gyilkosság és káromlás. Ilymód, másfelől kiindulva, de ugyanoda jut el, ahová a szlavofil Dosztojevszkij, a *non-resistance*, az ellen nem állás elvéhez, a „béketűrő szláv lélek“ messianizmusához.

*Kultúr-
pessimizmus*

Mondjunk le a művészetről és a tudományról is. A művészetnek az a létértelme, hogy kifejezze a kor vallási tudatát. Ilyen művészet volt a régi görög, zsidó és középkori művészet. A renaissance óta a művészetnek nincs vallási tartalma, csupán a felsőbb osztályok kiszolgálására készül, felesleges és értelmetlen luxuscikk. Felesleges Shakespeare, Michelangelo és Beethoven is; értelmetlenek saját korábbi írásai is. Csak az a művészet ér valamit, amely vallásos érzést fejez ki vagy pedig a kor alapvető vallási eszményét: korunkban ez az egyetemes testvériség.

*Tolsztoj és
az egyház*

Mindenekfölött pedig hinnünk kell. Tolsztoj, miután rátalált az Evangéliumra, tovább ment a megkezdett úton és igyekezett magáévá tenni a pravoszláv egyház tanításait. Ekkor újabb válság következett. Az egyház, úgy találta, nem áll mindenben az Evangélium alapján; feltétlen tisztelettel hajlik meg a világi hatalom előtt, megengedi a háborút, imádkozik a győzelemért, vagyis a véröntés sikeréért. Az egyház hitbeli tanításai is ellenkeznek a józan ésszel, csupa mese az egész, tulajdonképpen Krisztus története is csak egy a sok mítosz közül, — az Evangéliumban egyedül az erkölcsi tanítások számítanak. Romain Rolland szerint Tolsztoj kultúr-pessimizmusában nagyon sok az osztálygóg, a főnemesi író megvetése az „intelligencia“, az irodalomból és fecsegésből élő polgárság iránt, amely Oroszországban a nyugati kultúrát képviseli. Abban is van valami naív főúri műkedvelő-

ség, ahogy belátása szerint válogat a hit igazságaiban. Végül is nyilvánosan szembefordul az egyházzal, amely kitagadja és egy új szektának, egy Krisztus nélküli kereszténységnek megalapítója lesz.

A kortársak és olykor az utókor is szívesen pletykálgattak a nagy ellenmondásról Tolsztoj tanítása és valóságos élete közt. Azt állították, hogy muzsikinge alatt selyeminget hordott, szemére vetették, hogy csak néhány nappal halála előtt hagyta ott Jasznája-Polyánát, a grófi jólétet, hogy zarándoknak menjen. De a nagy ellenmondás mélyebben fekszik.

Tolsztojt kegyelemszerűen gazdag, hatalmas és nyílt természete arra predesztinálta, hogy az életet és szépségeit befogadja és hirdesse, hogy Shakespeare és Goethe fajtájából való nagy művész legyen. De társadalmi helyzete, vagyis bűnbánó nemes volta, a századvég vallási válsága és ki tudja még milyen személyes elrendeltetés a gondolkozó Tolsztojt az élő Tolsztoj ellen fordította. Az életigenlés helyett öregkorára érve az élettagadás hirdetője lett, mult századok komor aszkézisét újíttotta fel. A gondolkodó megtagadta benne a művészt.

Tolsztojnak, a művésznek, mindig mindenben igaza van. Tolsztoj, a vallásfilozófus?... kereszténysége, amelyet alávet a józan ész vizsgálatának, nem kereszténység és nem vallás, hanem amint Spengler mondja, „egyszerűen tévedés. Tolsztoj Krisztusról beszélt, de Marxot gondolta“.

Ellenmondások

A SKANDINÁVOK

A világirodalom, amint könyvünk bevezetésében elmondtuk, kb. a XIX. század közepéig a két klaszszikus nyelv, a három nagy modern latin és a két nagy germán nyelv irodalma. De a XIX. században, amikor a „kultúra“ átmege a „civilizációba“ és az addigi zárt viláékép minden tekintetben meglazul, kinyílik, az irodalmi oikumené határai is megnyílnak és kitolódnak, a Nyugat és a Közép után az Észak is hozzácsatolódik a világirodalomhoz. A skandináv népek irodalma az oroszsal körülbelül egyidőben vonul be.

Realizmus

A XIX. század közepén Európa-szerte a polgárosztály jut feltétlen uralomra a szellemben és a skandináv államok Európa leginkább polgári országai. Az arisztokrácia a három ország közül Norvégiában egyáltalán nem játszik szerepet. Parasztság és polgárság között nem tátong olyan űr, mint máshol; a parasztokat a lutheranizmus öntudatossá tette, a városok bent vannak a tájban, lakói anyagilag is közvetlen kapcsolatban állnak az őstermeléssel. A skandináv országok élete külső eseményekben szegény, nagy átalakulásait vértelenül intézik el; ehhez hozzájárul az északi éghajlat és a szigorú protestantizmus szűrítő, hangfogó hatása: mindez arra indítja az északi embert, hogy egyszerű, mindennapi életében, az intim szférában találja meg önmagát és művészetét.

Minden a józan, aprólékos *realizmusra* predesztinálja, arra a művészi látásra, amely a századközep és a századvég emberének kedves.

Láttuk, hogy az orosz irodalom alaptípusa a „bűnbánó nemes“. Egy kis erőltetéssel azt mondhatjuk, hogy a skandináv irodalom alaptípusa, éppen ellenkezőleg, a büntelenségét bánó polgár. A polgár, akit nosztalgia gyötör színesebb, gazdagabb életek felé, aki bánja tisztességben eltöltött unalmas éveit. Ezen a tájon az író maga is ilyen „verirter Bürger“, amint a skandinávokhoz közelálló északnémet Thomas Mann mondja; a társadalom komoly, józan és megbecsült tagja, igen sok az írók közt egyetemi tanár, lelkész, püspök — és ez az író nosztalgiáját vallja be, sokszor igen burkolt formában, könyvein keresztül.

A harmadik jellemző vonás pedig, megint az orosz síkságok nagy közösségi szellemével ellentétben, a dacos individualizmus, a viking örökség. Légy önmagad, tanítja Ibsen, és ehhez a követelményhez képest lényegtelennek tart minden humanisztikus és szociális közösségi eszményt. Az orosz irodalom minden erővonala centripetális, a közösséget keresi, a skandináv centrifugális, a magányba fut.

Felvilágosodás és romantika

Az első világirodalmi méretű skandináv író a norvég születésű, de Koppenhágában élő *Ludvig Holberg*.* A racionalizmus és korai Felvilágosodás

* *Ludvig Holberg* szül. 1684-ben Bergenben. Apja katona. *Theológiát* tanul, többször jár külföldi tanulmányúton, Németországban, Párisban, Oxfordban, rengeteget tanul, híres polihisztor. 1718-tól a koppenhágai egyetem tanára. Öregkorában zárkózottságról és fősvénységéről híres, 1747-ben báróságot vásárol magának azzal, hogy hatalmas vagyonát a sorői iskolára testálja. Darabjait a koppenhágai dán színház számára írta, hogy az felvehesse a versenyt az ottani francia színházzal, a legjobbakat 1724 és 1727 közt. 1754-ben halt meg.

rendkívül jellemző alakja. Száraz, mint egy sózott hal; fanatikus józanságában emlékeztet Nagy Péterre, akit nagyon tisztel. Milyen jellemző pl. megokolása, hogy miért szeret inkább nő-, mint férfitársaságba járni: mert a nők mindig ostobaságokról beszélnek és szellemi munkás számára ez a legjobb üdülés.

Vilgdtékai

Vándoréveinek legszebb hónapjait Rómában töltötte, ahol olasz komédiásokkal lakott együtt. Színdarabjai az olasz *commedia dell'arte* északias változatai. Míg az olasz komédiások csak vázlatot (*canavaccio*) dolgoztak ki, a többit rögtönözték, a rendszeres északi szerző megszilárdítja a műfajt, állandó szöveget ír. A humor nagyrészt itt is a szolgák dolga, akiket többnyire Henriknek hívnak. Nagyon fontos a verekedési jelenet; sikamlós tréfákért sem megy a szomszédba. Társadalmi szempontból darabjainak legfőbb érdekessége, hogy az alsóbb osztályokat vonultatja fel bennük, a kispolgárságot és a parasztságot; a dán irodalom már a kezdetén demokratikus. Leghíresebb darabja a *Politikus Korsóöntő*, amelyben éppen a demokrácia későbbi nagy veszedelmét, a műkedvelő politikusokat, a kispolgári és házi mindent jobbantudókat gúnyolja ki. *Jeppe paa Biergetje* a dán paraszt kettős értékű, tiszteletre és megvetésre méltó alakjának rajza, *Július II-e* (ezen a napon kellett Dániában a kölcsönöket visszafizetni) nagyon mulatságos beugratási komédia. A mai olvasó számára még mulatságosabb az *Ithaciai Ulysses*; e paródiában Holberg kicsúfolta a vetélytárs német színház nagy barokk drámáit, amelyek egy-két óra leforgása alatt negyven év történetét mutatják be. De a darab több ennél, az egész barokk világkép remek kifigurázása a száraz racionalizmus szemszögéből. Egyformán nevetségessé teszi benne a fellengzős, kuriális stílust, a francia-majmolást, a gáláns szerelmi nagyképűséget, a mithológiai szerkezetet, a barokk héroizmust. Hangulatát érzékeltesse ez a tréfa: Egy

ember elment, hogy megkeresse elveszített egyetlen fiát — és mire visszatért, már négy fia volt.

Hasonlóképen a realizmus előfutára az első nagy svéd költő, Carl Michael *Bellman* (1740—1795) is. Ez az északi Villon kocsnáiban átzüllött életének állít emléket versciklusaiban, amelyek közül legnevezetesebb a *Fredman órás levelei* című (1790). Részletező jókedvvel meséli el a részeges Fredman órás, a még részegesebb Mowitz muzsikus és a szép, összetörhetetlen Ulla Winblad kalandjait és érzelmeit a nagy stockholmi éjszakában. Naturalizmus rokokó tánczenére; a lebukok sör- és pálinkabúzában megjelenik Bacchus, Venus és az igazi gráciák és végül Charon is, csónakjával.

Bellman

A *preromantika* a skandináv népekre is éppoly felszabadító hatást tett, mint Európa többi népeire. Az Osszián sikere nyomán világszerte kifejlődő Észak-kultusz felhívta a skandinávok figyelmét is középkori irodalmukra, amelyet már a XVII. században felfedeztek és kiadtak, össze is veszték rajta, hogy melyik nemzetet illeti a három közül, azután megint elfeledtek róla. A skandináv romantika annál nagyobb örömmel fordul az addig követett francia mintáktól a német romantika felé, mert a németek, Klopstock és köre, már előzőleg kisajátították maguknak az északi mithológiát és most eljött az idő, hogy a skandinávok visszaszerezzék örökségüket.

1800-ban a koppenhágai egyetem pályázat gyanánt tűzte ki ezt a kérdést: „Vajjon használna-e a költészetnek, ha a görög mithológia helyett az északi mithológiát alkalmazná?” A pályázatot *Adam Oehlenschläger* nyerte meg és azonnal hozzá is látott a maga elé kitűzött feladatnak.

Oehlenschläger (1779—1850) a dánok koszorús költője; érdemeinek elismerése gyanánt a koppenhágai egyetemen az esztétika tanára lett és hosszú élete folyamán számos király számos kitüntetést akasztott mellé. Jólnevelt, formabiztos, kissé unalmas költő,

Oehlenschläger

mint amilyenek a hivatalos nagyságok szoktak lenni. A német romantikából indult ki, amelyet Henrik Steffens (1773—1845) hozott át Dániába egyenesen a helyszínről, Jenából és 1802-ben kezdett terjeszteni egyetemi előadásában. Oehlenschläger később „megszabadult a romantika szertelenségeitől“, olyan klaszszikus-romantikus lett, mint pl. Grillparzer. Nagy nemzeti témákat „dolgozott fel“, erősen megszelídítve versciklusokba öntötte az északi mondákat (*Helge*, 1814, *Észak istenei*, 1819, stb.), színdarabokat írt északi mondák és az Ezeregyj alapján (*Aladdin*, 1804). A hazai határokat átlépte Correggio c. drámája, amelyet maga fordított németre és amely Goethének nagyon nem tetszett. Kedves, biedermeier darab a festőről, akit anyagi gondjai végül is sírba visznek, de nyugodtan hal meg, mert felesége szerette, gyermeke tehetséges és Michelangelo megdicsérte képeit.

Svéd
romantika

A svéd romantika valamivel később, 1810-ben indul meg a *Phosphoros* folyóirattal, amelynek *Atterbom* a vezető szelleme. A *Phosphoros* a németes, misztikus romantikát képviseli, ellensúlyozására alakult meg egy évvel később a *Gót Szövetség*, amely a nemzeti, svéd romantikát viszi diadalra. Ehhez a táborhoz tartozik *Tegnér*.

Tegnér

*Tegnér** főművének, a *Frithiof-mondának* (1825) nyilván Oehlenschläger *Helge királya* és hasonló „feldolgozásai“ szolgáltak mintaképül. Az elbeszélő költemény versmértéke itt is énekenként változik a hangulathoz alkalmazkodva, nagyobbára lírai strófák, de van benne hexaméter, blank verse, Nibelung-szak és óskandináv alliterációs vers is, úgyhogy az egész mű mintha egy verstani kézikönyv példatára volna. Az északi sagát ő is megfosztja minden vadságától és min-

* *Esaias Tegnér* szül. 1782-ben Kyrkerudban, Värmlandban. *Apja lelkész, ősei parasztok. 1810—25: görögöt tanít a lundi egyetemen, 1826-tól Vexjö püspöke. 1840-ben elhatalmasodik rajta az idegbaj, amely már 1825 óta kerülgeti. Megh. 1846-ban.*

den olyan elemtől, amely sértené a biedermeier-kor ízlését: Frithiof és Ingeborg — minden aljas rágalmazó szegényére — csak beszélgetnek kettesben éjszakákon át Baldur ligetében, Frithiof nem szándékosan gyújtja fel Baldur templomát és sírva távozik, amikor akarata ellenére „farkas a szentélyben“, szentségtörő lesz; idővel megbékélteti Baldur istent, Ingeborg családját és mindenkit, akivel konfliktusa volt. A költemény a biedermeier idők kedvence lett. Huszonnégyszer fordították németre, tizenhatszor angolra, hétszer franciára; Győry Vilmos fordítása a legjobb magyar műfordítások egyike. Brandes idejében Skandináviában még ezt a könyvet kapta minden kislány ajándékba konfirmációkor; lehet, hogy ez a szép szokás azóta is megmaradt.

De Tegnér mégsem pusztán biedermeier nemzeti nagyság, sokkal több Oehlenschlägernél, akit követett és Longfellownál, aki őt utánozta. A héroikus hang, amelyet megüt, nem kötelező koszorús költői attitűd, nem lepez szelíd, nyárspolgári lantost — Tegnérben csakugyan élt a „láng a nagy lángból“, amely XII. Károlyban lobogott esztelenül nagyszerű hadmenetein. A svéd nyelv is hangzatosabb a többi germán nyelvnél, az egyetlen, amely nem vesztette el a szók végéről a telt o-kat és a-kat, az egyetlen, amely hangalakjánál fogva is zengő, költői nyelv. A Frithiof-monda akkor is szép, ha svédül hallgatjuk és egy betűt sem értünk belőle. Tegnérnek képzelete is hősies; hatalmas, shakespeare-i képekben gondolkozik, sasmadarai, mondja Brandes, mind heraldikus madarak. Szavai ünnepi magasztossággal omlanak, született nagy rétor Vergilius és Schiller vidékéről, azok közül való, akikkel kapcsolatban szinte nem is frázis arany lantról beszélni.

A dán romantika két igazi, nemzetekfölötti nagysága csak későn, a harmincas-negyvenes években lép elő: *Andersen és Kierkegaard*.

Hans Christian Andersen (1805—1875) Életem Andersen

Héroizmus

meséje címen, kissé biedermeieresen édes modorban írta meg élettörténetét. Azzal kezdi, hogy élete végig olyan volt, mint egy mese, üdítő, napsugaras. De a tények, amelyeket elmond, mindennek nevezhetők, csak nem napsugarasaknak. A falusi-proletár környezet, amelyből kinő, egyáltalán nem idillikus; és a kis Andersen csaknem hátborzongató figura, határozatlan vágyával siker és dicsőség után, amely inkább örületre, mint tehetségre emlékeztet. Cigányasszony jóslata biztatja fel anyját, hogy kamaszfiát minden megtakarított pénzével és jólelkek támogatásával Koppenhágába küldje östehetségnek. A nagykezü-nagylábú fiú mindenáron táncos és énekes akar lenni; valami alvászó biztonsággal jár mindenkinek a nyakára, aki segítségére lehet. Némelyek kidobják, mások megsegítik, de általában áldására válik a biedermeier jólelkőség, éveken át el tudja tartani magát csaknem indokolatlan pártfogásokból, királyi segítséggel még Itáliába is elutazik, mígnem külföldi sikerei révén otthon is elnyeri az álmodott dicsőséget, révbe ér és ragyogó hattyú lesz a csúnya kis kacsából.

A mese

Pedig sem táncos, sem énekes nem lett belőle, sőt mint darab- és regényíró sem vált be. Világnagyságában van valami mesebeli, valami csúnya-kiskacsai mozzanat: tehetség és történelmi pillanat csodálatos összetalálkozása. A mesét, mint irodalmi műfajt, a romantika fedezi fel, a *Grimm*-testvérek gyűjtései Európa-szerte követőkre találnak, míg végre el nem érkezik az idők teljessége és Andersen fel nem lép. Eddigre a közönség is fogékony lett a mese iránt; a valóság elől menekülő másodlagos romantika tulajdonképpen nem is fogékony más, mint a mese iránt. Andersen azáltal, hogy éppen a mesét emeli művészi tökéletességre, korának talán leginkább reprezentatív írója. Meséit gyermekeknek írja, de úgy, hogy felnőttek olvassák fel; formájuk szerint gyermekeknek, de tartalmuk szerint inkább felnőtteknek szólnak. És csakugyan sikerült elérnie, hogy az ember megrendülve

hallgatja meséit, mint gyermek és még jobban megrendül, ha felnőtt korában újra kezébe veszi.

Meséi már a realista kor meséi: varázsukat talán az adja meg, hogy míg a népmesék alakjait csak akkor látjuk, amikor éppen a hétfejű sárkánnyal vívnek vagy más mesebeli cselekedettel foglalkoznak (aminthogy a régi drámák emberei is csak drámai pózokban jelennek meg), Andersen meséiben betekintést nyerünk a tündérek és meseállatok mindennapi és magánéletébe. Megtudjuk, hogy a habléányok és — *sit venia verbo* — habférfiak a nagy tündérösszejöveteleken vizes vödörben ültek a lakodalmassasztal mellé, hogy otthonosan érezték magukat; ebből az alkalomból összehívták valamennyi lidércet, hogy fáklyásmenetet rendezzenek, stb., stb.

Realizmus

Minthogy gyermekeknek mesél, világában legtöbbször gyermekek szerepelnek, azután háziállatok, mesebeli lények és végül is tárgyak. Andersen a tárgyak költője, ennyiben az impresszionisták előfutára. Az állhatatos ólomkatona, az egymásba szerelmes porcellán-hercegnő és porcellán-kéményseprő, a pörgőcsiga, amely a labdába szerelmes, mindezek az anderseni tárgyak örök ismerőseink maradnak. A biedermeier élet szűk színterét, a csecsebecsékkal telezsúfolt, meghitt szobát meseerdővé tudta varázsolni.

A tárgyak

Mert különös, száz évben egyszeri beleélő képességével mindennel azonosította magát. Tisztában volt vele, mit érez a karácsonyfa, mit érez lábánál az egér, mit érez a tél, a tavasz, az év, gyönyörű kozmikus meséjében, *Az év történetében*. Az állatok és a tárgyak meséiben kissé hiúk és sznobok, ezt elbeszélőjüktől örökölték: mialatt a gólya-anya fiókái fölött ül, a gólya-apa egyaránt merev és ünnepélyes pózban strázsál mellette a háztetőn, mert — mondja — az emberek nem tudják, hogy férje vagyok, bizonyára azt hiszik, hogy felsőbb parancsra állok itt és az olyan előkelő!

Brandes nincs megelégedve a legszebb Andersen-mesének, a *Csúnya kis kacsának* befejezésével. Azt

mondja, a kacsának, miután ráeszmél, hogy hattyú, el kellene szállnia, hattyúdalát énekelve és meg kellene hálnia; e helyett parkbeli dísszé válik, abban leli büszkeségét, hogy a gyermekek kenyeret és kalácsot adnak neki. De Andersen maga is ilyen kacsá-hattyú volt, ez a nagyszerű benne: a szelíd kertek, a biedermeier világ egyetlen, senkivel össze nem hasonlítható gényusa.

Kierkegaard

Sören Kierkegaard (1813—1855) különös alakja inkább a filozófia, mint az irodalom történetéhez tartozik. Merész harca a hivatalos egyházak langyos kereszténysége ellen, az erkölcsi eszmény megalkuvás nélküli feltétlenségéért, mély hatást tett a skandináv írókra. A mai gondolkozók pedig az ú. n. egzisztenciális filozófia megalapítóját tisztelik benne. Irodalmi szempontból legfontosabb alkotása *Vagy-vagy* c. műve (1843). Első felében szerelem-elméletét és a házasság lehetetlen voltát fejtegeti; második felében pedig azt bizonyítja be, hogy az igazi szerelem csak az igazi házasságban valósulhat meg. Ő maga mégsem nősült meg; megkért egy lányt, de azután úgy gondolta, nincs joga magához láncolni, mert komor természetével tönkretenné életét. A *Vagy-vagy* egy része Kierkegaard egyetlen regénye, *Egy csábító naplója*; mondják, azért írta, hogy megvigasztalja volt menyasszonyát, megmutassa neki, milyen jó, hogy nem ment ilyen emberhez feleségül. Ő maga azonban egész életén át hű maradt elhagyott menyasszonyához.

Runeberg

A finn nemzeti romantika költője, Johan Ludvig Runeberg (1804—1877) svédül költött, a finnek csak a század második felében fejlesztik ki nemzeti nyelvű irodalmukat. Runeberg költeményei az oroszok ellen való harcot és a hazaszeretetet énekelik *Stål zászlós meséi* címen. (1848 és 1860.)

Norvégek

A norvég romantika fejlődik ki legkésőbb, egészen elkésve, amikor a norvég szellem felszabadul a dán gyámkodás alól. Norvégia kulturális fővárosa évszázadokon át Koppenhága, oda küldi legtehetségesebb

fiait, amint Holberg esetében is láttuk. A norvég irodalom függetlenségi mozgalma a negyvenes évek szabadság-lelkesedésében indul meg, vezére Henrik *Wergeland* (1808—1845) költő és népzévezér egyszemélyben, mint a dán *Grundtvig* püspök (1783—1872), a népiskolák megalapítója. A mozgalom első nagy fegyverténye a norvég népmese-gyűjtemény, amelyet *Asbjørnsen* és *Moe* ad ki, majd ezt követi a norvég népdal felfedezése.

A norvég romantikának van egy sajátos nyelvi problémája is: a norvég írók ugyanis dánul írnak, a dán, a *Riksmal*, az ország hivatalos és társalgási nyelve. Most, a folklóre felfedezésének élményében arra törek-szenek, hogy a riksmalt kiszorítsa az irodalomból a *Landsmal*, a norvég parasztnyelve, amelynek törvényeit Ivar *Aasen* foglalta össze, meglehetősen önkény-nyel válogatva az egyes tájszólások közt. De a *Landsmal* nem aratott diadalt, a nagy norvégek, Ibsen és Bjørnson dánul írtak, csak éppen a régebbi íróknál nagyobb mértékben használtak norvég szavakat és fordulatokat.

Ibsen és Bjørnson

Az elkésett norvég nép-nemzeti romantika kere-téből lép elő az az író, aki a norvég irodalmat a világ-irodalom fontos részévé teszi, *Ibsen Henrik*.*

Életművének egésze is zárt és szerves kompo-zíció. Ez csak a legnagyobbak kitüntető jele szokott lenni. De másrészt ez az óriás mintha mégsem tarto-

* *Henrik Ibsen* szül. 1828-ban Skienben. Szülei elszegé-nyednek, Ibsen gyógyszerészségét lesz Grimstadban, 1844—50. (Ebben az időben írja költeményét a magyar szabadságharcosok-hoz.) 1849-ben Krisztiániába kerül, 1851—57-ig a bergeni, majd 1857—62-ig a krisztiániai norvég színház dramaturgia, 1858-ban megnősül. 1863-ban állami ösztöndíjjal Rómába utazik, ettől kezdve életét itt, Münchenben és Drezdában tölti, anyagi helyzete egyre jobb lesz. Csak rövid időre tér haza látogatóba 1891-ig, amikor végleg hazaköltözik. Megh. 1906-ban.

zott volna a kegyelemszerű kiválasztottak közé, sem élete, sem tehetségének kifejlődése nem olyan, mint az istenek kedvenceié. A tönkrement nagyburzsoa családnak ivadéka ha visszatekintett gyermekkorára és szülőhazájára, mindig úgy érezte, hogy az messze északon terül el valahol és mindig tél van arrafelé. „Életed úgy feküdt“, írja Björnson Ibsennek, „hogy a nap sosem tudta birtokába venni.“ Első írásai nem árulnak el semmiféle oroszláncörmöket, egyikükhöz a plágium vádja is veszélyesen közeljárt; a siker nagyon későn köszönt be. Egész alkotásában van valami nem-magától-jött és hidegen matematikai, nem ismeri az istenkedvenc írók mennyei serenitását. Lényére és írásaira egyaránt illik az „unheimlich“ jelző, amelyet Brandes adott neki. Észak és éjszaka.

Fiatalkori
művek

Mikor Ibsen fiatal volt, a norvég színház éppolyan szabadságharcot vívott a Norvégiában meghonosodott dán színház ellen, mint néhány évtizeddel előbb a magyar színház a hazai német színház ellen. Ebben a küzdelemben Ibsen is résztvett mint dramaturg és mint színpadi szerző. Első darabjai a nemzeti romantikát szolgálják. A népdal-gyűjtemény hatása alatt népdal-formában írja meg a *Solhaugi ünnepet* (1856), majd saga-formában a *Helgelandi hősokeket* (máskép *Északi hadmenet*, 1858), itt a másodlagos formán már keresztülött az ibseni feszültség és ibseni probléma. Mint Arany János az ekkoriban keletkezett *Buda Halálában*, Ibsen is e darabban családi drámává játssza át, intimmé teszi az ősi nagy témát, a Nibelung-mondát. Romantikus korszakát lezárja a *Trónkövetelők* (1863). A drámában Bratgejr, a skald, kimondja Ibsen esztétikáját: „Isten a fájdalom adományát adta nekem, így lettem költővé“. Ibsent is a szenvedés vezette végül is el önmagához, a mellőzetés keserű évei; a kételkedő Ibsen fanyar szembeállása a magabiztos és diadalmas Björnsonnal fejlődik ki e drámában; aminthogy Ibsen minden műve, matematikus hidegsége és elvont kérdései

dacára, mindig egyéni vallomás is, költőjük egy „élet-szituációjának kifejezése“, amint egy levelében maga hangsúlyozza.

A következő korszak Ibsennek, mint költőnek legjobb ideje, ekkor írja két hatalmas drámai költeményét, *Brandot* (1866) és *Peer Gyntet* (1867). A norvég nemzeti témákból messze kinőve a legnagyobb kérdésre, az *individualizmus* problémájára keres bennük választ. E probléma kiérését nyomon követtük az irodalomban, első fellépésétől, Milton Sátánjától kezdve a byroni romantikán keresztül, mígnem most eljutunk a legmagasabb pontig, Ibsenig. „Légy olyan, mint mások, mint a nagy mintaképek“, ezt tanította kereszténység és humanizmus, ez a mult. „Légy önmagad“, — ez az új, az autonóm ethika nagy törvénye, az új főparancsolat. Légy önmagad, mert különben olyan vagy, mint a hagyma, amelyet Peer Gynt hámoz, réteget leválaszt réteg után és végül semmi sem marad. Peer Gynt a mindennapi ember, aki nem tud önmaga lenni; amikor eljutna magához, minduntalan elébe áll a Nagy Böjgen (talán a konvenciók, a társadalmi szabályok összessége) és kerülőutakra, megalkuvásokra kényszeríti. A másik véglet *Brand*: jelszava a *kierkegaard*i Mindent vagy Semmit, nem ismer megalkuvást, a szeretet és a humánus megalkuvásait sem, a doctrinaire idealizmus utolsó nagy képviselője és egyúttal tragédiája. Ibsen nem tud megoldást: ha egészen önmagunk vagyunk, összeomlunk a magány hómézőin, mint Brand vagy azok közé tartozunk, akikkel Peer a kairói örültek házában találkozik; ha megalkuszunk, a Gomböntő kanala vár ránk, mert akkor még a pokolba kerülni sincs elég nagyság bennünk.

A kérdés továbbkísért Ibsen valamennyi alkotásán, de a nagy drámai költemények elvont megfogalmazása helyett ezentúl inkább a konkrét, alkalmazott problémafelvetést keresi. Mert Ibsen sem tudott megmaradni *Brand* és *Peer Gynt* magaslatain; a Nagy Böjgen elébe is odaállt, „korszerű követelmények“ formájában.

Középső
korszak

Ibsen a következő korszakában modern lesz, vagyis a kor aktuális kérdéseivel foglalkozik. A hetvenes és nyolcvanas években vagyunk már; a nyugati irodalmakban a tárgyilagos realizmust felváltotta a harcias, irányzatos naturalizmus. A fiatal *Brandes* (l. ott), az északi irodalmak vezéralakja és Ibsen leglelkesebb propagandistája, azt követeli az íróktól, hogy formában, tárgyban egyaránt szakítsanak minden epigon hagyománnyal és foglalkozzanak saját korukkal. Ibsen is áttér a versről a prózára, az elvont *igazság*-ábrázolásról a konkrét *valóság*-ábrázolásra, *problémaköltő* lesz. Ebben a korszakában a kor nagy kérdéseiről ír és átmenetileg elfordul a legnagyobb, mert korhoz nem kötött kérdésektől. A problémaköltő jellegzetesen késői, civilizációs jelenség, a „kultúra“ korszakainak nincsenek problémaköltői, csak költői. A problémaköltő kissé az újságíró rokona.

Ilyen nagy probléma elsősorban a gazdasági rend. A hatvanas és hetvenes években mindenütt uralomra jut az addig csak Angliában teljes *kapitalizmus*: vasúthálózatok épülnek ki, óriási vállalatok keletkeznek, a gazdasági fejlődés a nemzet minden erejét igénybe veszi. Egy új emberfajta, a nagy üzletember ragadja magához a hatalmat. Északon, ahol az emberek jobban bíznak embertársaik tisztességében, a nagy pénzembert sokszor csak egy hajszál választja el a szélhámostól; szemünk előtt játszódott le Ivar Kreuger tündöklése és bukása. A nagykapitalizmus erkölcsi problémájára és a benne rejlő drámai lehetőségekre először *Björnson* lett figyelmes és megírta *A csőd* (1875) c. drámáját. A formára, a modern miliőre Ibsen adott neki példát *Az ifjúság szövetségével* (1869); most pedig *Björnson* hat vissza Ibsenre, aki hasonló témához nyúl *A társadalom támaszaiban* (1877), majd a *Népgyűlölőben* (1882). Ez utóbbi darabjának személyes ihletője valószínűleg az a szenteskedő megbotránkozás és bojkott, amelyet a *Kísértetek* (1881) váltott ki Skandináviában.

Egy másik korszerű kérdés a *nő-emancipáció*. *Nő-emancipáció*
Ibsen individualizmusa és szabadságszeretete különösen fogékonnyá tette ez iránt a kérdés iránt. *Nóra* (tulajdonképen *Babaotthon*, 1879) magában álló hatást ért el, nemcsak a színpadon, ahol akkora tehetségeknek nyújtott lehetőséget, mint Duse és Réjane, hanem az irodalmi életben is. A *Nóra*-polémia könyvtárakra terjed és megszámlálhatatlan sok együgyű folytatást irtak hozzá: mi történt Nórával, miután elment hazulról. A *Nóra*-kérdés ma már kevésbé izgalmas. Ami új benne, ma már részben magától értetődő: a nő önálló helye a társadalmi és gazdasági életben — részben pedig elavult. „Azt hiszem, hogy elsősorban ember vagyok vagy legalább is meg kell próbálnom, hogy az legyek“, mondja *Nóra*. A mai *Nóra* újra úgy tudja, hogy elsősorban nő és emberi értékeit is nő-mivoltán keresztül kell megvalósítania.

A *Kisértetek* egy másik kortendencia, a természet- *Atöröklés*
tudományos világnézet hatása alatt keletkezett. Az átöröklés eme végzettragédiája ma éppúgy részben magától értetődő, részben elavult, mint a *Nóra*.

Ibsen problémaköltői korszakát a csodálatos *Vad- *Vadkacsa**
kacsa (1884) zárja le. Ebben a darabban Ibsen újonnan megszerzett eszközeivel visszatér a régi, örökérvényű kérdéshez, a feltétlen idealizmus, a Mindent vagy Semmit kérdéséhez. Polgári környezetben újra játszatja a *Brandot*. De micsoda távolság a két darab közt, micsoda rezignáció! *Brand* tragikus alak, *Gregers Werle* tragikomikus. Eszmény és valóság között most már áthághatatlan az ür, vétkes, aki megkísérli az igazság eszményét bevinni a valóságba, az embereket meg kell hagyni jótékony élethazugságaik mellett.

Élni: harc szellemekkel
Kik lakják szíved, agyad.
Költömi: itélned kell
Keményen, önmagad

hirdeti Ibsen jelmondata. A Vadkacsával a nagy ítélkező megkezdi az ítélkezést önmaga fölött. Ez az átmenet a következő korszakba.

*Késői
darabjai*

Csak a késői Ibsen jut el, hosszú és nagyszerű alkotói út végén, önmagához. Most már nem a nagy általános, és nem is a kicsi korszerű igazságok érdeklik, hanem csak önmaga. De minthogy nagy költő, egyéni problematikája általános és korszerű is.

E korszakának darabjai, *Rosmersholm* (1886), *A tenger asszonya* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness építőmester* (1892), *A kis Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) és a *Ha mi holtak feltámadunk* (1899) közös nevezőre hozhatók. Vezérszólamuk egy lírai „életssituáció”; az, amit e fejezet bevezetésében, az orosz irodalommal való szembeállítás kedvéért, a bűntelenségét bánó polgár attitűdjének neveztünk.

Magány

Ibsen „unmensch” volt a szó goethei értelmében, alig voltak emberi kapcsolatait, feleségét rendkívül tisztelte, de úgy látszik távontartotta magától, családjával, ifjúkori ismerőseivel nem érintkezett, szülőföldjét nem is akarta viszontlátni, férfikorát külföldön töltötte, hotelszobákban, sosem volt saját bútora, nem is érezte szükségét, hogy otthont alapítson; Brandest talán inkább sajtófőnökének tekintette, mint barátjának és egyenrangúnak tartott társát, Björnsont legalább annyira utálta, mint amennyire szerette. Közben pedig megöregedett. Elért mindent, amit író elérhetett, a közönség és a hivatalos világ minden elismerését. És mégis úgy érezte, leveleiben nem is titkolja, hogy valamit elmulasztott, talán a legfontosabbat és most már késő van. Erről szól valamennyi öregkori drámája.

Vágy

Ibsen legfőbb ihletője a vágy. Már nem a német romantika kékvirágos transzcendens vágyakozása; a világ közben immanenssé vált. Ibsen magát az életet sóvárogja embertelen elszakadtságában, az élet egészét, azt a teljes életet, amely a földön nem is lehetséges. Drámahősei is csak vágyódnak utána és tönkremennek. Az élet úgy szüremkedik be, sejtelmesen és

fájó reflexekkel, költészetébe, mint ahogy a beteg hallja, szobájának zárt ablaka mögül, az utca dübörgő életét.

Rosmer titkos vágyainak megvalósulása elől a halálba menekül a nővel együtt, akit „megnemesített”, vagyis életidegenné tett. Ellida, a tenger után vágyódik, amely örökké zúg és színe egyre változik, és benne tükröződik a lélek tengere, a szenvedély. Ellida még le tud mondani, de a másik asszony, Hedda Gabler már nem. Megpróbálja megvalósítani azt, amit hisztériája nagy életnek képzelt, de minden kicsinyes csunyaságba fullad és ő az egyetlen tettehez menekül, az öngyilkosságához.

Rosmersholm

*A Tenger
Asszonya*

*Hedda
Gabler*

Ezután következik az első nyílt vallomás, az első lírai leszámolás önmagával: Solness csak épített egész életében, míg rá nem köszönt az öregség; Hilda már későn jön el érte, a boldogság követelésével, Solness elszédül a torony tetején. A Kis Eyolf hőse is arra eszmél, hogy a mű kedvéért futni hagyta az életet. John Gabriel Borkmanban mintha a társadalmi drámák hőse, a nagy szélhámos térne vissza, megöregedve, de Borkman is Ibsen, ő is feláldozta életművéért az életet. És végül az Epilogus, a Ha mi holtak feltámadunk, minden előző művénél nyiltabb és megrázóbb vallomás: Rubek-Ibsen közvetlenül halála előtt, a közeledő enyészet eksztázikus megvilágításában látja, mennyire elhibázta egész életét, élhetett volna és sosem élt.

Solness

Kis Eyolf

Borkman

Az élet, amely után Ibsen és hősei vágyódnak, mindig távol van valahol, partra vetett vízi lények nézhetik így a hullámok játékát a szabad tengeren. Valami belülről mindig megakadályozza, hogy igazán önmaguk lehessenek, „minden sund el van zárva előlük”, hogy Ibsennek leveleiben mindig visszatérő hasonlatával éljünk. Vajjon miért nem juthatnak ki sosem a tengerre?

Ibsen két feleletet ad. Az egyik az, hogy az alkotónak választania kell a mű és az élet között. Ez a

Élet és mű

probléma végighúzódik az egész századon Goethétől Thomas Mann *Tonio Krögeréig*, a legszélsőségesebb példája *Flaubert* élete, vele kapcsolatban beszéltünk lelki és társadalmi háttéréről. Mint *Flaubert* esetében, *Ibsen*ében is van bizonyos önámítás: valószínűleg egyiküknek sem állt módjában szabadon választani élet és mű között, a mű választotta őket és az életnek hallgatnia kellett.

Pietizmus

A másik felelet: *Ibsen* pietista öröksége és neveltetése, az erkölcsi gátlások. Ezért irigyli *Solness* és *Hedda Gabler* a viking-ősök pogány lelkiismeretét. Ez a hulla, amelyet saját szavai szerint egész életén át cipel a hátán. Ezért érzi magát *Isten* mostoha-fiának, mint *Jarl Skule*, a *Trónkövetelő*k hőse. A nagy kételkedő a keresztény vallásnak már csak súlyát érzi, vigaszát nem.

A színpadi szerző

De a költő miatt ne feledkezzünk el a színpad egyik legnagyobb mesteréről sem. *Ibsen* is ízig-vérig színházi ember, mint *Shakespeare* vagy *Molière*; fogékony fiatalságát színháznál tölti, ő is színpadban gondolkodik. Polgári darabjaiban átveszi a francia realista dráma technikáját; nincs drámaíró, aki nála tömörebb, feszültebb párbeszédet tudna írni. De új mondanivalója megköveteli, hogy a drámai technikát bizonyos új fogásokkal bővítse.

Analitikus módszer

Ilyen *Ibsen* „analitikus módszere“. Drámáinak döntő eseménye legtöbbször már az első felvonás előtt megtörtént, mi csak a kibontakozást látjuk magunk előtt, mint az *Oidipus királyban*; e drámákat jéghegyekhez lehetne hasonlítani, amelyeknek nagy része a tenger alatt van. A párbeszéd feszítő erejét a már megtörtént dolgok lassú és veszedelmes nyilvánosságra kerülése adja meg.

Kétskű dialógus

A másik újítás a „kétskű párbeszéd“. Hogy szubtilis mondanivalóit a színpadon kifejezhesse, rá kellett nevelnie a színeszt és a közönséget, hogy egy színpadi mondat egyszerre kétféle dolgot jelenthet: azt, amit szó szerint jelent és valami egészen mást is. A kétskű

dialógusból fejlődtek ki Ibsen híres *szimbolumai*. Legtökéletesebb szimbolikus darabja a *Vadkacsa*: a vadkacsának teljes színpadi jelentősége van akkor is, ha nem tudatosítjuk magunkban, hogy a vadkacsa kb. az élethazugságot jelenti. Később a szimbolum modorossággá vált. Ezek a szimbolumok azok, amelyek oly erősen elavultak Ibsen darabjaiban, hogy már csaknem groteszk hatást tesznek.

Általában mi a maradandó és mi az elavult Ibsen művészetében? Ez a kérdés gyakran felmerül, a válaszok eltérőek, ma még nem is lehet végleges feleletet adni rá. Kétségtelen, hogy itt is bevált az irodalmi sors törvénye: ma az hat legkevésbé, ami a legerősebben hatott a kortársakra; a probléma-darabok elavultak problémáikkal együtt. A színpadon éppen az a *Peer Gynt* él a legerősebben, amelyet Ibsen egész kivételesen nem a színpad számára írt. Talán azt lehetne mondani, hogy a lírai, az önmagáról valló Ibsen marad meg, míg a realista Ibsen inkább az irodalomtörténeté. A *Trónkövetelők*, *Peer Gynt*, *Brand*, a *Vadkacsa* és a késői Ibsen nagy darabjai minket talán még mélyebben érintenek, mint a kortársakat, akik mást vártak a drámaírótól.

Ezekben változatlan intenzitással él az ibseni hangulat, amely mintegy végső szépségére tisztítva magában hordja mindazt, amit ez a földrajzi jelkép jelent: Észak. Sejtelmesség, kimondhatatlan vágyak borongása, férfiasan reménytelen melankólia, páthosmentes romantika, Solvejg hűsége, ez az ibseni hangulat. Új életre kelnek benne Észak mithoszai: Rosmer halál-lovai, Solness harangzúgása a torony tetején, a veszedelem titokzatos vonzását kifejező Patkánykisasszony, Borkman bányája, Ellida tengere: ezek már Odinnak és viharban tovaúzó népének rokonai. Átvaluk válik Ibsen világa, elmosva a polgári ebédlő falait, végtelenbe veszővé, költészetté.

És nem avul el Ibsen forradalmisága sem. Valami nemes anarchia híve volt, mint Tolsztoj. Nekik is

*Ibseni
hangulat*

az a hivatásuk, mint talán az egész századvégnek, hogy aláaknázzák azt, ami korhadt és pusztulásra érett, kíméletlenül leleplezzenek minden „élethazugságot“, exorcizáljanak minden „kísértetet“ és utat készítsenek valami ismeretlen új felé.

Björnson

Az irodalomtörténet szereti az „ikerocsillagokat“ és Ibsennel hosszú ideig együtt emlegette az író, aki egész életén át Ibsen legfőbb vetélytársa volt, *Björnstjerne Björnson* (1832—1910). Björnson csakugyan a korabeli Norvégia legfontosabb embere lehetett, született vezető egyéniség, „félig néptribun és félig laikus prédikátor“, amint Brandes mondja, a nemzet lelkiismerete, aki népét a függetlenség és demokrácia felé kalauzolta. De mint író, csak helyi jelentőségű. Legjobb írásai népies elbeszélései (*Arne, Synnöve Solbaken*). Színdarabjai, az Ibsen társadalmi drámáival versenyző *Csőd, Az új rendszer* stb., a Brandal rokon lelkész-dráma: *Erönk fölött*, éppen az elkerülhetetlen összehasonlítás révén éreztetik, mennyire hiányzik belőlük minden igazi drámaiság.

TIZEDIK RÉSZ
A SZÁZADFORDULÓ

Minden korban akadtak emberek, akik azt hirdették, hogy elközelgett az idők vége. De az irodalomtörténet által átvilágítható korok közt nem volt egy sem, amikor oly határozottan érezték volna, hogy a végén vannak valaminek, mint a XIX. század utolsó évtizedeiben. A „századvég“ puszta kronológiai műszóból világhangulattá lett. Úgy érezték, nemcsak a század ér véget, hanem az egész nyugati kultúra is. A fin-de-siècle hangulat egyébként nem szűnt meg a XIX. századdal, tovább él még ma is, amikor korunk nagy válságáról beszélünk. Csakhogy ami a múlt század végén az elit kissé erőltetett divatja volt, idővel átment a köztudatba és elvesztette előkelő programmszerűségét.

Sokkal inkább benne vagyunk tehát még a korban, semhogy pontosan megmondhatnók, mi az, ami végetér. De ha hívek akarunk maradni eddig követett mód-szerűnkhez, azt kell mondanunk, hogy ami végetér, valószínűleg a XIX. század nagypolgári civilizációja. A századforduló a nagypolgárság „színgazdag alkonyata“. A XIX. század minden szépsége és érdekessége még egyszer fellángol festői kontrasztokban, a közeledő éjszaka tudatában. A nagypolgári társadalom még egyszer felmutatja minden értékét végső kimerettségben, őszies teltségben.

A kor általánosan jellemző vonásait talán e köré a három címszó köré lehetne csoportosítani: 1. modernség, 2. dekadencia és 3. introverzió.

1. A XIX. század folyamán, amint mondtuk, az

irodalom elvesztette kijelölt helyét a nagy hierarchiában ; az író számára, ha értelmet akart adni annak, hogy miért ír, két állásfoglalás maradt : az aktivizmus és az esztétizmus. Az aktivista álláspont, hogy a művészetnek a Ma égető kérdéseivel és csak azokkal kell foglalkoznia, cselekvően kell résztvennie a társadalom életében. Szorosan összefügg a kor legfontosabb társadalmi változásával : az ipari munkásság osztályöntudatának és a szocialista tanoknak kifejlődésével. Az aktivista írók nagy többsége együtt érez a munkássággal, amelyben Európa jövőjét látja. Írásaikban szépítés nélkül akarják bemutatni a polgári társadalom romlottságát és az alsóbb osztályok szenvedéseit, hogy ezzel is az osztályharc ügyét szolgálják. Ez a *naturalizmus*, társadalmi szempontból.

Az aktivista írók egy másik, kisebb csoportja pedig a nemzeti eszme, így Franciaországban a revanche-gondolat keretében találja meg a Tettet, amelyet írásai-
val elő akar készíteni.

A másik táborban, az esztéták közt, a modernség fogalma azt jelenti, hogy az írónak feltétlenül újat, eredetit kell mondania, még ha meg is döbbsenti vele a közönséget, még ha nem is értik meg, annyira új. Ennek következménye az a nyelvi és stílári s forradalom, amelyet a magyar irodalomban pl. Ady Endre és nemzedéke képvisel. A költők nem elégednek meg a készen kapott nyelvi eszközökkel, újfajta élményeiket új nyelven akarják elmondani. Mindenki egyéni stílust keres ; ez a stílromantika, ahogy Horváth János elnevezte.

Az igazi írók mindig is eredetiek voltak. De régebben nem programszerűen voltak eredetiek, hanem sokszor programjuk ellenére, a művészet belső kényszere alatt. A századforduló mérhetetlenül tudatos korában a program a műnél is fontosabb. „Haladás“ a kor általános jelszava és az irodalomra is áll Chesterton szellemes mondása : „Az ember a mult őserdeiből kijövet, a történelmen, a valódi haladáson keresztül, mindig megtalálta útját azáltal, hogy emberi ösztöneit

követve, az orra után ment. De ezek a maiak, ezek athlétaí erőfeszítéseket tesznek, hogy megelőzzék saját orrukat.“

Világfelfogásban a természettudományos gondolkodás a modern. A természettudomány megnöveli a vallási kételkedést, a harcossatheizmus sosem volt még olyan hangadó, mint ezekben az évtizedekben. Természettudomány és atheizmus együtt munkál a kor alapvető pesszimizmusán. Ez a pesszimizmus is programmszerű. Gyakran nem is világérzés, hanem csak világdivat, amely szervetlenül keveredik belé az alkotásba. Az írók, mint a nagymester, Schopenhauer, valósággal vigaszt találnak abban, hogy milyen sötéten tudják látni a világot. Akik pedig még a pesszimizmuson is túlmentek, megtértek a katolikus egyházhoz, mint Huysmans, aki ezeket a nagyon jellemző szavakat adja egyik regényhősének szájába: „A pesszimizmus legfeljebb azokat tudta megvigasztalni, akik nem érezték igazi szükségét annak, hogy megvigasztalódjanak; átéltem, hogy a pesszimizmus tanai, bármilyen csalogatóak is, míg az ember fiatal és gazdag és jól érzi magát, különösen gyengékké és siralmasan hamisakká válnak, amikor korunk előrehalad, amikor a betegségek jelentkeznek, amikor minden meginog.“

2. Mikor az emberek észreveszik, hogy hosszú út végére jutottak, észreveszik azt is, hogy elfáradtak útközben. A fáradság a század végén mintegy kötelező attitűd. A századforduló embere akarategyenge, túlfinomult, bonyolult és „differenciált“, vagyis sokféle réteg él benne egymástól függetlenül — szóval dekadens. A színek minden árnyalata iránt rendkívül fogékony; itt rokon a modern festészettel. Felfedezi a szagok és ízek birodalmát, a „correspondance“-ot, azaz az érzéktérületek egybejátszását, a hangok színét, a megdöbbenő eszmetársításokat, amelyeket az érzékelések felkeltének. A kor egyik legfőbb tanítója, Renan, azt hirdette, hogy az igazság mindig az árnyalatokban van, — most az egész világkép árnyalatokból tevődik össze, finom, apró

észrevételekből, amelyek iránt csak a választott kevesek fogékonyak. Ez az impresszionizmus.

A századvég embere fáradt és beteg. A beteges iránt való óriási érdeklődés részben szintén tetszelgés, részben azonban a kor legjellegzetesebb tünetei közé tartozik. A magát betegnek tudó társadalom a pathologikusban találja meg igazi önkifejezését. A lelki élet kórtanának felfedezése óriási gyarapodás az irodalom számára: területek nyílnak meg, amelyek eddig hét lakattal voltak elzárva a vizsgálódás és az ábrázolás elől, a mélységek világa, az ösztönök birodalma, ahonnan robbanásszerűen törnek elő sorsdöntő cselekedeteink. Az irodalmi lélekismeret mérőföldlő csizmákkal halad ezekben az évtizedekben; pszichológia szempontjából néhány nagy előfutárt nem számítva, minden régi írás natónak tűnik ahhoz a lélekismerethez képest, amely ezentúl még az átlagos írónak is rendelkezésére áll. Ez a kor jogos és legfőbb írói büszkesége.

A „század betegsége“, a világfájdalom helyébe most a neuraszténia fogalma lép. Tünetei nagyjából azonosak a világfájdaloméval. A lényegbevágó különbség az, hogy míg a világfájdalomban szenvedők metafizikai és lelki okokat kerestek bánatuk magyarázatára, a neuraszténiának fiziológiai, testi okai vannak: ez már a természettudomány és a materializmus eredménye. Klinikai szempontból értékelik át a multat is: megállapítják, hogy Hamlet volt az első neuraszténiás, könyvet írnak Rousseau betegségtörténetéről stb.

A lelki élet, a szerelem eltévelyedései erkölcsi eltévelyedések is. A s á t á n o s s á g ezekben az évtizedekben már nem a byroni, komoly, szinte puritán állásfoglalás; a századvég emberei már nem küzdenek a sötét hatalmakkal, hanem barátkoznak velük, segítségül hívják az ördögöt, hogy modernebbek és betegebbek legyenek. Ez a fajta sátánosság jól összeegyeztethető bizonyos dilettáns katolicizmussal: a francia irodalom sátánosai mintegy váltakozva teszik tiszteletüket az egyháznál és az ördögnél. De ennél a divatfi-szatanizmusnál komolyabb

jelenségek is vannak: az igazi sátános Nietzsche. A sátánosság csak stilizált kifejezési formája annak a ténynek, hogy ez a kor túljutott már a jón és a rosszon, mindegy, hogy Isten vagy az ördög pártjára áll, mert úgyszemint egyikben sem. A burkoltabb vagy nyiltabb sátánosság a „felszabadult” ember tiltakozása az erkölcsi kötöttségek ellen, amelyek naivabb embertársait, a polgári társadalmat még mindig irányítják.

3. Minthogy az emberek kint a világban nem látnak maguk előtt célokat, befelé fordulnak és önmagukkal foglalkoznak. A századforduló embere szélsőséges individualista; a protestantizmus fellépése óta egyre növekvő egyéniség-tisztelet most éri el csúcspontját. Az önszemlélet a modernségénél és dekadenciánál is lényegesebb vonása a századforduló korának. A legfőbb tróji feladat: megismerni önmagunkat és maradék nélkül kivetíteni a műbe.

A két Jung-féle embertípus, az extravertált, „kifelé fordult” és az introvertált, „befelé fordult” ember — vagy Mátrai László tipológiáját használva, a „közvetlen” és a „közvetett” ember váltogatja egymást a szellemi életben. A XIX. század közepe az extravertáltak, a világot közvetlenül művekbe öntők kora: Balzac, Dickens, Heine. Most, részben az oroszok és skandinávok hatása alatt, a kor ismét befelé fordul, közvetve, énjén megsűrve adja a világot; ez az irány Proustban teljesedik ki.

A századforduló trója „a kis dolgok művésze”. A nagy érzések helyett a futó benyomásoké, a „hangulatoké”. Az új érzékenység (szenzibilité a kor francia kritikájának kedvenc műszava) különös örömmel fogadja az árnyalatok művészeit: a japán és kínai költészetet és festészetet, a skandináv és flamand irodalmat. A századforduló embere kételkedő mindennel szemben, ami nagy, nem hisz a nagy emberekben, a nagy szenvedélyekben, a nagy eseményekben. A kor története nem is szolgáltat semmiféle monumentális eseményt. Lassanként elhiszik, hogy csak apróságok vannak a világon, amíg e halk

és finom bagatellizmusba belé nem robban a világháború.

Minthogy a nagy összefüggések helyett a független részletek érdeklik őket, a díszítő elemek önállósítják magukat. Létrejön a szecesszió építészeti stílusa, amely semmiféle építészeti gondolattal vagy céllal össze nem függő ornamentikát (nálunk pl. mézeskalácmotívumokat) ragaszt rá az épületekre. Az irodalomban is van ilyen szecesszió, hajlam az öncélú díszítések iránt.

Mint a római ezüstkör, a századforduló kora is még mindig nagy korszak, sokak szemében az előzőnél is becsesebb. Most már eléggé eltávolodtunk tőle, hogy lássuk, mekkora kor volt, milyen igazi értékeket hozott létre. A dekadencia csak hangulatot jelent, nem értékitéletet, érték szempontjából ez a kor nem a hanyatlás kora. Verlaine és Gide, Nietzsche és Bergson, Rodin és Van Gogh, George és Rilke ideje ez, mérhetetlenül gazdag, merész, beteljesítő kor, a Nyugat gyönyörű ősze, „season of mists and mellow fruitfulness“, ködök és lágy gyümölcsteljesség évszaka, arany ködöké és örök gyümölcsöké.

FRANCIA SZÁZADFORDULÓ

A francia irodalom ebben a korszakban visszanyerte a feltétlen hegemóniát, amelyet a klasszikus századokban gyakorolt és amelyet bizonyos fokig elveszített, amikor Napoleon idején magához ragadta a politikai hegemóniát. Franciaországban sajátos fordított viszony van politika és szellem közt. 1871-ben a diadalmas porosz seregek előtt összeomlott a Második Császárság, a francia gloire utolsó maradványa és a porig alázott országban királyok és császárok helyét az óvatos, kisszerű, nyárspolgári Harmadik Köztársaság foglalta el. De a Köztársaság szelíd és páthoszmentesen szabad légkörében virágzásnak indult minden, ami gondolat és minden, ami szépség és Franciaország a szellemben tízszeresen visszanyerte azt, amit vezetőinek könnyelműsége folytán Sedannál elveszített. Páris rövidesen kiheverte az ostrom, a megszállás és a polgárháború rémségeit és még inkább a világ fővárosa lett, mint azelőtt volt.

Különösen a festészet és a líra virágzott ki a fénykorokra emlékeztető gazdagságban; a festészet, amely sosem volt ennyire lírai és a líra, amely sosem volt ennyire festői. A regénynek és drámának nincsenek óriásai, de az átlagnívó sokkal magasabb, mint Európa többi országában.

Az íróknak csak kisebb része rokonszenvezik a

Harmadik Köztársaság szellemével, a demokráciával és a szabadgondolattal. Ez a kor a *konverziók* fénykora. A mindenben kételkedő lelkeket mágikus erővel vonzza a dogma bizonyossága, a végsőig kifinomult esztétákat a liturgia örök-változatlan szépsége. Idővel a megtérésből is divat lesz, mint mindenből ebben a nagyvilágias korszakban, az írók megtérnek, mert utánozniuk kell előkelő és híres kartársaikat.

A regény

Zola *Emile Zola** írói pályája kissé Victor Hugoéra emlékeztet: őt is üldözte a kritika, számkivetésbe kergette a közvélemény, neki is hangos és hatalmas sikerei voltak, ő is irodalmi vezérnek született, köréje tömörültek mind az írók, akik szembehelyezkedtek a romantikus hagyományokkal.

Naturalizmus

Zola sokszor kifejtette új irányának, a *naturalizmus*nak elméletét, legteljesebben *Le roman expérimental* (1880) c. programm-írásában. Mestereként Claude Bernard-t, a nagy orvost nevezi meg, aki az orvostesterséget tudománnyá alakította át a kísérleti módszer bevezetése által. Zola a regényírást akarja tudománnyá tenni a kísérleti módszerrel. Balzac, mondja, amikor Hulot báró alakjában (*Betti néni*) bemutatja, hogyan hat az érzéki szenvedély az egyesre és környezetére, nemcsak megfigyel, hanem kísérletezik is: nem éri be az összegyűjtött adatok reprodukálásával, hanem közvetlenül közbelép maga is, amennyiben alakjait olyan körülmények közé helyezi, amelyek

* *Emile Zola* szül. 1840-ben Párisban, apja olasz. Fiatalon munkába áll, az Hachette könyvkiadó cég hivatalnoka, lassan küzdi fel magát, újságíró lesz, 1870-ben megnősül. A nyarat Médanban tölti, itt keresik fel hívei, akikkel együtt adja ki 1880-ban a *Les Soirées de Médan* c. naturalista novellagyűjteményt. 1897-ben *J'accuse...* (*Vádolom*) kezdetű levelével, amelyet a köztársaság elnökéhez intéz, beavatkozik a Dreyfus-perbe, kétszer eltéli, 1898-ban Angliába menekül. Gázmérgezésben hal meg 1902-ben.

fölött a regényíró szabadon rendelkezik. Így kell tennie a kísérleti regény írójának; alakját különböző körülmények közé kell helyeznie és meg kell figyelnie, hogyan reagál. — De ilyen értelemben minden regényíró kísérleti regényíró. Az elmélet a naturalizmusnak nem a legerősebb oldala.

Az igazi mester nem is Claude Bernard, hanem *Taine, Comte, Herbert Spencer, Darwin*: a pozitivizmus. A regény akkor lesz tudomány, amikor megszűnik puszta fikció lenni; amikor az író gondosan összegyűjtött *document humaine*nek, emberi dokumentumok alapján dolgozik. „A kísérleti regény“, mondja, „az absztrakt, a metafizikai ember tanulmányozása helyett a fizika-kémiai törvényeknek alávetett és a környezet befolyása által meghatározott természetes ember tanulmányozása, szóval a mi tudományos korunknak megfelelő irodalom, mint ahogy a klasszikus és romantikus irodalom megfelelt a szkolasztika és theológia korának.“

Pozitivizmus

A zolai regény szociális beállítottságú. Ez sem újság: Sand és Sue is a szegény néposztály szomorú sorsát mesélték, a Goncourtok is megtették — de az elődöket mind a részvét ihleti, felülről lefelé, könnyes szemmel nézik a népet, míg Zola a látszólagos flauberti impassibilité mögé húzódva, nem részvétet akar felkelteni, hanem csak a valóságot felmutatni — és a valóság a legerősebb vádirat. Már nem jóindulatot és megértést kér, hanem a leendő nagy társadalmi átalakulást hirdeti, különösen utolsó ciklusában, a *Les Quatre Evangiles*-ben (1899—1903). A francia realizmus nagy képviselőiben a nagypolgári osztály látásmódját ismerjük fel; Zolában az elégedetlen kispolgár szólal meg, aki természetes szövetségesét látja a proletariátusban.

Társadalmi tendencia

A természettudományos gondolkozás legfőbb ellenségének az Egyházat tekintette. A jezsuiták Zolánál sem játszanak rokonszenvesebb szerepet, mint Sue rémregényeiben (*Plassans meghódítása*, 1874), egész regényciklust szán a „papi csalások“ leleplezésére

Antiklerikalizmus

(*Trois villes: Lourdes*, 1894; *Rome*, 1896; *Paris*, 1898); az Egyház indexre tette.

Átöröklés

A természettudományos világnézet Zola regényeiben, mint az átöröklés kísértete jelenik meg. Zola átvette Balzactól a totális regény becsvágyával együtt a regényciklus formáját is. Egy húszkötetes sorozatban, a *Rougon-Macquart* család történetében bemutatja egész Franciaországot a Második Császárság alatt. A sorozat kötetei sokkal szervezesebben függenek össze, mint a *Comédie Humaine* részei, egy család sorsát meséli el, amelynek tagjaiban az átöröklés révén a családi tulajdonságok, az öröklődő végzetes hajlamok meghatározzák az egyének sorsát. A ciklus leghíresebb részei: *L'Assomoir* (A patkányirtó, 1877), a pálinka rombolásának rettenetes rajza, *Nana* (1880), a nagy demimonde élete, *Germinal* (1885), a fizikai munka és a sztrájk regénye és *La Débâcle* (Az összeomlás, 1892), a francia-porosz háborúról.

A Csúnya

A naturalizmus az irodalom számára elsősorban tárgyi újítást hozott. Zola és iskolája csakugyan új területet hódított meg: az élet csúnya oldalát. A klasszikusokon nevelt ízlés a valóság ábrázolásában mindig csak bizonyos határig ment el s ami azon túl volt, azt kizárta a művészetből. A naturalizmus nemcsak hogy polgárjogot biztosít a csunyaságnak, hanem valósággal keresi is, részben az újszerűség kedvéért, részben, mert pesszimizmusában csúnyának látja az életet.

Erotikum

A szerelem testi dolgainak kimondásához a XIX. században, a világtörténelem legszemérmesebb századában, amikor még az asztallábakra is harisnyát húztak, hogy ne álljanak meztelenül, nagyon sok merészség kellett. A *Mme Bovaryt* elkobozták, ma már nem is értjük, miért, a *Germinie Lacerteux* is mint „merész“ regény volt nevezetes. Zola messze túltett elődein. Nemcsak olyan dolgokat írt le, amelyekről előtte hallgattak, hanem szavakat is, amelyek előtte nem tűrtek nyomdafestéket. Ez természetszerűen következett a naturalista elvből, — de a nagyközönség pornográfia-

nak tekintette; ennek köszönheti Zola százezres példányszámait odahaza és külföldön. De ennek köszönheti azt is, hogy rossz hírbe került a komoly kritika előtt és a közönség is elfordult tőle, amikor rossz-hiszemű utánczó, akik tiszta pornográfiát adtak, társadalmi szenvedély nélkül, rálicitáltak. Csak most kezdik felfedezni Zolában azt, ami nem szenzáció, hanem igazi érték.

Stilusa, a csúnya szavaktól eltekintve, nem naturalista, vagyis nem szürke és hétköznapi, hanem színes, romantikus. Kifejezésmódja is kissé Hugora emlékeztet. Ő is szereti a hatásos felsorolásokat, belőle is bőven ömlik a szó és ő is szigorúan komponál, a jeleneteket egy nagy drámai finálé felé terelve. Ezek a drámai tablók már nem naturalista jellegűek, nem apró emberi adatok, hanem mélyen az emlékezetbe vésődő hugói túlzások: pl. *Nanában* az a jelenet, amikor a magasrangú államhivatalnok szerelmében odaaljasodik, hogy eltűri, hogy Nana lábbal tiporjon rajta, amint összes rendjelével a földön fekszik. Ez már szimbolikus jelenet; az ilyen igen gyakori Zola regényeiben. Ilyen *Germinalban* a hatalmas, megrázó sztrájk-jelenet vége: a tetőről lezuhant fűszeres megcsonkított holtteste ott fekszik a földön, a polgárok reszketnek a redők mögött, a bányászok fejvesztve menekülnek a közeledő zsandárok elől — és a zsandárok mögött megérkezik a pék kocsija és elhozza a vol-au-vent-t, amelyet a bányaigazgatóék szakácsnéja oly izgatottan várt, félve, hogy nem készül el a vacsorával.

Brandes Zola-tanulmányában felhívja a figyelmet a libára, amelyet a *L'Assomoirban* szereplő család eszik, olyan lendülettel, a környéknek, az egész városnegyednek oly élénk részvétele mellett, hogy ha egész elefántot tálalnak fel, mondja Brandes, akkor se lehetne másképp beszélni róla.

Legjobb regényei, így elsősorban a *Germinal*, helyenkint lélekzetelállítóan drámaiak és monumenta-

Stilusa

Drámai erő

litásban is felveszik a versenyt a nagy oroszokkal. Az ember azt hiszi, már nem is lehet tovább fokozni a tragédiát, annyi baj érte a szerencsétlen bányászokat, hogy több már nem is jöhet, amikor újabb és újabb csapás szakad rájuk. A regény állandó robbanásokkal halad előre, mint az automobil. Az „élet“ nem ilyen, — *Germinal* a magas tragédia sűrített levegőjében játszódik.

Maradandóság

A későbbi és a külföldi naturalisták messze túlszárnyalták mesterüket abban, ami művészetében igazán naturalista, a részletek pontos megfigyelésében, a külső valóság tárgyilagos rajzában, a csúnya hétköznapi ábrázolásában. Zolából az él tovább, ami nem naturalista, a hugoi bőség és a latin élet-szeretet. Mert Zolának csak világnézete pesszimista, világlátása nem az. Olyan lendülettel, olyan szívesen és ízesen írja le az életet, olyan rabelais-i áradás van szavaiban, amikor evés-ivásról vagy a szerelem örömeiről beszél, hogy az olvasó még a nyomasztó környezetben is jól érzi magát vele és kedvet kap az élethez.

A költő

Az elfojtott, a rossz útra tért költőt szeretjük benne. A költőt egyszer szabadjára engedte, amikor a *Le Rêve*-et írta (1890), ezt a német-romantikus, bájos és ábrándos, talán túlságosan is ábrándos szerelmi történetet, — de néha feltör a költő más műveiben is, a legváratlanabb helyeken és akarata ellenére széppé varázsolja a bányát, a pincelakást, a kocsmát, amelyre tekintete hull.

Maupassant

Zola médani köréhez tartozott *Guy de Maupassant*, (1850—1893), aki Flaubert személyes tanítványa is, — de már első írásaiban megtalálta egyéni hangját, amely világhírvé tette. Tehetsége olyan műfajban érvényesült, amely maga is új és „századvégi“: a tüntetően türelmetlen kornak megfelelő rövid novellában, a tárcában. Regényei kevésbé önállóak; sokat tanult a zolai naturalizmustól (*Bel Ami*, 1885, magyarul Szép fiú) és a századvégi lélektani iskolától (*Une vie*, 1883, Egy élet, *Notre coeur*,

1890, A mi szívünk). A novellának azonban önálló és klasszikus mestere. Itt kerüli a naturalizmus részletező pepecselését, a lélekelemzők magyarázgatását; oly szigorúan klasszikus a vonalvezetése, mint a régi francia és olasz novellistáké, tiszta epikus, csak az események elmondására szorítkozik. Ha mulatságos történetet beszél el, ő maga közben sosem tréfál, stílusának egy arcizma sem rándul meg, csak maga a történet hat, a stílus világosságán és a kompozíció tökéletességén keresztül.

Kedvenc témája az ellentét civilizáció és ösztön között. A komikus hatást az váltja ki, hogyan diadal-maskodik az ösztön a polgári és nyárspolgári konvenciókon. A polgár könnyen feladja szigorú erkölceit, ha érdekei úgy kívánják, ezt látjuk első mesterművében, a *Boule de Suif*-ben (A gömböc, 1880, a Les soirées de Médanban): az előkelő társaság nem hajlandó szóbaállni a Párisból velük együtt menekülő kis kokottal, de azután lelkesen rábeszélik, hogy töltse az éjszakát a porosz tiszttel, aki nem hajlandó másképp továbbengedni őket. Másnap azonban, amikor továbbutaznak, rá sem néznek az eltévelyedett nőre.

Pikáns történeteiben nincs semmi ellenszenves csámcsogás a részletek fölött, ellenben — ez a századvégi és sátános benne — minduntalan valami enyhén szentségtörő hajlam bukkan ki. A *Maison Tellier*-ben (1881) szereplő nyilvános ház lakói mind elmennek az egyik hölgy kislányának első szentáldozására és a kapura táblát tesznek ki: „Első szentáldozás miatt zárva“. A *Rondoli-lányok* (1884) pokoli komikuma abból a magátólértetődéségből ered, amellyel az olasz anya tudomásul veszi lányai foglalkozását; az anyai szerep méltóságát más novelláiban is szívesen kezdi ki.

Kortársai benne látták az egészségeset, a klaszszikust, a természetest a beteges korban. Annál le-sujtóbb volt Maupassant tragédiája: utolsó éveit az örülettől való rettegés teszi tönkre, ez ihleti félelmes

késői novelláit is (pl. *Le Horla*, 1887) és nem is sikerült elmenekülnie a fenyegető rém elől.

Sikere

Maupassant még Zolánál is inkább „merész“ témáinak köszönhette roppant népszerűségét. Évtizedeken át ő volt a tilos író az ifjúság számára, a pikáns francia a külföld szemében. A kortárs-kritikusok formai tökéletességéért tisztelték, az utókor nem becslési eléggé. Azok közé tartozik, akik idővel ponyvára kerülhetnek.

Daudet

Maupassant-nal osztozott népszerűségben *Alphonse Daudet* (1840—1897), a délvidéki franciaság képviselője. Neki sikerült, ami egyik naturalistának sem: délvidéki alakja, *Tarasconi Tartarin* a regénytől (1872) függetlenül is él és mint legendás alak megmarad. Daudet a szív embere ebben a nemzedékben; legfőbb mestere Dickens. Nem tagadja meg magától azt a gyönyörűséget, hogy meleg, sőt néha túlságosan is ellágyuló részvétellel ne kísérje hősének életútját, — különösen ha hőse kisfiú, mint az önéletrajzi, a Copperfieldre emlékeztető *Le petit chose*-ban (A kis Izé, 1868). A kor kedvenc témájával, a demimonde-dal foglalkozik leginkább maradandó regénye, a *Sapho* (1884), az öregedő nő és a szakítani nem tudó férfi regénye, mint B. Constant Adolphe-ja. Az operett-meséjű *Les rois en exil* (Száműzött királyok, 1879) humora erősen elavult, alakjai, különösen a nők, kissé giccsesek. De elevenek maradnak délfrancia novellái, átütő édességű tájhangulatukkal: *Lettres de mon moulin* (1866).

Reakció
Zola ellen

A 80-as évek elején teljesnek látszik a naturalizmus győzelme; de 1887-ben a *Figaro* hasábjain Zolának öt legjobb tanítványa bejelenti, hogy szakít a naturalizmussal és azzal a pozitívista-materialista szabadgondolkozással, amely mögötte áll, mint világnézet; 1891-ben Jules Huret ankétjára 64 irodalmi ember úgy nyilatkozik, hogy a naturalizmus már halott. — A naturalizmus azóta sem halt meg, csak lejjebb szállt a ranglétrán és az átlagirodalomban él

tovább. A 90-es években beálló Zola-ellenes reakció lényege az, hogy az aktivistáktól az esztéták kezébe megy át a vezetés, aminek következtében a társadalmi problémák mellett ismét előtérbe kerülnek a lelki és a vallási kérdések is.

A naturalizmus ellen lázadók a régibb írók közül kettőt tarthattak mesterüknek, *Barbey d'Aurevillyt* és *Villiers de L'Isle-Adamot*, a két romantikust, akik annyira elkéstek, hogy már egy új romantikával találták magukat szemközt. Mindkettejük arisztokrata, rojalista és katolikus a szónak valami egyéni, sátános értelmében — Isten létezésében nem egészen biztosak, de az ördög legalább jelent valamit számukra. Mindkettejük inkább élő alakjával, pózaival és szellemes mondásaival hatott, mintsem írásaival. Ebben a korban, amikor a költők a munka tökéletességében találták büszkeségüket, ők ketten kitartottak a főúri, byroni eszmény mellett, amelyet Ady egy sora oly jól kifejez: „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga“.

Jules Barbey d'Aurevilly (1808—1889) a tehetesebb és igazibb, amennyiben e két szándékosan mesterkélte íróval kapcsolatban igaziról beszélni lehet. Novellái, amelyeket *Les Diaboliques* (Az ördöngösök, 1874) címen foglalt össze, előkelő franciák különös szerelmeit adják elő nagyon egyéni, gazdag, felkiáltásokban bővelkedő nyelven; akkoriban nagyon modern volt és sokan követték, azóta pedig olyannyira elavult, hogy szinte már megint újszerűen hat. *Auguste Villiers de L'Isle-Adam* (1838—1889) novellái (*Contes cruels*, Cudar mesék, 1883) meglehetősen kiagyaltak, nyomot hagyott rajtuk a német idealista filozófiával való műkedvelő foglalkozás. Egyikük-másikuk Poe légieségét és halott-kultuszát utánozza, mások nagyon is cerebrális iróniával harcolnak az üzleties kor ellen; a *Machine à gloire*-ban pl. feltalálja, mint groteszk lehetetlenséget, hogy az égre kellene világító hirdetésekot írni. Ez az akkor vadromantikus ötlet ma már

Uj romantika

*Barbey
d'Aurevilly*

*Villiers de
L'Isle*

valóság és sajnos, nem is groteszk; mennyi minden vált azóta valóra az agyrémekből!

Huysmans

A Zolától elszakadó írók közül a legjelentékenyebb Zola nagy reménysége, *Huysmans*.^{*} Pályáját naturalista regényekkel kezdte, ettől az iránytól *À rebours* (Fonákjáról, 1885) c. regényével kezd eltávolodni. Ez a regény a dekadencia kézikönyve. Hőse, Des Esseintes herceg (természetesen herceg, hatalmas család utolsó sarja, de ezt Huysmans csak mellesleg és kedvetlenül említi meg), miután kiábrándult a társas életből és gyenge idegrendszere nem bírja tovább a testi örömeket, visszavonul a falusi magányba és házáat saját elgondolása szerint rendezibe. Elve, hogy a természetes dolgok kora már lejárt, az *artifice*, a mesterséges az ember géniuszának megkülönböztető jele. A természet „tájainak és egeinek undorító egyformasága által határozottan kimerítette a kifinomultak türelmes várakozását... micsoda egyhangú raktára a mezőknek és fáknak, micsoda banális ügynöksége a hegyeknek és erdőknek!” Az ő házában minden mesterséges. Az ebédlő (szoba a szobában) hajókabinnak van maszkírozva, egyik ablaka akváriumra nyílik, a vízben óraműre járó mű-halak úszkálnak. Hálószobája kolostori cella, de ez is műcella, a legfinomabb vászonnal bevont fal csak utánozza a meszelést stb. Itt él, könyvei közt, amelyek közül már csak a legkésőbbi latin írók érdeklík és közben visszatekint elmúlt életére. Eszébe jutnak sátánoskodó kísérletei más emberek lelkével, eszébe jut szerelme, a hasbeszélő, aki intim együttlétük közben riasztó „külső zajt” tudott produkálni. Bánatában ital- és szag-koncertekkel vigasztalja magát, olyan művésziesen keverve az íz- és szag-érzéseket, mint a zenész a hangokat. Míg végre idegei a magány-

^{*} *Joris-Karl Huysmans* szül. 1848-ban Párisban, hollandi festőcsaládból. Polgári foglalkozására nézve minisztériumi tisztviselő, majd megtérése után benedekrendi oblatús gyanánt kolostorban él. Megh. 1907-ben.

ban teljesen felmondják a szolgálatot és vissza kell térnie az emberek közé. Fel-felcsillan már a katolikum vonzása is, egyelőre mint reménytelen lehetőség.

Des Esseintes kifinomult ízlése ma rendkívül ízléstelen benyomást tesz, az ember rosszul lenne narancssárga-kék dolgozószobájában, választékossága nagyképű és amit végső előkelőségnek tart, inkább végső pedantéria. Mégis ez a regény, minden hőbortossága és végtelenül elavult affektációi dacára modernebb valamennyi kortársánál; itt csakugyan elkezdődik valami, ami túlmegy a naturalizmuson, itt kezdődik a nagy fordulat a külső világtól a belső felé, ahol nem a dolgok fontosak, hanem a benyomások. Des Esseintes szagok és ízek által kiváltott emlékezésében már a prousti nagy emlékezés veti előre árnyát. (Mint érdekességet megemlítjük, hogy Des Esseintes modellje állítólag ugyanaz a *Robert de Montesquiou* gróf, szimbolista költő (1855—1921), akit *Proust* mint Charlus bárót örökölt meg.)

Szecesszió

Következő regénye, *Là-bas* (Ott lenn, 1891) egy lépéssel tovább halad a katolicizmus felé. Hőse, Durtal, könyvet akar írni Gilles de Raisról, a középkor félelmetes Kékszakállú Hercegéről; a *Là-bas* erről a témáról való beszélgetéseit tartalmazza. Középpontjában a sátánosok állnak, Durtal ráeszmél, hogy a modern Párisban is akadnak, résztvesz szertartásukon... ez a regény leggyengébb része; elsősorban mégis „társalgási regény“. Des Esseintes és Durtal egyben rokonok: mindentől undorodnak, amit már mások gondoltak és éreztek, ez már nem is arisztokratizmus náluk, nem is póz, hanem művészi és izgalmas hisztéria. Ez az a betegség, amelyben a századvég elitje szenvedett, és Huysmans a legavatottabb ábrázolója.

Sátánosság

Ez az iszonyodás a banálistól vezet el Durtal-Huymant a katolicizmushoz. Következő regényei, *En route* (Uton, 1895), *La Cathédrale* (1898) stb. már a megtért frót mutatják be, aki a katolikum örök-állandóságában találta meg az örök-újat, amire szomjazott.

Megtérése

Mint stiliszta is irtózik a megszokott formáktól és a Goncourtok és Barbey d'Aurevilly után a nyelvi szempontból oly tartózkodó francia irodalom egyik legmerészebb újítója. Vad önkénnyel alakít igékből főneveket és viszont, ennyiben az izmusok előfutára. Irodalomtörténeti helyzete nagyon kétarcú: mindenkinél inkább foglya saját pillanatának, gyűjtője a századvég minden modorosságának és pedantériájának; de ugyanakkor minden kortársánál magasabb nivójú, ő az első nagy intellektuális regényíró. Regényeit (vajjon regények-e egyáltalán?) azért írja, hogy formába öntse a vallás, tudomány, művészet értékeit, úgy amint azok egyéniségében feloldódva új egységbe állottak össze.

A másik nevezetes konvertita regényíró, *Paul Bourget* (1852—1936) inkább divatnagyságnak bizonyult, híre enyészőben van. Pedig ő is a legnagyobbat akarta, ő is szellemi élményeit akarta művészi formába önteni. Pályáját két esszé-kötettel kezdte (*Essais de psychologie contemporaine*, 1881—83), mestereit, az egyéniségét kiformáló hatásokat vizsgálta meg. Ezek az esszék egy okos, de nem félelmesen okos polgári és rendszerető szellem tájékozódásai a gondolat és forma világában. Bourget tiszteli a tudományt, mint valamennyi kortársa, különösen a francia alkatnak annyira megfelelő lélektant. A regényírást alkalmazott lélektannak tekinti és lenézi Zolát, aki inkább a külső jelenségek írója, mint a lelki életé.

Regényeiben tehát a lélektani vizsgálódás módszerét alkalmazza. Olyan lelki válságokon, amilyenekkel Bourget foglalkozik, inkább csak nagyon jómódú és ráérő lelkek szoktak keresztülmenni, ezzel Bourget is tisztában volt, naív sznobizmusában nem is tagadta. Elsősorban szerelmi és házassági válságok érdekelték. Leghíresebb műve, a *Le Disciple* (A tanítvány, 1889) ugyan egy plebejus tudósjelölt lelki válságát mutatja be, de arisztokrata környezetben: a taine-i determinizmusnak a lélekre gyakorolt bomlasztó hatását akarja

egy — meglehetősen valószínűtlen — példán szemléltetni. Lélektana a lehető legolcsóbb. A lélek mélyeiről fogalma sem volt, csak azt látta, ami az orra előtt feküdt. Nem jelenítette meg a lelki folyamatokat, mint Dosztojevszkij, nem elemezte őket atomokra, mint Stendhal, hanem magyarázott, pálcával mutogatott, demonstrált. Babona, hogy csak a németek pedánsak: ilyen író pl., mint Bourget, Franciaországra sokkal jellemzőbb.

Pedantériája, rendszeretete vihette a konzervatív táborba, a megtéréshez is. *L'Etape* (1902) c. regénye arról szól, hogy a szabadgondolkodás és annak politikai következménye, a köztársaság csak rendetlenséget okozhat; már pedig Bourget, aki nagyon szerette a közismert igazságokat, büszkén vallotta, hogy rend a lelke mindennek.

Zolának egy másik nagy ellenfele, *Anatole France*,* a bölcs kritikusok minden jóslata dacára sem tért meg, sőt hosszú élete folyamán egyre inkább „balra tolódott“.

Anatole France *Renan* életművét folytatja és teljesíti szépirodalmi, népszerűsítő és politikai irányban. *Renan*, amint mondtuk, a vallással szemben új állásfoglalást talált: nem hívő és nem hitetlen, hanem „megértő“ volt. Tudomásul vette a vallást, mint realitást, de nem mint objektív, hanem mint szubjektív realitást. Ez a megértés, amellyel France műveiben is találkozunk, talán még rombolóbb a voltaireiánusok meg nem értésénél; azok gyűlöltek a vallást, mint hatalmas ellenséget, ezek becézik, mint megbocsátható emberi gyengeséget.

Anatole France legfélelmesebb fegyvere az ál-

* *Anatole France* (*François-Antoine Thibault*) szül. 1844-ben Párisban. Apja könyvkereskedő. A Lemerre-kiadó lektora, majd a szentárus könyvtárába kerül (1876). Írói pályáját *parnassien* költeményekkel kezdi. 1880-ban megnősül. Első nagy sikere *Le crime de Sylvestre Bonnard*, 1881. *Dreyfus* mellett síkra száll, majd nagy híve *Jaurès* szocializmusának. 1921-ben Nobel-díjat kap. Megh. 1924-ben.

Konzervatívizmus

Anatole France

Megértő székszis

naivitas. Illetve csak félig álságos: France őszinte szeretettel vonzódik a régiség legendáihoz és történeteikhez és csodálatos ügyességgel tudja ellesni naív hangjukat. Újra meséli a legendákat és csak egy icipicit változtat rajtuk; csak éppen annyit, hogy ellenkező legyen az értelmük, mint eredetileg. Így alakítja át egész könyvre terjedő, Flaubert *Tentation*jára hasonlító legendaszimfóniává *Thais* (1890), a megtérő alexandriai kurtizán történetét olyképpen, hogy megtérítője, a zordon Paphnutius közben menthetetlenül elkárhozik az érzéki vágyak örvényében. Így cáfolja meg *Szent Scholastica* koporsójából kiszólva azt a tanulságot, amelyet a szent házaspár szüzi életéből le kellene vonni. Új életre kelti a firenzei renaissance küzdelmét a keresztény erkölcs ellen legszebb novelláskötetében, a *Szent Klára kútjában* (1895). A Felvilágosodás kívülről nézte és támadta a vallási tanításokat, France belülről aknázza alá a szent falakat. Legkivált a legendák és mithoszok születése érdekl. Egy percig sem hiszi már, hogy hazug mesék ezek amelyeket a nép bolondítására találtak ki. Tudja jól, hogy a mithoszok csakugyan születnek és hogy a mithikus alakoknak nagyobb realitásuk lehet, mint a valóságos embereknek: példa rá *Putois*, a nemlétező kertész, akit Bergeret úr anyja kohol, de azután önállósítja magát, az egész várost izgalomban tartja, többen látják is, a lapok közlik személyleírását és végül Bergeret úr anyja is hinni kezd létezésében.

Történelem

France kételkedése a történelemre is kiterjed. A történelmi tények is mithoszok, ezeknek is csak lelki realitásuk van. A *Pingvinek szigetében* (1908) újra írja Franciaország történetét, paródiákban vonultatva fel a történelem mondáit, kifigurázva a történetírókat. A valóságban minden egészen másképp történt, mint ahogy a történetírók elmondják. Legjobb példa rá *Pontius Pilatus* története: a volt judaeai helytartó baiaei üdülésekor barátaival azon elmélkedik, milyenek lesznek az új istenek, akik felváltják majd az elavult

régieket, de amikor Krisztust említik, nem emlékszik a nevére sem. A történelem mindig utólag alakul ki.

Minthogy minden mithosz megszületett egyszer, a költőnek jogában áll új mithoszt teremteni, újra földre hozni a *Lázadó Angyalokat* (1914), leírni, mint döntik meg majd Jehova trónját a szabadság és humanizmus nevében.

Az irónia legnagyobb mestere ebben a korban, Swift és Voltaire örököse. Mint azok, ő is szereti pikáns történetkével fűszerezni elvont tárgyú elbeszéléseit. „Az élet igazán nagyon szomorú lenne“, mondja, „ha a sikamlós gondolatok rózsás raja nem jönne olykor megvigasztalni a rendes emberek öregkorát.“ Közönségsikerének ez az egyik magyarázata. Űdítővé teszi írásait nagy és őszinte vonzalma a szélhámosok, a megbízhatatlanok iránt is. A feledhetetlen *Rôtisserie de la Reine Pédauque* (Lúdláb királyné, 1893) felidézi a casanovai, szélhámos tündérlábakon járó XVIII. századot, középpontjában a bölcs, mindent megértő *Coignard abbé* alakjával.

Varázsát talán úgy tudjuk leginkább megmagyarázni, ha két halhatatlan alakját, Coignard abbét és Bergeret urat, az *Histoire contemporaine* hősét összehasonlítjuk Swifttel és Voltaire-rel. Coignard abbé és Bergeret úr semmivel sem látja a világ folyását értelmesebb egésznek, nem tartja az embert külön élőlénynek, nem hisz inkább a múltban, nem bízik inkább a jövőben, mint a két nagy irónikus. De hiányzik belőlük Voltaire ekrazitja és Swift vitriolja. Inkább Erasmushoz és Montaigne-hez állnak közel. Maguk is esendő figurák a köznapi életben, amelyet nem a könyvemberek számára találtak ki; alapérzésük a szájalom azzal a nagy bolondsággal szemben, ami a világ. France késői ember, fáradt és dekadens, századvégi, civilizáció-végi. Stílusvarázsa az az utolsó napfény, amely alkonyatkor tör elő viharfelhők alól a látóhatár szélén és fájdalmas méz-színnel borítja be a világot.

Amire Swift és Voltaire legfeljebb csak magánlevelekben volt képes: France meleg, lírai, bensőséges tud lenni olyankor, amikor saját életformájáról, a könyvemberről van szó. Ő maga kis könyvkereskedő fia volt, egész életét különös és elfelejtett könyvek közt töltötte, sétái a Szajna-partra vezették, ahol a szabad ég alatt árulják a könyvárusok időtlen idők óta ócska *bouquinjeiket*. Így él öreg könyvei közt Coignard abbé és Bergeret úr és a sok drága könyvmoly, akiknek változatos sora vonul fel France műveiben. Az igazi világ a könyvtár; a lázadó angyaloknak is, amikor a földre jönnek, első dolguk könyvtári kutatásokat végezni. France eszménye nem a tudomány, amelynek a laboratórium volna méltóbb szimbóluma, hanem az *erudíció*, az olvasottság. Nem olyan magasrendű eszmény, mint Goethe műveltség-fogalma, nem akarja átformálni az ember személyiségét; az olvasásnak France szemében nincs magasabb célja, mint egy végtelen kíváncsiság kielégítése. De a goethei eszménynél jobban kifejezésre juttatja a kultúra játék-jellegét, jobban megfelel a századvég fáradt emberének és mégis sértetlenül őrzi a nagy humanista hagyományokat.

Anatole France nagy humanista a szó mindkét értelmében. A görög-latin kultúra neveltje és feltétlen híve, „*l'extrême fleur du génie latin*“, mondja róla Lemaître. És humanista a szó másik értelmében is, amely szerint semmi emberi nem idegen tőle. Parnassien és renani kezdetei után pályája közepén leereszkedik az elefántcsont-toronyból és elvonuló természetét leküzdve, részt kér a mindennap politikai küzdelmeiből, a valóságos élet alakításából. Az *Histoire contemporaine* (Jelenkori történet) négy regényében (*A szilfasoron*, 1896; *A próbabábu*, 1897; *Az ametisztgyűrű*, 1899; *Bergeret úr Párisban*, 1901) gyilkos iróniával mutatta be a reakciót, amely a Dreyfus-per alkalmából a Harmadik Köztársaság életére tört, de nem kímélte a nyárspolgári, üzleties köztársaság gyengeségeit sem. A szocializmus táborába állt, anélkül, hogy

igazán demokrata lett volna. A tömeg megvetésében hű maradt mesteréhez, Renanhoz. „A tudomány a szuverén, nem a nép“, mondja Bergeret úr. „Egy butaság, amelyet harminchat millió száj ismételt, mégis csak butaság marad.“

A tömeget nem szereti, amikor felvonul és túri, hogy az orránál fogva vezessék; de szereti a tömeg egy-egy tagját, amikor hazamegy szerény otthonába, szereti az egyszerűeket, a *Crainquebille*ket, akik nagy gyámoltalanságukban ártatlanul szenvedik a törvény szigorát, a kisembereket, akik nem akarnak semmit, csak csendes életet. „Kétségkívül az erős hatalom teszi a népeket nagygyá és gazdaggá“, mondja Bergeret úr. „De a népek már annyit szenvedtek a századok folyamán nagyságukért és gazdagságukért, hogy igazán meg lehet érteni, ha inkább lemondanak róla.“ Nem valami hősiek álláspont, de az erasmusi ember hősiege: időnkint a legnagyobb bátorság ahhoz kell, hogy valaki merjen nem bátor lenni.

Az új francia kritika nem osztja a kortársak lelkesedését Anatole France iránt. A francia jobboldal világnézetéért gyűlöli, de mások is úgy tekintik, mint a nyárspolgári szabadgondolkodás képviselőjét, az olcsó gúnyolódás mesterét, a voltaire-i kritika késői és túlságosan is a tömeg szája íze szerint való újraelmondóját. Stílusa is túlságosan síma és közérthető, az újabb ízlésiránnyal ellentétben. A nagy Paul *Valéry*, amikor elfoglalta az Akadémián France megüresedett székét, igen hűvös szavakkal emlékezett meg róla. De ez úgyszólván magánügye a francia irodalomnak. A francia nem tekintélytiszteelő nép és kegyetlenül kikezdi nemzeti nagyságait, hogy azután annál nagyobb örömmel állítsa vissza régi dicsőségébe, ha értéke időállónak bizonyult. Marcel *Proust* France-ot, ifjúsága mesterét méltónak tartotta arra, hogy egyszerű emléket állítson neki Bergotte alakjában.

A francia exotizmus, Bernardin de St. Pierre és Chateaubriand hagyományát ebben a korban *Pierre*

Utókora

Pierre Loti

Loti (Julien Viaud, 1850—1923) folytatja. Mint tengerésztiszt bejárta az egész világot, regényeiben törökországi, japáni, afrikai táj- és emberélményeit formázza meg. A történet, amelyre a tájélményt felfűzi, rendszerint igen egyszerű, gáláns és szentimentális kaland: a hős találkozik egy exotikus nővel, aki beleszeret, de idővel el kell válniuk. (*Aziyadé*, 1879, *Le mariage de Loti*, 1880, *Le roman d'un spahi*, 1882, *Madame Chrysanthème*, 1887.) A történet nagyon egyszerű, de a lélek bonyolult, érzékeny, szomorú századvégi lélek, vissza tudja adni a táj és a tenger minden szépségét és szomorúságát.

Naív történeteit azóta más exotikus írók kiszorították a divatból. De megmarad Loti egyéni melankóliája, amely legtisztábban két bretagne-i regényében szólal meg, a *Mon frère Yves*-ben (1883) és a *Pêcheurs d'Island*-ban (Izlandi halászok, 1886). Ezekben nem bánt a francia férfiúi öntetszelgés, mint exotikus regényeiben, ezekben csak táj, tenger, végtelen és szomorú távlatok vannak.

Renard

Jules Renard (1864—1910) írásaiban a realizmus különös formájával találkozunk, az „epigrammatikus realizmussal“. A szűkszavúság mestere: nem ír le, nem részletez, hanem igyekszik megtalálni a végleges, egyedül pontos és igaz megfogalmazást. Főművében, a *Poil de carotte*-ban (Csutak úrfi, 1894) gyermekkorát mondja el kegyetlen és nagyszerű apró képekben. Egyike az elsőknél, akik szakítottak azzal a babonával, hogy a gyermekkor szép és boldog; a kis Csutak úrfi, anélkül, hogy kivételesen rossz sorsa volna, nagyon szerencsétlen kisfiú. Csendben és rengeteget szenved, csak azért, mert szülei és testvérei olyanok, mint a francia kispolgárok, mint az emberek általában: hidegek, önzők, képmutatók. Az író be meri vallani, hogy kisfiú-hőse egyáltalán nem szereti anyját. Sőt egyszer maga Csutak úrfi is meg meri mondani apjának. Apja ránéz, majd azt mondja: „Na és? Én sem szeretem“. Ez a kis jelenet a lélek-

rajzoló írók köteteinél hatásosabban mutatja be a „család válságát“, a legalapvetőbb tekintélyek századvégi megrendülését.

Másik könyve, az *Histoires Naturelles* (1896 és 1904) már csak epigrammákat tartalmaz: tökéletes megfogalmazásokat állatokról és növényekről, a tyúkról, amely olyan, mintha mezítláb járna, a bolháról, amely olyan, mint egy ugráló dohánymorzsa stb. Legnagyszerűbb műve halála után kiadott *Naplója*: négy kötet szerencsés megfogalmazás. A tökéletes epigrammák olyan tömege, hogy elszédül az olvasó a „gazdagság zürzavarától“. Találomra kiragadunk néhányat, két egymásra következő lapról: „Húszéves korában az ember mélyen és hibásan gondolkozik“. „Tömegben az ember úgy érzi, mintha keresztülnéznének a fülén.“ „Nem elég boldognak lenni; az is kell, hogy mások ne legyenek azok.“ „Egy vihar, amilyent harminc éve nem láttak; szóval olyan, mint a többi vihar.“ „A világosság az irodalmár udvariasága.“ „Azt hittem, hogy ön meghalt. Na nem baj, majd legközelebb.“ A *Napló* epigrammái egyúttal a francia irodalmi élet szereplőit is kisérteties pontossággal világítják meg.

*Histoires
naturelles*

A századvégi líra

A párisi Lemerre-kiadó 1866 és 1876 közt három sorozatban adta ki a *Le Parnasse contemporain* című versgyűjteményt; ezzel kezdődik az a csodálatos korszak, amelyet modern francia lírának nevezünk. *A Parnasszus*

A *parnassienek*, akik e gyűjteményben bemutatkoznak, mesterük gyanánt *Leconte de Lisle*-t tisztelik. Ők is személytelen lírát akarnak adni, eszményük az impassibilité, a szenttelenség. A vers ne az énről szóljon, hanem a világról, annak szépségét és félelmetességét tükrözze híven és méltósággal. Költői realizmust hirdetnek, de nem a hétköznapok realiz-

musát, mint előttük egyes biedermeier költők, hanem a történelem, a tudomány realizmusát.

A Parnasse legfeltűnőbb vonása, hogy a költészet érzelmi elemei háttérbe szorulnak, viszont festői és plasztikus elemei kifejlődnek. A költő végső álma az, hogy verse olyan legyen, mint egy szobor, mozdatlan, tömör, márványszerű. Szívesen fordulnak tárgyért is a képzőművészetekhez, megénekelnek egy szobrot, egy képet, egy urnát, egy medáliont. Ez is védekezés a romantika szétfolyó érzelmessége ellen. Szeretik a szigorú versformákat, elsősorban a szonettet. Verseikben gyakran ismétlik, hogy költészetük nem ihlet dolga, „ez csupa munka, csupa faragás“.

A programmon túl a Parnasszus egy nemzedék: 1870 körül minden jó francia író parnassien versekkel kezdi pályáját, így Anatole France és Jules Lemaître is. Az eredeti parnassienek közül Verlaine, Mallarmé, Villiers de L'Isle útja később a szimbolizmushoz vezet, Leconte de Lisle-től átpártolnak Baudelaire-hez; a kor legnépszerűbb poétái pedig, *Sully-Prudhomme* (1839—1908) és *François Coppée* (1842—1908), visszatérnek a késői biedermeier, a másodlagos romantika emberbaráti szentimentalizmusához.

Hérédia

Az igazi parnassien elveket csak egy nagy költő valósítja meg, *José-Maria de Hérédia* (vagy Heredia, 1842—1905). Életműve mindössze egy kötet, a *Les Trophées* (1893) című szonettgyűjtemény. Nem is írhatott sokkal többet, hiszen a hagyomány szerint minden szonettjéhez hosszadalmas tanulmányokat végzett és hónapokig csiszolgatta, amíg el nem érte a kívánt tökéletességet. A költői múgond példaképe. Szonettjei szépségének a túlságosan hosszú érlelés sem ártott meg.

Historizmus

A *Trophées* történelmi költészet, ennyiben a századközép késői folytatása, Hérédia újra megírja a Századok Legendáit, de tömör szonettekben. A parnassienek szakítanak a romantika középkorkultuszával, Leconte de Lisle-t követve Hellas szerel-

mesei, antik szobrok, istenek, idillek és a modern-antik Chénier költészete ihletik őket, verseikben az antik világ márványos nyugalmaát keresik. Hérédia is gyönyörű versben idézi fel a *Centaurok futását* és megindítóan siratja el az antik költők kicsi kedvencét, a *Szöcskét*. De igazi területe az olasz renaissance és még inkább a spanyol fénykor, tulajdon őseinek ideje; kis eposzt is ír a *Conquistadorokról*.

A hősi méltóság költője. A történelmi kor lelkét úgy ragadja meg, hogy elénk vetíti „a kor leghősiesebb alakját, sorsának csúcsán“. (Lalou.) A nagy gesztusokat kedveli, mint Hugo, — de míg Hugo költészetében a gesztus sokszor elsüllyed a túlságos gazdagságban, a szónoki képek közt, a szűkszavú Hérédia gesztusa csakugyan úgy áll előttünk, mint egy szobor.

A nagy gesztusok rendszerint három sorba tömörülnek össze, a szonett utolsó versszakába. Az első három versszak csak előkészíti az utolsó hatását és méltóságát. Ezek a befejező versszakok utolérhetetlenek. A centaurok három versszakon át vadul menekülnek — befejezés:

*Mivel a hold teljes fényében ölnyi
Nagyságba látták utánuk ömölni
Irtózatot árnyékát Herkulesnek.*

Rossi, a színész, Dantét szavalja:

*S úgy láttam — mostan is remeg egész valóm —
Hogy arcát a pokol vöröslő lángja éri,
S szavalja verseit maga Alighieri.*
(Ford. Kosztolányi Dezső)

A parnassienek késő ivadéka *Jean Moréas* (családi nevén Papadiamantopoulos, 1856—1910), aki a következő, szimbolista nemzedékkel indul, de pártot üt és megalapítja az *Ecole Romane*-t. Ő is a plasztikus tömörséget tartja legfőbb költői értéknek, leghíresebb

A gesztus

Moréas

költeményei, *Les Stances* (1899-től, nyolc kötet) nyolctizenkét sorosak, tehát még a szonettnél is koncentráltabbak. Ez a Németországban nevelkedett görög franciább minden franciánál. Bár gyakran és átható szép nosztalgiával emlegeti a görög földet, görög tengert, görög eget, alapjában véve ő sem tartja a görögöket eléggé klasszikusoknak, akárcsak a régi franciák, ő is inkább a római sztoicizmushoz, római férfi-ideálhoz vonzódik és még inkább a régi franciákhoz, elsősorban Ronsardhoz. A modern francia lírában ő a legklasszikusabb, leginkább hagyománytisztelő; érthető, hogy Charles Maurras (l. ott) mint az Ecole Romane tagja kezdi irodalmi pályáját.

Szimboliz-
mus

A parnasszusi nemzedéket a nyolcvanas években felváltja a szimbolista nemzedék. A szimbolizmus, bár nagyon sokan próbálták mibenlétét meghatározni, inkább nemzedék, mint program. Mibenlétéből is következik, hogy nem lehet nagyon erősen körvonalazott programja; legfőbb újítása éppen a határozatlanság, a körvonalak feloldása. A századvég francia költői, ha tehetségesek, önkéntelenül is mind szimbolisták, mint ahogy az 1910 körül fellépő magyar költők mind nyugatosok voltak, ami szintén nem jelentett programot. A párhuzam annál helyénvalóbb, mert a Nyugat-mozgalom legfőbb európai előzménye a francia szimbolizmus.

A szimbolisták szakítottak a klasszikus és romantikus hagyomány szónokiasságával és a versben feltétlen uralomra juttatták a zenei elemet. Nem gondolatokat költöttek meg, hanem hangulatokat. A szimbolisták szimboluma csak annyi, hogy költészetükben a motívumok valahogy mindig többet jelentenek önmaguknál: az erdő, az alkony, az asszony nemcsak egy erdőt, egy alkonyt, egy asszonyt jelent, hanem azt az érzelmet is, melyet az az erdő, az az alkony, az az asszony kivált a lélekből. A körvonalak, amint mondtuk, feloldódnak és sejtelmes végtelenbe tágulnak. A szavaknak nem fogalmi jelentésük a fontos,

hanem aurájuk, hangulatuk, a sejtelem, amelyet fel-
ébresztenek. Nem ábrázolnak, nem elmélkednek, nem
mondanak el valamit, hanem evokatív hatásra törek-
szenek, hangulatokat, emlékeket, élményeket akarnak
felkelteni. Verseiket nem megérteni kell, hanem
érezni, élni.

Szemléltetésül idézzük a leghíresebb szimbolista
versnek, Verlaine *Chanson d'Automne*-jének egy szakát:

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

Ez a vers nem az értelemhez fordul: „az ős
hegedűjének hosszú zokogásai egyhangú bánattal
sebzik meg szívemet“. Kép, amely nem a szemnek
szól, mint kép, nem is különös, — de a vers zené-
jével, a szavak hangulatával együtt sejtelmes, ringató,
bánatos, halálos: maga az ős beszél belőle. Lefordí-
tani az ilyen verset nem lehet.

A „tiszta költészet“ felszabadítását a szónokiasság
és a gondolatiság béklyóiból más irodalmakban már
a romantikusok elvégezték; Wordsworth vagy Mörike
vagy Vörösmarty már szimbolista a maga módján.
A francia romantikának nem sikerült ez az áttörés.
A francia romantikusok a klasszikus rétorika helyett
csak másfajta rétorikát, a klasszikus racionalizmus
helyett csak másfajta, valamivel kevésbé racionális
racionalizmust hoztak, az értelem nyelvén hirdették
az érzelem jogait. Nem véletlen, hogy a modern francia
lírikusok közt olyan sok a nem „törzsökös“ francia:
már találkoztunk a spanyol Hérédiával és a görög
Moréasszal; a szimbolisták közt *Tristan Corbière*, az
előfutár, és *Laforge* breton, tehát kelta; az angolszász
Stuart Merrill és *Francis Viélé-Griffin*, a zsidó *Gustave*

*Romantika és
szimbolizmus*

Kahn és a kreol *Francis Jammes* mellett különösen sok a *flamand*: *Rodenbach*, *Verhaeren*, *Gilkin*, *Van Lerberghe*, *Elskamp*, *Fontainas*, *Mockel*, *Maeterlinck*. A szimbolizmus a flamandok világirodalmi pillanata, amikor a művészi követelmény találkozik a népi adottságokkal és Flandria bevonul a világirodalomba. A francia, az ész, a rétorika és a klasszicizmus választott népe számára nehezebb volt a tiszta líra áttörése és később is következett be, mint más népnél, — de amikor végre sikerült, talán éppen a nagy, legyőzött ellenállás miatt felülmúlta a többiekét, a tiszta költészet eszményét a francia szimbolisták közelítették meg a legjobban.

Verlaine

A legfőbb szimbolista, *Paul Verlaine* (1844—1896) *Art poétique* c. rövid költeményében így fejezte ki a költészet törvényeit: „De la musique, avant toute chose“. A határozatlant egyesítsd a határozottal; az árnyalatot keresd és ne a színt; menekülj a csattanótól, a szellemességtől, a tisztátlan kacajtól, az ékeszólásnak csavard ki a nyakát és ne hagyd, hogy zsarnokod legyen a rím, ez a krajcáros ékszer, amelyet egy bolond néger faragott; zenét újra és mindig, ez a költészet... „és minden más csak irodalom“.

Verlaine ezzel saját költészetét is jellemezte, de nem mondta ki azt a titkot, amely Verlaine versét Verlaine versévé teszi; az irodalomtörténetíró zavarba jön és elveszti bátorságát, amikor ez előtt a feladat előtt áll.

Kettősség

Az életrajz elmondása még inkább megnehezíti a feladatot. Mert Verlaine éppúgy önéletrajzi költő, mint Goethe vagy Petőfi, csak hogy az ő költészetében az élmény csodálatos átváltozáson megy át; a legborzalmasabb életből, a legpiszkosabb kalandokból párolja áttetszően tiszta, gyermekkorszerűen édes verseit. Életét rettenetességben csak Villonéhoz szokás és lehet hasonlítani, de döntő a különbség kettejük társadalmi helyzete közt: Villon valahogy születésétől kezdve az alvilágnak van odaszánva, Verlaine pedig

jó polgári család sarja, némi vagyona is van; a legválságosabb időkben is anyás gyermek marad, többnyire együtt él naív és fia bűneiben nem hívő anyjával, míg az 1886-ban meg nem hal. Van idő, hogy tisztességes családi életet él derék feleségével, gyermeke is van, máskor földbirtokot vásárol magának, máskor meg komoly tanár, — de a démon (Verlaine-nel kapcsolatban igazán nem üres ez a szó!) minduntalan kiragadja a szelíd világból és a legalsó emberi dolgok felé taszítja.

A különös szakadást élete és költészete közt George Moore egy anekdotája érzékelteti: a fiatal angol költő felkereste az öregedő Verlainet, hogy verset kérjen tőle egy új folyóirat számára. Verlainet öreg és szörnyű barátnője társaságában találta; a költő és a nő rövidesen össze is veszték, durva kifejezéseket, majd tányérokat vágtak egymáshoz és Moore riadtan menekült. Egy óra múlva visszament a versért. Verlaine ragyogó arccal fogadta; közben megírt egy tiszta, ártatlan, szelíd költeményt, olyant, amilyent csak ő tudott. Egy másik kísértetiesség: 1888-ban elkészül az *Amour* c. verseskötet, mely áhítatú katolikus versekkel, de egy év múlva megjelenik egy kötetnyi egyáltalán nem áhítatos verse is, amelyeket ugyanaz alatt az idő alatt írt, ennek a kötetnek cinikusan a *Parallèlement* (Párhuzamosan) címet adja. Így élt és írt Verlaine-ben párhuzamosan az angyal és a démon.

A legfőbb démon az alkohol volt. Mikor 1870-ben megnősült és beköltözött szépen berendezett lakásába, egy pillanatig úgy látszott, hogy megszabadul ettől az ördögtől. De nemsokára feltűnt a másik ördög, *Rimbaud*, a Verlaine-nel egyenrangú fiatal költő személyében. Rimbaud elküldte verseit Verlaine-nek és megkérte, engedje meg, hogy nála lakjék. Verlaine meg is hívta, Rimbaud nemsokára fel is jött Párisba és ettől kezdve néhány esztendőn át sorsuk összekapcsolódik. Rimbaud rajongói azt mondják, hogy

A démon

Verlaine vezette rossz útra a fiatal fiút, — de valószínűbbnek látszik, hogy Rimbaud volt az ördögi kettejük közül, ő aktiválta Verlaine titkolt beteges hajlamait. Verlaine addig elviselhető férj és apa, hivatalba is jár, irodalmi hírével is törődik; Rimbaud idegeníti el feleségétől, gyermekétől, foglalkozásától és magával rántja az abszintes alvilág örvényeibe. Míg végül is elviselhetetlen lesz számukra minden polgári életforma, megszöknek Párisból, Angliában és Belgiumban csavarognak, boldogan, részegen és egymást gyötörve. Többször szakítanak, egy ízben Verlaine otthagyja Rimbaud-t, akit ő tart el, egy krajcár nélkül Londonban, újra meg újra kibékül feleségével, majd ismét Rimbaud-hoz pártol, míg végre Bruxellesben Rimbaud azzal fenyegeti meg, hogy végleg otthagyja, mire Verlaine revolverrel rálő és megsebesíti a karján. Leginkább viszolygásra indító a történetben az, hogy Verlaine anyja ezalatt a szomszéd szobában van, a lövés zajára elősiet, hogy megnézzé, mivel csintalankodnak már megint ezek a gyerekek. Elindulnak a legközelebbi kórházba, hogy bekötöztessék a jelentéktelen sebet, de Verlaine és Rimbaud útközben megint összevész, Verlaine a zsebébe nyúl és Rimbaud rémültében az első rendőrhöz rohan és segítséget kér. Így derül ki az eset; Verlaine-t börtönbe zárják és csak másfél év múlva szabadul ki.

A megtérés

A börtön (1873—75) áldás Verlaine számára. Szervezete megtisztul az alkoholtól, lelke a magányban fogékonyvá válik a vallás ihletésére és lassankint megjön verselő kedve is. A börtönből kiszabadulva kísérletet tesz, hogy Rimbaud-val kibéküljön; Németországban találkoznak és rövid beszélgetés után Rimbaud Verlaine arcába üt, úgyhogy az ájultan esik össze. Ezentúl nem találkoznak többet. Verlaine hosszú időre csendes és józan ember lesz: franciául tanít angol iskolákban, angolul francia iskolákban, gazdálkodik Junivilleben és megjelenik vallásos verseinek csodálatos gyűjteménye, a *Sagesse* (1881). 1883-

ban azonban visszatér Párisba, újra felveszi az irodalmi kapcsolatokat és visszasüllyed az alkoholba. Egyre szörnyűbb nők közt él, egyre nagyobb szegénységben és a betegségek egyre jobban elhatalmasodnak rajta: reuma húzza görcsökbe, egyik lábára megsántul, luetikus, cukorbajos, májbajos, szívhipertrofiája van és főképp gyógyíthatatlan alkoholista. A párisi kórházak népszerű törzsvendége lesz, a kórház tisztasága és nyugalma jelenti már számára azt a polgári békét, amely után mindig vágyódott ez a két lábon járó betegség, ez az „elátkozott költő“, a századvégi pathologia szerencsétlen megszemélyesítője. Jules Renard Naplójában így írja le az utolsó évek Verlaine-jét: „Az ijesztő Verlaine; mogorva Sókratés és mocskos Diogenés; van benne valami a kutyából és a hiénából. Reszketve hull a székre, amelyet gondosan mögéje helyeznek.“ 1894-ben Leconte de Lisle halála után megválasztják a költők fejedelmének, de ekkor már alig hagyja el ágyát. 1896-ban hal meg.

Miért időztünk olyan soká ennél a rettenetes életnél? Egyrészt azért, mert olyan rettenetes. Másrészt azért, mert Verlaine megértéséhez ismerni kell. Harmadrészt pedig azért, mert Verlaine förtelmes élete által éppúgy hatott, mint gyönyörű versei által. Utána kissé kötelezővé vált az „elátkozott költő“ szerepe, mint egykor a byroni póz; hogy Ady Endre mámorba pocsékolta életerejét, abban a verlaine-i példa nem egészen ártatlan. És végül azért időztünk élete piszkánál, hogy annál csodálatosabb legyen költészetének tisztasága.

Verlaine még Villonnál is erősebb bizonyíték arra, hogy a művészi szempontból értékes ember nem feltétlenül értékes erkölcsi szempontból is; nem igaz, hogy csak nagy jellem lehet nagy alkotó. Villonról végeredményben elég keveset tudunk; de Verlaine kétségbevonhatatlanul hazug, alattomos, gyáva, kép-mutató, embertelen és gonosz volt. A dühös részeket fajtájába tartozott; előrehaladott áldott állapotban

Jelleme

lévő feleségét kirántotta az ágyból és földhöz vágta, egy ízben pedig fel akarta robbantani. A jóság csak mint vágy élt benne, — de mint vágy, nagyon erősen. És a költészetet nem a valóság ihleti, hanem a vágy.

Öszinteség

Ez a kérdés azért fontos, mert hiszen Verlaine költészetének egyik legfőbb értéke őszintesége vagyis inkább hitelessége, az, hogy amit ír, lélek szerint igaz, olyan mértékben, mint nagyon kevés más költő művészte. De őszintesége is sajátos, modern őszinteség, ezzel is új utat nyitott. Nem úgy őszinte, mint Petőfi vagy Heine; ezek a szabadság-eszme bűvöletében éltek és még őszinteségük is demokratikus tett: „egy vagyok közületek“, mondják az olvasónak, „el akarom mondani, amit ti is éreztek, csak nem tudtok kifejezni“. Hangjukban van valami pajtáskodó közvetlenség, hangosak, intim közölnivalójukkal is mindig mintha nagy közönséghez fordulnának. Verlaine őszintesége sokkal halkabb és fojtottabb; nem a közös-emberi dolgokat mondja el, hanem egy különös lélek titkait; nem a sokaságnak, hanem a magányos olvasónak. Őszintesége nem közvetlenség; élményeit nagy transzpozíciók, sőt képmutatások leppezik, szerelmi életének abnormis volta is kényszeríti erre. Szimbolista, nem az élményt mondja el, hanem az élmény által kiváltott hangulat igaz; az élmény lehet beteg és mocskos is, a hangulat tiszta és közös-emberi.

Rokokó

A szubjektív és egyszerű költőt, aki gondosan kerül mindent, ami nagyhangú, mindent „qui pèse et qui pose“, nem vonzzák a történelmi témák, az antik, a divatos renaissance. A multnak csak egy korával érez rokonságot: ez a XVIII. század, amelyet oly varázssal idéz fel a *Fêtes Galantes* kötet verseiben (1869). Megjelennek újra a színen a rizsporos márkik, az abbék, a pierrot-k, a pásztorlányok, nagy parkok fái alatt, mesterséges tavak partján enyelegnek, isznak, szerelmet vallanak, könnyeden és bohón a nyájas hold világán, — de valamennyien „quasi

tristes sous leurs déguisements fantasques“, szinte szomorúak tarka álruhájuk mögött. Ezáltal a fél-szomorúság által, a dolgok törekénységének átérez-tetése által lesznek oly sejtelmesek és oly édes bána-túak Verlaine tájai, mint azok, amelyeket maga a mester festett, *Watteau*.

Megrendítően egyszerű és igaz versekbe öntötte vallásos érzéseit: a *Sagesse* híres szonett-ciklusa (*Mon Dieu m'a dit...*) Isten és a lélek misztikus párbeszédét, minden vallási költészet alaptémáját fejezi ki a szimbolista költészet nyelvén, a *La mer est plus belle...* zeng és harangozik, mint a nagy Mária-himnuszok. A bűnbánat költője és a vallásos lírában bizonyára a bűnbánat ihleti leginkább a tiszta költé-szet hangjait, példa rá Villon és Ady.

Verlaine a hangulatok fejedelme marad, az át-suhanó sejtelmek, a tárgyaltalan bánat, a felzokogó emlékezés, a fáradtság, a „szövegtelen románcok“, a jóság után való sóvárgás géniusza. A hangulatok világát a német és angol romantika ösztönös kísérletei után ő fedezi fel igazán a költészet számára. Falevél-hez hasonlítja magát, amelyet a rossz szél ide-oda hord, bölcsőhöz, amelyet egy kéz ringat barlang fenekén: végtelen akaratgyengesége kiszolgáltatta a hangulatoknak, pathológiás alkata magasabb célt szolgált, beteg volt, hogy ekkora költő lehessen.

A francia kritika Verlaine-nél is jobban tiszteli az exkluzív, titokzatos *Stéphane Mallarmé*-t.* Költői hagyatéka egy vékonyka kötet. Nehezen alkotott; a termékétlenségtől való félelem költészetének egyik fő-témája. A csavargó, plein-air Verlaine-nel szem-ben Mallarmé egészen szobaköltő. Irtózik a „beteges“ tavasztól, évszaka a „lucide“ tél, birodalma az író-

Vallásos
versei

Mallarmé

* *Stéphane Mallarmé* 1842-ben szül. Párisban. 1863-ban tandri oklevelet szerez és az angol nyelvet tanítja, 1874—75-ben egy divatlapot szerkeszt. Szalonjában gyűlnek össze a fiatal szimbo-listák. Összes költeményei 1887-ben jelennek meg 40 fényképezett példányban. 1894-ben nyugalomba vonul. 1898-ban hal meg.

asztal, amelyen lámpafény hull a fehér és hívogató papirosra, nem fák és felhők nőnek szimbolummá verseiben, hanem zsúfolt intérieurjének meghitt tárgyai. Visszavonult és rendezett életében nem akadnak megrázó élmények, mondanivalója igen kevés — álma és ereje a tökéletesség.

*Első
korszaka*

Első korszakában egyesíteni tudja Baudelaire sötét és önkínzó méltóságát a parnassienek plaszticitásával és Verlaine zeneiségével és a lírai tökéletesség legmagasabb fokát éri el: *Renouveau, Angoisse, L'azur, Brise marine, Sonnet*. E versek mindegyike magában is elég lenne, hogy Mallarmét a nagy lírikusok közé soroljuk.

*Későbbi
korszaka*

Már első korszakában is a kép, a metafora uralkodik verseiben. Későbbi korszakában a metafora teljesen elhatalmasodik, mintegy önállósítja magát. Már csak metaforákat ír, az olvasóra bízva, hogy megfejtse, mit jelentenek, rejtvényeket ír versformában, akárcsak a barokk költők, a „sötét“ Góngora. A parnassienek, mondja *Valéry* Mallarméről írt tanulmányában, túlságosan megmutatták a dolgokat, amelyekről beszéltek, elvették az olvasótól azt a gyönyörűséget, hogy maga képzelje el őket, — Mallarmé az ellenkező végletbe esik. Teljesen rábízva magát a szavak evokatív, felidéző erejére; a szó külön, a mondatról függetlenül mond valamit, hangulati értéke és a felidézett eszmetársítások által. Amint *Thibaudet* mondja, a késői Mallarmé nem komponál, hanem juxtaponál: szavakat és képeket rak egymás mellé, az olvasó dolga a költeményt szerves egésszé élni. Ilymódon az olvasóra úgyszólván teljesíthetetlen feladatot ró: hogy akkora költő legyen a megértésben, mint ő az alkotásban. Ez több, mint amennyit a jóindulatú olvasótól el lehet várni. E sorok írója bevallja, hogy nem érti Mallarmé késői verseit. Néhanéha úgy érezte, hogy ért belőlük valamit, de mikor legközelebb elővette, addigra megint elfelejtette az értelmet.

Mi az oka ennek az exkluzivitásnak? Mallarmé mint igazi költő, nyilván azért írt így, mert így kellett írnia, nem is tudott volna másképp. De hogy ebbe az irányba fejlődött, abban kétségkívül nagy szerepet játszott gőgje, a nagy századvégi gőg, a művész fanatikus gőgje. Ő is „s'immobilise dans un songe de mépris“, a megvetés álmában mozdulatlaná válik, mint ahogy a hattyúról mondja egyik híres, homályos versében. Megvetette a normális mondatfűzést, amelyet a közemberek használnak és szavait saját belső törvénye szerint sorakoztatta. A francia világosság ellen való szimbolista tiltakozásban elment addig, ameddig csak elmehetett. És talán igaza van Thibaudetnek abban, hogy Mallarmé nem akarta becsapni a közönséget: minthogy eleve bizonyos volt benne, hogy verseit úgysem érthetik meg mások, mint a választott nagyon kevesek, nem akart olyan verseket írni, amelyekről esetleg azt hiheti a közönség, hogy érti, holott nem érti.

Verlaine dicsőségének másik nagy vetélytársa maga a végzetes fiatal barát, *Rimbaud*.^{*} Ő sem könnyű olvasmány; későbbi írásait nem lehet komoly stúdium nélkül megérteni. A XX. századi francia irodalom számos nagy tekintélye benne látja a szimbolizmus éltető középpontját; úgy gondolják, hogy Verlaine-t is ő szabadította fel a konvencionális formák járma alól, belőle indul ki a modern francia költészet, Claudel éppúgy, mint a különböző izmusok.

Költészetének lélektani különössége az, hogy valamennyi művét három év alatt írta, 1870 és 73 közt, 16—19 éves korában, azután szakított a költészettel.

^{*} *Arthur Rimbaud* szül. 1854-ben Charlevilleben, az Ardenneken. Apja katonatiszt, nevelése szigorú és kispolgári gondolkozású anyjára maradt. Több szökési kísérlet után 1871-ben Verlaine támogatásával végre Párisba kerül. A Verlaine-nel való szakítás után egyideig Németországban él, majd hazatér, 1875-ben elhagyja Franciaországot, megfordul mindenfelé, Abesszíniában elefántcsonttal kereskedik, lábán daganat támad, visszatér Európába, amputáltatja lábát és rettenetes fájdalmak közt hal meg Marseilleben 1891-ben.

Rimbaud

Kamaszkor

Némelyek azt mondják, az alkotás nála csak pubertáskori zavar volt és elmúlt a zavaros életkorral együtt. Egy költő, akiből nem maradt fenn más, mint egy csodálatos kamaszkor — kamasz Shakespeare, mondta róla az öreg Victor Hugo. A három alkotó esztendő is három élesen elváló korszakra oszlik és voltaképen csak első korszakában volt igazán költő, a szó megszokott értelmében, első korszakában, amikor a vak géniusz, Claudel szavaival, úgy tört napvilágra belőle, mint az átvágott érből a vér.

Első korszak

De már ebben az első korszakában is más a vérmérséklete, mint a többi lírikusnak; szinte minden sora cinikus, hideg és kegyetlen. A többi századvégi költő tetszélgesből vagy perverzitásból sátános; Rimbaud maga a démon. Más költő is lázad; Rimbaud maga a primordiális, a luciferi lázadás minden ellen. Már mint kisgyermek felírta a sétatér padjaira: „Halál Istenre!“ Gyűlöli a kereszténységet („a keresztvíz tett tönkre engem“, írja), gyűlöli a polgári világrendet, gyűlöli hazáját, ahol 1871-ben, a Commune összeomlása után a tőke lesz úrrá, gyűlöli a nőket és a szerelmet. Csak egy érzése van: a természet iránt. „Rimbaud számára“, mondja François Ruchon, „a természet nem azért van, hogy lássa, hanem hogy magáévá tegye.“ Ebben a korszakában írja híres versét: *Les voyelles*, a magánhangzók színéről és hogy úgy mondjuk, lelki tartalmáról, és legnagyobb költeményét, *Le bateau ivre*-t (A részeg hajó) a kalandvágy, féktelen szabadságszeretet és a messze tengerek hívásának páratlan remekművét.

Második korszak

Következő korszakában a lázadás már maga a költészet ellen irányul. Megundorodik mindentől, amit az emberek előtte írtak és festettek, előlről kell kezdeni az egészet. Így találja fel „módszerét“, a Látnok Elméletét, az Ige Alchymiáját. „A költő nem lesz másképp látnok, mint valamennyi érzékének hosszú, mérhetetlen és átgondolt *dérèglement*-ja, összezavarása által.“ Tudatosan beteg, kicsapongó életet

kell élnie. „Ő a nagy bűnös, a nagy elátkozott; így jut el az Ismeretlenig.“ Mert ezt kell kifejeznie. „Amikor már elvesztette látomásai értelmét, akkor látja azokat igazán...“

A *Les Illuminationst* már ezzel a módszerrel írta, a könyv szándékosan felidézett látomásainak gyűjteménye. Színek és formák vad khaosza, épületek, tájak és néptömegek vonulnak el szemünk előtt; értelmüket nem szabad keresni, úgysem lehet fogalmi úton megközelíteni. Rimbaud dinamikus lényének megfelelően ezek a látomások állandó sebes mozgásban vannak, egymásba olvadnak és kiszorítják egymást, és mégis valami furcsa módon reálisak, minden váratlanságuk dacára látni lehet őket, *vannak* valamiképp.

A *Saison en enferben* Rimbaud még módszerével is leszámol, vizionárius stílusban elmondja, hogy a víziók sem vezetnek semmire, „hazugságból táplálkoztam“. Amint már előbb maga mögött hagyta a megszokott költészetet, most maga mögött hagyja az egész irodalmat, elbúcsúzik tőle, hogy visszatérjen a tények világába. Csavargó hajlamait követve búcsút mond Franciaországnak, hajóra száll és élete hátralévő részét Afrikában tölti, kalandos vállalkozásokkal pénzt keres és csak halálos betegen tér vissza.

Halála után kezdetét vette a legenda. Nővérének tanúsága szerint Rimbaud mint vallásos katolikus halt meg. Nővérének férje, *Paterne Berrichon* könyvet írt Rimbaudról, alakját minden emberi fölé eszményítve. E könyv és a *Saison en enfer* egyes homályos részei alapján alakult ki az a nézet, amelyet nem kisebb emberek, mint *Claudél* és *Rivière* vallanak, hogy a démoni Rimbaud valójában angyal volt. Élete szerintük egy fokozatos megtérés egymásra következő állomásaiból áll és meghalt, mielőtt teljesen elérhetett volna az Anyaszentegyházhoz. A költészetet azért hagyta abba, mert olyan misztikus vallásos élményei voltak, amelyeket nem lehetett már szavakban kifejezni. Hallgatása műveinél is többet mond. Pozitívabb gondolko-

Harmadik
korszak

A legenda

zású kutatók és azok a költők, akik Rimbaudban a nagy lázadót tisztelik, mint pl. *Aragon*, hevesen cáfolják ezt a legendát. A vita még nem dőlt el, de nagyon tanulságos: mutatja, hogy a racionalista francia csak két lehetőséget tud elképzelni. Szerinte az ember vagy racionalista, akkor szabadgondolkozó; vagy misztikus élményei vannak, akkor nem lehet más, mint katolikus. Pedig Rimbaud-ra vonatkozóan az igazság valahol a középúton lehet: egyéni miszticizmusát, látomásait és őrületeit nem lehet összhangba hozni egy tételes vallás tanaival.

Laforgue

Rimbaud géniuszával rokon, annak mintegy népszerűbb, felhígítottabb kiadása *Jules Laforgue** költészete. A szimbolista bánatot és érzelmi elengedettséget iróniával keveri, mint ahogy egykor mestere, Heine elegyítette a szentimentalizmust és a gúnyt. Sok verset írt a holdról és a pierrot-król, egyik ciklusának címe is: *L'imitation de Notre-Dame la Lune*; versei ábrándosabbak, holdasabbak a többi szimbolista versnél, de egyúttal mulatott is magán. Verselése mindinkább a teljesen szabad vers felé haladt, felhasználta a beszélt nyelv és az argot kifejezéseit és rengeteg tréfás-tudományos műszót, főképp a filozófia köréből, szerette a nyakatekert szójátékokat (pl. éternullité). Így teremtette meg csillogó impresszionista stílusát, amely a kilencszázhuszas évek kiábrándult és irónikus fiatal költőihez oly közeláll, mintha kortársuk írta volna.

Versei tömegben eléggé egyhangúak; ő is pedáns, mint a legtöbb századvégi francia, verseibe csupa tréfából szörnyű tudásanyagot sűrít, iróniájának javíthatatlanul bölcsészettanhallgatói íze van. Sértetlen szépségben csak teljesen szabadverses, elengedett hangulatú *Derniers Vers* c. poszthumus kötete (1890) marad meg, benne a csodálatos *Solo de Lune* és a

* *Jules Laforgue* szül. 1860-ban Montevideóban. 1881—86: Bourget ajánlatára Augusztá német császárné felolvasója Berlinben. Megh. 1887-ben, verseinek egy része halála után jelenik meg.

L'hiver qui vient. Ezeknek is inkább szentimentalizmusuk hat, mint iróniájuk; a szentimentalizmus, amelynek ízét csak jobban kihozza a beléjük cseppentett irónia. Laforgue a pénztelen fiatal intellectuel Párisban — egy életszituáció, amelyet hazánkban is igen sokan ismernek és örömmel látnak viszont Laforgue verseiben. A magányos vasárnap-délutánok bánatáról beszél (megszámoltam, 17 verset írt a vasárnapról), az udvarról felhangzó kintornáról, a szonátákról, amelyeket az előkelő városnegyedek utcáin hallunk, amikor kisasszonyok zongorázzák nyitott ablakok mögött, a távoli vadászkürtök melankóliájáról, az ősszel bezáruló játék-kaszinókról, a távirópóznákról az utak mentén és közeledő haláláról. Formája a monologue intérieur. Későbbi verseibe annyi pszichológiát visz, mintha régényrészletek volnának: vágyódást egy nő után, aki „magától jön“, „aki egyszerre borul térdre velem“, kifejezi a modern szerelem belső küzdelmeit és kielégíthetetlenségét.

A szimbolizmus egy másik oldala *Albert Samain*-ben (1858—1900) éri el a határt. Ő is írt néhány feledhetetlen verset. Ha egyet olvas el belőlük az ember, hatása alá kerül; ha sokat olvas, mosolyognia kell vagy émelygés fogja el. Verseiben angyalok sétálnak tavak és virágágyak mellett, asszonyok bágyadnak balkónokon, a lélek olyan, mint egy infánsnő vagy mint egy régi kastély, amelynek becsukták redőit vagy valami más ritka és régi dolog, minden csupa alkonyat, csupa lágyság, csupa liliom, csupa távoli harangszó. A szimbolizmusnak is van bizonyos fajta nagyképűsége: szeret bevenni a versbe minden olyan tárgyat, jelképet, táji vagy időjárás-i mozzanatot, amely hangulatot idéz fel; Samain versei sokszor nem mások, mint ilyen szimbolista katalógusok. És ilyenkor érzi az ember a szimbolizmus egyoldalúságát, érzi, mennyire torz, minden szépsége dacára, a szimbolista világgép. A túlságosan sok liliom, angyal és erkély az olvasóból keserű reakciót vált ki, hirtelen eszünkbe jut, mennyi minden

Samain

van a világon, ami nem liliom, nem angyal és nem erkély és talán mégis azok a fontosabbak, a dolgok, amelyek nem átfutó hangulatok, hanem állandó, maszszív és gyötrő lelki valóságok. De erről Samain nem tehet; a mienkénél összehasonlíthatatlanul békésebb és álmatagabb korban élt. Ha Verlaine és Mallarmé nagy versei örökérvényűek, Samain versei viszont mint egy történelmi korszak dokumentumai maradnak meg.

Már csak félig tartozik a szimbolisták nemzedékéhez *Verhaeren* és *Francis Jammes*, két költő, aki a Franciaországon kívüli irodalomra is igen erősen hatott.

Verhaeren

*Emile Verhaeren** a belgák legnagyobb költője. Első korszakában még a Parnasse és a szimbolisták formanyelvén veszi versbe *Toute la Flandre* (1904), egész Flandriát, amint egy verseskötetének címe mondja: embereket, tájakat, bánatokat. De már ebben a korszakában is elválasztja szimbolista kortársaitól a flamand hagyomány, a széles és erőteljes realitás szeretete, a könnyen mámorba lobbanó férfiaság. Második korszakában szakít a szimbolista légysággal és megtalálja a formát izgatott mondanivalója számára: a szabadverset, amelyet *Francis Viélé-Griffin* (1864—1937) vezetett be a francia költészetbe. (A francia *vers libre* sorai ebben a korszakban sokkal rövidebbek, mint a whitmani sorok és végüket még rím köti össze.)

Paroxysmus

Ebben a második korszakában bontakozik ki *Verhaeren*, mint a „paroxysmus költője“. Még mindig a széles valóság éneklője, de reális tájai vad látomásokba növekednek át, részeg ütemre táncolni kezdenek az iszonyúra nyúlt fák és házfalak, tragikus láz és őrjöngő öröm zúg át a síkokon, versei olyanok, mint egy flamand kermesz, amely széles kedélyességgel indul és veszett mulatozással végződik. Versei lihegő, tom-

* *Emile Verhaeren* szül. 1855-ben *Saint-Amandban*, *Antwerpen* mellett. A világháborúban hatalmas propagandát fejtett ki a megszállott *Belgium* felszabadításáért. Vasúti szerencsétlenség áldozata lett 1916-ban.

boló, rohanó áradatok — a magyar közönségnek íze-
lítő ad belőlük *A szél*, Kosztolányi Dezső nagyszerű
fordításában.

Szocialista költő; a modern társadalom égető kér-
dését önti hatalmas ritmusokba a *Les villes tentacu-
laires, précédées des Campagnes hallucinées* (A csáp-
jukat nyújtó városok és előtte a hallucinált mezőségek,
1895) kötetében: a falu elnéptelenedését, a város csáp-
jait, amelyekkel magához szív minden életet. De bár-
mily sötét víziókban látja is a síkságok üszkös haldok-
lását és a városok örvényeit, nem azt a tanulságot vonja
le, amit a népiesek szoktak, nem siratja az elveszett
falut: a síkságon úgy emelkedik fel az éjszakai város,
„comme un nocturne et colossal espoir“, itt tör fel
ég felé az emberiség álma, a jövő. A síkságok pedig,
majd egyszer, szebb időkben, megint a bölcsek és bol-
dogok sétálóhelye lesznek.

Harmadik korszakában, a világháború alatt, el-
hallgatott benne a nemzetköziség és a pacifizmus a
szörnyű valóság előtt, Verhaeren a vérző Flandria
költője és megszállott propagandistája lett.

A szimbolistáktól voltaképp igen távol áll. Szóno-
kias és bőbeszédű s a költői veszedelmektől csak vad
képelete és nyelvi gazdagsága menti meg. Saját korá-
ban mindig a jövő emberének tartották; ma már a
multé, mert jellegzetes vonásai, a közösségi költészet
formái kiértek az expresszionizmusban és azóta el is
vesztették hatóerejüket. De megmarad Verhaerenben
az, ami nem volt benne programmszerű: egyéni,
flamand megszállottsága, a flamand sátánosság, ré-
műlet, amely egykor Brueghel képein riasztott. A világ
csunyasága olyan hatalmas látomásba megy át, hogy
hatalmasságánál fogva szép és megrázó lesz.

Verhaeren óriási egységekben vizionálta a világot,
*Francis Jammes** ellenkezőleg, mindent kicsike rész-

Társadalom

Jammes

* *Francis Jammes* szül. 1868-ban Tournay-ben (*Hautes Pyrénées*), a *Pireneusokban* élt s ugyanott, *Orthezben* halt meg 1938-ban. Első verseit 1888-ban írja, de csak 1892-ben jelennek meg.

letekben lát, mint a gyermek, aki még nem ér fel az asztalig és nem tudja áttekinteni az egész szobát. Ez a gyermeki látás Jammes nagy újítása az irodalomban, ezáltal talált számtalan követőre. Költői módszerét talán Bergson filozófiai módszerével lehet összehasonlítani: Bergson a gondolkozást akarja megszabadítani minden kész fogalmi mechanizmustól és visszavezetni a tudat közvetlen adottságaira, Jammes pedig a költészetet akarja megszabadítani minden készen kapott formulától. „Stílusom dadog“ — írja egyik előszavában, „de megmondtam a magam igazát“. Vagyis elmondta a dolgokat úgy, ahogy átélte. Verseinek nem ad címet, nem törődik a verstan szabályaival, részben a rímről is lemond és hangjában a szórakozott beszéd lazaságát utánozza, hogy amit mond, igaz, egyszerű és őszinte legyen. Charpentier szerint Rimbaud mellett, aki átlényegítette a valóságot és Mallarmé mellett, aki elfátyolozta, Jammes a szimbolizmus harmadik lehetősége: reprodukálni stilizálás és magyarázat nélkül.

Részvét

Versei azt a hétköznapi világot tükrözik, amelyet a biedermeier-korban Sainte-Beuve és a század végén Coppée versei: szoba, állatok, fák, gyümölcsök, virágok, fiatal lányok. A látott dolgokat a részvét foglalja érzelmi egységbe. Ez a részvét már szenvedély. „Je crève de pitié. C'est plus fort que la vie.“ (Meghalok a részvéttől. Erősebb, mint az élet.) A kis borjú, a szegény nyulak, a rengeteg szegény kislány és a szegény többi ember és többi állat mind-mind könnyet csal szemébe; nem szentimentális, hanem gyermeki könnyeket. Nincs benne semmi a régiek öntetszelgő nagylelkűségéből és jószívűségéből, önmagát nem szokta sajnálni.

Erotika

De az erotika sem idegen ettől a gyermeki világtól. Jammes még az állatoknál is jobban szereti és sajnálja a fiatal lányokat, akikben annyi állati báj van, hogy be szabad menniük a Bárányok Paradicsomába. (*Le roman du lièvre.*) A fiatal lányok gyakran ruhátlanul

jelennek meg a versekben, oly váratlanul és megokolatlanul, mint a meztelen nők a barokk festményeken és mint gyermekkori álmainkban.

Talán még verseinél is elragadóbbak prózai írásai: *Le roman du lièvre* (A nyúl regénye, 1903), e csodálatos állattörténet Assisi Szent Ferencsel és az állatok paradicsomával, *Clara d'Ellébeuse* (1899), *Almaïde d'Étremont* (1901) stb.

Prózája

Idővel Jammes is az egyház hí fia lett, mint megannyi kortársa, ez eléggé természetesen következett lényének szentferenci alaphangulatából; katolikus hitét fejezi ki nagy tanító és nevelő költeménye, *Les Georgiques chrétiennes* (1911–12).

Gyermeki hangja mindenütt követőkre, értékes követőkre talált; nálunk Szép Ernő és a fiatal Kosztolányi tanult tőle. Az egykorú kritika nem fogadta egységes elragadtatással. Kétségkívül van valami précieux, valami édeskés és erőltetett Jammes egyszerűségében; kevés költő függ annyira össze a szecessziós korhangulattal, mint ő; egyáltalán nem gyermekies korunkban sok minden elavult már belőle, — de még több, ami megmarad.

Hatása

A dráma

A francia színpadi irodalom ebben a korban is uralkodik Európában. A fiatalabb Dumas társadalmi tételdrámáit más tételes és naturalista drámaírók váltják fel: *Brieux*, *Donnay*, *Becque*, majd az igen hatásos *Bernstein*. Talán a legértékesebb köztük *François de Curel*, a „francia Ibsen“, akinek minden drámája egy-egy filozófiai tétel vagy társadalmi probléma szemléltetése. Legnagyobb sikerű darabja *La nouvelle idole* (Az új bálvány), a hit és a tudomány harcáról szól. A naturalizmus új problémákhoz és hatáslehetőségekhez juttatja a színpadot, anélkül, hogy átalakítaná; majd mintha valami új szentimentalizmus

szorítaná ki a naturalista nyerseséget: *Lavedan*, *Bataille*, később *Paul Géraldynak*, a *Toi et moi* c. népszerű verseskötet szerzőjének darabjai.

De az igazán érdekes és irodalmi kísérletek ebben a korban mind a francia színpad konvenciói, mondvaszinált problémái, üres trükkjei, babaszerű figurái és unalmas háromszöge ellen lázadnak fel. Maguk közt a franciák közt is akad két nevezetes kísérletező, *Maeterlinck* és *Rostand*.

Maeterlinck

*Maurice Maeterlinck** a szimbolista líra eszközeit viszi át a drámába. Különös módon ez a nagyon halk és fojtott költő legfőbb mintaképeznek Shakespeare-t tekinti, a *Macbeth*-író Shakespeare-t, kísérleteivel, gyilkosaival és vad borzalmaival. Első darabjával, a *Princesse Maleine*-nel (1889) shakespeare-i drámát akart írni, tárgya egy ifjú királylány kegyetlen megöletése, — de kihagyta a drámából a nyers cselekményt, a közvetlen borzalmat, helyette a „kísérő felhangokat“ adja meg, amelyeket a dráma a szereplőktől kivált. A nagy jelenetben, amikor *Maleine* hercegnőt meggyilkolják, mi csak a lázas mellébeszélést halljuk: a gyilkos király és királyné arról beszél, vajjon eltörték-e egy vázát, amelyben lilium állt, vagy sem. A későbbi *Maeterlinck*-darabok (*Pelléas et Mélisande*, 1892, amelyet Debussy zenéje tesz halhatatlanná, *La Mort de Tintagiles*, 1894, *Aglavaine et Sélysette*, 1896. stb.) mesebeli kastélyokban játszódnak, stilizált nevű, egészen fiatal fiúk és lányok szerepelnek bennük, ezek vagy egymásba szeretnek vagy meggyilkolják őket és közben liliumokról vagy madarokról beszélgetnek. Hatásosak az egyfelvonásosak, amelyekben ilyen szimbolista módon fejezi ki a lélek ösztönös borzalmát a halál közeledésekor: *Les aveugles* (A vakok, 1890), *L'Intruse*, *Intérieur*.

* *Maurice Maeterlinck* szül. 1862-ben Gentben, 1896 óta Párisban él, 1913-ban Nobel-díjat kapott.

Maeterlinck is megérezhette, mennyire egyhangúvá lesz idővel melegházi művészete, engedelmeket tett a realisabb színpadnak és ennek köszönheti két világsikerét, a *Monna Vannát* (1902) és a *Kék madarat* (1909.) A *Kék madár* nagyigényű drámai költemény a boldogság kereséséről, Faust és Peer Gynt leegyszerűsített, gyermeki hangnembe átszerelt, szecessziós ízléshez vizenyősített formában. Monna Vanna kitűnő, de szabványos francia színpadi mű, problémája az, vajjon meztelen-e Monna Vanna köpönyege alatt vagy sem. E nagy kérdésre mindvégig nem kapunk feleletet.

A szecessziós édeskétség, túlzó finomkodás, felesleges lelki élet Maeterlinckben olyan arányokat ölt, hogy olvasása közben néha azt hisszük, egy Maeterlinck-paródiát olvasunk.

Edmond Rostand (1868—1918) a romantikus versdrámába öntött új életet, amikor már mindenki halottnak hitte azt. Csengő rímeivel, fellengzős dikciójával, hugós fordulataival, megható tárgyával a legmerevebb naturalista ízlés kellős közepén váratlanul világsikert aratott két drámája, a *Cyrano de Bergerac* (1897) és a *L'aiglon* (Sasfiók, 1900). Ez utóbbi a nagy Sarah Bernhardt egyik leghíresebb alakítása lett.

Rostand

A kritika megdöbbenve és felháborodva fogadta ezt a korszerűtlen sikert, az elavult dolgok hirtelen újjáéledését. Kimutatták, hogy híres rímei mennyire erőltettek, hogy drámai stílusa tele van semmitmondó töltelékkal, romantikája üres bombaszt, megható témái lélektani ostobaságok, általában minden hamis, ami értéknek látszik benne. A kritikának nagyobbára igaza is volt, csak egyben tévedett: azt hitték, hogy Rostand csak múltó divat, néhány év múlva már senki sem fog beszélni róla; a valóság pedig az, hogy ma már jóformán mindent elfelejtettünk, amit azok az évek a dráma terén létrehoztak és Rostand művei még mindig élnek a színpadon és új meg új ifjúságok szívét dobogtatják meg. Ábrányi

Emil fordítása inmár a magyar irodalom állandó értékei közé tartozik.

Cyrano, a Sasfiók, — nem lehet mást mondani: giccs, de gyönyörű. Romantikájuk olcsó, de igazi romantika. A Napoleon-kultusz kora már rég lejárt, de a kis reichstadti herceg alakja még mindig hordozni tudja minden ifjúság bánatát és Cyrano még mindig hódít fennhéjázó és bátor francia fölényével. A nagy monológok, úgy tetszik, egy ideig még szavalási díszdarabok maradnak, amíg csak végleg el nem felejtik a szavalás nemes és mindinkább kihalóban lévő művészetét.

A kritika

A francia irodalom egyik irigylésreméltó sajátága, hogy klasszikusait hozzájuk méltó kritikusok elemzik újra meg újra át és ezáltal állandóan életben tartják őket, megőrzik attól, hogy muzeális értékeké váljanak.

Brunetière

A francia klasszikusok elemzésében volt nagy *Ferdinand Brunetière* (1849—1907) is. Hatalmas szellem, a XVII. század nagyvonalú racionalizmusa éled benne újjá. De rendszerét a természettudományos világkép hatása alatt alakítja ki, a *fejlődés* elvét alkalmazza az irodalomra. A műfajokat olyan alapvető adottságoknak tekinti, mint a természettudomány az állat- és növénycsaládokat és bemutatja, hogyan fejlődtek a századok folyamán (*L'évolution des genres*, 1889). Fejlődési szempontból vizsgálja a XIX. század líráját is (*Evolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, 1894): hogyan halad a romantikus én-túltengéstől a parnassien személytelenség, tárgyilagosság felé. Túlságosan is komolyan vette a műfajokat, pedig a műfaj sokszor inkább iskolai segédfogalom, mint irodalmi valóság — és hitt a fejlődésben, pedig az irodalomban egyáltalán nincs fejlődés. A kortársakkal

szemben, elvei és klasszicizmusa magaslatán, konok meg nem értéssel viselkedett (*Le roman naturaliste*, 1883). Klasszikus értékmérők, a kompozíció egysége, az erkölcsi eszmények felmutatása stb. alapján ítelt meg egyáltalán nem klasszikus jelenségeket; elkeseredetten és korlátolt vaskalapossággal harcolt a naturalizmus ellen.

Emile Faguet (1847—1916) egyáltalán nem vaskalapos, nem merev; nagyon sokat írt, mindenféléről, inkább a felületesség vádja érte olykor. Nem volt rendszere és idegenkedett az összefoglaló szemlélet-től. A francia irodalom nagy századait, a XVI.-tól a XIX.-ig egymástól független irodalmi arcképek sorozatán keresztül mutatta be. Ezek a kis tanulmányok szinte valamennyien remekművek. Bámulnunk kell azt a könnyedséget, amellyel ez a francia irodalmának bármely régi nagyságával azonnal meghitt barátságba kerül. Nem imponál neki senki, egy pillanat alatt átlátja a nagy ember gyenge pontját és leleplezi, anélkül, hogy a nagy ember ezáltal kevésbé naggyá válnék; nem, csak emberibb lesz, ha látjuk, hogy olykor ő is gyenge volt, ő is tévedett. Semmi sem idegenít el annyira, mint a tökéletesség.

Jules Lemaître (1853—1914) az impresszionista kritika nagymestere. Nem akar ítélkezni, mint Brunetière, hanem a mű által kiváltott személyes benyomásait, impresszióit akarja elmondani. Az impresszionista kritika az általános relativitás-érzésből következik, amely Renan és a természettudományok nyomán elfogja a századvég emberét. Nincsenek örök értékek és igazságok, minden csak időhöz kötött, ma így van, holnap úgy. A kritikus nem biztosíthatja a szerzőt a halhatatlanságról, mint ahogy a naív régiek hitték. Csak azt állapíthatja meg, hogy ma tetszik neki; hogy holnap mi lesz, ki tudja, még az sem biztos, hogy neki fog-e tetszeni.

Az impresszionista módszer következtében az óriási olvasottságú és erősen klasszikus ízlésű Lemaître

Lemaître

nem vált nehézkessé; kritikái olyanok, mintha novellát írna egy-egy íróról vagy színdarabról. Tudásnak és élénkségnek ez a szerencsés egyesítése nagy népszerűséget és tekintélyt szerzett neki. Szavának súlyát mi sem mutatja jobban, mint az, hogy egyetlen egy tanulmányával kivégezte Georges *Ohnet*-t, a *Vasgyáros* szerzőjét, a századvég legolvasottabb limonádé íróját. „*Ohnet*-t ugyan azután is sokan olvasták,“ mondja finoman *Lanson*, „de senki sem dicsekedett evvel.“

Lényegében nincsen nagy különbség dogmatikus és impresszionista kritika közt, amennyiben ez utóbbi igazán kritika és nemcsak impresszió. *Lemaître* nem ítélkezett *Ohnet* fölött, hanem csak benyomásait mondta el; de mennyivel volt ez jobb *Ohnet*-re nézve?

Brunetière és *Lemaître* idővel áttért a politikára; klasszikus eszményeiknek megfelelően nacionalista, jobboldali álláspontot foglaltak el, *Brunetière* klerikális, *Lemaître* pedig rojalista lett.

A francia nacionalizmus írói

A Harmadik Köztársasággal diadalt arattak a francia forradalom eszményei. Az állami élet, a társadalmi berendezkedés alapjai lettek; a forradalom lett a mindennapi, megszokott valóság. Ami máshol a kevesek rejtett szenvedélye, titkos álma, Franciaországban a nyárspolgárok banális igazsága. A hivatalos Franciaország hivatalból elfordul a nemzet feudális és királyi multjától, szabadgondolkodó és pacifista, a kisexisztenciák, az átlagemberek védője a kivételesekkel szemben, a szegények védője a gazdagokkal szemben. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy a modern Franciaországban az átlagember a forradalom híve, míg az elit egy része a tömeg iránt érzett megvetésből reakciós lesz. Jobboldalinak lenni bizonyos fokig az intelligencia, a modernség jele; a baloldal a kormánytámogatók tábora, a jobboldaliak

gyáva, nyárspolgári és szervilis lelkek gyülekezetét látják benne.

Arthur de Gobineau grófot (1816—1882), a faji gondolat egyik legelső hirdetőjét francia kortársai nagyúri műkedvelőnek tekintették és nem sokat törődtek tanulmányával, az *Essai sur l'inégalité des races humaines*-nel (1853—55), — Németországban azonban mindjárt visszhangja támadt. A franciák csak 1904-ben fedezték fel. Gobineau csakugyan inkább műkedvelő volt és a faji gondolatot maga sem vette egészen komolyan: „Távolról sem akarom azt mondani“, írta, „hogyminden néger gyámoltalan; nem akarom ezt mondani főképp azért, mert akkor kénytelen volnék azt állítani, hogy minden európai intelligens, ettől a paradoxontól pedig száz mérföldnyire vagyok.“

Irodalmi emlékét két nagy regény, pár remek novella és a *La Renaissance* (1877) őrzi. Kis jelentelekben idézi meg az olasz fénykor alakjait, bonyolult diplomáciai műveleteit (Gobineau diplomata volt), a művészetért való lelkesedését és felfokozott életét. Ez a könyv a *renaissanceizmus* (l. ott) egyik legjelentékenyebb és legszélesebb hatású alkotása, Burckhardt és W. Pater híres könyveinek francia megfelelője. Gobineaut is az vonzza a renaissancehoz, ami C. F. Meyert, Hérédiát és a többieket: a nagy egyéniségek, az élet egyedülvaló intenzitása, a bátorság, gátlásnélküliség, felszabadultság nagy példái. Hogy látása mennyiben szorul revízióra, a renaissanceről szóló részünk bevezetésében érintettük. Az emberfeletti ember tisztelete és plasztikus ábrázolása révén Gobineau mintegy átmenet Stendhal és Nietzsche közt: az előbbi-től ő tanult, az utóbbi pedig róla volt nagy véleményyel.

A francia nacionalizmus kiemelkedő nagy alakja Maurice Barrès.* Hazaszeretetét nem kapta készen,

* Maurice Barrès szül. 1862-ben Charmes-sur-Moselle-ben. Bourget fedezi fel. Boulanger tábornok híve, akit katonai diktátornak akarnak kikiáltani 1887-ben; majd aktív részt vesz a Dreyfus elleni harcban, a világháború alatt a németellenes sajtó egyik vezéralakja. Megh. 1923-ban.

Gobineau

La
Renaissance

Barrès

nem azt vette át kritikátlanul, amit az elődök a szájába rágtak, hanem nagyon-nagyon messziről, a nihilizmus mélységeiből érkezett el lassan, megtérésszerűen a haza fogalmához, akárcsak Széchenyi.

Első három regényében, amelyet *Le Culte de Moi* (1888—91) címen foglal össze, a századvég önszemlélő és élménygyűjtő szenvedélyét szinte erkölcsi eszménnyé teszi: „il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible,” minél többet érezni, minél többet elemezve. De lassankint megcsömörlik a terméketlen és magányos önszemlélettől, „kereső” lesz, a vérszerűbb, földszerűbb realitást keresi. És így jut el a sok külföldi táj után saját szülőföldjének felfedezéséhez, így eszmél rá, hogy először és mindenekelőtt lotaringiai. Ez az alapigazság, ez a descartesi cogito ergo sum, minden ebből következik. Lotaringia egy nagyobb egész része; első parancs: szeresd Franciaországot. Lotaringiát 1870-ben legázolták, megcsonkították és ezért még nem jött meg a bosszú; második parancs: gyűlöld Németországot. Újabb regénytrilógiát szán az első parancsnak: *Les romans de l'énergie nationale*, majd a másodiknak: *Les bastions de l'Est*. Legismertebb regénye az előbbi trilógia első tagja, *Les déracinés* (Kitépett sarjak, 1897). Ebben azt bizonyítja, hogy végzetes következményekkel jár, ha valaki elszakad talajától és elmerül a főváros jellegtelen szabadságában.

Politikája

Nincs szükség parlamentre, hirdeti írásaiban, direkt akcióval, katonai puccs útján álljon az ország élére egy cézári egyéniség, akiben a nép fanatikusan hisz és azután jöjjön a revanche-háború a németek ellen! A sors iróniája, hogy Barrès elveit később éppen az a nép váltotta valóra, amely ellen Barrès kitalálta őket. A világháború alatt és után szenvedélyesen agitált a végsőkig való harc, majd a németekre lealázó béke mellett és így ő is hozzájárult ahhoz, hogy Németországban létrejöjjön és Franciaországot leverje az a nemzetforma, amelyet ő odahaza kívánt megteremteni.

Barrès stílusa a francia próza ékességei közé tartozik. Legélvezetesebbek politikamentes úti írásai, így a *Du sang, de la volupté et de la mort* (1895) és *Greco* (1912) Spanyolországról, *Amori et dolori sacrum* (1903) Velencéről.

Barrèsnek igen sok tisztelője volt, de individualista természete nem tette alkalmassá iskola alapítására, vezérszerepre. Így lett helyette *Charles Maurras* (szül. 1868) a nacionalista ifjúság bálványa és irányítója. Pályafutását, amint említettük, lírai költőként kezdte, de később áttért a politikára és 1899 óta, az *Action Française*-nek, a rojalisták lapjának megindulása óta Franciaország egyik első közírója. Világos és franciától szokatlanul dogmatikus hangú cikkeivel a Harmadik Köztársaságot tamadta és azt hirdette, hogy vissza kell állítani a királyságot. Lanson szerint azt a munkát végezte el a királyság érdekében, amelyet annak idején Chateaubriand a katolicizmus érdekében: megszabadította a királyság eszméjét a maradiság bélyegétől és visszaadta méltóságát a művészek és gondolkozók szemében. A királyság restaurációjától nem lehet elválasztani az egyház restaurációját. Maurras ezt is követeli — bár maga atheista és a görög pogányság rajongója, de tiszteli az egyházban a római hagyományt, a rend és hierarchia szellemét. Az egyház egy ideig hallgatagon tűrte ezt a furcsa, nemkért támogatót, mígnem a huszas évek folyamán egy időre indexre tette az *Action Française*-t és Maurras írásait és ezzel igen sok hívetől fosztotta meg.

Maurrast a politika sem vonta el teljesen első szerelmétől, a francia költészettől, amely szerinte „a civilizáció szíve és szelleme“. Konokul hadakozott az északi barbár hatások ellen, amelyek a franciákat elfordítják az egyedül üdvözítő hellén-római-francia eszménytől és hadakozott főképp a romantika ellen, a klasszicizmus mellett; mint Goethe, ő is azt tartja, hogy a klasszicizmus az egészség, a romantika a betegség. A romantikához számítja a modern iskolá-

Maurras

A romantika ellen

kat, a Parnasse-t és a szimbolizmust is. A romantika az érzelmek hamis és hisztérikus felfokozása az értelem rovására; a klasszicizmus az Értelem, a Rend, a Törvény. „Nagy szívet, hatalmas elmét csak megtermékenyíthet egy nagy Törvény. A Törvény esetleg csírájában megölhet középszerű írókat és gyenge tehetséget; de hát baj az?” A romantika a szellem világában ugyanazt az elfajulást idézte elő, mint a politika világában a Forradalom.

A francia
önellentmondás

Itt bontakozik ki Maurrasnak, Lasserre-nek, Seillière-nek és a többi francia jobboldali, antiromantikus gondolkozónak nagy önellentmondása. Az értelemhez, a rendhez és a hagyományokhoz való visszatérést hirdetik és azt hiszik magukról, hogy egy új klasszicizmus apostolai. De ugyanakkor lényegében romantikusabbak a romantikusoknál, mert egy elmúlt, visszahozhatatlan és csak művészi nosztalgiában élő kort akarnak visszavarázsolni, mint a középkort a német romantika. A realitással sokkal kevésbé számolnak, sokkal inkább érzelmeikre hallgatnak, mint Victor Hugo vagy a szimbolisták; forradalmárabbak a forradalmároknál, mert egy muzeális hagyomány nevében az élő hagyomány ellen láznak, a legnagyobb francia hagyomány, a Forradalom ellen, a szabadság, demokrácia, európaiság és az örökemberi, végtelenbe vágyó romantika eszményei ellen. Igaza volt *Jaurès*-nak, a világháború előtti Franciaország nagy népvezérének, aki ezt vágta fejközükhöz: „Az ősök tűzhelyének mi vagyunk az örökösei, mi vettük át a lángot, ti csak a hamut őrzitek!” Maurrasék romantikus nosztalgiából a klasszicizmust akarják újraéleszteni. Nagyon nemes fából készült igen művészies vaskarika.

A világháború előtti nemzedék

A századforduló és a világháború befejezése közt eltelt években a századvég újításai élnek tovább, regényben és színpadon a naturalizmus, költészetben a szimbolizmus. A magasrendű, mégis jelentéktelen francia átlagtermésből csak azokat az írókat érdemes kiemelni, akik valami lényegesen újjal kísérleteztek, elsősorban a *Nouvelle Revue Française* és a *Cahiers de la Quinzaine* folyóiratok körét. Claudel, Gide, Alain-Fournier, Péguy, Romain Rolland csakugyan megelőzte korát, elsőnek fejezte ki azt a válságot, amelyben mi is élünk; ők az első „mai írók“. Ehhez a nemzedékhez tartozik *Marcel Proust* is, művének első kötete, *Du côté de chez Swann*, 1913-ban jelenik meg; mi azonban csak a következő részben foglalkozunk vele, mert a regény sokkal nagyobb része csak a világháború után került a nyilvánosság elé és csak akkor kezdett hatni. Ugyanezért marad a következő részre *Paul Valéry* és *Jules Romains* is.

Mint az előző nemzedéknek Taine és Renan, oly döntő élménye ennek és a következő nemzedéknek *Henri Bergson* (1859—1941). Bergson két gondolattal vált az írók és művészek filozófusává. Az egyik az *intuíció* tana; Bergson elméleti alapot adott annak, amit a szimbolisták és általában az igazi alkotók mindig is sejtettek: hogy az igazságot nem csak spekulatív, módszeres gondolkozás útján lehet megközelíteni, hanem az intuíció, a közvetlen szemlélet, a villámszerűen megvilágosító átélés útján is; sőt a mélyebben fekvő igazságot nem is lehet másképp megközelíteni. A másik pedig az *élan vital*ról, az életlendületről szóló tanítás: a „fejlődés“ az élők világában nem valami gépies és kiszámítható folyamat, mint ahogy a Taine-i determinizmus tanította, hanem „teremtő fejlődés“, minden pillanatában magában hordja minden előző pillanat tartalmát is és mégis minden pillanatban valami egészen újat teremthet,

Bergson

ami az előző pillanatoktól egyáltalán nem számítható ki, hanem csoda, mint minden teremtés. Egész tanítása az oldódás folyamatát segítette elő: az intuíció és a teremtő fejlődés tana felbátorította az írókat, hogy merészen szakítsanak minden formai és kompozíciós kötöttséggel, ötleteiknek teljes szabadságot adjanak, egyéni útjaikat járják és bízzanak benne, hogy az élan vital őket választotta ki a teremtés valami új csodájának létrehozására. Bergsonnak egy harmadik tanítása, *idő-elmélete* Proustra és a huszas-évek idő-regényeire volt nagy hatással.

Claudel

*Paul Claudel** a legnagyobb újkatolikus költő. Az 'újkatolikus' szó nyilvánvaló önellentmondás, tekintettel a katolicizmus örök-egy és változhatatlan tartalmára, — mégsem üres szó, jelent valamit. A századvég megtérő írói, koruk önszemlélődő irányának megfelelően, elsősorban személyes tapasztalataikat, megtérésük élményét és a katolikumnak lelkükben való tükröződését mondták el, mint Verlaine vagy Huysmans, vagy pedig megtérésük világnézeti és politikai következményeit vonták le, mint Bourget vagy Brunetière. Claudel az első megtérő, aki magáról az örök-egy és változhatatlan katolikumról beszél. Ő és nyomában az újkatolikusnak mondott költők annyiban újak, hogy a katolicizmus költői szempontból még ki nem bányászott szépségeit és rejtettebb összefüggéseit akarják feltárni, új területekre alkalmazzák a katolikus mértéket, új életet visznek a hagyományba, a katolicizmusnak tehát új arcát akarják felmutatni. Szándékukban még így is benne rejlik az önellentmondás az 'új' és a 'katolikus' közt, nem is váltak ezideig az egyház hivatalos költőivé és

* *Paul Claudel szül. 1868-ban Villeneuve-sur-Fère-ben, Champagne-ban polgári családból. 1886-ban tér meg. 1890-ben diplomáciai pályára lép. Amerikába, majd Kínába kerül, ott öt évet tölt egyfolytában, majd még kétszer visszautazik. 1911—13: Németország. 1917: Rio de Janeiro. 1921—25: Franciaország tokiói nagykövete, majd washingtoni nagykövet. Mióta nyugalomba vonult, vidéki kastélyában él.*

egyelőre még bizonytalan, vajjon sikerült-e nekik a sok kívülről hozott elemet szervesen beolvasztani a katolikus hagyományba.

A mélységesen vallásos Claudel Isten-élményében nincsen semmi másnaposság, kiábrándulás, pusztába menekülés, mint a századvég költőinél. Nem keresi Istent és nem menekül Hozzá, — számára minden azzal kezdődik, hogy Isten van. Felfogása a szkolasztikusok, Aquinói Szent Tamás tanára emlékeztet, amely szerint a létezők nem egyforma mértékben részesülnek a létezésben, igazán és egészen csak Isten létezik. Claudel szemében is az, ami nem Isten, mintha csak valami tagadó formája volna a létezésnek és annyiban válik létezővé, amennyiben Istennel összefüggésbe kerül. Ez Claudelnek nem teológiája, hanem költészete, módszere: a szimbolizmus eszközeivel, az intuíció csodálatos felvillanásával Istenhez kapcsolni a létező dolgokat.

Nemcsak versformáját, a széles hömpölygésű, hosszú sorokba tördelt, a lélekezés ritmusát követő szabadverset tanulta el *Whitman*től; belső alkatában, látásmódjában is valami erős rokonság van közte és az amerikai költő közt. *Whitman* az új földség demokratikus lázában üdvözli, leltározza, „énekei” a világ ezerféle jelenségét és az emberek beláthatatlan sokadalmát; Claudel pedig — francia lévén, sokkal szubtilisebben, árnyaltabban, művészibben — Isten mindenütt jelenvalóságán keresztül foglalja hatalmas ujjongó közösségbe az embereket és a dolgokat.

Istenhez az Ő egész művével imádkozunk! Amit ő teremtett, abban semmi sincs hiába, semmi, aminek üdvösségünkhöz ne lenne köze. Ezt az egész művet minden részével emeljük Feléje ismerő és alázatos kezünkkel.

Mert a protestáns egyedül imádkozik, a katolikus pedig az Egyház közösségében.

(A selyemcipő, ford. Semjén Gyula.)

Isten-élmény

*Vallásos
kollektíviz-
mus*

Whitman és Claudel az összetartozandóság, a kozmikus kollektivitás költői. Claudel szerint mélyebb összefüggést fejez ki a 'connaissance', megismerés és 'co-naissance', együtt születés szó rokonhangzása: megismerésünk arra irányul, hogy felismerjük, mennyire együtt született minden dolog.

A két költő még lelkendező, naív hangjában is hasonlít egymásra. Claudel naivitásában természetesen van valami mesterkélt, szecessziós vonás, míg Whitmannél éppen az idegesít, hogy csakugyan olyan naív, mint amilyennek mutatja magát.

Katolicizmus

Mindez még csak azt mondja, hogy Claudel nagy vallásos költő; mi a sajátosan katolikus benne? Claudel a katolicizmusban a Rend vallását látja. Örök törvény uralkodik mindenben a dolgoknak és embereknek nincs is más céljuk e világon, mint az, hogy teljesítsék a törvényt. Az ő világában is minden kijelölt örök helyén van, mint Dante kozmoszában. A vétkes a lázadó, aki öröktől fogva kijelölt helyét elhagyja és saját feje után akar menni. Az örök rend szimbolikus formában kifejeződik az egyház szertartásaiban, ünnepeiben és szentjeinek magasztos hierarchiájában; ezek Claudel lírájának legfőbb ihletői.

Hasonlatok

A szimbolistáktól, elsősorban Rimbaud-tól örökli a hasonlatok szeretetét és technikáját, de nála ez is vallási alapot kap: a hasonlatok által fejezi ki a költő a *co-naissance*-ot, a dolgok eredendő összefüggését, misztikus kapcsolatát. Bőven ömlő, részletesen kidolgozott hasonlatai sokszor már nem is hasonlatok, hanem példázatok: a jelenségek, ha megfelelő módon nézzük őket, túlmutatnak önmagukon, Isten jóságát és hatalmát példázzák.

Testi képek

Különös, középkorias vonás benne, hogy nagyon szereti a konkrét, testies, földízü hasonlatokat: szereti elmondani az öregekről, hogy fehér szakáll nő a fülükben, az emberről, hogy hasán hordja születése pecsétjét, a férjről és feleségről, hogy kettejük közepe érintkezik... Ha Claudelre gondolok, mindenekelőtt

ezek az eszmetársítások jutnak eszembe, ezek adják meg a claudeli hangulatot. És talán ez a legnagyobb részben benne: vallásos költő, a franciák egyetlen metafizikai költője, de nem valami halvány spiritualizmus, vértelen magasztosság az, amit műveiben kapunk, hanem az az egészen igazi realitás, amelyet még a naturalisták sem igen tudnak megközelíteni, mert nem módszer dolga, hanem a génuszé. Ugyanakkor mérhetetlenül szubtilis, gondolati költő, filozófiai műszavakat kever költeményeibe, mint Dante; kissé tudálékos is, mint annyi más szecessziós francia.

A Claudel-hangulat másik fő vonása az ünnepélyesség. Ez sem valami átszellemült kenet, hanem vasárnapias, tisztelettudó és ujjongó kiöltözöttség, középkorias, gótikus; úgy ünnepélyes, mint a harangzúgás vagy a körmenet. Annál megbocsáthatatlanabb, hogy valamikor a világháború rosszkedvében azt mondta Goethéről: „az az ünnepélyes nagy számár!” Ha valakinek, hát neki meg kellett volna értenie Goethe igazán ünnepi jellegét.

Hibája az a bőbeszédűség, amely, ha Péguyre vagy R. Rollandra gondolunk, azt kell hinnünk, hozzátartozik a szecessziós korhangulathoz. Ugyanazt a folyó-metaforát, amelyet Goethe *Mahomets Gesangja* néhány sorban tökéletesen kifejez, Claudel négyoldalas ódában, a *Cantique du Rhône*-ban mondja el.

Művének legértékesebb része talán a líra. Hatalmas ódái, himnuszai a vallásos érzés nagy költői kifejezései közé tartoznak. Mi nem érezzük igazán lírának, hiányzik belőle a közvetlen érzelmi kifejezés, értelmi és szónokias; olyan líra, mint Hugoé vagy De Vignyé, nem olyan, mint a szimbolistáké.

De leginkább átütő erejű mégis drámai költészete. Darabjai nem színpad számára készültek, előadásukat többek közt az is megnehezíti, hogy egyelőre még semmiféle színészi gyakorlat nem alakult ki a szabados recitálására. A darabok nem egyforma értékűek. Legkiválóbb a *L'Annonce faite à Marie* (Angyali üd-

Ünnepélyesség

Bőbeszédűség

Líra

Drámai

vözlet, 1912), a keresztényi önfeláldozás megrázó misztériuma. A középkori, de egyáltalán nem régészkedő keret, a Monsanvierge kolostor harangzúgása, a poklosság, Violaine, a szűzlány, aki keresztényi mágiával új életre szüli nővére meghalt gyermekét, de úgy, hogy szeme ezentúl nem fekete lesz, mint test szerinti anyjáié, hanem kék, mint az övé — mindez tökéletesen megfelel a claudeli hangulat ünnepélyességének és testszerűségének. Nem kevésbé kiváló a *L'Otage* (A tús, 1911), első része egy trilógiának, amely arról szól, hogyan kerültek ebek harmincadjára a múlt század elején a történelmi Franciaország értékei. „A sok bujdosásban“, mondja a rojalista Coufontaine, „egymáshoz idomultunk, én meg a kutyám: én kissé kutya lettem és kutyám kissé arisztokrata.“

Gide

A másik nagy kezdeményező *André Gide*.^{*} Hívása a megmerevedett formák ellen való harc, az oldás, a felszabadítás. Azt a feladatot teljesíti az irodalom és az irodalmi lélektan területén, amelyet Bergson a filozófiában.

Első művei a kilencvenes években jelennek meg: traktátusok, elmélkedések. Bennük felszámolja a századvég lelki állásfoglalását, az önszemléletet. Maga is introvertált természet lévén, saját tapasztalatai alapján állapíthatja meg, hogy az ember, aki mindegyre önmagát elemzi, előbb-utóbb elszakad a valóságtól. Az önszemlélet ugyanis olyan szenvedély, amely önmagát szünteti meg: a befelé-fordult ember folyton érzelmeit vizsgálja, de az állandó vizsgálat következtében elveszti spontán érzelmi képességét, lassankint nincs mit vizsgálnia, csak az analízis marad meg, amely a semmit őrli. Ki kell tehát törnünk börtönné lett önmagunkból, áttörni az élethez.

^{*} *André Gide* szül. 1869-ben Párisban, régi délvidéki protestáns családból. Írói pályáját 1891-ben kezdi a *Les Cahiers d'André Walterrel*. 1893—94 telét betegen tölti Biskrában. Eleinte Mallarmé köréhez tartozik. A *Nouvelle Revue Française* egyik alapítója és vezető embere.

Ezt az áttörést írja meg első regényében, a *L'immo- L'immoraliste*
ralisteban (1902, magyarul *A Mextelen* címen jelent
meg). Egy fiatal tudós nászútján Afrikában súlyos
betegségbe esik és lábadozás közben ráeszmél, hogy
élete eddig nem volt élet, csillagmérföldek választották
el a valóságtól: a könyvek, a társadalmi szabályok, az
örökölt valláserkölcsei gátlások. Most felfedezi az érze-
kelhető világ, a látott, szagolt, tapintott dolgok min-
denek fölött való nagyszerűségét és egyben azt is,
milyen vékony szál tart bennünket az életben és hogy
egyszer mindezt a nagyszerűséget el kell hagynunk.
Új életet kezd — vagyis élni kezd. Elfelejt minden gát-
lást, vadorzók közt él az erdőben, arab fiúk közt a
sivatagban, „erkölcstelen“ lesz meggyőződésből, mert
így jut el a teljes, az eleven élethez.

Talán legtökéletesebb írása a *Le retour de l'enfant L'enfant*
prodigue (A tékozló fiú visszatér, 1912), ez a rövid
traktátus. A bibliai tékozló fiú visszatér, szelíden meg-
hallgatja bátyját, aki megmagyarázza neki az otthon,
a törvény, a tulajdon értékét — de azután, mikor éj-
szaka lesz, segít öccsének, aki szintén el akar menni
a távolba, ahonnan a tékozló fiú kifáradva és remény-
telenül tért meg. Talán ő erősebb lesz; talán neki
sikerül úgy elmennie, hogy soha többé ne térjen vissza.

Úgy látszik, mintha Gide a társadalom, a civil-
izáció ellen lázadna, mintha vissza akarna térni a ter-
mészethez; még az igen okos E. R. Curtius is „vita-
lisztikus rousseauizmusnak“ nevezi Gide e korszaká-
nak mondanivalóját. De azóta nyilvánvaló lett, hogy
Gide nem ellensége a civilizációnak, ellenkezőleg,
gyűlöl minden barbárságot; nem is anarchista; a té-
kozló fiú csak az érzelmek megkötöttsége elől akar
menekülni az érzelmek szabadságába, a lélek őserdeibe.

Gide szándékát egy gazdaságtörténeti hasonlattal
világítja meg: az első telepések nem a legtermékenyebb
ország részeket szállják meg, hanem azokat a fennsíko-
kat, amelyeket legkönnyebb megművelni. A francia
kultúra mindmáig megmaradt ezeken a fennsíkokon,

a klasszikus és racionalista művészet könnyen művelhető világában. Még nem szálltak le az igazi jó termőföldre, az árterületekre, ahol először ki kellene irtani a vad bozótot, de azután csodálatosan gazdag termést kapnának. Az irodalom nyelvén: szakítani a racionalista hagyományokkal és alászállni a lélek mélységeibe, ahová már utat törtek a nagy oroszok, *Dosztojevszkij*, akiről Gide könyvet írt. (1923.)

Les caves

Első alászállása, a *Les caves du Vatican* (A Vatikán pincéi, 1913) új fejezetet nyit a francia regény történetében. Mindaz, amit a huszas évek folyamán modernnek éreztünk, itt kezdődik. Szakít a francia regény hagyományos „carteziánus” vonalvezetésével, nem halad egyenesen a cselekmény elmondásában, hanem párhuzamos cselekményeket, különböző miliőket és léleksíkokat bonyolít szeszélyesen össze, nem elemez és nem is rajzol társadalmi osztályokat, hanem eseményeket mond el, magasrendű kalandregényt ír. Középpontjában áll az új ember, a huszas évek embere, a felelőtlen, erős és szép ifjú, aki „veszedelmes életet” él.

Action gratuite

Ez az ifjú egyszer utazás közben csupa szórakozásból kirúg a vasuti kocsiból egy ártatlan monsieur-t. Miért teszi? Ok nélkül. Ugyanazért, amiért egy másik ember esetleg leüti egy virág fejét a botjával. Még csak szadizmus sincs benne. Vannak dolgok, amelyekkel szemben tehetetlen minden racionális magyarázat. *Action gratuite*, ingyen cselekedet, nem esik a „cui prodest” alá. Hogy ilyenek vannak, eddig csak Dosztojevszkij tudta, ő is csak a géniusz ösztönével; Gide tudatosítja az *action gratuite*-ek világát. Amint Bergson a teremtő fejlődés elvével a filozófiában véget vetett a determinizmusnak és visszahelyezte jogaiba a kiszámíthatatlan Újat, úgy Gide a regénybe visszavezeti hajdani éltető elemét, amelyet száműzött a józan XIX. század: a kiszámíthatatlan kalandot és csodát.

A világháború után Gide továbbment a mélységek feltárásában, a titkos nosztalgiák vallhatóvá tété-

lében. Amit előző műveiben csak megcsillantott, azt most nyiltabban elmondja *Si le grain ne meurt* c. önéletírásában, amelyet a rousseai Vallomásokkal vetnek egybe s amely kiegészítve Gide *Journal*jával, egyúttal nagyszerű forrás e kor irodalmának megértéséhez. (1921—26.)

Következő regénye, *Les Faux-Monnayeurs* (Pénzhamisítók, 1926) formai szempontból legmerészebb újítása: azt akarja megvalósítani, amit Racine a tragédiában, Mérimée a novellában, Valéry a költészetben: a *poésie pure* után a *roman pur*et. A regényt in statu nascendi mutatja be: a regényíró maga a regény hőse, az írónak és alakjainak egymásra hatásából alakul ki a regény cselekménye.

Belső és külső forradalmiság kiegészítik egymást; Gide érdeklődése a külső szabadság felé fordul, könyvben száll síkra a kizsákmányolt afrikai négek érdekében (*Voyage au Congo*, 1928), a kommunizmussal rokonszenvezik, amíg oroszországi tapasztalatai ki nem ábrándítják (*Retour de l'U. R. S. S.*), minthogy ott sem találja meg azt a szabadságot, amelyet az ember legfőbb, sőt egyetlen kincsének tart.

Hogy Gide regényei igazán nagy regények-e, nem biztos. Nagyon is cerebrális művek, alkotójuknak voltaképp sosem sikerült áttörnie az élethez és ahol sikerült, ott az életnek valami beteg, kiközösített formájára talált. De élő marad Gide attitűdje, amely nemcsak regényeiben, hanem még inkább elméleti műveiben, traktátusaiban és *Prétexte*jeiben (Kifogások, ezen a címen gyűjtötte össze kritikái írásait) jut kifejezésre: a szabadságnak valami annyira intenzív, az egész emberre kiterjedő szomjúhozása, hogy hozzá képest felületes a mult század politikai szabadság-kultusza.

Romain Rolland (szül. 1866) életművét és személyiségét is alkotásának értékén túl a vállalt szerep, az eszményekért való megalkuvás nélküli küzdelem és példaadás teszi nevezetessé. A humánus fanatikusa, az emberi lehetőségek szabad megvalósításáért, a

Les Faux-Monnayeurs

R. Rolland

művészet, a tudomány és a béke megbecsüléséért fáradott egész életén át. A világháborúban elhagyta Franciaországot, vállalva a hazátlanság ódiáját, hogy Genfben résztvegyen a Vörös Kereszt munkájában; hazájába csak legutóbb, az új világháborúban tért vissza.

Részben ez is oka annak, hogy Franciaországban kevésbé ismerik el, mint külföldön, kiváltképp annak idején a weimari Németországban. Írásainak művészi értéke egyébként csakugyan nem áll arányban eszméinek emberi értékével. Legsikerültebb alkotásai a rövid és komoly *Beethoven*-, *Michelangelo*- és *Tolsztoj-életrajzok*. Nagyterjedelmű és egykor minálunk is erős hatású regényében, a *Jean Christophe*ban (1904—12) egy német zenész történetén keresztül rajzolja a művész helyzetét a mai társadalomban, a géniusz fejlődéstörténetét és a német-francia probléma lelki alapjait. A regény eleje, Jean-Christophe gyermekkorá bájos és igaz, megnyitja a kitűnő gyermekkor-történetek hosszú és a továbbiakban oly fontos sorát. De azután minden elvész Rolland áradó rétorikájában, éppúgy, mint későbbi regénye is, a *L'âme enchantée* (1922—33, Az elvarázsolt lélek). Romain Rolland a szép szavak mestere volna, ha a szép szavak nem volnának erősebbek nála. Megdöbbenő bőségű nemes páthosza minden körvonalat elmos és törékeny mondanivalója vitorla nélkül hanyódik zengő mondatainak partatlan óceánjában, — hogy mi is szép szavakkal fejezzük ki magunkat.

Péguy

Romain Rolland fiatalkori barátja és Ecole Normale-beli társa *Charles Péguy* (1873—1914) szintén inkább emberi alakjának, mint művének köszönheti nagy hatását; még fokozottabb mértékben, mint Romain Rolland. Péguy hitvalló és őszinte pálforduló. 1900-ban alapította meg a *Cahiers de la Quinzaine* című kéthetenként megjelenő folyóiratot, amelyben kis baráti körével síkraszállt Franciaország erkölcsi megújulásáért, minden ellen, ami árulás az eszmény ellen,

ami a szellem üzletté aljasítása. Eleinte harcos dreyfusard és szocialista, de a nagy per lezajlása után szembehelyezkedik a túlságosan is diadalmaskodó szocialistákkal, majd 1905-től fogva, felismerve a fenyegető német veszedelmet, nacionalista lesz, belső fejlődése pedig egy egyéni felfogású katolicizmus felé vezet. Bátorságáért, becsületességéért a francia elit szemében mindmáig igen nagy tiszteletben áll. Hatása igazán csak az 1910-es években kezdődött, maga rövid ideig élvezhette, mert 1914-ben elesett a harctéren.

Mint író, kevésbbé jelentékeny, kérdés, vajjon egyáltalán írónak lehet-e nevezni. Írásai nem tartoznak semmiféle meghatározható műfaj keretébe. A bergsoni tan felmentette minden művészi fegyelem alól. Péguy mindent leírt, ami eszébe jutott, talán még azt is, ami nem jutott eszébe. Elképesztően bőbeszédű, ugyanazt a mondatot, csekély változtatással, ötször is leírja egymás után, oldalakon keresztül egyetlen egy gondolatot variál. Igaz, hogy néha gyönyörűeket is mond. Egyik misztériumában Isten, aki kétszáz oldalon keresztül beszél, meglehetősen közvetlen hangon, többek közt ezt mondja: „Bosszantó: ha egyszer nem lesznek franciák, én új dolgokat fogok véghezvinni és senki sem lesz, aki megértse“. Péguy nemzedékének nagy bőbeszédűsége talán reakció a klasszikus franciaság ellen, amely a tömören logikus kifejezés és a szigorú kompozíció tiszteletében élt.

Péguy a világháborúban esett el, ott halt meg huszonnyolc éves korában *Alain-Fournier* (1886—1914), miután megírta regényét, a *Le grand Meaulnest* (1912, magyarul *Az ismeretlen birtok* címen jelent meg). Ez a remekmű még erősebb ellentétben áll minden klasszikus franciasággal, mint Péguy bőbeszédűsége; talán nincs is más előzménye a francia irodalomban, mint a XIX. századi ábrándos és örült *Gérard de Nerval* művészete.

Le grand Meaulnes a nosztalgia regénye. Hőse, egy

Alain-Fournier

diák, bolyongás közben egy „domaine mystérieux“-re, „titokzatos birtok“-ra ért, ott résztvett egy álomszerű kerti ünnepélyen, beleszeretett egy lányba, majd székeken hazahozták — és ettől kezdve éveken át keresi, keresi ezt az elveszített paradicsomot. Később megtalálja, de ez már kevésbé érdekes.

Alain-Fournier megírta azt a regényt, amelyet a német romantika szeretett volna megírni, de nem tudott, mert a német romantikának csak érzékenysége fejlődött ki, hiányzott belőle az epikus forma adománya; Novalis Kékvirág-regénye, az *Ofterdingen*, magában érthetetlen töredék maradt. A formaadó francia géniuszra várt a feladat, hogy idővel kimondja azt, amit a németek csak sejtettek: lírában a szimbolistákra, epikában, mithikus jelképadásban pedig Alain-Fournierrá és követőire. A *domaine mystérieux*-vel Alain-Fournier térbe vetítette, körüljárhatóvá tette a sejtelmes vágyat, amely ott rejlik a lélek mélyén és a gyermekkor vagy talán nem is a gyermekkor, hanem valami titokzatosabb előéletünkben látott éden álomszép tájaira von, életen túlra, halálon túlra, a visszaszületés ősvizei felé.

A nemzedék tagjai közül ki kell még emelnünk kettőt, aki nem merész újításával válik ki, hanem alkotásának melegségével: a fiatalon meghalt *Ch.-L. Philippe* regényíró és *Noailles grófné*, a költőnőt.

*Charles-
Louis
Philippe*

Charles-Louis Philippe (1874—1909) helye valahol a naturalizmus és Francis Jammes között van. Jóságos és primitív, mint Jammes, de nem fákról, bárányokról és szűzekről ír, hanem ellenkezőleg, utcalányokról és kitarzott férfiakról. Leghíresebb regénye, a *Bubu-de-Montparnasse* (1901) tárgyára nézve kínosan naturalista regény: egy párisi munkakerülő esténkinti pénzkeresésre kényszeríti barátnéját, barátnéja nemibajt kap, a legény betyárbecsületből mégis vele marad, míg börtönbe nem kerül, a lány azalatt otthagya pályáját, jó útra tér egy finom,

gyámoltalan vidéki fiatalember oldalán, de idővel érte jön a legény, mint a kérlelhetetlen sors és elviszi. Ezt a nyers és gusztustalan történetet a hiteles jóság és szelídség vattásan meleg és puha aurája veszi körül a különös regényben; az a jóság, amely az élet mély rétegeiben terem meg, mint a gyöngy. Charles-Louis Philippe egy szecessziós Dosztojevszkij volt. A *Marie Donadieu* (1904) vonalai elmosódottabbak, egy leánynak és rengeteg szeretőjének története, de a líra ebben még erősebb, a furcsa jóság hangja még megéjtőbb. Charles-Louis Philippe harmincnégy éves korában meghalt, mielőtt egyéni és megrendítő művésze teljességre érett volna.

Anne, Comtesse de Noailles (szül. 1876-ban) nem tartozik költői iskolához, nem újít és nem is régies, verselése meglehetősen elhanyagolt, dikciójába egészen prózai részek is keverednek, nem primitív, hanem egyszerűen ügyetlen költőnő, a mesterség titkait sosem tanulta meg, kicsit mindig úri műkedvelő maradt. De a költészet úgy látszik mégsem csak mesterség dolga és Noailles grófné versei sokkal magukkal ragadóbbak a Parnasse és a modern iskolák akárhány mesterénél. Nagyobbára a szerelemtől szól, a szerelemtől, amelyről kevés új költő tudott olyan szuggesztív, annyira igaznak ható sorokat írni, mint ő. Ez a boldog-boldogtalan, soha nem szűnő szerelem átmelegíti az egész tájat, ott ragyog a nyárban, ott zümmög a méhekben, ott édeslik a jóízű gyümölcsökben, rég meghalt költők verseiből sír feléje. Noailles grófné egész világát nyári erotikára önti el. A világ olyan kívánatos, mint egy szerető, a fájdalom sem más, mint a gyönyör túlsága, az elviselhetetlenül nagy szépség szomorúsága. Még a jövő, az irodalmi hírnév is erotikus formában jelenik meg: azért ír, mondja, hogy majd ha már nem lesz, az emberek akkor is tudják, mennyire tetszett neki a levegő és a szerelem.

Noailles

*Et qu'un jeune homme alors, lisant ce que j'écris,
Sentant par moi son coeur ému, troublé, surpris,
Ayant tout oublié des épouses réelles,
M'accueille dans son âme et me préfère à elles...**

** És hogy egy fiatal ember akkor, olvasva, amit írok, szívében megrendüljön, megzavarodjon, meglepődjék és elfelejtve a valóságos hitveseket, engem fogadjon lelkébe és jobban szeressen azoknál.“*

ANGOL ÉS AMERIKAI SZÁZADFORDULÓ

A késő Viktória-kor

Anglia ebben a korszakban közelebb jön a száraz-földhöz, nem olyan feltétlenül sziget, mint az előző időszakban. A dekadencia, szimbolizmus majdnem sértetlenül hajózik át a Csatornán, csak éppen hogy Angliában kevesebb megértésre talál, nagyobb az erkölcsi felháborodás, mint francia földön — alapjában véve mindig is külföldi behozatal marad.

Franciaországban *Baudelaire* nagyszerű költészte vezet át a romantikától a századvéghez, Angliában pedig tanítványáé, *Swinburne*-é,* aki legszebb versében, az *Ave atque Vale*-ben siratta el mesterét. Dekadenciája nem a századvégi francia irodalmat követi, hanem magától alakul ki. Lelki rokonai és ifjúságának barátai a prerafaeliták, őt is ugyanaz a feltétlen szépség-kultusz hatja át és eszményét ő is éppoly kevéssé tudja elhelyezni a modern világ hétköznapijaiban. Míg a prerafaeliták egy meseközépkor távolába menekültek, *Swinburne* egy mese-Hellast épít magának verseiben. A prerafaeliták a katolicizmus felé hajlanak, *Swinburne* pedig lázadásában egy

Swinburne

* *Charles Algernon Swinburne* szül. 1837-ben Londonban, Etonban és Oxfordban tanult. 1866-ban a *Poems and Ballads* megjelenése nagy botrányt vált ki. Igen sokat írt, franciául is. 1879-től kezdve teljes visszavonultságban élt. 1908-ban Nobel-díjat kapott. Megh. 1909-ben.

keresztényellenes újpogánysághoz jut el. Nemcsak politikai szempontból forradalmár (*Songs Before Sunrise*), hanem fellázad, mint egykor Shelley Prometheusa, „Isten zsarnoksága“ ellen is. Sötét csengetésű páthoszával, nagy, lépcsősen felfelé vezető kardalaiban bosszúra, felkelésre hívja az embereket „Isten, a legfőbb rossz“ ellen. Isten a sors, a vak, rosszindulatú zsarnok, aki lába alá tiporja az emberi nemet. Lázadásában van valami úri műkedvelő jelleg; a hagyomány azt tartja, hogy kiterjedt és hatalmas családjának vezető tagjai már Swinburne gyermekkorában elhatározták: „Algy pedig forradalmár lesz“, hogy az is legyen a családban.

Stuart-trilógia

Ő vezeti be az angol költészetbe a baudelaire-i szerelmet: a végzetes, beteg, magát és másokat gyötrő szenvedélyt. A kegyetlen csókok tudományáról, a rózsák alatt rejtőző kígyóról beszél és Aphrodité, mint az emberek véreből sarjadt sötét virág kel ki a habokból. Ezt a beteg, halállal rokon és halálba vezető szerelmet dramatizálja a *Chastelard* (1865). Chastelard Stuart Mária költő-szerelmese, a szenvedély megőrjíti és halálba kergeti. E dráma első része a Stuart Mária-trilógiának, amelyben a költő a „fiúkora egén égő piros csillagnak“ hódol, a régi királynőnek, akiért ősei véreztek.

Atalanta

Másik híres drámai műve az *Atalanta in Calydon* (1865), a görög dráma nyelvét és kórusainak zenéjét, ritmusainak bűvös változatosságát kelti új életre. Az Atalanta, idegességével, szónoki pompájával, omló líraiságával nagyon nem görög alkotás, de kardalainak zenei szépsége független ettől.

Zeneiség

Ez a zenei szépség Swinburne legfőbb ereje és jogcíme a maradandóságra akkor is, amikor fiatalkorának dekadens és későbbi korának pantheista és imperialista mondanivalója már elavult. A rímelés páratlan virtuóza, az Atalantában 14 soros rímeket találunk. Több ritmikus képletet fedezett fel, mint előtte bárki az angol költészetben, mondatainak és

szavainak összefűzése is csupa belső ritmus, mondta Babits Mihály, Swinburne nagy magyar követője, „mindent elöntő zene, lég, tűz és tenger“. Különösen tenger, — hosszú sorainak, hexamétereinek hullámmozását a tengeréhez lehet hasonlítani, elringat, elold, a tizedik sor után már átengedi magát az ember a hullámmozásnak, mint az úszó, nem is figyel az értelemre és elfeledkezik róla, hogy a swinburne-i vers mennyire komponálatlan, mennyire csak hullámmozás, nincs benne semmi szilárd és fogható. Túlságosan is szép, mondják a mai angolok, felelőtlenül szép, az angol esztétizmus szélsőséges és sokak számára riasztó példája.

Swinburne esszéi is fontosak és eredetiek. Különösen *Blake*-ről és az erzsébetkori drámaírókról írt új szempontú, bár ítéleteiben igen önkényes és megfélemlítő tanulmányokat.

Esszék

Míg a modern költőknek Swinburne az előfutárunk, a modern angol próza nagy paradoxonmondóinak *Samuel Butler*.^{*} Butler a „különc angol“ az irodalomban. Szinte betegesen önálló egyéniség, mindenről sajátos és független véleménye van és ezt bizonyítja kitűnő dialektikával műveiben. Megállapítja, hogy Krisztus nem halt meg a keresztfán, ezért jelenhetett meg hívei előtt; hogy az *Odysszeiát* nő írta; a *Shakespeare-kérdésről* és a darwinizmusról is egyéni nézetei vannak, különösen a darwinizmus ellen küzdött nagy éleselméjűséggel.

S. Butler

Leghíresebb műve, az *Erewhon* (1872), a swifti szatírának nem méltatlan utóda. *Erewhon* (ha fordítva olvassuk: *Nowhere*, a. m. sehol sem) országában, ahová a könyv hőse izgalmas bolyongás után jut el, a gépek fellázadtak egyszer az emberek ellen és ezóta halálbüntetés terhe alatt tilos akár csak órát is tartani. Ebben

Erewhon

^{*} *Samuel Butler* szül. 1835-ben Langarban, lelkészek ivadéka, maga is annak készül, de lelkiismereti aggályok miatt elhagyja az egyházi pályát, néhány évig Újzéländban birkákat tenyészt, majd 1864-ben visszatér Angliába. Lefordítja az *Iliast* és az *Odysszeiát*. Megh. 1902-ben.

az országban minden máskép van, mint nálunk. A hét egy bizonyos napján az emberek elmennek a „zenei bankba“, itt zenekíséret mellett külön erre a célra készült pénzekkel nagy pénzügyi műveleteket hajtanak végre, — de ennek a pénznek a bankon kívül, a gyakorlati életben nincsen semmi értéke. (A képmutató angol vallásosság paródiája.) A szülők az újszülöttel nyilatkozatot íratnak alá, mely szerint ő akart a világra jönni, szülei minden tiltakozása dacára, — nehogy később felelősségre vonhassa őket. Az emberek nyugodtan bevallják morális gyengeségeiket, de aggódva titkolják testi betegségeiket, amelyek miatt bebörtönözik őket. Ha valaki náthás, rokonai azt terjesztik róla, hogy kleptomániája van és szobafogságban kell tartani; a determinista Butler szerint az ember éppoly kevésbé tehet az egyikről, mint a másiktól. Később megírta a folytatást is: *Erewhon Revisited*.

The Way of All Flesh

Másik regényét, a *The Way of All Flesh*-t (Minden test útja) életében nem merte kiadni, csak 1903-ban jelent meg. Támadás az anglikán lelkészek és a családi élet, szülők és gyermekek kapcsolata ellen, kegyetlen, Shawra emlékeztető iróniával.

Kelták

Mint a francia irodalomban a flamandok, úgy jutnak most szóhoz az angolban az *írek*. Az angol századvég legeredetibb iránya a *Celtic Twilight* (kelta félhomály) néven ismert mozgalom.

A kelták (írek, hegyiskótók, walesiek, bretonok) iránt való érdeklődés a preromantikus korban, az Észak felfedezésével kezdődik. A tudományos érdeklődést talán Renan, aki maga is kelta, breton, indítja útnak az ötvenes években, az ő hatása alatt írja meg az angol *Matthew Arnold* híres tanulmányát, *On the Study of Celtic Literature* (1867). Szerinte a kelta „örök lázadó a tények zsarnoksága ellen“, a szabad képzelet embere. A századvégi kelta renaissancenak azután politikai okai is vannak, elsősorban az elnyomott írek szabadságmozgalma. A *Celtic Twilight*

nem annyira a kelta mult hagyományaival, mint inkább az élő kelta néplélek segítségével termékenyíti meg az irodalmat.

E mozgalom messze kimagasló vezéralakja *William Butler Yeats*.^{*} Apja preraphaelita festő, ő maga fiatalkorát az angol dekadens és szimbolista költők közt tölti, ő is a franciáktól és Rossettiéktől tanulja meg az új formanyelvet, a sejtelmes, kétsíkú stílust, ahol nem a szavak fogalmi jelentése, hanem hangulati értéke számít, — de kelta mivoltával egészen új hang a századvég szimbolista kórusában.

Yeats

Fiatalkori verseiben felújítja az ír néphit jelképeit, dramáiban pedig az elfelejtett ír hősmondák ködös és csodákban gazdag világát. De amit nyújt, sokkal több a másodlagos romantika monda-feldolgozásainál. Nemcsak a tárgyat támasztja fel, hanem a lelket is, amely ezeket a mondákat megteremtette.

Az írek a tündéreket „Láthatatlan Nép”-nek nevezik és úgy tudják, hogy itt élnek közöttünk, a kiválasztottak bizonyos végzetes napokon meg is láthatják őket. Tudományosan úgy lehetne mondani, hogy az írek, vagy legalább is Yeats számára a transzcendens immanens is, a másvilág itt van ezen a világon, csak szem kell, hogy lássa, révület, intuíció. Yeats képzeletét állandóan foglalkoztatja a Láthatatlan Nép, versei és novellái (*The Celtic Twilight*, 1893, *The Secret Rose*, 1897, *Stories of Red Hanrahan*, 1904) mindegyre tündérek és emberek találkozásáról beszélnek. És mégis világok választják el a mesétől: mert Yeats számára ezek a tündérek olyképp reálisak, mint a spiritiszták számára a szellemek. Az ember borzongást érez olvasásuk közben — és egyúttal nosztalgiát is.

Mert e mondák magva az, hogy aki egyszer meglátta a tündéreket, annak számára ízetlenné válik

^{*} *William Butler Yeats* szül. 1865-ben Sandymountban, Dublin mellett. *Lady Gregory*vel együtt alapította meg a dublini Ír Nemzeti Színházat (később *Abbey Theatre*) és hosszú időn át igazgatója volt. 1923-ban Nobel-díjat kapott. Megh. 1939-ben.

minden öröm, sorvasztó vágy gyötri azontúl és nem nyugszik, amíg újra meg nem találja a Láthatatlan Népet, a Titokteljes Rózsát. A világnak rejtett értelme van és aki egyszer rájött erre, süketté válik minden köznapi iránt. Erről szól Yeats legszebb drámája is, *The Land of Heart's Desire* (1894), továbbá a *Shadowy Waters* (1900).

Nosztalgia

Költői stílusának szimbolista gazdagsága és sejtelmessége mind a nagy nosztalgia kifejezésére szolgál, nosztalgiáról beszélnek azok a versei is, amelyek függetlenek a tündérektől és ír mondáktól, a nosztalgia beszél költészetéből még akkor is, amikor egészen más a vers tárgya. Minden mondata elvagyódás, titokzatos sóvárgás, még sorainak ritmusa is. A lélekben meghatározhatatlan visszhangot ébreszt, távlatokat nyit, amelyekben elvész a szem.

Írország

És ez a nosztalgia politikai program is. Mert Yeats szerint ez Írország. Ez az érzés, ez az immanens transzcendencia különbözteti meg a keltát az e-világi, gyakorlatias angolszásztól. Erről a különbségről szól nemzeti drámája, a *Countess Cathleen* (1892): a kereskedő-démonok eljönnek Írországba, hogy megvásárolják az emberek lelkét. Írország rongyos öregasszony egy másik drámájában, a *Cathleen-ni-Hoolihanban* (1902), öreg, szegény, üldözött és örökéletű.

Későbbi korszaka

Mindez Yeats ifjúkori költészetére vonatkozik. Később eltért eredeti irányától. Világnézetében a keleti vallások, a theozófia mindinkább kiszorították a kelta mesék világát és természetes ábrándossága lassankint elvszerű és kissé gépies misztikába ment át. Idővel annyira kiábrándult az ír folklóre jelképeiből, hogy még régi verseit is átdolgozta és a kelta isteneket antik istenekkel helyettesítette be. Versei így kétségkívül közérthetőbbek, nem kell hozzájuk jegyzet; de elvesztik a titokzatosság és a szokatlanság varázsát. Későbbi versei ugyan eléggé homályosak, de inkább túlságosan metafizikai tartalmuk miatt.

Önéletrajz

A későbbi Yeats legérdekesebb műve önélet-

rajza, *The Trembling of the Veil* stb. (1923.) Közelről és belülről való megértéssel mutatja be az angol szimbolizmus és miszticizmus fontosabb embereit.

Yeats a sokszor igen lázadó ír nemzeti mondani-valót az ősi ellenség nyelvén, angolul írta meg, az ír kincsekkel az angol irodalmat gazdagította; ő viszont az angol nyelvnek köszönheti világhírét. A legújabb ír költők újra megtanulták ősi nyelvüket, az *erse-t* és Yeatsét csak átmenetnek tekintik egyfelől a régebbi, szentimentális és még teljesen angolos ír költők, mint pl. Thomas *Moore*, másfelől saját, igazán nemzeti költészetük között.

Világirodalmi helyét kétségkívül annak köszönheti, amit az ír népiségből hozott magával. Mestere Maeterlinck, — de míg Maeterlincknél minden mes-terkélte és cukrozott, Yeats ugyanennek a lelki anyag-nak súlyt és hitelességet tud adni, mert költészetébe valami népi valóság vegyül.

Az ír parasztok angol nyelvének zamata élteti John Millington *Synge* (1871—1909) darabjait is, amelyek Yeats versdrámái mellett az ír nemzeti színház büszkeségei. *Synge* a világtól távolfekvő Aran szigeteken tanulmányozta népének beszéd- és gondolkozasmódját. Darabjainak más értéke nincs is, mint ez: hogy visszaadják egy nagyon különös és nagyon ősi nép beszédének sajátságos ritmusát. (*Riders to the Sea*, 1904, *Tinker's Wedding*, 1906.)

A kelta renaissanceból a hegyiskótok és a walesiek sokkal kevésbé vették ki a részüket. A walesiek beérték azzal, hogy angolra fordították mondáik gyűjteményét, a *Mabinogiont* (l. ott). A skótok között megjelent a titokzatos *Fiona Macleod*, aki azt írta magáról, hogy több ezer éves és inkognitóját nem volt hajlandó levetni. Úgy tudják, hogy az álnév mögött *William Sharp* (1856—1905), a prerafaelita és szimbolista ízlésű kritikus rejtőzött, de nem egészen bizonyos. *Fiona Macleod* világa *Wind and Waves*, szél és hullám, amint egyik nagyszerű novelláskötetének

Synge

*Fiona
Macleod*

címe mondja: a legészakibb brit szigetek zordon, viharos ege alatt játszódnak le történetei, skótok és fókák között, vad bosszúállásokról, fókákkal szerető emberekről szólnak. Hátborzongató és nosztalgikus írások ezek is, olyanok, mint ahogy az ember a „kelta lelket“ elképzeli.

George
Moore

Pályája elején a kelta renaissance-hoz tartozott ír származása és baráti kapcsolatai révén *George Moore* is (1853—1933), az igazi századvégi gavallér és műkedvelő. De azután mindinkább magához vonzotta a francia kultúra és a londoni társaság. Ő írta a legjobb angol naturalista regényt, a Goncourt-okra emlékeztető igen szép *Esther Waters* (1894) c. cseléd-történetet. Idősebb korában hatalmas terjedelmű és eléggé unalmas regényt írt *Abclard és Héloise*-ről (1921). Igazán fontosak önéletrajzi írásai (*Confessions of a Young Man, Hail and Farewell* stb.), amelyekben mulatságos, impresszionista, eleven képet ad a századvégről, rengeteg kortársáról Verlaine-től Wilde-ig és legfőképp önmagáról, bájos, artisztikus és nagyon századvégi egyéniségéről.

Exotikus
regények

A századforduló az angol exotikus regény fénykora. Az impériumépítő angolság otthonmaradt része ennek olvasásában élte ki vágyát a távoli földségek és bátor kalandok után. Az exotikus regények áradatából messze kiemelkednek stílusuk tisztaságával, vonalvezetésük magas művészetével Robert Louis *Stevenson* (1850—1894) könyvei. Természetesen legjobb, ha az ember gyermekkorában olvassa a *Treasure Island*-et (Kincses sziget, 1884), amely az óceánon, a *Master of Ballantrae*-t és a *Kidnapped*-et, amely a régi Skóciában és a régi tengereken és a *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*-et, amely a tudathasadás, a doppelgängerség titokzatos tárnáiban játszódik. *Virginibus puerisque* a címe egyik novelláskötetének és minden könyve elsősorban lányoknak és fiúknak szól; de aki megőriz magában annyi fiatal-ságot, hogy felnőtt korában is szívesen olvassa

Stevenson

Jókai regényeit, annak Stevenson is nagyon kedves marad.

Az exotikus írók közül említsük még meg *Lafcadio Hearnt* (1850–1904), akinek japán tárgyú novella-gyűjteménye, a *Kokoro* (1896), mélyen megrendítette a késő Viktória-kor gentleman-lelkét a japán lovagi szellem, a *Bushido* hősi és önfeláldozó gesztusaival. Ma már kissé szentimentálisnak és szónokiasnak hat, a Távolveletről azóta sokkal reálisabb képünk van.

Az exotikus regény mellett még egy másik angol regényfajta fejlődik ki és kezd külföldi kivitelre berendezkedni ebben az időszakban: a detektívregény. A műfaj őse, amint mondtuk, az amerikai Poe, utána a franciák fejlesztik tovább, igazi hazája mégis Anglia, klasszikusa pedig *A. Conan Doyle* (1859–1930). Ő teremtette meg az örökérvényű mesterdetektív, *Sherlock Holmes* közismert figuráját. Kétségtelen érdeme, hogy sikerült alkotnia valakit, aki éppúgy *van*, mint Don Quijote vagy Falstaff. Sőt mivelhogy Sherlock Holmest a viktoriánus angol jellegzetes vonásaiból (pipa, kockás ruha, flegma stb.) és jellegzetes vágyálmaiból állította össze, a kontinens az angolt hosszú időn át nem is tudta másképp elképzelni, mint Sherlock Holmes alakjában. Conan Doyle még irodalmi eszközökkel élt és főműve, a *The Hound of the Baskervilles* (A Sátán kutyája, 1902) feltétlenül művészi. De utódai, a tropikus gazdagságban felburjánzó detektívregények szerzői hamar ráeszméltek, hogy a közönséget jobban szórakoztatják, ha lemondanak minden irodalmi igényről.

A detektívregény azóta egészen sajátos mesterséggé fejlődött, létrehozása nem a képzelet dolga, hanem nehéz számtani feladat, a nevesebb szerzők a végén kezdik és visszafelé írják, nehogy egy „nyomot” kifelejtessenek. Játék, amelyet szerző és olvasó együtt játszik, agybujócska. Nem fog túljárni az eszemen, mondja az olvasó és a szerző mégis túljár az eszén. Annyira különvált az irodalomtól, hogy komoly, tudós

*Lafcadio
Hearn*

*Detektív-
regény*

és nagyképű emberek, akik büszkék arra, hogy regényt sosem vesznek a kezükbe, verset még kevésbé, minthogy komolyságukkal nem egyeztethető össze, nyiltan, sőt dicsekedve vallják be, hogy detektívregényt szívesen olvasnak, „az egészen más“. Jól mondják, hogy egészen más, — de azt már nem tudják, ártatlannak látszó szórakozásukban mennyi rejtett szadizmusukat élük ki, milyen kajánul örülnek, amikor a detektív, „korunk Grállovagja“, ahogy Balázs Béla nevezi, kivonul a kor Szent Gráljának, a Wertheim-kasszának védelmére és el is csípi a gonosztevőt, de még kajánabban örülnek azon, hogy a gonosztevőnek mégis sikerült már előzőleg néhány embert meggyilkolnia, — hiszen nem is jó detektívregény az, amelynek első lapján nincs mindjárt kiterítve egy, esetleg több hullá.

Nem is beszélünk most arról, hogyan fertőzte meg a detektívregény és -film ifjú nemzedékek képzeletét, hogyan járult hozzá egy új embertípus létrejöttéhez, amely állandóan a hatalom fegyveres átvételéről álmodik és „Fel a kezeket“ készül mondani az egész civilizációnak, — csak azt a sok olvasói energiát siratjuk, amelyet értékes emberek irodalom helyett erre az Egészen Másra fordítanak; sokszor nem is élvezetből, hanem csak fertőzöttségből, ellensznobizmusból, hogy megmutassák, ők is olyan emberek, akik nem szégyelik magukat és bátran detektívregényt olvasnak, akárki akármit is mond. Pedig ma már nagyobb bátorság kell nyiltan hangoztatni, hogy a detektívregény olvasása szellemi emberhez méltatlan dolog, mint ahhoz, hogy az ember utcagyerekekkel golyózzék az utcán.

Hardy

A századvég egyetlen nagyszabású angol regényírója *Thomas Hardy*.* Őt szokás az angol naturalizmus

* *Thomas Hardy* szül. 1840-ben Dorchesterben, első regényei a 70-es években jelennek meg. Magyar fordításban olvasható *The Return of the Native*, 1878 (*Othon a szülőföldön*). Legfontosabb regényének, *Jude the Obscure*-nak sikertelensége elveszi kedvét a

betetőzőjének tekinteni, de csak világnézete közös a naturalistákkal: ő is feltétlen determinista, alakjai hasztalan küzdenek örökölt tulajdonságaik és környezetük hatása ellen, ezt példázza híres regénye hősnőjének, *Tess of the D'Urbervilles*-nek (1891) sorsa. Mérhetetlenül sötét és keserű író, melankólikus, mint a késő-őszi angol táj, amelyet csodálatos művészettel tud az olvasó elé idézni, csendjével, esőjével, tompa és lehangoló színeivel. Ezen a tájon és ezen a lélektájon nem történnek nagy események a halk és rosszkedvű emberekkel; de a csekélységek is végzetes kihatásúak, minden ritka szó és minden letompított gesztus a végzet és a tragédia felé ragad. Az emberek szerelmesek lesznek, de akit szeretnek, mást szeret és ha egymásra talál, annál rosszabb. Sötét tónusai eléggé egyedülállóak az angol irodalomban; legközelebbi lélekrokonai talán az északnémetek, Hebbel, Storm és Raabe.

Írói módszere távolról sem naturalista. Nem a pontos megfigyelések, mindennapi jelenetek írója. Ábrázolásmódja elmosódó, ködös, mint az angol őszi táj. A belső ember érdeklí, nem az, aki a többi ember közt forgolódik; a társadalomról egyáltalán nem vesz tudomást. A határozott körvonalakat kedvelő angol realizmusban ő a legelvontabb író; annyira nem érdeklik a konkrét részletek, hogy pl. *Jude the Obscure* (1896) gyermekeinek nevét a nagyterjedelmű regényben egyszer sem árulja el, mindig csak mint „a gyermekek“-ről beszél róluk.

Belső fejlődése is mindinkább a realizmustól elfelé vezette; míg korábbi regényeiben el-elidőzött a falusi és kisvárosi emberek egyszerű életének részletei mellett, főműve, a *Jude the Obscure* teljesen

regénytrástól, ettől kezdve verseket ír, ezeket az angol kritika igen sokra becsüli; továbbá egy nagyterjedelmű drámai költeményt Napoleon és Anglia harcáról: *The Dynasts* (1904—1908). Megh. 1928-ban. Különös alakjáról írta Somerset Maugham *Cakes and Ale* (Sör és pereg) c. regényét.

szellemi és lelki regény, egy szegény származású tehetség vergődése a szellemi életforma eléréséért és egy nő tragédiája, aki hasztalanul küzd gyermekkori beidegződései ellen, amelyek nem engedik meg, hogy átadja magát a szerelem örömeinek.

Thomas Hardyt egyaránt tiszteli az angol és a kontinentális kritika, de sosem sikerült műveit Anglián kívül népszerűvé tenni. Tájához és népéhez kötött író; a nem-angolt éppen az hagyja hidegen, ami a legfontosabb benne.

Amerika

Az amerikai irodalom ebben a korszakban, a nagy transzcendentalista nemzedék elhallgatása után, alig hoz új neveket a világirodalomba. Mintha az ország minden erejét igénybe venné a kapitalizmus terjeszkedése, az amerikai óriás-ipar kinövekedése.

William
James

A legjobb amerikai írók ebben az időszakban a James-fivérek. *William James* (1840–1910), a filozófus, az angolszász szellemi életben majdnem akkora szerepet játszik, mint a németben Nietzsche, a franciában Bergson. *Pragmatizmusa* (egy eszme igazságát az határozza meg, hogyan válik be a gyakorlatban), *pluralizmusa* (nincsen igazság, hanem csak igazságok) a századvég világvélemények szabatos kifejezése. Vallásfilozófiája, amely a vallásos élményt ismeri el alapvető vallási realitásnak, kitűnő támogatást nyújtott a századforduló megtérőinek. Művészi szempontból is értékes *Pszichológiája* (1890), ez a tökéletesen megírt, minden részében élvezetes és helyenkint mélyenlátó tankönyv. Itt fejti ki híres érzelmeleméletét: nem az érzések váltják ki az érzelmeket kifejező mozdulatokat, hanem fordítva, a mozdulatok az érzéseket; nem azért sírunk, mert szomorúságot érzünk, hanem azért *érezzük* az egyébként csak elvont szomorúságot, mert sírunk.

Henry
James

Henry James (1843–1916) mélységesen nem szerette a modern Amerikát, az első országot, ahol a gép uralomra jutott az ember fölött, ahol az egyéniség először szorult margóra a standard, a hivatalosan

megállapított átlag elől. Élete nagyrészt Európában töltötte és végül is mint angol állampolgár halt meg. Novelláiban Meredith lélektani és nyelvi finomságait követi (az amerikai, ha finom, sokkal finomabb az európainál, szellemi jövevény-voltának kompenzációjaképen). Novellái és regényei a szecessziós ízlés jellegzetes termékei, a maguk idejében nagy tekintélyük is volt; a mai olvasót kevésbé vonzza túlságosan szép stílusuk és finomkodó, nagyon is diszkrét vonalvezetésük.

A három nagy paradoxon-mondó

Ha az angol századvégre gondolunk, először *Oscar Wilde* (1856—1900) jut eszünkbe. Ő az angol dekadencia, angol szimbolizmus, ő az a késő Viktória-korban, aki Byron volt a maga idejében, „a kor címszereplője“.

Azok közé tartozott, akik életüket könyveiknél fontosabb alkotásnak tartják. „Életéből akar költeményt teremteni és ez a baja“, mondta egy kortársa. Az „Élet királya“ kívánt lenni. Az előkelő londoni szalónok egyideig mulattak a stilizált ruhájú, különcödő dandyn, első színdarabjainak sikere után azonban hódolva nyitották meg előtte kapuikat és Wilde-et úgy adták kézről-kézre, mint egykor Byront. De az angolok mindig bizalmatlanok a szellemes emberekkel szemben és örültek, mikor végre is igazolva látták sejtelmüket, hogy valami nincs rendjén Wilde körül: 1895-ben egy kínos botrány kapcsán kiderült Wilde beteges vonzódása saját neméhez. Elbizakodottságában nem is titkolta és mikor pöre elkezdődött, barátai intése dacára sem szökött meg Angliából. Két évre börtönbe zárták és népszerűségét teljesen elvesztette, az angol közönség boldog erkölcsi felháborodással bojkottálta. Neve még ma is illetlen szó polgári körökben. Wilde a börtönben megtért és megírta szép bűn-

bánó vallomását, a *De Profundis*, de kiszabadulva minden régi bűnébe visszaesett. Írói tehetségét megelőzte a szenvedés, egyre nagyobb szegénységben járta be a kontinens városait, míg végre Párisban bűneit bánva, katolikus hitre térve meghalt.

Esztétizmus

Az angol esztétizmusnak, amely Keats géniuszában született meg, Ruskinnek és Wilde mesterének, Paternek tanításában nyert fogalmi kifejezést, Wilde adott közérthető, tömör formát kitűnő esszéiben (*Intentions* stb.). Ez elvek megfogalmazásában is keresi a paradoxont: nem a művészet utánozza a természetet, hanem a természet a művészetet; London azóta ködös, amióta az impresszionista festők ködösnek festették. Nem elégszik meg azzal a tétellel, hogy a művészet önmagáért van; minden művészet haszontalan, hirdeti. A francia dekadensektől átveszi a mesterséges dolgok kultuszát, mesterséges személyiségekről, énünk megsokszorosításáról beszél, és ő maga is kissé mesterséges személyiség.

Frivolitás

Egy másik irodalmi vonal is őhozá vezet: az író-világfié, a dandyé. Őse a XVIII. századi Horace Walpole, és azután Byron. Az ő utódjuk az elegáns fölényben: előkelően lenéz mindent, még az igazságot és az irodalmat is; itt is egészen a karikatúráig megy el. Az angol irodalomban ő képviseli azt a frivol, mindent csak játéknak tekintő szellemet, amelyet az egykorú francia irodalomban Rimbaud és Laforgue.

Korában legnagyobb sikert színdarabjai értek el, bennük szabadon csillogtatta frivol szellemességét: *Lady Windermere's Fan*, 1892; *The Ideal Husband*, *Bunbury*, stb. Azt mondják, volt idő, hogy London öt színházában egyszerre játszották darabjait. Mindegyikben szerepel egy dandy, aki elmondja a szerző kedvenc paradoxonjait. Nagy sikere volt regényének is, a *The Picture of Dorian Gray*nek (1891), amely Huysmans *A rebours*ja mellett (és tőle nem függetlenül) a dekadencia alapokmányai közé tartozik. Ma ezek mind kissé hervadtak, éppúgy mint franciául írt, dekoratíven

vérszomjas és hisztérikus *Saloméja* és szimbolista költeményei.

Wilde óriási népszerűségét roppant reakció váltotta fel. Művészetének mesterkélt mivoltából következik, hogy az ember, ha ifjúkorában nagyon szerette, később szégyelli magát érte. De ez is igazságtalanság; ma már kezdik Wildet tárgyilagosabban látni és megítélni. Sok minden van munkásságában, ami maradandó lesz: andersenes, de talán még Andersennél is megragadóbb meséi, *The Happy Prince*, *A House of Pomegranates*; a *The Canterville Ghost*, a világirodalom legmulatságosabb kísértettörténete; a *De Profundis*; és legkivált a *The Ballad of Reading Gaol*, a readingi fegyház balladája. „Ha e balladát száz évvel előbb írja“, mondja *Holbrook Jackson*, az angol századvég legjobb ismerője, „utcai énekesek dalolják és árusítják; olyan közönséges és olyan nagy, mint a régi balladák.“

Értéke

Ami elavult és kissé émelyítő, az éppen esztétiz-musa. Wildenél a szépség kultusza nem ment mélyre, valami felületi és kellemes csillogást nevezett szépségnek. A rosszindulatú kritika azt mondja, hogy Wilde eleganciája nem volt ment bizonyos parvenű vonásoktól, sznob volt, túlságosan szerette az ékköveket, túlságosan szeretett ragyogni; túlságosan sokat beszélt az ízlésről ahhoz, hogy csakugyan ízléses legyen.

Wilde a paradoxont használta eszközül, hogy esztéta világfelfogását hirdesse és megtámadja vele a művészetellenes puritán hagyományokat. Egy másik ír, *George Bernard Shaw*,* nemsokára éppen a paradoxon fegyverével szállt hadba a romantikus-idealista látásmód ellen és Wildet saját fegyverével győzte le.

Shaw

Wilde, mielőtt író lesz, szalonhős és dandy; Shaw pedig, mielőtt író lesz, népszónok, a fabiánusok, a *Sidney Webb* szellemi vezetése alatt álló polgári szocialisták eszméit hirdeti gyűléstermekben és a Hyde

Népszónok

* *George Bernard Shaw* szül. 1856-ban Dublinben. Eleinte kishivatalnok, 1876-ban Londonba költözik. Első darabja *The Widowers' Houses*, 1892. 1925-ben Nobel-díjat kapott.

Park sarkán; írói pályáját mintszínházi és zene-kritikus kezdte, síkra szállt eszményei, Wagner és Ibsen mellett, akiket szocialista módra értelmezett. A kezdet már kifejezi a két író különbségét.

Aktívizmus

Shaw hosszú és szorgalmas élete folyamán rengeteg darabot írt és rajtuk keresztül hozzászólt a modern élet számos fontos kérdéséhez. Mert darabjaiban is népszónok maradt; nem akar „gyönyörködtetni“ és a szórakoztatást is csak eszköznek tartja. Semmi sem áll olyan távol tőle, mint a l'art pour l'art; a színpad célja, hogy résztvegyen a társadalom észszerűbb kialakításában; ezt akarta Ibsen is. De Ibsen csak eseteket mutatott be és a közönségre bízta, hogy levonja a tanulságot; és ez a tanulság gyakran sokkal mélyebb, semhogy tantételben meg lehetne fogalmazni. Shaw nem éri be a szuggesztíóval; alakjai közvetlen hangú szónoklatokat mondanak vagy értekezéseket adnak elő a jó ügy érdekében, nem beszélnek homályos szimbolumokban, hanem alaposan a közönség szájába rágják, hogy mit kell gondolnia és nehogy mégis félreértés lehessen, Shaw a darab elé írt szellemes bevezetésben fogalmilag és tudományosan is kifejti a tant, amelyet darabja hirdet. Ibsen alakjai drámai személyek, Shaw alakjai okos emberek, akik komoly témákról beszélgetnek. Talán ez Shaw nagy drámatörténeti újítása; ráeszmélt, hogy a közönség nem fut ki azonnal a színházból, ha a darab szereplői fontos kérdésekről okos dolgokat mondanak, sőt még élvezni is ezt, ha másért nem, szokatlansága miatt — sajnos, ezt az újítást azóta is nagyon kevés drámaíró követte.

Nagyon messzire vezetne, ha ismertetni akarnók Shaw felfogását, minthogy az egész ember csupa felfogás és mindet ki is fejt. Be kell érünk azzal, hogy a shawi gondolat legfontosabbnak látszó irányvonalát próbáljuk megállapítani.

„Realizmus“

Forradalmi kritikája és maró szellemessége furcsa módon ugyanaz ellen irányul, amit a francia jobboldal

ellenforradalmi bírálata támad: a romantikus, szentimentális, érzelmi színezetű gondolkozás ellen. Úgy látja, hogy sosem ködösítették el annyira irodalmi és társadalmi hazugságok az emberek tekintetét, mint a XIX. században, a képmutatás és önámítás fénykorában. Állásfoglalását a következő történettel világítja meg: egyszer elment egy szemorvoshoz és megvizsgáltatta szemét. A szemorvos megállapította, hogy Shaw szeme teljesen abnormis: t. i. semmi baja sincs, holott minden más embernek van valami kis hiba a szemében, aminek következtében nem úgy látja a dolgokat, ahogy vannak. Shaw legfőbb becsvágya, hogy úgy lássa a dolgokat, ahogy vannak és néven nevezze őket. Ő az, aki észreveszi, hogy a fehér bor nem is fehér, hanem sárga, hogy a gyermekek nem szerethetik szüleiket, ha nincs mit szeretni rajtuk (*Mrs. Warren's Profession, You Never Can Tell*, 1898); hogy nem az az igazi hős, aki nekiront az ellenségnek, hanem aki tudja, mit kell csinálni háborúban (*Arms and the Man*, 1898); hogy nem a férfiak üldözik a nőket, hanem a nők a férfiakat (*Man and Superman*, Ember és felsőbbrendű ember, 1903). Még az Evangélium és a kanti ethika alaptanításával is szembe helyezkedik és azt mondja: „Ne tedd azt másnak, amit magadnak kívánsz; lehet, hogy egészen más az ízlése“.

Ez a látásmód Shaw „realizmusa“. Realista az, aki pontosan tudja, hogy az adott helyzetben mit kell tennie: a katonatiszt, aki tisztában van vele, hogy a háborúban fontosabb a katonák táplálkozása, mint hősi lendülete, Caesar, aki sokszor kicsinyes is tud lenni, stb. Legnagyszerűbb alakja, *Szent Johanna* (1923), realista szent: nem misztikus elragadtatott, hanem okos parasztlány, aki a bolond lovagok közt egymaga van tisztában avval, hogyan kell legyőzni az ellenséget. Shaw realizmusa ilymód a polgári értékrendszeren, a munkakészség és a teljesítmény megbecsülésén alapul. A szocialista Shaw korunk legpolgárabb írója.

Shaw a természettudományos kor fia, hisz a fejlődésben: az ember kitermeli majd a felsőbbrendű embert, a nők azért üldözik a férfiakat, hogy anyák legyenek és így módot nyujtsanak az emberfajnak a tökéletesedésre. Egy késői kitűnő könyvdrámájában, a *Back to Methuselah*ban (Vissza Matuzsálemhez, 1921) pedig már arról beszél, hogy idővel az emberek addig fognak élni, ameddig akarnak, teljesen tőlük fog függeni, hogy milyenek legyenek, és ebben a messze jövőben már csak a gondolat lesz életük tartalma, kisgyermekkorukban megszabadulnak az érzelmek és vágyak minden illúziójától; Shaw oda ér, ahová a késő antik világ: a merev sztoicizmushoz.

Shaw gondolkozásának veszedelme, hogy sokszor már nemcsak polgári, hanem nyárspolgári is. Szemellenzős; vannak dolgok, amelyeket nem tud megérteni. Hogy az ó-egyház, a mártírok lelkivilága iránt milyen süket, arról siralmas tanúságot tesz *Androcles és az oroszlán*. A realista sokszor mégsem úgy látja a dolgokat, ahogy vannak: kisiklik előle mindaz a realitás, ami túlhan fekszik a polgári látóhatáron, ami igazi kultúra, igazi szellem. Amikor igaza van, akkor is csak félig van igaza. De Shaw-val kapcsolatban nem szabad általánosítani; proteusian sokoldalú, darabjaiban hajmeresztően lapos részletek és zseniális telitalálatok állnak egymás mellett. És a nyárspolgár mellett egy nagy költő is él benne, bár egy kissé szégyelli és igyekszik saját költői hatását heinei anticlimaxokkal elrontani: Caesar elmondja csodálatos monológiáját a nagy szfinx előtt (*Caesar and Cleopatra*), azután előbúvik a szfinx mögül a gyermek Kleopatra és felvilágosítja, hogy ez nem is a nagy szfinx, csak egy egészen kicsi kis szfinx a sivatagban. Magánéletében sem volt mindig egészen józan és nyárspolgári: *Ellen Terry*hez, a nagy színésznőhöz írt és nemrég kiadott szerelmes levelei olyan pathétikusak, mint Ady Endre levelezése.

Rendkívül érdekes Shaw irodalomszociológiai szempontból is. Ez a komoly és gondolatban gazdag

puritán szándékosan és szemrebbenés nélkül vállalja a bohóc szerepét, mert tudja, hogy kellemetlen igazságait csak akkor hallgatják meg, ha illanékony paradoxonok és cirkuszi tréfák alakjában adja elő. E mögött a szerepvállalás mögött bizonyára az lappang, hogy Shaw, a realista, nagyon is tisztán látta, mennyire margóra került a művész a kapitalista társadalomban, mennyire nem veszik komolyan, mennyire csak fizetett szórakoztatónak tekintik. Furcsa, fordított büszkeségből eltúlozta tehát az író szerepét: ha mulattatónak tarttok, hát én bohóc leszek; nem bánom, csak hallgassatok meg!

Meg is hallgatják; élvezettel, sajátosan angol élvezettel vágják zsebre a mázsás gorombaságokat, amelyeket az angolokról mond és amelyeket csak az angolok tudnak zsebrevágni, mert felsőbbrendűségükben annyira biztosak, hogy abból egy mulatságos író igazán nem tudja kizökkenteni őket. Meghallgatják, de nem hallgatnak rá. Shaw próféta kívánt lenni, de hiányzik belőle a legfontosabb kellék, a szenvedély. Chesterton kitűnő hasonlata szerint Shaw olyan, mint a feketekávé: felizgat és gondolkozásra ingerel, de nem részegít meg.

És így cél lesz az, amit Shaw csak eszköznek tekint: gondolatait mosolyogva elfelejtjük, de nem tudunk szabadulni szellemességének bűvölete alól.

A két nagy ír közül Wilde a burzsoázia felfelé, az előkelő világ felé forduló frivol, Shaw pedig lefelé, a dolgozó osztályok felé fordított szocialista arcát mutatja. A harmadik, legfiatalabb ír paradoxon-mondó, *Gilbert Keith Chesterton* (1874—1936) az a polgár, aki nem néz sem felfelé, sem lefelé, hanem a középben, magában a polgári társadalomban találja meg szilárd alapját, az a demokrata, aki nem ábrándult ki a demokráciából, mint a közép-emberek szabadság-eszményéből.

Chesterton nagyon tiszteli Shawt, könyvet írt róla, átveszi fegyverét, a paradoxont és folytatja, a

Chesterton

groteszkig eltúlozva (már külső megjelenésében is) a nagyszerű bohóc szerepét. De mint Shaw Wildet, Chesterton Shawt támadja meg saját fegyvereivel.

Shaw „modern“ ember. Mindenben bízik, ami új, bizalmatlan mindennel szemben, ami régi. Új a tudomány, régi a hagyomány. Ha Shaw úgy találná, mondja Chesterton, hogy a lexikon vagy a menetrend ellene mond neki, esetleg meggondolná magát, de ha úgy találná, hogy apja vagy anyja ellene mond neki, ez csak megerősítené igazában. Chesterton viszont annyira modern, hogy már az újban sem bízik — olyan, mondja, mint az a javíthatatlan korhely, aki egyre később és később feküdt le, amíg odáig nem ért, hogy most már este fekszik le és reggel kel fel, mint a józan ember. Odáig jutott a forradalmiságban, hogy most már a Rendet tiszteli. Nem az a nagy szenzáció, mondja, ha a vonat kisiklik, hanem az, ha menetrend-szerű pontossággal érkezik meg rendeltetési helyére. A megszokott a legnagyobb paradoxon. „Nincsenek halott konvenciók. A konvenciókról lehet azt mondani, hogy kegyetlenek, lehet azt mondani, hogy trágarak, csak azt nem, hogy halottak; semmi sem előbb a konvencionál.“

Ezek az idézetek, úgy gondoljuk, teljesen megvilágítják Chesterton állásfoglalását és módszerét. Ő is, mint Shaw, arra büszke, hogy mennyire realista, mennyire úgy látja a dolgokat, ahogy vannak; de egy fokkal realistább Shawnál, realizmusa szélesebb, befogadóképesebb, tudja azt is, hogy bizonyos romantika hozzátartozik a teljes valósághoz, az élethez hozzátartozik az álom, a józanság keveset érne időnkinti mámor, a világ keveset érne költészet nélkül. Gazdagabb, sokoldalúbb Shawnál, tudja, hogy a lélekben békésen megfér egymás mellett sok minden, ami logika szerint kizárja egymást, nagyon sok dolog van, amit a józan értelem hazugságnak tart és mégis igaz.

Éppen mint realistább realista, hazug idealizmussal vádolja Shawt és Wellset: azok elvetik a jelent,

az egyetlen konkrét valóságot a nemlétező jövő kedvéért, a meglévő dolgokat képzeletbeliekhez mérik, nem élnek a valóságban. Chesterton nem hisz a fejlődés bálványában. Míg Shaw és Wells a nemzetekfölötti jövőbe veti horgonyát, Chesterton az angol multba. Ez nemcsak elv és ellenforradalmiság részéről, hanem vérmérséklet dolga is. Épp annyira történelmi természet, amennyire utópisztikus Shaw; költői nosztalgia vonzza a régi polgárság megingathatatlan rendérzéke felé. Gyűlöli a modern élet aránytalanságát és embertelenségét, a termelés és elosztás monumentalitását, amelyet a nagykapitalizmus hozott létre. Vissza a szent közephez: a középbirtokok, közepes nagyságú üzemek, közepes vagyonok Old Merry Englandjéhez.

Kritikusai addig vetették szemére, hogy csak *Katolicizmus* támadja az eretnkségeket, de nem szögezi le saját igazhitűségének tanait, amíg végre meg nem fogalmazta azokat. Ekkor csodálkozva vette észre, mennyire megegyeznek a Rend és Hagyomány utolsó nagy őrének, a katolikus Egyháznak tanításaival. 1922-ben, talán barátjának, *Hilaire Belloc*nak, a katolikus esszéistának és regényírónak hatására megtért az Egyházhoz. Talán az is befolyásolta, hogy Angliában katolikussá lenni nagyon merész és paradox cselekedet.

És még egy mozzanat szerepel megtérésében: a puritánok iránt érzett ellenszenv. A katolicizmusban az élet szépségei iránt fogékonyabb déleuropai népek vallását látja, míg a protestantizmus a rideg Északé. A katolicizmusban a napfényes latin elemet emeli ki, azt, hogy megszenteli a tisztas életörömöt, felszabadít a puritán gátlások alól, utat nyit a zajos, vidám ünnepi hangulat számára. Az aszkétikusan józan Shawval szemben Chesterton a jól temperált polgári mámor embere.

Legtermészetesebb műfaja az esszé. Megdöbbenően sokat írt, 1905-től 1930-ig minden héten egy cikket az *Illustrated London News*ba. Nagyobb *Esszéi*

tanulmányai kötetbe összegyűjtve is megjelentek (*Orthodoxy, Heretics* stb.). Megírta *Browning* (1903), *Dickens* (1906), *Shaw* (1909), *Blake, Assisi Szent Ferenc, Aquinói Szent Tamás* és a saját életrajzát; megírta amerikai tapasztalatait és Anglia történetét — könyvünkben sokszor hivatkoztunk szellemes megállapításaira.

Regények és
novellák

Szépirodalmi formának pedig a rangban és hangban legkevésbé szellemi műfajt, a detektívregényt választotta, talán a bravúr kedvéért, talán romantikus hajlamát követve, talán hogy hozzáférjen a szélesebb rétegekhez is. Legkitűnőbb detektívregénye a szimbolikus *The Man Who Was Thursday* (Az ember, aki csütörtök volt, 1908): a sötét szobában ülő titokzatos rendőrkapitány, Vasárnap, kiküldi önkéntes detektívjeit az anarchisták ellen, míg azok rá nem jönnek, hogy az anarchisták vezére is Vasárnap, Isten, aki szereti híveinek céltalan és bátor keresztes hadjáratait és ráeszmélteti őket, hogy minden útjuk végén Vele találkoznak. Detektívnovelláinak hőse a felejthetetlen *Father Brown*, aki nem sherlockholmesi logikával, hanem intuícióval és „világnézeti alapon“, dogmatikus katolicizmusa segítségével fejt meg a legelképesztőbb bűnügyi rejtélyeket.

Költészete

De hogy mi is mondjunk egy enyhe paradoxont: ez a nagy prózaművész elsősorban mégis költő. Költő prózájában is, amely hangulatos, árnyalt, gazdag és amikor akarja, hívogató romantikus távolokba vész. És költő legkivált költeményeiben, amelyeket nálunk eléggé kevesen ismernek. Felhasználja a szimbolisták lazítását és hasonlattechnikáját, továbbá a whitmani nagy lendületet, — de nem hangulat- és érzésköltő, hanem rétor a Victor Hugo családjából. Mint a francia óriás, ő is szereti a hatalmas történelmi képeket, a hatásos ellentéteket, a dübörgő szép szavakat, a mindent elsőprő páthoszt. A páthosz inkább latin dolog, az újabb angol irodalomban nem vált népszerűvé, Shaw csak titokban mer pathétikus lenni;

Chesterton leküzdi a puritán álszemérmet, versei mintha angyali harsonák számára készültek volna.

VII. Edward kora

Ami a franciáknak a Dreyfus-per, az angoloknak az a búr háború (1899—1902): tudatosítja az emberekben politikai meggyőződésüket és két táborra osztja Angliát. Chesterton is ekkor tűnik fel merész búrpartí állásfoglalásával, éppen a patriotizmus nevében támadja a nemzeti különbségeket elmosó, világhódító politikát — és ekkor lesz nemzeti költővé az imperialista *Rudyard Kipling*.

Rudyard Kipling (1865—1936) már nem Angliának, hanem a Brit Világbirodalomnak szülötte: Bombayben lát napvilágot, előbb tud a bennszülöttek nyelvén, mint angolul. Életformája mindvégig a bennszülöttek közt élő fehér szahibé, aki hallgatag önfegyellemmel uralkodik a „csekélyebb, Törvény nélkül való népeken“ (the lesser breed, without the Law). Az angol szerinte Isten választott népe, hivatása, mint egykor a rómaié, hogy őrizze a világ rendjét, viselve „a fehér ember terhét“, a Törvény nehéz kötelességét.

Eszményképe az impériumépítő férfi, aki valamelyik nagy angol public schoolban nevelkedett, ott megtanulta a testületi szellemet, a játékszabályok, a *fair play* szinte vallásos tiszteletét, parancsolni és engedelmeskedni tud, de nem felejt el az angol humort sem. A századvég dekadencia-hangulatában általános meglepetést keltettek erőteljes indiai novellái (*Plain Tales from the Hills*, 1888, *Soldiers Three* stb.) és érces, hazaszeretettől és a távoli földek hívásától duzzadó katona-dalai (*The Barrack Room Ballads*, 1892 stb.). Regényei közül kiemelkedik a *Kim* (1901), az indiai Secret Service eposza, amely arra tanít, hogy a romantikát és a kalandot nem kell a messze

multban keresni, eléggé csodálatos a Birodalom is, végtelen tájaival és különös népeivel.

Diák-
történetek

A Kim hőse fiatal fiú. Kipling néhány kitűnő diákkönyvet is írt, pl. *Stalky & Co.* (1899). Az angol iskolarendszer a miénktől főképp abban különbözik, hogy a diákok ott egymást nevelik, kiútálják maguk közül a gyávát, az önzőt, a férfiatlant. Ezt a nevelő munkát mutatják be, erősen eszményítve, Kipling diákkönyvei. Szemet húnynak a rendszer sokat támadott hibái előtt, természetesnek találják a public schoolok kasztjellegét, amely a magasabb társadalmi osztályok merev elkülönülésére neveli a vezetésre kiválasztottakat.

Jungle Book

De a nagy angol-indiai költő nemcsak angol, hanem indiai is. Minden európainál közelebb van az ősi egységhez, amikor ember és állat még nem vált külön egymástól, az egységhez, amely tovább él az indiai vallásokban. Kipling jogcíme a maradandóságra a *Jungle Book* (1894), ezzel magában áll a nyugati irodalomban. Az állatok, amelyek közt Mowgli, a kisfiú, gyermekkorát tölti: Baloo, a bölcs medve, Bagheera, a fekete párduc, Kaa, az óriáskígyó, Akela, a magányos farkas, a világirodalom legjobban sikerült állatjai. Tökéletesen olyanok, mint az állatok és mégis épp olyanok, mint az emberek. Amikor a dzsungel támadásra indul a falu ellen, akkor már mintha csak világnézeti különbség volna emberek és állatok között. Kiplingben az ősi nagy állat-mithoszok világa elevenedik fel. Ugyanebben a szellemben íródtak Kipling csodálatos gyermekmeséi, a *Just So Stories* (1902) is.

Conrad

Az angol távolságok másik nagy írója *Joseph Conrad* (1857–1924). Különös, hogy az angol tengerészet legkitűnőbb ábrázolója nem született angolnak, csak a tengerészet vonzóereje tette azzá. Josef Conrad Korzeniowski egy lengyel politikai száműzött fia; második anyanyelve a francia, amelyen kitűnően tudott, míg angolul mindig rettenetes kiejtéssel be-

szélt és írás közben is nagy nehézségekkel küzdött. De angolul írt, miután már előbb angol tengerész lett, mert úgy érezte, hogy Anglia és a tenger egyet jelent.

Stílusának varázsát, legalább is részben, talán éppen annak köszönheti, hogy nem anyanyelve az angol. Sosem írt le kész, konvencionális mondatokat; már csak azért sem, mert fejében nem álltak ezek készen, minden mondatot magának kellett megcsinálnia. Egész stílusa csupa legyőzött nehézség; az angolok nagy ámulatára keserves munkával belevitte az ellenszegülő, szemérmes angol prózába a hugoi, flaubert-i stílus gazdagságát és tökéletességét.

Világképe Kiplingével rokon, de sötétebb látású és hiányzik belőle az imperialista csindadratta. Az ő eszménye is a fegyelmezett, húséges férfi, dekadens hangulatok őt sem kísértik meg; de tudja, hogy az alacsony tömegösztonök hányszor győzedelmeskednek nemcsak kívülről, hanem még belülről is az elitemberen. Példa rá *Lord Jim* (1906), Conrad legjobb, néha már csaknem dosztojevszkijs arányú regényének hőse. Lord Jim a választott, vezetőnek született emberek közé tartozik, de fiatalkorában egyszer megmagyarázhatatlan módon rettenetes gyávaságot követett el. Élete célja ettől kezdve a jóvátétel: megmutatni, elsősorban önmagának, hogy nem olyan, amilyenek gyáva tette alapján gondolhatnák. De valahányszor felépít magának egy szerepkört, ahol bátorsága és életrevalósága a közösség javára érvényesülhet, mindig megjelenik a kísértet, felbukkan valaki, aki ismeri Jim multját; ilyenkor mindent otthagyt és beljebb menekül az őserdőbe.

Conrad nem örült, ha leírásaiért, viharaiért dícsérték és Victor Hugohoz hasonlították. Maurois szerint nem a tenger, hanem a tengerészek írója, nem a tengert szerette, mint a romantikusok, hanem a tenger hátán zajló veszedelmes életet; amikor megrongált egészséggel nyugalomba vonult, a tengertől jó messze telepedett le. Elsősorban emberábrázoló;

Stilusa

Lord Jim

*A fausti
ember*

azért ír kalandregényeket, hogy a tett pillanatában mutassa meg az embert, akivel kalandok történnek, a Nyugtalan és Hűséges Embert, a nyugati embert, akit a végtelen felé hajt valami, mint Odysseust.

Magasrendű kalandregényei: *Almayer's Folly* (1895), *The Nigger of the Narcissus* (1898) stb. és regényeinél is kitünőbb novellái (*A Set of Six*, stb.) a kontinensen nem tudtak meghonosodni, de tisztelői közt nem kisebb költők akadnak, mint Gide, Claudel, Valéry és Babits Mihály.

A francia írók végzete, hogy a sok nemi vonatkozású részlet miatt pornográfia gyanánt olvassák őket, — az angolok végzete, talán a nemi vonatkozású részletek ritkasága miatt, hogy ifjúsági olvasmánnyá lesznek. Ez lett a sorsa a régebbiek közül Defoenak, Swiftnek, Scottnak és Dickensnek, a modernek közül Stevensonnak, Kiplingnek, Conradnak és H. G. Wellsnek.

Wells

*Wellset** az imént Shaw-val együtt említettük, világgépük sok közös vonása miatt. Egyidőben népszerűségben is felvette a versenyt Shaw-val, pályája tetőfokán, a húszas évek elején ő is csaknem „nemzeti intézmény“ lett és külföldön talán még nagyobb volt a tekintélye, mint odahaza; azután fontossága rohamosan csökkent és ma megint mint ifjúsági író olvassák.

Fantasztikus
regények

Az ifjúság számára oly kedves fantasztikus regényeit írói pályájának első korszakában írta: a félelmetes *Dr. Moreau szigetét* (1896), amelyben egy titokzatos orvos állatokat emberré operál, de halálakor az állatok elhagyják a gyötrelmes emberi törvényt és ismét vadállatok lesznek; a nyomasztó és monumen-

* Herbert George Wells szül. 1868-ban Bromleyban, London egyik külvárosában, apja fűszeres, tönkremegy, Wells idegenben nő fel anyja mellett, aki házvezetőnő lesz abban a házban, ahol valamikor szobalány volt. Gyógyszerész- és kereskedősegéd, tanul, a londoni egyetemen természettudományi kollégiumokat hallgat, lassankint felküzdi magát. Első sikere a *Time Machine*, Az időgép, 1895.

tális *Világok Harcát*, amelyben a Mars-lakók, a tökéletes, de teljesen szívtelen technika megtestesítői elpusztítják az emberiséget, a jövőben játszódó *Időgépet*, a *Mikor az alvó felébredet* stb. Wells az az író, akire közvetlen hatást tett a kor természettudományos műveltsége, a tudomány fantazmagóriáit öntötte kitűnően megírt, rendkívül hatásos regényeibe.

Pályájának második korszakában humoros önéletrajzi regényekkel (*Love and Mr. Lewisham*, 1900, *Kipps*, 1905, stb.) tisztázta helyzetét a magasabb társadalmi osztályban, amelybe tehetségével felküzdötte magát. Harmadik korszakában írt regényei és elméleti írásai a legkomolyabb társadalmi kérdésekkel foglalkoznak. Legszebb közülük a *Passionate Friends* (A szenvedélyes barátok, 1913), kitűnő és megindító szerelmi történet, leghíresebb és legnagyobbképp a *The World of William Clissold* (1926). Hősei a nőben egyenrangú társat keresnek és ez okozza tragédiájukat, mert vagy nem találják meg, vagy ha megtalálják, a társadalmi intézmények útját állják boldogságuknak, vagy pedig a nő még nem tud megszabadulni elavult neveltetésétől és nem tud teljesen felemelkedni az élettárs magaslatára. Wells nő-alakjai Ibsen és Shaw, a századvégi feminizmus eszményeihez igazodnak; Wells kissé eltúlozza bennük az élettársat és megfeledekzik nő-voltukról.

Humor

Társadalmi
regények

Társadalmi elvei egyideig megegyeztek a fabiánusok polgári szocializmusával, később szakított velük és egy új arisztokratizmus híve lett. Álma az elit-emberek nemzetekfölötti összefogása és parancsuralma a világbéke és a többtermelés érdekében, vagyis valami észszerű és kooperáló világnagykapitalizmus.

Már fiatalkori fantasztyikus regényeiben is kitűnt képzeletének sajátos iránya: a jövőben oly otthon érzi magát, mint a romantikus költő a multban. Született utópia-író és hivatásos jós. Szinte két évenként új utópiában állapította meg, hogy mi lesz ötven, száz, ezer év múlva. Jóslatai közül egyik-másik azóta már

A jós

be is vált: az autobuszok kezdenek a vonat komoly vetélytársai lenni és a nagy háború csakugyan Danzig miatt tört ki.

Utolsó korszakának regényeiben az elmélkedések tömege elborítja a regény vékony vázát. Ami magában még nem volna baj; hogy a regény mennyi elméleti anyagot elbír, mutatják Th. Mann vagy A. Huxley művei. A baj az, hogy Wells mégsem igazi gondolkozó, nem életformája a gondolat. Regényeiben külön van a regény és külön a szellemi tartalom. Időnkint mintha megköszörülné torkát és előadást tartana. Mindig tanítani akar. Parvenű magabiztosságát nagyon nehéz elviselni. És amit tanít, az is mind olyan magától-értetődő igazság.

Az angol realizmus legkiválóbb képviselői ebben a korban Arnold Bennett és John Galsworthy.

Bennett

Arnold Bennett (1867—1931) művészete eleinte nagyon közel állt a francia naturalizmushoz. A százszínű angol földön az ő tája a Black Country, a szénbányák és vaskohók fekete földje. Itt fekszik az Öt Város, amelynek eseménytelen életét írja le regényeiben.

Első sikere a *The Old Wives' Tale* (1908), egy aszszonyi lázadás, egy Viktória-kori csendes tragédia finom, részletező története, a kisművészet egyik remekműve.

Öregebb korában egyre erősebb lett benne a meleg, dickensies hang, az angol realisták hagyományos stílusa, amely még utolsó nagy regényének, a *Riceyman's Steps*nek betegesen fősvény hősét is rokonszenvéssé tudja tenni.

Galsworthy

Sokkal nagyobb igényű és nagyobb szabású írói egyéniség *John Galsworthy*.* A legtöbb angol regény-

* *John Galsworthy* szül. 1867-ben Coombe-ban (Surrey), előkelő családból. Harrowben és Oxfordban tanult. Rövid ideig ügyvéd, azután vagyonából az irodalomnak él. Első sikere *The Island Pharisees*, 1904. Hosszú időn át a Pen Club elnöke volt. Megh. 1933-ban.

íróban van bizonyos naivitás, ezért lesz művük olyan könnyen ifjúsági olvasmányá. Galsworthyból ez teljesen hiányzik; ő a felnőtt az angol irodalomban.

Kisebb regényeiben, így a nagyon szép *Dark Flowerben* (A sötét virág, 1913) mintegy előfutára a huszas évek lázadóinak; felfedezi, mennyire nem él igazán az angol jó társaság embere, mennyire csak azt teszi, mondja, sőt érzi, amit abban a helyzetben egy úriembernek mondania, tennie és éreznie kell, és aki nem így tesz, azt kiközösítik. Ez a szűkkörű, gentlemani, de igen intenzív lázadás a tárgya Galsworthy legtöbb színdarabjának is: *Loyalties* (Úriemberek, 1922), *Windows* (Ablakok, 1922), *The Escape* (Az üldözött asszony, 1926), stb.

Nagy formáját élete hatalmas főművével, a *Forsyte-Sagával* és folytatásaival találta meg. (1906-ban jelenik meg a legelső Forsyte-könyv, *The Man of Property*.) A Forsyte-Saga az angol nagyburzsoázia totális regénye; múzeumszerűen együtt van benne minden, amit erről a világvezető emberfajtáról tudni lehet; az angol realista regény csúcsteljesítménye. Egy család története több nemzedéken keresztül, a vagyonszerző, komoly, konok és magukbiztos öregektől az egészen fiatalokig, akik nemzedékről-nemzedékre és évről-évre növekvő nyugtalansággal figyelik, hogy valami nincs rendjén, hogy inog alattuk a föld, körülöttük a világ; évről-évre rosszabb lelkiismerettel gazdag emberek. Ha hihetünk Galsworthy rajzainak, az angol nagyburzsoázia halálba töprengi magát, mint ahogy egykor az athéni halálba gondolkozta magát, megöli a kényes angol lelkiismeret.

A nagyburzsoáziát temető Forsyte-Saga egyúttal mintha a nagypolgári, flauberti irodalmi forma hatytúdala is volna. Ebben a műfajban nem lehet továbbmenni, maga a forma is túlságosan finommá és életképtelenné válik Galsworthy kezében, mint hőseinek lelkiismerete. Galsworthy regényírás közben is gentleman marad. Alakjai sokat szenvednek, de finoman,

nem beszélnek és az író is inkább kívülről nézi őket, diszkrétan, nem hatol bele lelkivilágukba, nem tár fel mélységeket, amelyeket illőbb elrejtteni avatatlan szemek előtt. Regényeiből hiányzik az a kevés közönségeség, ami nem hiányzik Balzacból, Dickensből, Dosztojevskijből. A nagyburzsoázia múzeumának neveztük e regényt — olvasása közben az embert olykor tiszteletteljes fásultság fogja el, mint múzeumok látogatása közben.

A Forsyte-Saga folytatásaiban, amelyek a huszas évek folyamán keletkeztek (*The White Monkey, The Silver Spoon, The Swan Song*, stb.), a hang kissé oldódik, a frivol új nemzedék leírása közben Galsworthy sem idegenkedik a szellemességtől, szóba kerül a napi politika, az angol aggodalmak; általában mintha ezek a késői hajtások elevenebbek lennének a törzsnél — de írójuk már öreg ember, zsémbes meg nem értéssel nézi az ő eszményeitől egyre inkább távolodó világot.

Líra

Az évtized kevéssé kedvezett a lírának; a szimbolizmus már elavult, a huszas évek új hangja még nem jelentkezett. Az angol líra nagy ígérete volt *Rupert Brooke* (1887—1915), aki a világháborúban esett el, fiatalon.

Brooke

Humora és iróniája már a következő korszakot sejteti. Költeményt ír a halakról, amelyek az öröklélen elmélkednek, a halak mennyországán,

*And in that Heaven of all their wish,
There shall be no more land, say fish.**

A háborúban az újabb angol líra legjobb hazafias költőjévé érett. A haza fogalma a XIX. század nagy nemzeti költőinél elvont fenségben, földöntúli ragyogásban csillog; Brooke a hazát lehozza a földre, foghatóbb tartalmat ad neki, néven tudja nevezni a folyót, a fákat, az apró otthoni részleteket, amelyek együtt jelentik a

* És ebben a mennyországban, ahová vágyódnak, nem lesz többé szárazföld, mondják a halak.

haza titokzatos és mindenható valóságát. Híres verse, *The Soldier*, a háborús költészet legszebb alkotása és egyúttal saját sírfelirata.

1930-ban meghalt *Dr Bridges* (szül. 1844), az ünnepélyes és nehezen érthető poeta laureatus, miután egy *Testament of Beauty* c. rendkívül hosszú filozófiai tankölteményt hagyott a riadt utókorra. A poeta laureatus politikai állás és minthogy éppen a Labour Partyból való MacDonalddal volt kormányon, meglelt és nem szélsőséges szocialista költő után kellett körülnézni. Így lett koszorús költővé *John Masefield* (szül. 1878), aki nemcsak a társadalmi, hanem az irodalmi elitnek sem tagja, irodalmi szempontból is az egyszerűek és igénytelenek közül való és nem is jó költő, ha verseit a mesterségbeli tudás szerint mérlegeljük. Hosszabb, szentimentális elbeszélő költeményei (*The Dauber, The Everlasting Mercy*, stb.) kritikán aluliak; regényei is azok, a *Sard Harkert* (1924) kivéve; ez is giccs, de olyan sűrített adagolásban nyújtja a trópusi éjszaka borzalmait, hogy nehéz elfelejteni. És van néhány lírai verse, amely giccses érzelmessége révén mély nyomot hagy az olvasóban.

Masefield talán éppen ügyetlensége és egyszerűsége miatt olyan nagyon angol, mint kevés költő. Az irodalomban rendszerint egészen más angolok szerepelnek, Angliában a magasabbrendű irodalmat a magasabb társadalmi rétegek emberei írják — Masefield pedig nép, a szó angol értelmében, mint ahogy Dickens az. Ennek a népnek választott hazája a tenger, egy nagy nyugtalanságot ismer, a távoli napsütötte tengerpartok, a „Spanish Main“ után való vágyat. Ezt tudja Masefield versbe venni: a hajót, amelynek „királynőiségéről“ beszél, a tengerészbabonák romantikáját és az Atlanti-Óceán ősi vonzását ismeretlen nyugati tájak felé. Itt válik Masefield igazi költővé: a tenger hívása legszebb költeményeiben transzcendens értelmet kap, jelképe lesz minden titokzatos hívó szónak, amely végzetes órákon hangját hallatja a lélekben.

Masefield

Az amerikai irodalom a világháború előtti években csak egy írójával szerepel a köztudatban, ez az író *Jack London* (1876–1916). Ő is alacsony sorból származik, kalandos, tengeri csavargó élet után lesz íróvá, mint Masfield, akihez kezdetleges páthosza is hasonlít. Hisz a darwinizmusban, a *Survival of the fittest* (a legalkalmasabb fennmaradása) elvében, szereti bemutatni ezeknek a „fittest”-eknek nyers és irgalmatlan küzdelmét a világgal, az emberben rejlő ősi, agresszív erők hatalmát. Első sikerei, *The Call of the Wild* (A vadon szava, 1903) és *The Sea-Wolf* (A tengeri farkas, 1904) elkényeztették; későbbi írásai giccsesek és irodalmi értékük nem áll arányban óriási elterjedtségükkel.

Tagore

Az angol irodalommal kapcsolatban beszélhetünk *Rabindranath Tagoreról* is (1861–1941), minthogy művei angol fordításban váltak Európa számára megközelíthetőkké. Tagore előkelő indiai családjában már százéves hagyomány az angol civilizáció; egy vallási reformmozgalom hívei, amely a hinduk vallását igyekszik összhangba hozni a liberális protestantizmus leegyszerűsített, észszerű kereszténységével. Az angolok örömmel fogadták a fiatal hindu költőt és bölcset, aki nem ellenállást hirdetett honfitársainak, hanem békét és megértést; megtették a Brit Birodalom díszhindujának és miután békeeséges természetét 1913-ban a Nobel-bizottság is megjutalmazta, 1914-ben lovagi rangra emelték. De 1919-ben, amikor az angolok erőlyesen levertek egy indiai felkelést, Tagore leköszönt lovagi méltóságáról és elkeseredve hagyta el Indiát. Ettől kezdve természetesen kevesebbet lehetett hallani róla; Németországban népszerűsége ekkor érte el tetőfokát, de hamarosan megfeledkeztek róla ott is.

Tagore igen sokoldalú író: írt filozófiai elmélkedéseket (*Sadhana*), amelyekben a hindu gondolkozást ismerteti, költeményeket (*Áldozati Énekek, A Nővekvő Hold, A Kertész* stb. kötetek), mélyértelmű szimbolikus drámákat (*A sötét kamrák királya*), az

indiai életet ábrázoló realiztikus, de azért mélyértelmű regényeket (*Gora*) és novellákat (*Mashi*) stb. Mind-ezekben közös a szokásos ind mélyértelműség és bizonyos kenetteljes miszticizmus, amely Európában is megtalálta az utat az irodalmilag kevésbé igényes olvasók szívéhez.

NÉMET SZÁZADFORDULÓ

Áttörés

A naturalista-szimbolista áttörés, amely Németországban a nyolcvanas évek végén következik csak be, elsősorban a látóhatárt tágítja ki. A régi Németország költői, a legnagyobbakat nem számítva, mind egy szűk korlátok közé szorított kisvárosias világot szólaltattak meg és a legjellegzetesebb német költők, *Jean Paul, Mörike, Droste-Hülshoff, Storm* és *Keller* éppen a szűk világ, az intim szféra mesterei, a rövidlátás óriásai a világirodalomban. De ez az intim szféra a kitágult határú és expanzív bismarcki és II. Vilmos-i Németországban, az óriásivá növekvő Berlinben elvesztette aktualitását. A modern költő szakít az addigi német irodalom behatároltságával, nagyvárosi és világpolgári lesz.

A nyárspolgár

A régi Németország megszűnt és megszűnt vele együtt mindaz, ami szép, meleg és sejtelmesen gazdag volt benne, de nem szűnt meg az, ami rossz volt benne: a nyárspolgár, a felületes, szellem nélkül való, magabiztos átlagember. A nyárspolgár mindenütt ellensége a művészetnek, de sehol sem annyira, mint Németországban. Mert a német nyárspolgár nem közömbös az irodalom iránt, mint a francia — a német nyárspolgár „*Bildungsphilister*“, művelt ember és a műveltség jogán „belebeszél“. A *Bildungsphilister* nem nevezi ki a művészt, mint a francia *affreux bour-*

geois, nem háborodik fel miatta erkölcsében, mint az angol Grundy, nem fordul el unatkozva, mint a magyar „középosztály“, — a Bildungsphilister megérti a művészt, persze a maga módján és ez a legrosszabb.

Szellemi elit és nyárspolgár sehol sem áll oly kétségbeesve egymással szemben, mint Németországban a romantika óta, amikor először kezdett tudatosodni a művészen, hogy nem számíthat a közönségre. A századforduló korában ez szinte a német irodalom legfőbb problémája. Az *elit* különvalósága ekkor találja meg *Nietzschében* örökérvényű filozófusát; Gerhart *Hauptmann* művészdramái arról szólnak, hogyan ütközik össze a művészember másfajta erkölcsisége a konvenciókkal; *Wedekind* írásaiban a nyárspolgárnak fittyet hányó bohém vág nagyszerűen groteszk fitorokat; Paul *Ernst* egy merev klasszicizmus szabálytanával igyekszik kiszorítani a nyárspolgárt a szent falak közül; Stefan *George* meg is építi a szentélyt, az ezoterikus művészetet, amelyet csak a választott kevesek érthetnek meg és a fiatal Thomas *Mann* a lélekvizsgálat legfinomabb eszközeivel ábrázolja a harcot, amelyet a művészi én és a polgári én egyazon ember belsejében vív meg.

A századforduló német írói nemcsak vallották magukat elitnek, azok is voltak. A német irodalom egyik nagy kora ez; az irodalom ismét kilép nemzeti körülhatároltságából és mint a Goethe-korban, ismét az Emberi legmagasabb tájaira ér fel.

Az elit

A fejezetet mindenképen Nietzschével kell kezdeni, mert történelmileg is, logikailag is és rangban is ő az első azok közt, akik most következnek. Ha azt mondjuk, azt jelenti a német szellemben, amit W. James az angolszászban, Bergson a franciában, nagyon keveset mondtunk, mert sokkal több azoknál és nemcsak a németek számára; Nietzsche világjelenség, nemcsak maga érezte magát annak, hanem a valóságban is nélküle nem teljes értelmű a XIX. század és értelmetlen a XX., amelyet bevezet.

Századvég

Az időtlenül magasan járó és „unzeitgemäss“ Nietzsche mégis a századvég legtisztább képviselője. „Ami a legmélyebben foglalkoztatott, az tulajdonképpen a dekadencia problémája, — megvolt rá az okom“, írja. Megvolt rá az oka; magát is ezer belső szál fűzte ahhoz, amit dekadenciának neveztek. Egész élete harc a benne magában lévő, Schopenhaueren nevelt pesszimizmus és a rettenetes testi és lelki betegség ellen. Ebben a harcban alakult ki gondolatvilága. „A kezdet és a hanyatlás iránt olyan finom érzékem van, mint még senkinek“, mondja. Világképe nem sztatikus, nem egymás mellett vagy egymás fölött lévő birodalmakból áll, mint elődeié, hanem dinamikus, felfelé

* Friedrich Wilhelm Nietzsche szül. 1844-ben a Lützen melletti Röckenben, ahol apja lelkész. A bonni, majd a lipcsei egyetemen klasszikus filológiát hallgat, zenével foglalkozik, első kompozíciója: *Im Mondschein auf der Puszta*, Petőfi költeményeinek hatása alatt áll. 1869-ben, huszonöt éves korában meghívják tanárnak a baseli egyetemre. Wagnerral való barátsága 1868-ban kezdődik és 1878-ban ér véget. 1879-ben betegsége miatt leköszön tanszékéről, nyugalomba megy, felváltva az Engadinban (Sils Maria) és a Rivierán (Rapallo, Santa Margherita stb.) tartózkodik. A Lou Salome epizód 1882-ben. 1888-ban Brandes a koppenhágai egyetemen előadást tart Nietzschéről, ez az első lépés felfedeztetéséhez. Ebben az évben írja az *Ecce Homo*t, a *Götzen-Dämmerung*ot, az *Anti-christet*. 1889: az összeomlás Torinóban. Baselbe, majd haza Naumburgba viszik, anyja és nővére ápolják. 1897-ben nővérel Weimarba költözik, itt hal meg 1900-ban.

vezető és lefelé hanyatló élvonalakat lát mindenfelé. Amikor megállapítja valamely jelenség irányát, már értékelt is: értékes az, ami felfelé vezet, értéktelen, ami lefelé, ami dekadens. Ilymódon válik a módszeresebb, de kevésbé magával ragadó Bergson és „élan vital“-ja előtt az erkölcsi vitalizmus prófétájává: a legfőbb kincs az Élet, jó minden, ami növeli és rossz, ami csökkenti az életet, a halál csábításai felé taszít.

De gondolkozásában a dekadencia már nem pusztán korjelenség; Nietzsche az örök dekadenciát keresi és a kereszténységben találja meg. A kereszténység a gyengék, a betegek, a kisémmizett csöcselék összeesküvése az erősek és nemesek ellen, hitvány rabszolgázadás, amelyet a papok osztályérdekből állandósítottak. Az ő félelmes hivatása, úgy érzi, leleplezni ezt a kétévezredes ámitást és előidézni a Götzen-Dämmerungot, a bálványok alkonyát.

Az ő hivatása felmutatni azoknak a belső erőnek értékét, amelyeket a keresztény erkölcs tan rosszá bélyegzett: a *Wille zur Macht*nak, a magunk érzéges és részvétmentes megvalósításának, a választott ember gögjének és ösztönbiztosságának, a dionysikus örömeinek és a nagyszerű magánynak fölényét az alázat, a felebaráti szeretet fölött. Nagy támadása a kereszténység ellen elsősorban a lélektan arcvonalán zajlik le. Az erkölcsi értékelések genealogiáját kutatja és arra az eredményre jut, hogy a keresztény erkölcs tan létrejöttében legfontosabb hatóerő a *ressentiment*, a visszafojtott bosszúvágy, az elnyomottak tehetetlen indulata, amely megmérgezi a lelket és beteg, hamis világméretet hoz létre.

E súlyos negativumokkal szemben micsoda pozitívumot tud mondani? „Dionysost, a Megfeszített helyett.“ A mámor görög istenét, a teljes életét. De a dionysosi örömeinek semmi köze azokhoz a kis érzésekhez, amelyeket a nyárspolgárok örömeinek neveznek; a mai ember nem is tudhatja, mi az öröm. Egy

Az Anti-krisztus

Sátánosság

Übermensch

új elitnek kell kifejlődni: az embernek túl kell jutnia önmagán, hogy elérkezzék az *Übermensch*hez, az emberfölötti emberhez. Az *Übermensch* a történelem célja és értelme.

Az író

Nietzsche feltétlen művész. A német filozófia elvont nyelve és életidegen műhelyproblémái még annyi nyomot sem hagytak rajta, mint Schopenhauerén. Az elhanyagolt német próza történetében fellépése új korszakot jelent; Nietzschevel egyszerre, minden átmenet nélkül utoléri a franciákat, Nietzsche művészi mintaképeit. Különösen a régi moralistákat kedvelte, Montaigne-t, La Rochefoucauld-t, La Bruyère-t. Első korszakának hosszabb, még a német hagyományban gyökerező tanulmányai után (*Geburt der Tragödie*, 1872, *Unzeitgemässe Betrachtungen* 1873—76) ő is áttért az aforizmatikus formára. A *Morgenröthe* (1880—81), *Die fröhliche Wissenschaft* (1881—82), *Jenseits von Gut und Böse* (1887), *Zur Genealogie der Moral* (1888) rövid, frappáns elmélkedésekből áll. Ebben a formában érvényesülhet legerősebben Nietzsche sajátos szellemessége, amely a tökéletes gondolati és nyelvi fölényen alapul. Annyira minden oldalról látja gondolatait és annyira kezében tartja a nyelvet, hogy jókedvű magabiztossága ezer gondolat- és szójátékban fejeződik ki.

Zarathustra

Munkásságában egyedül áll a nagy próza-eposz, *Also sprach Zarathustra* (1885). Zarathustrának (Zoroasternek), a perzsa vallásalapítónak alakjában vetíti ki az önmagában hordott profétikus embert, eksztázisait, magányos gyötrelmeit és főképp profétikus tanítását. A Zarathustra számára külön stílust teremtett a Szentírás ritmusából és Hölderlin felmagasztosult német nyelvéből. A művet a közbeszótt versek és prózai dalok, a nagyszerű jelképek, a dikció komor és mégis játékos méltósága a legnagyobb német költemények egyikévé teszik.

Tragédiája

Művei annyira személyes jellegűek, hogy a mögötük lévő ember elkerülhetetlenül legalább is annyira

foglalkoztatja az olvasót, mint gondolatai. A veszedelmes élet apostola, az egészség fanatikusa, tudjuk, az életből teljesen kikapcsolódva, betegsége okozta tétlen félrevonulásban töltötte napjait. Nietzsche a „hetedik magányról“ beszél, minden emberi magányon túl; a magányosságot, a modern lélek e nagy gyötrelmét és büszkeségét nála jobban senki sem ismerte. Nagy hegyei fölött és tengerei partján magányosabb volt, mint egy remete. Bár páncélt kovácsolt saját szenvedéseiből és a magányt a magasabbrendű ember kötelező életformájává avatta, mégis embertelenül szenvedett. Hiába vágyódott barát, tanítványok, szélesebb megértés után és nemcsak Zarathustra „sírt a vágyódástól“.

A meg nem értés a költőt, a gondolkozót legtöbbször elkedvetleníti, összetöri; Nietzsche riasztó módon az ellenkező végletbe esett. Amint a betegséget az egészség mániákus tiszteletével egyensúlyozta magában, úgy vigasztalta meg magát a meg nem értésért mérhetetlenné növekvő öntisztelettel. Az egyedüllétben lassankint elvesztette a mértéket. *Ecce Homo*-jában már olyan eksztázikus elragadtatással méltatja magát, amelyen az örület árnya borong. „A Zarathustrával az emberiségnek a legnagyobb ajándékot adtam, amelyet valaha kapott. Ez a könyv évezredekre szóló hangjával nemcsak a legmagasabb könyv..., hanem a legmélyebb is, kimeríthetetlen kút, egy vödör sem ereszkedhet le belé anélkül, hogy ne jöjjön vissza arannyal és jóssággal telve.“ Boldog önelégültsége a legmagasabb fokot Torinóban éri el, az összeomlást közvetlenül megelőző hónapokban. Úgy érzi, most végre kilép a nagy magányból, hívei vannak az egész világon mindenfelé, a gyűlölt Németországot kivéve, most áll be a nagy fordulat, most alakítja majd át a világtörténelmet.

És ekkor jön az összeomlás. Nietzsche lemegy a postára, útközben látja, hogy egy konfliskocsis veri a lovát és a részvét nagy ellensége részvétől zokogva

Önimádat

Összeomlás

borul a ló nyakába. Házigazdája éppen arra jön, hazaviszi. Nietzsche most leveleket ír az uralkodóknak és a pápának, Rómába hívja őket nagy megbeszélésre, és Cosima Wagnernek megírja — talán élete nagy titkát —: Ariadne, ich liebe dich. Jacob Burckhardt is kap egy levelet, amelyben Nietzsche közli vele, hogy bizony szívesebben volna egyetemi tanár Baselben, semmint isten, de sajnos, nem segíthet magán. Burckhardt azonnal felkeresi egy közös barátjukat, aki hazahozza Nietzschét Szejcba. Élete ettől kezdve szelíd borulat, mint egykor Hölderliné.

De a vonal kísértetiesen egyenes Nietzschétől a torinói megszállottig, aki így írja alá leveleit: Dionysos vagy Der Gekreuzigte. Végzetesen, már szinte tragikomikusan *elméleti ember* volt; a veszedelmes életet elgondolta és már el is hitte magáról, hogy veszedelmesen él, holott egy idősebb könyvelő többet és veszedelmesebben élt, mint ő. Légüres térben viaskodott fantómokkal, közegellenállás nélkül és végtelenül erős bajnoknak hitte magát. Lassankint elvesztette minden arányérzékét és saját fontossága a mérhetetlenbe nőtt: ez az örület. Nietzsche még fiatalabb éveiben írta le ezeket a jövőbe sejtő sorokat: „Ah, adjatok örületet, mennyeiek! Örületet, hogy végre higgyek magamban!”

Utókora

Az örület felé közeledő Nietzsche vad képzezeit az utókor bizonyos fokig igazolta. Amint megjósolta, 1901 körül már az egész világ ismerte nevét; Franciaországban talán még lelkesebb hívei voltak, mint német nyelvterületen, a legnagyobb Nietzsche-monográfiát eddig francia írta, *Charles Andler*.

Német naturalizmus

A nyolcvanas évek második felében termékeny nyugtalanság fogja el a fiatal német írókat. A nagy francia, orosz és skandináv mintaképek hatása alatt

tudatossá válik bennük, milyen nyárspolgári és üres epigonizmusba süllyedt a német irodalom, művészi fejlődése mennyire nem áll egyvonalon a bismarcki Németország politikai és gazdasági fellendülésével. A „modern eszmék”: a természettudományos világkép, a szociális mondanivaló, a naturalista forma 1890 körül törnek keresztül. Ekkor kerül színre *Hauptmann* és *Wedekind* első darabja, ekkor jelennek meg *Dehmel* első verseskötetei, *Arno Holz* és *Johannes Schlaf* ekkor fejt ki a német naturalizmus, a „következetes naturalizmus” programját. Ekkor indul meg *Otto Brahm* szerkesztésében a *Freie Bühne für modernes Leben*, amelyből később a *Neue Rundschau*, a német szellemi elit folyóirata lesz.

Az új mozgalomnak harcolnia kellett a másodlagos romantika megszépítő konvenciói ellen, amelyek nevében a kritikusok az újakat a csúnyaság és erkölcstelenség lázadóinak bélyegezték. A naturalizmus sehol sem olyan áttörésszerű, mint Németországban, sehol sem fűződött hozzá ennyi csodaváró idealizmus.

Ennek a misztikus és átlelkesült naturalizmusnak legnagyobb neve *Gerhart Hauptmann**. A német irodalomban a dráma a regénynél sokkal nagyobb szerepet játszik, a naturalista áttörés sem a regény területén folyik le, hanem a drámában. Hauptmann

Első darabjának, a *Vor Sonnenaufgang*nak (1889) premierje olyan színházi csata volt, mint annakidején Hugo Hernanija. A hirtelen jómódba jutott és elizákosodott parasztcsalád sötét, vigasztalan miliője Első darabok

* *Gerhart Hauptmann* szül. 1862-ben Salzbrennbán, Sziléziában, apja vendéglős. Nagybátyja házában herrenhuti (szigorúan vallásos pietista) szellemben nevelik. 1880-ban a breslauer Kunstschuléra iratkozik be szobrász-növendéknek, de az iskolát nem végzi el, nem fejezi be egyetemi tanulmányait sem. Egy olaszországi út ébreszti fel benne a nagy részvétet a szegénység iránt. 1885-ben, 22 éves korában nőül meg először. Ebben az évben jelenik meg első műve, *Das Promethidenlos* c. költeménye. Később járt Amerikában, Görögországban, Angliában, sok ünnepeltetésben volt része, a németek legnagyobb élő trójuknak tekintik. 1912-ben Nobel-díjat kap.

mélységes felháborodást váltott ki azokból, akik a színpadon „a való égi mását“ szokták meg. Pedig első három drámája (*Vor Sonnenaufgang*, *Das Friedensfest*, *Einsame Menschen*) még nem is igazi naturalista dráma, hanem inkább Ibsen iskolája. De ezeket is már az ösztönös és egyben programmszerű részvét, a kisemberek sorsával való fájdalmas együttérzés ihleti.

Die Weber

Az igazi nagy naturalista dráma *A Takácsok* (1892). Hauptmann azoknak a sziléziai takácsoknak leszármazottja, akik a negyvenes években, nem bírva tovább az éhezést és az életet, amelyben „az ember egyszerűen sem vehet szabad lélekzetet“, fellázadtak munkaadóik ellen és azután porba hulltak a porosz katonák fegyverei előtt; drámájában őseinek sorsát írta meg. A Takácsok a *Germinal* mellett a munkáslázadás, a fellobbanó népszenvedély legnagyobb irodalmi ábrázolása. Furcsa módon a német dráma sokkal kevésbé drámái a francia regénynél, viszont sokkal inkább naturalista, mint a naturalizmus megalapítójának mesterműve. Hősei nem hősök; csupa meggyötört, fáradt és beteg ember vánszorog át a színpadon, nincs vezérük, nincs haditervük és maguk sem értik, hogyan lesz az éhezéstől egyszer csak fegyver a kezükben és hogyan talál végül is szívükbe a Hatalom puszkagolyója.

Ez a mű merész lázadás a dráma történetében; Hauptmann úgyszólván mindennel szakít, amit hagyományosan drámáinak neveznek. Rengeteg szereplője van, de egyiknek sincs drámái jelleme; mind csak felvillan egy percre a dráma rembrandti fénykörében, mond valamit, amivel nem önmagát, hanem a hangulatot fejezi ki, azután eltűnik. Meséről szó sem lehet; lazán összefüggő jelenetek következnek egymásra. A dráma lényege lett az, ami eddig csak eszköz volt: az atmoszféra. Eddig az atmoszféra legfeljebb azt a célt szolgálta, hogy érzékeltesse a drámái cselekményt; most a cselekmény való csak arra, hogy érze-

keltesse az atmoszférát. A tragikus nem az, ami a darabban történik, hanem az, hogy van egy világ, ahol ilyesmi történhet.

Hasonló atmoszféra-darabok Hauptmann későbbi naturalista drámái és vígjátékai (*Der Biberpelz*, 1893, *Der rote Hahn*, 1901, stb.) is. Nehéz megmondani, a drámai kompozíció hiánya inkább tudatos újítás-e, vagy inkább eredendő gyengeség. Hauptmann ereje mindvégig a tökéletes környezetrajz, alakjainak gram-mofonlemezszerűen élethű beszéde és főképp a tragikus létkör. Legsűrűbb, legfojtogatóbb talán legjobb drámájában, a *Fuhrmann Henschelben* (1898).

Mint minden századvégi író, őt is vonzza a beteges: az iszákosság (*Kollege Crampton*, 1892), az üldözési mánia (*Michael Kramer*, 1900), a nemi megszállottság (*Fuhrmann Henschel*) és kiváltképp a vallási élet testi, kóros oldala, a látomások, a vallásos hisztéria; erről szól pl. darabjai közül *Hanneles Himmelfahrt* (1893) és *Der arme Heinrich* (1902), regényei közül *Der Narr in Christo Emanuel Quint* és a *Die Insel der grossen Mutter* (1925). Hauptmann ugyanis misztikus lélek, vallásos természet; de a természettudományos kor fia lévén, gyanakvással nézi saját miszticizmusát és úgy ábrázolja, mint kór-tünetet.

Pathológia

De éppen mert misztikus lélek, előbb-utóbb szük-nek kellett találnia a naturalizmust és romantikus utat kellett keresnie a végtelen felé. Személyes mondani-valója is kifejezésre várt és nem fért be a naturalista dráma keretei közé. Először mesejátékba próbálta önteni: így keletkezett talán legnépszerűbb, egyben a giccshatárhoz is legközelebb álló műve, *Die versunkene Glocke* (1896), egy meseközépkori harangöntő mester sikertelen menekülése a polgári világból a tündéreik, a természetes és szabad élet birodalmába. Hauptmann ebben az időben nagy lelki vívódások után elhagyta polgári feleségét és egy fiatal színésznő-vel házasodott össze, ez a mesedráma élményalapja.

Menekülés

Ettől az élménytől nem tudott szabadulni: újra megírja, ezúttal realista stílusban, a kitűnő, ibseni arányú *Gabriel Schillings Flucht*ban (1912); erről szól legjobb elbeszélő műve, *Der Ketzer von Soana* (1918), öregkori nagyterjedelmű regénye, *Das Buch der Leidenschaft* (1930) és színdarabja *Nach Sonnenuntergang* (1932). Ez mind *Flucht*: menekülés az élethez, a boldog pogánysághoz a boldogtalan kereszténység elől, amelyet Hauptmann gyermekkorában a legszigorúbb herrenhuti formában tapasztalt meg; ezek a menekülések Hauptmann legszemélyesebb, legélőbb írásai.

Újromantikus
forma

Formai szempontból is menekülés-jellegűek Hauptmann nem naturalista írásai: menekülés a valóság elől a mesébe és mithoszba. Hauptmann Flaubert-re emlékeztet annyiban, hogy két művész él benne egymás mellett, egy realista és egy romantikus és vele kapcsolatban is fel szokás vetni a kérdést: melyik az igazi? De romantikus írásainak menekülés-jellege elárulja, hogy Hauptmann maga a hétköznapi, földhözkött, naturalista valóságot érzi igazinak, a többi csak mese, csak vigasztaló álom, csak irodalom. Ahhoz a magasabbrendű valósághoz, amely a nagyok valósága, Shakespeare valóságához, Dosztojevskij valóságához, ami nem hétköznapi és mégsem mese, hanem sűrű életünk titokzatos értelme, Hauptmann csak egyszer tudott felemelkedni, történelmi drámájában, a *Florian Geyerben* (1896). A naturalista dráma atmoszféra-művészetével és a régi német nyelv feltámasztása segítségével sikerült megragadnia egy nagy kornak, a reformáció és az első nagy népi mozgalmak korának mozgó erőit és azt a valamit, ami az egész történelmet mozgatja: a választott lélek törhetetlen bátorságát a sorssal szemben.

A naturalizmus hőskorában az ifjúság Hauptmann mellett főképp két lírai költőért lelkesedett, *Liliencron*ért és *Dehmel*ért.

Liliencron

Detlev von Liliencron (1844—1909) jóval idősebb

a többieknél és mint arisztokrata, katonatiszt és földbirtokos egészen más társadalmi környezetbe tartozik. A naturalisták azért tekintették maguk közé való-
nak, sőt bizonyos fokig mesterüknek, mert friss, élményszerű és lazított formájú katona- és vadász-
költeményei annyira különböztek az epigonköltők halvány és életidegen verseitől. Ha van ilyen költői kategória, Liliencron a legjobb katona-költő; frázis- és dicsekvésmentesen, vérszomj és francia-
gyűlölet nélkül önti dalba azt a lendületet, amely az 1870-es porosz seregeket Páris felé ragadta. Meg-
szólaltatja az északnémet puszták mélabús hangulatát, Storm méltó impresszionista folytatója. A kor szociális nyugtalansága is hangot talál költészetében, így a nagyszerű fríz parasztlázadó-balladában, a *Pidder Lüngben*.

Richard Dehmel (1863—1920) sokkal összetettebb és intellektuálisabb jelenség. Sok tekintetben Hauptmannal rokon, őt is a részvét, a szociális mondanivaló ihleti legszebb verseire: *Arbeitsmann*, *Mahle Mühle mahle*. Ő is keservesen küzd belső gátlásai ellen, hogy szerelmes vágyait meg merje valósítani; ő is erotikus lázadó, a szabadabb, konvenciótlan szerelemről szól ciklikus verskötete, a *Zwei Menschen* (1903), amely annakidején nagy felháborodást váltott ki. Jelentősége, hogy a századvégi líra forradalmát áthozta a német költészetbe, meglazította a régi formákat, bevezette a szimbolista hangulat-művészetet és hasonlattechnikát és így előkészítette George és Rilke útját.

Az erotikus lázadás mégis elsősorban *Frank Wedekind* (1864—1918) nevéhez fűződik. Első drámája, a *Frühlingserwachen* (1891) szókimondó és szatirikus merészségben csakugyan egészen forradalmi volt a maga idejében. A pubertás viharos korszakát viszi színpadra, az ösztönök sejtelmes és riasztó ébredését és vele szemben a felnőttek világának sötét meg nem értését és konok ostobaságát. Ezt az első darabját később nem tudta utolérni.

Dehmel

Wedekind

Az erotikus lázadás a lényege később darabjainak is: a magzatelhajtás (*Musik*), a prostitúció (*Totentanz*), a női vonzás mindent elsöprő ereje és végzetessége (*Erdegeist, Die Büchse der Pandora*). Más tekintetben is lázadó vérmérséklet: megveti és kigúnyolja a nyárspolgárt, darabjaiban kalandorok és bohémek mulatságos raját vonultatja fel. Legfőbb ihletője a vágy, hogy megdöbbsentse a nyárspolgárt, az „épater le bourgeois“. Torz ötletei, amelyekre jeleneteit felépíti, nem férnek el a naturalista valószerűség határai között; Wedekind már az expresszionisták előfutára, akit tulajdonképpen sosem tudtak felülmúlni.

Olyankor igazán érdekes, amikor valószerűtlenné válik: amikor a *Tavaszi Ébredése* temetőkertjében megjelenik a kísértet és az Álarcos Úr, amikor Lulu padlásszobájában egymás után váratlanul felbukkan egy hülye, egy néger herceg, egy egyetemi magántanár, és Jack, a hasfelmetsző, aki felmetszi Lulu hasát és ezzel befejezi a darabot. A legfurcsább, hogy a bohém Wedekind szigorú erkölcsprédikátor: utcalányai, kötél-táncosai, lesbosi női és gyilkosai közt minduntalan megáll és hosszú szónoklatot tart égető társadalmi és erkölcsi kérdésekről, akárcsak Shaw.

Schnitzler

A naturalizmus bécsi szárnyának legjellegzetesebb írója *Arthur Schnitzler* (1862—1931). A naturalistákhoz fűzi az a merészség, amellyel korábbi műveiben erotikus tárgyakkal foglalkozik, így a *Reigenben*, ebben a rendkívül szellemes és élethű párbeszéd-sorozatban, amely a szerelmi beteljesülést megelőző és nyomon követő pillanatokat mutatja be, különféle társadalmi környezetekben. Már itt is megmutatkozik impresszionista tehetsége. Az átfutó pillanat művésze. Realisztikusan ábrázolja azt, ami legkevésbé reális a lélekben, a szerelem gyors keletkezésének és gyors elmúlásának történetét. (Pl. *Frau Bertha Garlandan*.) Nem is a szerelem, mint inkább a *Liebelei*, ahogy egyik legjobb darabjában nevezi, a szerelmes-

kedés érdeklő; a szerelmi játék, amelyet játszója egyáltalán nem vesz komolyan és mégis boldogságokba, sőt életekbe kerülhet. A bécsiek a békevilágban felületességükről voltak híresek; írójuk, Schnitzler, a felületesség szakembere az irodalomban. Novellái és színdarabjai a felületesség tragédiáit mutatják be, de egyáltalán nem felületes, hanem nagyon is alapos, kidolgozott művészettel. Hosszú és kissé unalmas regénye, *Der Weg ins Freie* (1908) és darabjai közül a *Professor Bernhadi* a zsidókérdést zsidó szempontból vizsgálja.

A német naturalizmus legnagyobb regénye kétségkívül a fiatal *Thomas Mann** első regénye, *Die Buddenbrooks* (1901). Ez az északnémet patrícius-sarjadék, akibe azonban anyai ágon délszaki, sőt indián vér is keveredik, arra vállalkozott, hogy az új irodalom eszközeivel megrajzolja, hogyan válik lassankint egy gazdag patrícius-család szemében problematikussá saját életformája, amikor a készenkapott jómód és kifinomult légkör, amelyben élnek, már érzékennyé tette lelkiismeretüket és idegrendszerüket. Tehát egészen fiatalon azt a feladatot tűzte maga elé, amelyet tíz-húsz évvel később az angol *Galsworthy* és a francia *Roger Martin du Gard* teljes kieresztésükben; és a fiatal *Thomas Mann* a feladatot a másik kettőnél sokkal jobban oldotta meg. A *Buddenbrooks* mindmáig a legkiválóbb családragény. Azóta sem tudta senki sem tökéletesebben visszaadni egy család egyéni, minden más családtól különböző levegőjét, azt a csaknem megközelíthetetlen misztériumot, ami a család. A nagyburzsoázia világának és belső válságának is legnagyobb és legértékesebb ábrázolása maradt. *Galsworthy* és *Du Gard* esetleg felveheti vele a versenyt egyes jelenségek pontos rajzában, de egyikük

*Thomas
Mann*

* *Thomas Mann* szül. 1875-ben Lübeckben. Münchenben tanult, majd Rómában járt, 19 éves korában már író. Nagybárá Münchenben élt 1933-ig, amikor Szejcba, majd később Amerikába költözött. 1929-ben Nobel-díjat kapott.

sem közelíti meg Th. Mannt magának a folyamatnak, a család lefelé menetének leírásában.

Verfall

Verfall einer Familie, egy család hanyatlása, mondja a regény alcíme. A fiatal Thomas Mannt a nagypolgári életformánál is jobban érdekli maga a hanyatlás; regényeinek felejthetetlen alakjai nem a derék vagyonszerző és megtartó ősök, hanem a késői Buddenbrookok, a meghasonlott lelkű és a halálhoz pártoló Thomas és fia, a végsőkéig kifinomult kis Hanno. Novellái is legszívesebben olyan embe-
rekkel foglalkoznak, akikben az életáram megcsök-
kent és lelkük fogékonyra vált az elmúlás csábításaira. (*Der kleine Herr Friedemann, Tristan.*) Míg a német naturalizmus többi írója a szegények felé fordul részvételével, Thomas Mannt, a nagypolgárt ugyanaz a korirány a lélekben senyedők, a betegek és gyengék felé vonzza.

*A művész
helye*

A legfőbb dekadencia, legfőbb életellenesség maga a művészet. Amikor Thomas Buddenbrook feleségével, a szép és titokzatos Gerdával bevonul a Buddenbrook-házba a zenei tehetség, elkezdődik az összeomlás. „A nyár nem álmodik“; a felfelé menő élet nem törődik a művészettel. Thomas Mann kortársai, felismerve a művészi alkat és a nyárspolgáriság között tátongó szakadékot, vérmérsékletüknek megfelelően magas művészgöggel vagy kegyetlen íróniával szállnak szembe a meg nem értő tömeggel; Thomas Mann azonban magában hordja mind a két világot, egyszemélyben igazi polgár és igazi művész, és magában harcolja meg kettejük harcát. Művész, de rossz lelkiismerettel művész; „eltévedt polgár“, hanyatló patrícus, nem tud ellenállni a szépség varázsának, amely, úgy érzi, az enyészet felé csalogatja. Erről szól első korszakának két csodálatos kisregénye, *Tonio Kröger* (1903) és *Der Tod in Venedig* (1913). A művésznek kissé meg kell hálnia, ha alkotni akar, erre eszmél rá Tonio Kröger, le kell mondania arról, hogy megértő közösségben találkozzék a „szőkék

és kékszeműek“ hétköznapias és boldog seregével, akikhez az eltévedt polgár honvágyával vonzódik. A Szépség a halál megjelenési formája és jelképe, ezt tudja meg a *Tod in Venedig* író-hőse. Ebben a műben vezet át a dekadencia problémája a halál problémájába, amely Thomas Mann későbbi, világháború után írásaiban bontakozik ki; azokkal kapcsolatban beszélünk majd róla, a következő részben.

Írói művészete már első korszakában is teljes fegyverzetben áll előttünk. Már ekkor a modern próza egyik legnagyobb művésze. Egészen északi jelenség; mesterei a nagy skandinávok, Andersen és Jacobsen, a legészakibb német író, Storm és a legjobban író északi, Dickens. Természetesen nem nagy gesztusokkal jellemez, mint a romantikusok, de nem is apró részletek felsorolásával, mint a naturalisták. Szereti az alapesztusokat, a visszatérő jellegzetes mondásokat, mint Dickens, tőle tanulta a *bevésés* művészetét (többször elmondani ugyanazt, hogy az olvasó megtanulja); de legfőbb eszköze a stílus. Szavainak hangulati értékével, hosszú mondatainak hipnotizáló kígyótáncával varázsolja elénk alakjait, házait, tájait.

Technika

Alaphangja és legnagyobb mesterségbeli újítása az iróniának egészen új formája. Stílusa azt az érzést kelti fel, hogy a művész, aki soraiból beszél, fölötte és kívül áll mindennek. Nem adja oda magát a leírt embereknek, érzelmeknek, eszméknek, játékos fölénynyel, nagyon halk és melankólikus mosollyal szemléli az életet és nem vesz részt benne. Iróniájában új a végtelen finomság, a patrícius hangja. Nincsen benne semmi színpadias és semmi öntetszelgő; attitűdje annyira szerény, mintha még saját iróniáján is ironizálna. Stílusa és világszemlélete (a kettő talán egyetlen modern írónál sem annyira egy, mint nála) azé az emberé, aki már annyira kiábrándult mindenből, annyira fölötte áll minden emberi kisszerűségnek, hogy kiábrándultságában már jó, megértő és emberi.

Irónia

Mert az ő iróniája nem kíméletlen és nem le-
kicsinylő; nem a szeretet és tisztelet hiányából fakad,
hanem ellenkezőleg, éppen szeretetből és tiszteletből.
Egy későbbi művében, a *Lotte in Weimar*ban, önmagát
magyarázza meg, amikor ezeket mondja: „...dass
man gewisse Dinge nur sagt, weil man tiefer als
jeder andere davon durchdrungen ist, dass der
Gegenstand sie spielend aushalten kann, wobei denn
wohl die Begeisterung die Sprache der Bosheit redet
und die Hechelei zu einer anderen Form der Verherrli-
chung wird.“*

Thomas Mann egyike a nagyon ritka elit-írók-
nak, akiknek műve a széles olvasóközönséghez is
eljutott; regényei óriási példányszámban jelennek
meg és hatásuk a német nyelv határain messze túl
is érezhető.

Wassermann

Mann sikerében egy ideig osztozott a sokkal kisebb
Jakob Wassermann (1873—1936). Ő is a dekadencia
regényírója, őt is erősen foglalkoztatják művészet és
polgárság viszonyának belső válságai (*Das Gänse-
männchen*, 1917) és főképp a lélek nem mindennapi,
nem logikus megnyilvánulásai, pathológiája. Leg-
nagyobb sikerét a világháború utáni időben érte el
hatalmas irodalmi detektívregényével, a *Der Fall
Mauriziusszal*, amelyet azután trilógiává toldott meg
(*Etzel Andergast*, *Joseph Kerkhoven*).

Műveiben az irracionális lelki mozzanatok bele-
keverése már modorossággá válik. Alakjai állandóan
titokzatos és távoli összefüggéseket sejtenek meg,
legkisebb mozdulataikba is belejátszik a Végtelen és
egyéb ellenőrizhetetlen dolgok. Wassermann messze
túljutott a naturalizmuson, olyan dolgokról beszél,
amelyek nem férnek már el a realista regény kereté-
ben; de formája mégis a realista regény, — innen a

* Az ember bizonyos dolgokat csak azért mond el, mert őt
mindenkinél inkább áthatja, úgy hogy a tárgy elviseli, ha játékosan
beszél is róla és ilyenkor a lelkesedés a gonoszkodás nyelvén beszél és
a gúnyolódás a magasztalásnak egy más alakjává válik.

különös disszonancia műveiben. Eszményképe nyilván Dosztojevszkij volt, aki a polgári világba be tudta vinni Ég és Pokol minden démoniáját; de Dosztojevszkij csak egy volt...

Thomas Mann fivére, *Heinrich Mann* (szül. 1871), egészen más utakon jár, mint öccse. Fiatalabbkori regényeiben szenvedélyes déli történeteket rajzolt színes, romantikus képzelettel (*Die drei Romane der Herzogin von Assy*, 1902, *Pippo Spano*). Őt nem gyötörte nosztalgia a szőkék és kékszeműek iránt, ellenkezőleg minden vágya a szenvedélyes, nem-polgári élet felé vonta. Később társadalmi felfogásban is ellentétbe került fivérével, aki politikailag a polgárosztály képviselője, míg Heinrich Mann a proletariátus mellé állt. Társadalomkritikája sugalmazta legsikerültebb művét, a *Der Untertan* című kegyetlen szatírárt, amely csak a Hohenzollern-ház trónvesztése után kerülhetett nyilvánosságra. Különös, görcsösen újszerű nyelvvel az expresszionisták előfutárai közé tartozik.

*Heinrich
Mann*

A *Heimatkunst*-mozgalom a naturalizmus ellenhatásaként keletkezett; a naturalizmus nagyvárosi környezetével szemben bevitték az irodalomba a vidék és a parasztság életét, új életre támasztva a Dorfgeschichtét. De eszközeikben annyit tanultak a naturalistáktól, hogy voltaképp a naturalizmus oldalágának lehet tekinteni. Legjobb képviselője *Gustav Frenssen* (szül. 1863), a *Jörn Uhl* c. északnémet parasztrehány (1901) szerzője. *Hilligenlei*-jében (1906) egy falusi lelkész életén keresztül Krisztus történetével foglalkozik, vallásos, de racionalista, renani módon.

Heimatkunst

Frenssen

A naturalizmus mellett vívott kritikai és elvi harc legfőbb bajnoka *Alfred Kerr* (szül. 1867), aki harminc éven át döntött roppant tekintélyével a berlini színdarabok sorsa fölött. Kerr impresszionista kritikus, mint Lemaître; nem a darabról beszél, hanem az élményről, amelyet számára a darab jelentett; mint Lemaître Ohnet-t, úgy végzi ő ki a rendkívül

Kerr

népszerű limonádé-írót, *Hermann Sudermann*t. De stílusa sokkal impresszionistább, mint Lemaître-é: csupa ötlet, egyetlen egy mondatnak sem szabad ötlet nélkül továbbszaladnia, úgy túlszűfolja írásait szellemességgel, mint az akkori ízlés a szobákat csecsebecsével. Stílusát nagyon sokan utánozták, többnyire rosszul, ma már modorosnak érezzük, de azért mulatságos és ítéletei is többnyire helytállóak.

Költészet

A naturalizmus egyre szélesebb tért hódított a regényben, a drámában és a közönség szívében és a XX. századi irodalom alaphangjává lett. De a német szellemi elit nagyon hamar megcsömörlött tőle: ráeszmélt, hogy a naturalizmus révén kiszolgáltatja magát az ösellenségnek, a nyárspolgárnak, mert a nyárspolgár, miután első meglepetéséből felocsúdott, egyetlen egy stílusirányban sem érzi olyan otthonosan magát, mint a naturalizmusban, amelynek legfőbb értékmérője az alkotással szemben ez az örök-polgári kérdés: „Történik mifelénk ilyesmi?” — Ha nem, akkor nem is ér semmit az alkotás.

Los von Naturalismus! — adta ki a jelszót Dehmel és a legnagyobb német naturalista, Gerhart Hauptmann járt elől jó példával. 1900 felé, részben francia minták hatása alatt, részben az otthoni naturalizmus elleni reakcióképen az irodalom újra felfedezi a mélyebb valóságot, amelyet nem lehet pontos megfigyelés útján megközelíteni, hanem csak szimbolumok és mithoszok tudják kimondani.

Mithosz

Különösen a mithosz a fontos: a német az a nép, amely nem tud mithosz nélkül megélni. Richard Wagnernek, hogy a németiség reprezentáns művésze legyen, új életre kellett hívni a germán és breton hősmondát és Wagnertől ezer szál vezet a századforduló újromantikus mozgalmához. A mithológia segítette

késői diadalra a már-már végig felismeretlenül maradó nagy svejcit, *Carl Spitteler* is.

Carl Spitteler (1845—1924) még későbbi életkorban lépett a nyilvánosság elé, mint honfitársa, C. F. Meyer. Első műve megjelenésekor harminchét éves; a könyv teljes sikertelensége hosszú időre elveszi kedvét a nagyobb lélekzetű alkotástól; ötvenhat éves, amikor főműve megjelenik és hatvanhat, amikor végleges fogalmazást ad neki; ekkor kezd híressé válni, a Nobel-díjat hetvenöt éves korában kapja meg.

Egész hosszú életét a Mű aszkétikus szolgálatában töltötte. Még a lelkészi pályát is elhagyta, mert az is megalkuvás lett volna a „Szigorú Úrnővel“ szemben, akit csak azért nem nevez Múzsának, mert ezen a néven már nagyon sokan kompromittáltak. *Prometheus und Epimetheus* c. próza-eposzát (1880) úgy írta meg, mint ahogy a romantikusok az alkotást elképzelték: csak azt írta le, ami „magától jött“, hallucinációszerűen, az ihlet pillanataiban. Művészetének erkölcsi alapgondolata az aszkétikus magatartás, amely nélkül semmiféle érték nem születhet. Ez az odaadottság különbözteti meg a géniuszt a tömegetől, a nyárspolgártól. Prometheus, az alkotó, feláldoz mindent, amit szeret, mert úgy kívánja a Szigorú Úrnő; a világalomról is lemond, mert Demiurg, a világirányító angyal azt követeli, hogy a világot ne saját belátása szerint, hanem a fennálló törvények alapján kormányozza; így kerül a világ öccsének, a nyárspolgár Epimetheusnak kezébe, míg Prometheus üldözik az emberek, egészen a nagy válságig, amikor csak Prometheus mentheti meg a földet a szövetkezett alvilági hatalmak kezéből.

A Prometheus-mondanivalót később realizisztikus formába öntötte *Imago* c. kitűnő önéletrajzi regényében (1906). A költő szerelmes egy nőbe, illetve az Imagoba, a képbe, amely a nőről lelkében él; de idővel kísértés fogja el, hogy felkeresse az élő nőt is és így kerül az emberek, a Bildungsphilisterek közé, a „kedélyesség poklába“, míg végre számtalan viszontagság

Spitteler

Imago

után be nem látja, hogy nem az élő nő az igazi, hanem a képzeletbeli. Spitteler két nagy goethei tragédiatémából, Wertherből, a reménytelen szerelemből, és Tassóból, az alkalmazkodni nem tudó géniusból formált *egy* nagyon mulatságos történetet. Mulatságos nem azért, mintha Spitteler öniróniával rajzolná a költőt és szerelmét, hanem ellenkezőleg azért, mert fenntartás nélkül a költő pártján áll és mulat a polgárokon; a költő annyira fölötte lebeg minden földi dolognak, hogy sorsa nem is lehet tragikus.

*Der
Olympische
Frühling*

Főműve, a *Der Olympische Frühling* (1900—06) hatalmas terjedelmű, valóságos, verses eposz, a görög mitológia feltámasztása és újraköltése. Azoknak, akik azt mondják, hogy az eposz kora már lejárt, Spitteler azt feleli, hogy Homéros is dekadens és hitetlen kor szülöttje volt, éppen ez az eposzok kora. Rendkívül plasztikus képzeletalkata csakugyan élővé teszi a görög isteneket, mert minden gondolata azonnal képbe és cselekménybe öltözik. Realisztikus humora, a mondani-való változatossága, a meglepő allegóriák és az újszerű, expresszionista nyelv csodát tesz: a tizennyolcezer soros és görög istenekről szóló mű egyáltalán nem olyan unalmas, mint ahogy az ember látatlanba gondolná. Igaz, hogy sok benne az önkéntelen komikum is, különösen az akrobatanőkre emlékeztető istennők körül. Spitteler istenei éppolyan bő svárával veszekszenek, mint Homéroséi — de Homéros istenei mégis előkelőek, sőt istenek tudnak maradni, míg Spitteler istenei ellenszenves, faragatlan tuskók; többek közt ez a különbség.

Diederichs

Spitteler művei a jénai *Diederichs* kiadónál jelentek meg; ez a nagy vállalat teljességgel az új mithoszkérésnek szentelődött és gyönyörű kiadásokban bocsátotta közre az emberiség nagy meséit és mondáit — érdekes dokumentuma a német közönség mithoszéhségének. Spitteler után sok fiatalabb költő talált a mithoszban és legendában kifejezési formát: *Theodor Däubler* (szül. 1876) lírai eposza a *Nordlicht*, az osztrák

Karl Vollmoeller (szül. 1878) *Parcival*-ról ír versciklust, *Eduard Stucken* (szül. 1865) számos drámát ír a Grál-mondáról, majd később regényt a mexikói istenekről, *Die weissen Götter* (1918); *Ernst Hardt* (szül. 1876) Schiller-díjat nyer maeterlinckes *Tantris der Narr-jával* (1907), amelyben a Tristan-mondát dolgozza át modern, neuraszténiás hangulatba.

A versdráma általában újra divatba jön; versben írja két nagyszabású drámáját *Richard Beer-Hoffmann* is (szül. 1866). A *Der Graf von Charolais* (1904) Massinger egy darabja nyomán készült; különös izgalmaságát az adja, hogy a hűvös jambusokon mélységpszichológia tör keresztül, a hősnő dosztojevszkij megokolatlansággal lesz hűtlen férjéhez, akit imád, egy minden logikán kívüli pillanat idézi elő a tragédiát. Beer-Hoffmann csak 1918-ban szólalt meg újra, addig érlelte magában következő versdrámáját, a *Jáákobs Traumot*, amely egy trilógia első részének készült. A bibliai Jákob küzd benne, látja az angyalok lajtorjáját égbe nyúlni és tudatára ébred a zsidó nép rettenetes jövőjének, küldetésének.

Az angol lírában a „modern“, a mai hang Rossetivel kezdődik, a franciában Baudelaire-rel — a németben Dehmel már itt-ott modern, de igazán csak a három nagy, *George, Rilke* és *Hofmannsthal* teszi a német nyelvet az új lírai kifejezésre alkalmassá.

*Stefan George** költészetében először az exkluzivitás tűnik fel a hozzá közeledőnek. Ami *Mallarmé*-nél egyéni különtségnek látszott, ami Paul *Valéry*-nál költői elv, az *Georgenél* világnézet és társadalomépítő szándék. Költeményei már külső alakra is különböznek más versektől: kiadója külön betűket használ hozzájuk, a mondatokban nincsenek vesszők, csak görögös

Beer-Hoffmann

George

* *Stefan George* szül. 1868-ban Budesheimben Bingen mellett (*Rajnavidék*), francia eredetű bortermelő család sarja. Tanulmányutakat tesz Európa fővárosaiban. 1892-ben megindítja a *Blätter für die Kunst* c. folyóiratot. Nagyobbára Münchenben él, visszavonultan, csak tanítványaival érintkezve. Megh. 1933-ban Locarnóban.

pontok a sor fölött és a legfeltűnőbb, hogy a főneveket kis betűvel írja. Művei hosszú időn át igen kis példányszámban jelentek meg és csak akkor kerültek nagyobb nyilvánosság elé, amikor a „George-kör“ úgy érezte, az idő megérett már rájuk. Aki nem dolgozza be magát nyelvükbe, sokáig nem is érti meg, mégpedig nem gondolatainak elvont homálya vagy képeinek mallarmés szokatlansága miatt, hanem egyszerűen azért, mert egy új nyelvvel áll szemben, amelyet először meg kell tanulni, mint ahogy Ady nyelvét meg kellett tanulnia a kortársaknak. Viszont ha a nyelv grammatikájával már tisztába jöttünk, George kristályosan egyszerű és világos költő, sokkal inkább Baudelaire-re hasonlít, mintsem a sejtelmes szimbolistákra.

Első kötetek

Első igazán georgés verseskötete, a *Hymnen· Pilgerfahrten· Algabal* (1890—92) még erősen a felszabadító élmény, a francia dekadencia hatása alatt áll, a mesterséges kertet dicsőíti, amelynek nincs szüksége sem napra, sem melegre; második kötete pedig, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* (1895) a parnassienekre emlékeztet történelem-megidézésével, hellén, gótikus és keleti sorozatával. A kortársak később sem voltak hajlandóak mást látni Georgéban, mint a l'art pour l'art német képviselőjét, a sápadt esztétát,

*Der sanft geschaukelt seine takte zählte
In schlanker anmut oder kühler würde
In blasser erdenferner festlichkeit.*

Pedig milyen távol járt már ekkor George minden esztétaságtól! Távoli és gögös elzárkózása nem a művész gögje, sokkal több annál: a misztagógus elutasító mozdulata a be nem avatottal szemben, akinek lehellete befertőzné a földalatti ünnepet.

*Das Jahr
der Seele*

A misztériumot még a harmadik kötet, *Das Jahr der Seele* (1897) sem nyilatkoztatja ki. E kötet versei a

legközelebb állnak ahhoz, amit lírai és amit tiszta költészetnek neveznek; személyes élményekről szólnak, szerelmek és tájak egymásbaolvadását, a lélek évszakait, ünnepeit és szomorú táncütemeit mondják el. Lírai szempontból legszebb kötete — de még mindig nem az igazi George. A georgei világkép a három későbbi kötetben bontakozik ki fokozatosan: a *Der Teppich des Lebens*ben (1900) mint látomás, a *Der siebente Ring*ben (1907) mint megélt valóság és a *Der Stern des Bundes*ban (1914) mint tan és dogma.

Közelítsük meg e tant először negatív oldaláról. *Kultúrkritika* George a legszigorúbb kultúrkritikus: elítéli az egész modern civilizációt, amely könyveivel és gépeivel kiölte az éltető nedveket: „Das edelste ging euch verloren: blut...“ Megveti a tömegeket („schon euer zahl ist frevel“), megveti a modern művészetet, amely a mindent egy szintre hozó tömegcivilizáció eredménye, a naturalizmust, a pszichologizálást, a tolakodó őszinteséget, a szétfolyó oroszos misztikát — mindent, ami olcsó és könnyű és közönséges, ami sérti a Titkot és az ünnepi emelkedettséget, ami nem élhetne meg a nagykultúra magaslati levegőjében. Önmagához és híveihez a legmagasabb követelésekkel fordul. A humor, a megbocsátó megértés, az „emberiesség“ nemcsak hiányzik belőle, hanem ellenségesen is áll avval szemben.

Az eluralgó anarchiával szembeszegülve George *Rend* a Rend költője. Nem a „fennálló rendé“ vagy valami ellenforradalmi reakcióé, hanem a kozmikus rendé. Nagy versei azt az alapvető élményt fejezik ki, hogy mindennek megvan az öröktől fogva kiszabott helye a dolgok és értékek hierarchiájában. A Rend elsősorban verseinek formájában jut kifejezésre. A georgei forma a modern költészet legklasszikusabb, legzártabb formája, csupa fegyelem, minden romantikus és impreszionista önkényt kiűzött belőle. Szigorú kompozíció tartja egységben nemcsak az egyes verseket, hanem az egész kötetet, talán az egész életművet is. A versekben

szemünk előtt nem gyorsan váltakozó képek futnak el, hanem állóképek, plasztikus látomások, amelyek nem egy pillanatnyi élményt fejeznek ki, hanem az egész ember állandó tartalmát. Az egyéni mondanivaló egyén-fölöttivé magasul, az élmény érvénnyé válik. Rövidebb költeményei ezért oly ércáblaszerűek, tökéletesek és megváltoztathatatlanok.

*Költői
méltóság*

George költői méltóságadata szinte magábanálló. Az alkotásban valami főpapi funkciót lát, amelyet a költő a többiek nevében hajt végre, akik hang nélkül élnek és halnak meg, a költő teremti meg hőskölteményével az új hősök korát. A költő a nagy fordulat, körülötte indul meg az új kikristályosodás. A század eleje óta egyre növekvő írói öntudat a századfordulóval éri el tetőfokát, Spittelerben, Nietzscheben, nálunk Adyban, később Paul Valéryben, de legfőképpen Stefan Georgében.

Immanencia

Nietzsche és George világképe nagyon közeláll egymáshoz. Nem hiányzik Georgéból a dionysikus eszme sem. Az Angyal, aki Georgénak nagy látomásában megjelenik, így kezdi szavait: „Das schöne leben sendet mich an dich Als boten“. Itt, most, e földi létben, e földi testben kell megvalósítanunk a teljességet, az istenit, „amit most nem éltek meg, nem lesz soha!“. Az isteni nem elvont eszmény, nem másvilági álom, hanem élhető és testszerű valóság. A furcsa az, hogy George élete döntő fordulatán csakugyan találkozott valakivel, akiről úgy tudta, hogy benne testet öltött az isteni és akinek legforróbb himnuszaival hódolt, a *Maximin-ciklussal* a *Der siebente Ringben*, és amikor meghalt az isten, érezte, hogyan öröködik tovább is hívei fölött „megközelíthetetlen glóriájában“. Ez az a pont, ahol George sokkal pathologikusabb, mint Nietzsche, aki mégis csak a régi Isten haláláig jutott el, nem az új Isten megszületéséig.

Bund

George is nagy magányosnak indult, mint Nietzsche, de idővel megtalálta az utat a közösséghez: egy virtuális Németországhoz, amelynek — úgy tudja —

ő rakja le alapköveit a Kör megalapításával. Itt is, ami Nietzsche számára csak eszmény, Georgénak már megvalósulás: Nietzsche csak követeli az új elit létrejöttét, George maga köré szervezi a választottakat és idővel csakugyan szellemi hatalommá válik. Az új elit, új arisztokrácia, ez Georgénak is talán legfőbb tana, mint Nietzschének; későbbi köteteiben az új közösség költője, egy misztérium-szekta főpapi énekese.

De mindez csak George gondolatvilágára vonatkozik és George, mint minden nagy költő, sokkal több a gondolatainál. Csodálatos, plasztikus látomásokban tudja megidézni a történelem mozgó és mindmáig köztünk élő erőit, hatalmas és édes tájképekkel rögzíti meg modern érzékenységünk fogalmilag kifejezhetetlen szomorúságait és titokzatos boldogságait. Mindenkinél keményebb és férfiasabb költő; nők alig szerepelnek verseiben, a századforduló lágy és feminin korszakában ő támasztja fel a márványos görög ideált; úr-lélek, amilyennek Nietzsche a jövő emberét megálmodta.

De az ember inkább ifjúkorában tud lelkesedni ezekért a meredek és izmokat kívánó eszményekért — s ami az olvasót George művéből későbbre is elkíséri, éppen azok a versei, amelyeket a fáradtság és megerezhedés ritka lírai pillanataiban írt, így elsősorban a *Das Jahr der Seele* kötet.

A fiatal *Hugo von Hofmannsthal** a fiatal George *Hofmannsthal* barátai közé tartozott, de később utaik elváltak. Hofmannsthal egészen fiatalon írta azt a néhány verset és kis drámát, amely nagyon előkelő irodalomtörténeti helyét biztosítja.

Ezek a versek egy koraérett fiatal lélek megborongásai a mulandóság szelében; a mulandóságot senki sem tudja annyira átélni, mint aki nagyon és

* *Hugo von Hofmannsthal* szül. 1874-ben Bécsben, igen előkelő családból, ott is töltötte egész életét. 1929-ben kevéssel fia öngyilkossága után meghalt.

hevesen fiatal. „Előtte sosem formáltak meg ilyen tisztán“, mondja Mahrholz, „az egészen fiatal lélek őszies bánatát.“

Kis drámái közül egy tart igényt a maradandóságra, a gyönyörű *Der Tor und der Tod* (1900). Annak a késői embernek tragédiája, aki már csak a szellemben él, a szépségben, a történelemben és elmegy az élet emberi meleg valóságai, a szeretet, szerelem, barátság mellett, hogy csak akkor eszméljen rá, mit veszített, amikor már késő, már a Halál hallatja hívogató hegedűszavát:

*Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch...*

A szellem és élet ellentétét érinti itt, egy kevéssé még túlságosan szép, szecessziós formában mutatja be azt az embertípust, amely szilárdabb körvonalakat nyer Thomas Mann, André Gide, Aldous Huxley regényeiben.

Később Hofmannsthal Bécs ünnepelt koszorús költője lett és a kor legelőkelőbb színházi kultúrájának szolgálatában állott: költeményeket írt a Burgtheater ünnepi alkalmaira, librettókat *Richard Strauss* operáihoz (*Der Rosenkavallier*), átköltötte az *Elektrát* a szecessziós ízlésnek megfelelően, *Max Reinhardt* színpada számára újraírta a XVI. századi *Jedermann*t (l. ott) és megírta a *Das grosse Salzburger Welttheater* c. barokkos ünnepi játékot. Színdarabjai, választékos nyelvművészetű tanulmányai és beszédei azt mutatják, milyen magas fokon állt a német irodalmi színvonal a háború előtti esztendőkből, mennyire áthatotta Goethe stílusának és Goethe magatartásának emberi méltósága.

Rilke

A harmadik és talán legnagyobb név *Rainer*

*Maria Rilke.** Az irodalomtörténet, amely szereti a polaritást, amíg éltek, mindig szembeállította a férfias, latinos-klasszikus Georgét a nőies, szláv-osztrák Rilkével; az arisztokratikus Georgének kevés, de végsőkéig lelkes rajongója volt, míg Rilkének nagyon sok csendben megrendült olvasója. Az utókor — amennyire ma megítélhetjük — Rilke mellett fog dönteni: George a bátorság költője, Rilke a félelemé; a bátorság magasabb éthosz, de a félelem sokkal mélyebb.

Vannak modern költők, akiknek művét az teszi nagyszerűvé, hogy a szépség glóriájával vonják be kultúránk kincseit, gondolatainkat, történelmünket, művészetünket, — ilyen volt közöttünk Babits Mihály. És vannak modern költők, akiknek varázsa az, hogy szavaik és képeik túlmennek az értelmén, váratlanságukkal megráznak és fogékonyra tesznek a Nagy Titok megsejtésére, — ilyen volt közöttünk József Attila. Rainer Maria Rilkében mind a kettő találkozott, egyesítette a legnagyobb kultúrát a legnagyobb sejtelmességgel, a legragyogóbb tudatot a leggazdagabb öntudatlannal.

Első korszakában (*Frühe Gedichte, Buch der Bilder*, 1902) ő is még századának, illetve századvégének fia, dekadensen lankadt, bánatos és beteg. Verseit úgy komponálja egymás mellé rakott hangulatos színekből, mint az impresszionisták, mint legfőbb

Első
korszaka

* *Rainer (tkp. René) Maria Rilke szül. 1875-ben Prágában, régi osztrák katonacsaládból. Apja katona-iskolába adta, ahol Rilke mérhetetlenül sokat szenvedett. Később egy nagybátyja támogatásával kiszabadult és polgári foglalkozás után nézett, de egész életében nem talált. 1899-ben Oroszországba utazott Lou Andreas-Saloméval, Nietzsche volt szerelmével és annak férjével, majd többször visszatért oda. Feleségül vette Clara Westhof szobrásnőt, az ő révén került érintkezésbe Rodinnel; idővel kiment Rodinhez Párisba és titkára lett. A világháború alatt katonáskodott, egészsége megromlott. Majd a duinoi kastély vendége volt (Velence és Trieszt közt), itt írta elégiáinak nagy részét. Majd a svejci Muzot-ban élt teljes remeteségben, végül élete utolsó esztendeiben újra Párisban, ekkor írta szép francia költeményeit (*Les roses*). Megh. Montreux-ben 1926-ban.*

mestere a színekben és a bánatokban, *Jacobsen*; ő is gyermekded, mint *Francis Jammes*. Benne is van valami túlságosan szép, stilizált és édeskés, szóval ő is szecessziós költő. A kritikusok nagy része benne sem hajlandó többet látni az esztétánál, a modor mögött nem veszi észre a lényegét. Népszerűségét kis szecessziós próza-remekének, a *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*-nek (1906) köszönheti.

Rímek

De már legkorábbi verseiben is készen van a nagyszerű rilkei fegyverzet, a forma, amely hivatva lesz, hogy a rilkei tartalmat hordozza: az oldott, lágy, utolérhetetlen zenéjű nyelv és a rilkei rímek virtuozitása. A rím jó költő számára arany kapocs, amely összetartja a vers épületét, rossz költő számára csakugyan csörgő egy bolond néger kezében, amint Verlaine mondta, — de akad egy-két költő, akinél a rím nem versalkatrész, hanem maga a szép test, amelyen keresztülszillog az örök idea, maga a rím fejezi ki a tartalmat; ilyen az angoloknál Shelley és Swinburne, nálunk Babits és Kosztolányi, a németeknél Rilke. Mikor a harmadik, negyedik, ötödik sor is rárímel váratlanul az első kettőre, az ember szinte úgy érzi, mint olykor a zene hallgatása közben, hogy már túlsordul a szépség kelyhe, már szinte fáj, szinte túlságosan messzire megy; máskor meg a rím hozza vissza a végtelenbe elillanó verset emberi kötöttségeink világába. Metafizikai rímek, mondja róluk Dehn kitűnő Rilke-monográfiájában.

Stundenbuch

Első korszakában írta a *Stundenbuchot* (1905), amely főképp oroszországi és első párisi útjának élményeit tartalmazza. Egy orosz szerzetes álruhájában beszél Istenről, a szegénységről, a halálról. A misztikusok formanyelvén szólal meg, számtalan hasonlatban találja meg és mondja ki Istent. Az egyén körvonalai elmosódnak, összeolvadnak a dolgokkal, hogy együtt oldódjanak fel a végtelenben. Ez Rilke leginkább érzelmi lírája, ez a legkönnyebben meg-

közelíthető mindenki számára, annak dacára, hogy a misztikus átélés legtöbbünk számára idegen.

Döntő élménye *Rodin*, akit Párisban felkeresett, könyvet írt róla (1903) és évekig mellette élt. Közben az ifjúság is elmúlt, az ihletett versek spontán ömlése megszűnt és Rilke, aki még nem tanult meg máskép írni, mint ihletben, hosszú ideig nem írt. Rodintól tanulta meg: il faut toujours travailler, az alkotónak mindig dolgoznia kell, az ihlet csak ráadás. De most már nem érzelmeit vetíti a világba, az érzelmek az ifjúság dolga. „Mert a versek“, írja egy levelében, „nem érzelmek, mint ahogy az emberek gondolják, hanem tapasztalatok.“ Úgy akar dolgozni, mint Rodin: formálni, szobrokat faragni szavakból. Saját személyét háttérbe szorítja, önmagában csak egy a fontos: a látás. „Hiszen a dolgok azért vannak“, írja egy levelében, „hogy képek legyenek a számunkra valamiféle értelemben.“ A dolgokat kell megírni; nincs költő, akinek a dolgokhoz, a tárgyakhoz annyi köze volna, mint Rilkének, aki annyira elő tudná hívni a beléjük babonázott szellemet. A rímek zenéje most elhalkul, csak a kép a fontos, a plaszticitás. Ennek a második korszaknak verseit tartalmazza a *Neue Gedichte* gyűjtemény.

Rodin

Harmadik korszakának legfőbb emléke a *Duineser Elegien* (1923), amelynek nagyrészt tízévi érlelés után néhány nap alatt írta meg. A rímekről lemond a rohanó anapesztikus szabadvers kedvéért. Az Elégiákhoz mintegy háttér és keret az egyidejűleg keletkezett *Sonette an Orpheus*; a megrendülés tovább cseng a *Späte Gedichte*-ben. Az Elégiák vad, szaggatott, prófétai látomásokban lüktetik ki a költő teljességre érett, végérvényes és a múlhatatlanságnak szánt üzenetét.

Harmadik korszak

Rilke műveiről beszélvén, nem mehetünk el hallgatással levelei mellett sem. Ezek egyenrangúak verseivel, mintegy megmagyarázzák azokat, sőt diskurzív formájuk révén olykor közelebb hozzák az

Levelei

emberhez a rilkei tartalmat, mint a versek. A „költői“ levelek affektáltságuknál fogva rendszerint ellenszenvesek (pl. Ady levelei), — de Rilke leveleinek olvasása közben az ember ellenkezőleg azt érzi, hogy versei is milyen kevésbé mesterkéltek, hiszen ugyanaz a hang fakad belőle egészen természetesen intim leveleinek írása közben is.

Gyermekkor

Rilke, mint sok más modern alkotó, gyermekkorának megszállottja, nem tud, nem is akar szabadulni tőle, belőle szívja az éltető nedveket. De míg Proust művének első és legszebb részében feldolgozza és elhatárolja gyermekkorát, Rilke szétszórja gyermekkorát egész életművén, titkos szer gyanánt, amelyből egy csepp elég, hogy egy költeményt áthasson keser-édes ízével. Ifjúkori verseit nem számítva mégsem válik gyermeteggé, mint Jammes és népes iskolája; a gyermekkor csak úgy van jelen, mint a gyermek a felnőtt lelke mélyén, mint nagy hatalmú és kezdeti sötétség.

Félelem

A gyermekkorból jön és az évekkel nem csökken, hanem egyre nő a rilkei félelem. „Rilke története“, mondja Dehn, „kísérteties módon félelmének története.“ Ezt a nagy félelmet nem lehet tárgyhoz kötni, nem lehet azt mondani, hogy a háborútól, a sorstól, a haláltól fél, mint megannyi modern költő. Félelme sokkal általánosabb, az egzisztenciális félelem ez, „a teremtmény félelme“, amelyről a régi német misztikusok beszéltek, — Rilke Descartes helyében azt mondta volna: „Félek, tehát vagyok“.

Halál

A haláltól nem fél, túlságosan közel van hozzá, semhogy félhetne tőle, minden költőnél inkább a Halál rokona. A halál hozzátartozik az élethez, az adja meg az élet értelmét, szinte azt mondja olykor, hogy a halál az élet:

*Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der grosse Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.*

A halál a legfontosabb. De csak ha a „magunk halálával” halunk meg. A modern embertől a kor megtagadja ezt a legfőbb beteljesedést is, halála tucat-halál, kórházban, orvosi segédlettel, udvariasan és feltűnés nélkül hal meg, úgy ahogy a tudomány a halált az illető betegség esetében előírja. És halála éppoly hamisan cseng, mint egykor élete.

A nagyvárosi civilizáció, amelyet George megvetésével sujt, Rilkéből a részvét olyan fokát váltja ki, hogy az a nagy félelemnél is súlyosabban nehezedik rá. Ezt jelentette számára Páris, „a város, amely minden városnál nehezebben fekszik szívemen“, amint egy levelében írja. Minden felháborodás, minden forradalmiság nélkül éli át a nagyvárosi szegények nyomorúságát; fájdalma sokkal mélyebben lenyúlik a szenvedés örök gyökereihez, semhogy segítségre gondolhatna:

Nagyváros

*Denn Herr, die grossen Städte sind
Verlorene und Aufgelöste;
wie Flucht vor Flammen ist die grösste, —
und ist kein Trost, dass er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.*

Csak a nagy oroszok ismerték rajta kívül a száanalomnak ezt a megszállottságát, ezt a csaknem tébolyult iszonyatot a nagyváros iránt, amelyet levelei és a Stundenbuch mondanak el.

És az élet mégis csupa eksztátikus, daloló, örökbe vágott szépség és a költő hivatása, hogy szépségét énekelje. De szépségét csak az ismeri, aki már szembenézett borzalmaival:

*Negatív
misztika*

*Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.*

Szépség és borzalom összetartoznak, „a Szépség a Borzalom kezdete“. Erről szólnak a Duinói Elégiák. A szépség közvetlenül a nemlét határán, a semmibe hullás előtt egy pillanattal nyeri el körvonalait. A Stundenbuch pozitív miszticizmusát felváltja az Elégiák negatív miszticizmusa. A pozitív miszticizmus össze akarja mosni a dolgokat és az Ént a nagy Egységbe, — a negatív miszticizmus annak a felismerése, hogy a dolgok külön, örök-egyéni mivoltukban mennyire végtelentartalmúak, isteniek. Mint Georgénak, Rilkének is megjelenik az Angyal, de nem a szép élet küldi követül; az Angyal a nagy Távoli, a nagy Tárgyilagós, akinek a költő kell hogy felmutassa a szép életet, esendő kicsiny embervoltunk igazolását rettenetes angyalszeme előtt.

*Aláthatatlan
világ*

Az Angyal tekintete azt jelenti, hogy elközelgett az utolsó óra; csak az marad meg, amit a költő megment. A költő küldetése az, hogy „a látható világot láthatatlanná tegye“: magába szívjon minden szépséget és új életre keltse önmagában és verseiben, hozzájuk adva önmagát is, belesemmisülve a látott dolgok szépségébe. Mert eljött a kor, amikor minden szépség elpusztul kint a világban, — de a költő felmutathatja az Angyalnak mind a szépet, ami a semmibe hull, de mégis *volt* és a Duinói Elégiák legmagasabb ormán így kiálthat fel boldog elragadtatásban:

*Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er
[war es, —
groß, auch noch neben dir? Chartres war groß — und
[Musik
reichte noch weiter hinan und überstieg uns. Doch selbst
[nur
eine Liebende, o, allein am nächtlichen Fenster . . .
reichte sie dir nicht ans Knie — ?*

Elmélet

A századforduló irodalmi irányjai, a szimbolizmus, a misztikus hajlam, a történelem- és tájélmény olyannyira rokon a német romantika szellemével, hogy természetesen őst ismerte fel ebben a már-már elfelejtett és lekicsinyelt mozgalomban. A századforduló idején újra felfedezik a nagyromantikát, Novalis és a Schlegelek korát, számos kitűnő munka foglalkozik velük és műveik új kiadásokban jelennek meg. A romantika feltámasztói közül legnépszerűbb *Ricarda Huch* (szül. 1864) *Blütezeit der Romantik* (1899) c. könyvével, amelyet később az *Ausbreitung und Verfall der Romantik* c. kötettel egészített ki. Későbbi, elmosódó körvonalú regényei és a harmincéves háborúról és az olasz Risorgimentóról szóló művei már kevésbé sikerültek.

*Ricarda
Huch*

A naturalizmus ellen való reakció nemcsak romantikus irányokat hívott létre, hanem klasszikusat is, ennek legszebb példája Stefan George költészete. Azt a nagyszerű visszatérést a szigorú formához, ami Georgénak sikerült a lírában, *Paul Ernst* (1866—1933) a dráma és novella területén akarta véghezvinni. Kitűnő elméleti írásaiban (*Der Weg zur Form*, 1906; *Ein Credo*, 1912) egy új *normatív esztétika* szükségességét hirdeti. A századvég anarchiájával szemben, amely a drámát és novellát kivetkőztette lényegszerű alakjából és a lélektani kíváncsiság eszközévé tette, vissza kell térni a műfaj szabályaihoz. A drámában és a novellában igenis legyen cselekmény, jelentékeny emberek szükségszerű életfordulatait mutassa be úgy, hogy benne a sors nagy törvényeit sejtsük; ez az *új-klasszicizmus*.

Paul Ernst

A gyakorlatban Paul Ernst csak a novellában tudta megvalósítani elveit; egyik-másik novellája csakugyan annyira egyszerű, pszichológia-mentes és nagyvonalú, mint mintaképei, a régi olasz és francia novellák, amelyek legszibbejait kiválogatta és tökéletes német for-

dításban adta közre. Drámái hidegek és papirosízűek maradtak — hiába, a klasszikus drámához más társadalmi feltételek kellene, az egyén nem szállhat szembe a történelemmel.

Weininger

A Schopenhauer—Nietzschei művészfilozófusok sorát ebben az időben zárja le a fiatalon halálba menekülő *Otto Weininger* (1880—1903). Könyve, a *Geschlecht und Charakter* (1903) annakidején olyan izgalmat és ellentmondást váltott ki, mint később Spengler *Untergangja*. Ebben a kitűnően megírt, nagyon érdekes könyvben mindenről szó esik: a szerelemről, az államról, a zsidókérdésről, stb. és mindenről új mondanivalója akad. Rendszerének középpontjában az emlékezés áll, mint Freudnál és Proustnál. Különösen híres és mulatságos ú. n. affinitás-elmélete: egy férfi és egy nő akkor felel meg egymásnak, ha a férfiban ugyanannyi nőiesség van, mint amennyi férfiaság a nőben, úgyhogy ketten együtt egy százszázalékos férfit és egy százszázalékos nőt alkotnak. Weininger fanatikus nőgyűlölő, akár Strindberg — ez a szélsőséges ellenmondás hozzátartozik a nő-emancipáció, a századforduló nőies korához.

OLASZ ÉS SPANYOL SZÁZADFORDULÓ

Spanyolok

A századközép erős irodalmi tevékenysége törés nélkül folytatódik a századvégi Spanyolországban is, a realizmus a francia minták hatása alatt átmegegy a naturalizmusba. A különbség századközép és századvég közt főképp az, hogy az új nemzedék íróiban megrendült a katolikus hit, többnyire nyugtalan keresők és politikában is utópiák és kiábrándulások közt ingadoznak.

A spanyol naturalizmus legkiemelkedőbb írója *Galdós* **Benito Pérez Galdós** (1843—1920), rendkívül termékeny író, 77 kötetet hagy hátra, drámáiról nem is beszélve. Mellette igen népszerű a giccses és nem kevésbé termékeny *Ibanez* **Vicente Blasco Ibanez** (1867—1928), a „spanyol Zola“, kinek *Trigo* *Az Apokalipszis négy lovasa* (1916) c. németellenes irányregénye Amerikában több mint egymillió példányban fogyott el. Az erotikus lázadást a spanyol irodalomban *Trigo* **Felipe Trigo** (1865—1915) képviseli, homályos szexuális utópiáival: *Alma en los labios*, *La Altísima*.

A jellegzetesen fin-de-siècle hangulat legkitűnőbb írója Spanyolországban *Valle-Inclán* **Ramón de Valle-Inclán** (1869—1936). Nagy kár, hogy mesterművét, a *Memorias de Marqués de Bradomin* címen összefoglalt négy „szonátát“, hosszabb lírai novellát oly kevesen ismerik; ezekben Valle-Inclán a szecesszionista hangulatművészet

terén Wilde, Jammes, a fiatal Rilke vagy D'Annunzio egyenrangú társa gyanánt mutatkozik be. A novellák hőse, a „csúnya, katolikus és szentimentális“ spanyol őrgróf, közeli rokona Casanovának, akinek kalandjait Valle-Inclán habozás nélkül átveszi; de olyan Casanova, aki magában hordja nemzetének donquijotei örökségét és átment már Dosztojevskij iskoláján — egyáltalán nem rossz összeállítás. Ha Valle-Inclánra gondolunk, mindig elszomorodunk, hogy csak négy évszak van és ez a különös spanyol csak négy szonátát írt.

Baroja

Furcsa szecessziós tehetség *Pio Baroja* (szül. 1872) is. Végtelenül termékeny, még honfitársain is tútesz, több regénysorozatot ír, mint más ember regényt. Főtémája a jellegzetes spanyol ingadozás két eszmény, a *romántico* és a *discreto*, az álmodozó és a gyakorlati ember közt. Regényeiben vissza-visszatérő hősei, Silvestre Paradox, Ossorio a festő, stb. az írók mutatják be, tehetetlen ingalengésben a két eszmény közt és hasonlóképp bizonytalankodva hit és hitetlenség, konzervativizmus és forradalmi láz dolgában — a századforduló impresszionista határozatlanságának spanyol vetülete.

98-asok

Barojával és tudatos, kissé öntetszelgő bizonytalanságával már az ú. n. *98-as nemzedék* légkörébe léptünk. A polgárháború előtti Spanyolország legfontosabb dátuma 1898: ekkor vesztették el a spanyolok a háborút az Egyesült Államokkal szemben és vele gyarmatbirodalmuk maradványait és mindazt, ami az egykori Habsburg-dicsőségből és grandezzaiból még megmaradt. Ekkor vált nyilvánvalóvá, milyen mélyre süllyedt, micsoda tehetetlenségbe hullt a spanyol királyság, mennyire ottfeljtette ezt az országot az út mentén a történelem. Az új nemzedék azért nevezi magát 98-asnak, mert állandóan őrizni akarja emlékezetében a rettenetes mementót; a nemzetet fel akarja rázni az együgyű optimizmusból, meg akarja tanítani a „tragikus életérzésre“, a nemzedék legkiválóbb tagjának, *Unamunonak* kifejezését használva.

Miguel de Unamuno (1864—1936) sok regényt (*Abel Sanchez, Kød*, stb.) és színdarabot írt, de elvont, gondolkozó természetének igazi területe a hosszú tanulmány. Leghíresebb elméleti írásai a *Vida de Don Quijote y Sancho* (1906) és az *El Sentimiento trágico de la vida* (A tragikus életérzés, 1913). Életfelfogásban és stílusművészetben egyaránt Nietzsche volt legnagyobb mestere. „Tudósokra, kritikusokra és történetírókra bízunk“, mondja a *Don Quijote*-könyv előszavában, „azt az érdemtelen és igen hasznos feladatot, hogy kikutassák, mit jelenthetett *Don Quijote* a saját idejében és környezetében, mit akart vele kifejezni és mit fejezett ki Cervantes; nekünk azonban szabadságunkban áll művét az időn, sőt még az országon is kívülállónak tekinteni és azt mondani el, mit juttat eszünkbe olvasása. Merem állítani, hogy *Don Quijote* most már minden olvasójáé és minden olvasója úgyszólván misztikus értelmet tulajdoníthat neki, mint a Szentírásnak“. A módszer, amelyet Unamuno ezekben a szavakban kifejt, már a német „szellemtudomány“ (l. ott), Gundolf, Frobenius, Spengler módszere: a történelem adatszerű, „érdemtelen és igen hasznos“ igazságait a szorgalmas szakemberekre bízni és e helyett nekilátni az *értelmezés* szellemet, intuíciót, géniuszt igénylő munkájának.

Unamuno *Don Quijote*-ban az örök dolgok felé fordult embert látja, *Sancho Panzával*, a mulandó dolgok emberével szemben. Elismeri, hogy *Don Quijote* örült, — de ez a nagy benne. Ezt a csodálatos örületet kéri számon korának elfajult, *Sancho Panzává* lett, józan spanyoljaitól; kereszteshadjáratot akar szervezni *Don Quijote* sírjának felkeresésére, hogy valami nagy és céltalan vállalkozásba fogja össze a választott lelkeket. *Don Quijote* azt testesíti meg, ami örök és nagyszerű a spanyol jellemben; kiélezi *Don Quijote* és *Loyola Szent Ignác* életének kísérteties párhuzamoságát. Nincs még egy nép, amely oly tökéletesen magára ismerne egy nagy irodalmi jelképben, mint a spanyol

Don Quijotében. És nincs tragikusabb, mint az, hogy e nagy ideált örülnék kell tartaniuk. Egy csodálatos anekdota azt mondja, hogy Bolivar, Dél-Amerika szabadsághőse, halálos ágyán megkérdezte orvosától, tudja-e, ki volt a három legnagyobb bolond és az orvos tagadó válaszára ezt felelte: Krisztus, Don Quijote és én . . .

Unamuno maga is eléggé donquijotei ember volt, minden aktivizmusa dacára nem e világra való. Tragikus életérzésével a forradalmat készítette elő, világnézetéért Primo De Rivera diktatúráját egy párisi kávéház terraszán kellett átvészelnie, csak a forradalom kitörésekor tért haza, de nem tudott állást foglalni sem jobbra, sem balra. 98-as volt, a századvégi bizonytalanság fia és magányban és bizonytalanságban halt meg.

Azorín

A nemzedék másik nagy neve, *Azorín* (José Martínez Ruiz, szül. 1874), a külföld számára sokkal kevesebbet mond. Ő is írt regényeket, színdarabokat, ő is főképp esszéista. A spanyol táj lelkét szólaltatja meg, amikor Don Quijote emlékének hódolva megírja *La Ruta de Don Quijote* c. művét, felkeresve a helyeket, ahol a Búsképű Lovag járt előtte évszázadokkal előbb. A spanyol táj művésze *Castillájában* is: leírja ugyanazt a várost a történelem három pillanatában, érzékeltetve, mennyire elmúlt minden és mennyire megmaradt minden; mindhárom városképben ott van a balkón a plazán s a balkónon egy szomorú férfi kezébe hajtja homlokát . . .

*Latin
Amerika*

A századforduló a délamerikai spanyol köztársaságokban is önvizsgálódást, keserűen szatirikus és aktivisztikusan jövőt váró hangokat váltott ki. A venezuelai *Rufino Bianco-Fombona* (szül. 1874) *El hombre de oroja* (Az aranyember, 1915) a délamerikai zűrzavaros politikai élet gyilkos torzképe, a montevideói *José Enrique Rodó* (1872—1917) pedig tanulmányai-ban felveti a szép és azóta is eleven jelképet, hogy Dél-Amerika Ariel, aki a nagy zengő szigeten szembenáll Calibannal, Észak-Amerikával.

Amerikai a századvég legnagyobb spanyol lírikusa, *Rubén Darío* is (1867—1916), Nicaragua egy istenhátamögötti városkájában született, indián vér is van benne, mégis a kor legspanyolabb költője, méltatói Mallarméval és Stefan Georgéval állítják párhuzamba magasztosan szimbolikus költeményeit.

Darío

A drámaírók közül legnevezetesebb *Jacinto Benavente* (szül. 1866), aki 1922-ben Nobel-díjat nyert. Mesébeillően termékeny író, a színdarab minden fajtáját művelte; legegényibbek stilizált, commedia dell'arte-szerű darabjai, mint a *Los intereses creados* (1907), vele a huszas évek kedvelt szélhámos-darabjait előzi meg és a világháborús aktualitású, egy esetleges spanyol beavatkozás ellen írt *La ciudad allegre y confiada* (1916).

Benavente

Olaszok

A modern olasz irodalomban sokkal erősebb a nemzeti szellem, mint a századforduló többi irodalmában, amelyek inkább a szellemi kozmopolitizmus felé hajlanak. Az olaszoknál a naturalizmusból *verizmus* lesz, vagyis a városi proletariátus ábrázolása helyett a falu népét mutatják be, Heimatkunstat írnak; a szimbolizmus és dekadencia olasz képviselője, *D'Annunzio* katonaköltő és nemzeti hős lesz; a futurizmus, a forradalmi anarchia kifejezése, később a faszizmus eszméit hirdeti. A politikában csak a háború után válik valósággá az olasz nemzeti eszme megújulása, de az irodalomban már a századforduló korában is érezhető.

Nemzeti szellem

A naturalizmusnak megfelelő olasz áramlat, a verizmus legfőbb neve *Giovanni Verga* (1840—1922). Szűkebb hazájának, Szicíliának paraszti életét írja meg szenvedélyes és mozgalmas novellákban és regényekben, színdarabja, a *Cavalleria rusticana* (Parasztbecsület) Mascagni operája révén világszerte ismertté tette nevét.

Verga

*Grazia
Deledda*

A másik nagy olasz naturalista, *Grazia Deledda* (1875—1936) a másik nagy olasz szigetnek, Szardíniának különös, Európától távol eső, ősi és szigorú, nagy vallási szenvedélyekkel átszántott világát mutatja be. 1926-ban Nobel-díjat kapott.

Fogazzaro

Nem a nép, hanem a polgárság életéből veszi tárgyát *Antonio Fogazzaro* (1842—1911), a századforduló korának D'Annunzio mellett legnevezetesebb olasz regényírója. Igen összetett személyiség, darwinista, spiritizista és hívő katolikus, álmodozó lélek és széles, angolokon nevelt realista. Az *Il piccolo mondo antico* (Kis emberek régi világa, 1896) az ötvenes évek Olaszországát, az *Il piccolo mondo moderno* (Kis emberek új világa, 1901) és az *Il Santo* (Szent vagy örült, 1905) a századvég Olaszországát rajzolja. Egyik sem nagyon szórakoztató olvasmány.

Pascoli

A költők közül *Giovanni Pascoli* (1855—1912) örökölte Carducci klasszicizmusát, dicsőségét, sőt még bolognai tanszékét is. Éppolyan tökéletes formaművész, mint mestere, de lágyabb, melankólikusabb, az enyészettől körülborongottabb.

Ada Negri

Gyengébb költő, de sokkal érdekesebb jelenség *Ada Negri* (szül. 1870), aki alacsony sorból, csodaszerű véletlenek útján lépett ki verseivel egész Európa elé. Költeményeinek meleg humánuma ragad meg, gyönyörű dolgokat tud mondani az anyaságról és amikor minden ember testvériségéről beszél, ez verseiben nem üres szólam, szentbeszéd vagy pártpropaganda, hanem költői, lélekszerű valóság.

D'Annunzio

Regényben, lírában, drámában egyaránt túlszárnyalja kortársait *Gabriele D'Annunzio* (1863—1938). A kor egyetlen olasz költője, aki igazán európai jelenség; sőt nagy lélekrokona, Marini lovag óta (l. ott) talán egy olasz költő sem állt ennyire az érdeklődés középpontjában, mint ő. A század első éveiben azt a szerepet tölti be, amelyet Oscar Wilde a múlt század utolsó éveiben: ő a nagy költődandy, az élet királya, aki állandóan új és új pózokkal tudja szóra-

koztatni a közvéleményt. Van ebben a szerepben valami veszedelmes és kétértelmű: az igazi elegancia halk és észrevétlen, — aki megjátssza a Nagy Divatfit, már vét is az elegancia legalapvetőbb törvénye ellen. Wildere az angol utókor azt mondja, hogy parvenú volt; ugyanezt mondják a fiatal olasz kritikusok D'Annunzióra. D'Annunzio már csak azért is riktóbb jelenség Wildenél, mert olasz és nem angol; és jó ízlésében mindenki kételkedni fog, aki látta egyszer a Vittoriale-t, D'Annunzio saját tervei szerint épült hatalmas villáját a Garda-tó partján, ahol utolsó éveit töltötte, ferencesrendi szerzetesnek öltözve. Amint a század első gavallérjához illik, viszonya volt Duséval, a század első színésznőjével; de azután, művészi vagy inkább üzleti okokból (mert természetesen óriási könyvsiker volt), szerelmét minden apró részletével együtt kiadta *Il Fuoco* (A tűz, 1899) c. regényében, egész Európa nagy gyönyörűségére, — Duse, azt mondják, ebbe halt bele. Vajjon így viselkedik egy igazi gavallér? Másrészt: lehet művész igazi gavallér?

Első korszakában szimbolista és dekadens; mestere a verselésben Carducci, a pózban Baudelaire és a filozófiában Nietzsche. Nagy regényeiben (*A gyönyör*, 1889, Huysmansra emlékeztet, *A halál diadala*, 1894, *A tűz*, *Talán igen, talán nem*, 1910, stb.) az Én szabad kiélését hirdeti, a felsőbbrendű ember műalkotásszerűen nagy életét. Színművei, *Tavaszi reggel álma*, *Őszi alkony álma*, *La Gioconda*, *Francesca da Rimini*, *Iorio leánya* stb. stilizált pompájú ünnepi játékok, abból a századvégi műfajból, amelyben Wilde Saloméja a legnevezetesebb. Hosszú, ékes szavakból, ritka rímekből, régi olasz költők emlékeiből összeszőtt költeményei a pogány és mindenható Szépséget ünnepelek. A nyelvi bőségnek olyan áradata ömlik át művein, amilyen csak olaszul lehetséges, „tragikus és részeg lírai koncertté hangszereli az egész életet“ — írja róla a fiatal Kosztolányi. Édes,

*Első
korszaka*

tropikus, nagyszerű stílusának varázsában az ember a tartalomról meg is feledkezik. Mégis: ezt a D'Annunzio-féle dekadenciát mintha valamivel olcsóbb anyagból készítették volna, mint Wilde-ét, Huysmansét, Valle-Inclánét vagy Adyét. Az erotikum szükségképpen középponti elem a dekadens művészetben, ez a világérzésből következik, „nem marad más, mint az érzékek...“, mondják. De D'Annunzio erotikuma mintha a közönség felé fordulna: nemcsak kacéron mutogatja magát, hanem szinte fel is kínálkozik, „tudom, hogy ezt szeretitek“, mondja.

Nemzeti
korszaka

1904-ben lezáródik D'Annunzio első és tulajdonképeni alkotó korszaka, ezentúl főképp fényképeivel szerepel a képes mellékleteken. Egyidőre ő is Párisba menekül, mint költő-őse, Marini, bár nem a fejlődelmek, hanem inkább hitelezői elől, és franciául ír. Majd kitör az olasz-török háború (1911) és kezdetét veszi D'Annunzio második korszaka. Hatalmas órákban ünnepli a líbiai expedíció hőseit és ettől kezdve a háború prófétája lesz. Nem ő az egyetlen, aki dekadens esztétából harcos és kemény nacionalista lett, példa rá Maurice Barrès (l. ott). De Barrès átalakulása lassú, gondosan megokolt és kidolgozott, izgalmas lelki folyamat eredménye. D'Annunzio oly váratlanul lett hős, hogy az embernek kételkednie kell előző dekadenciája őszinteségében.

Vilgháború

Az 1914-es vilgháború kitörésétől Olaszország beavatkozásáig egész Európa legharsányabb háborús uszítója; azután repülőtsízt lesz, bravúrokat vizsgál véghez és a fegyverszünet után rajtaütésszerűen és kormányának tudta nélkül elfoglalja Fiumét. Hadi érdemeinek elismeréséül 1924-ben a stílusához nagyon illő *Principe di Monte Nevoso*, A Havas Hegy Hercege címet kapta.

A második D'Annunzio a fasiszta nemzeti lelkesedés és „vivere pericolosamente“, a veszedelmes élet előfutára volt. A fasizmus mindíg is tisztelettel tekintett rá, munkáit 1926 óta egy erre a célra alakult

Istituto Nazionale rendkívül díszes összkiadásban rendezti sajtó alá.

A kor legjobb olasz elméleti írója *Benedetto Croce* Croce
(szül. 1866-ban). Giambattista Viconak és Hegelnek eszméit újítja fel, hogy egy új idealizmus nevében vehesse fel a harcot a századforduló léleklusztító materializmusával és pozitívizmusával. A korhangelatra igen jellemző módon az esztétikát tartja a filozófia főpillérének és nagyon elterjedt *Esztétikája* (1905) az intuíciónban ismeri fel minden alkotás teremtő és életető gyökerét. Rendkívül termékeny és sokoldalú író; egyforma lendülettel veti bele magát politikai, filozófiai, irodalmi és történelmi kérdésekbe. Nagyon is ékesszóló és bő ömlésű stílusa a nem-olasz olvasónak kissé idegenszerű; de humánus, békét és szabadságot hirdető gondolatvilága annál rokonszenvesebb. Ő a múlt század olasz szabadság-páthoszáának, a Garibaldi-féle hagyománynak utolsó mohikánja.

SKANDINÁV SZÁZADFORDULÓ

A századvég a skandinávok fénykora, ebben az időben az északi irodalom a franciával egyenrangúan az első helyen áll és egész Európa tőle tanul. *Ibsen* is, bár életművének nagyobb része még az előző korszakban keletkezik, ebben az időben válik közös-európai íróvá és diadala felkelti az érdeklődést, előkészíti a talajt a többi északi író számára.

Pesszimiz-
mus

Amint mondtuk, 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. A borongó, töprengő, évszázados pietista nevelés által életkedvükben elszegényedett északi népek, különösen az 1864-es nemzeti katasztrófa által önbizalmukban is megsérült dánok természettől fogva pesszimisták. Természettől fogva és földjük természeténél fogva egyhangú szürkeségben, örökös őszi eső alatt látják a világot, mint a századvég embere.

Impresszio-
nizmus

Életük szűk határok közt játszódik le, pietista felfogásuk következtében bűnösnek érznek minden kikívánczó lendületet, arra születtek, hogy a kis

dolgok művészei, aprólékos és finom részletrajzolók legyenek. A harcias, aktivista naturalizmusban a franciák és németek mögött maradnak, de az impreszionizmus utolérhetetlen mesterei. Passzívabb természetűek, mint a nagy népek fiai, akiknek hétköznapi életébe is beleszól a világtörténelem. Eseménytelen és álom-átjárta napjaik során kiéleződik érzékük az elfutó hangulat iránt, ők írják a leginkább árnyalatgazdag prózát, azt a prózát, amely legjobban megfelel a századvég emberének.

Említettük, hogy a skandináv szellem nagyon erősen individualista. Ibsenhez is ez adta meg a kulcsot, innen érthetjük meg a későbbi írók két legfőbb mondanivalóját, a magányosságot és az Istenkeresést is. A skandináv irodalomban találja meg művészi formáját a modern magányosság. Az a magányosság, amely már nem a romantikus lélek megértés után vágyódó egyedülléte, nem küld már kék-virág-keresni messze tájak felé, hanem a nagyvárosi ember gyógyíthatatlan betegsége. Az északiakban a táj melankóliája és a protestáns „egyedül az Istennel” hagyomány kéri le a nagy magányt, annak a felismerését, hogy a „lélek alapján véve mindig anyaszült-egyedül van”, ahogy *Jacobsen* mondja.

Magány

Ezt a magányt akkor érzi az ember legjobban, ha ketten vannak hozzá: a szerelemben, a házasságban. Így lesznek a nagy skandinávok a rossz házasságok klasszikusai. A közösség a skandináv író számára többnyire elérhetetlen messzi cél; ha fiatalkorában az is az illúziója, hogy egy eszmei közösséghez talált, későbbi fejlődése során még nagyobb magányba hull.

Mindannyiuk mögött ott áll *Kierkegaard* (1. ott), a feltétlenség zordon követelményével. Szélsőséges individualizmusukban elfordulnak a készen kapott, örökölt és beléjük nevelt vallásosságtól, esetleg atheisták lesznek, de csak azért, hogy később annál nagyobb szenvedéllyel keressék a személyes Isten-élményt, az egyéniségüknek megfelelő vallásosságot. Az Isten-

Istenkeresés

keresés annyira általános, hogy szinte már modorra válik az északi irodalomban. Valamennyien keresik az Istent és ha megtalálják, annál rosszabb: nem hoz megnyugvást, hanem még mélyebb, még sötétebb nyugtalanságot. Mert ha van Isten, akkor érvényesek a nagy erkölcsi követelések is, amelyeknek az ember oly kevésbé tud eleget tenni. *Pontoppidan* a dánokat a mesebeli törpékhez hasonlítja, akiknek nagyon nagy és nagyon okos fejük van gyenge törzsük felett, éjszaka látnak és igen ügyesek a sötétben, de a napfény elől visszahúzódnak odujukba.

Dánok

Brandes

A „modern“ szellem áttörése és diadala sehol sem fűződik annyira egy ember személyéhez, mint Dániában. Ez az ember *Brandes György* (1842—1927).

Brandes 1872-ben kezdte meg a koppenhágai egyetemen előadásait, amelyeket később *A XIX. századi irodalom fő áramlatai* címen adott ki; a könyv egész Európára igen nagy hatást tett. A század uralkodó irányának a romantikát tekintette; finom, elemző megértéssel és a géniusznak kijáró élményszerű lelkesedéssel beszélt a romantika nagyjairól, de eltérte magát a romantikától, amelyben nem látott mást, mint reakciót a Felvilágosodás eszményei, a szabadság, a haladás, a józan ész ellen. Élethivatásának azt választotta, hogy megszabadítsa Dániát az állott, értelmét vesztett másodlagos romantikától, a theológus szellem béklyóiból, felhívja figyelmét a többi nép haladására, a dánokat ráébressze a valóra. És a dánok rá is ébredtek. „Ez a sokat ünnepezt és sokat ócsárolt ember“, mondja *Pontoppidan*, „olyan szellemi mozgalmat kavart fel az országban, amely páratlan a reformáció óta.“

Korszerűség

Brandes értékrendszerében két fogalom szerepel: értékes az, ami korszerű, értéktelen az, ami elavult. A fejlődés-gondolatnak ő a legnevezetesebb irodalmi

képviselője. A vallásosság régi, tehát elavult és értéktelen; a materializmus új, korszerű, tehát értékes. A politikában minden elavult, ami a feudalizmusra emlékeztet, ami korlátokat emel ember és ember közé; korszerű *John Stuart Mill* polgári radikalizmusa. A kritikában elavult a normatív esztétika, korszerű *Sainte-Beuve* lelki elemzése és *Taine* műélelmélete. És végül az irodalomban elavult minden, ami romantikusan a múlt felé fordul, korszerű az, ami a jelenkorral foglalkozik. Az írótól azt követeli, hogy „problémái“, vagyis társadalmi problémái legyenek.

Brandes szellemi nagyhatalom volt a századvégi Európában. Ibsent, Björnsont ő tette európai nagysággá, Nietzschebe ő öntött bátorságot, hogy életművét folytassa; és felvillanyozta, felszabadította a fiatal skandináv írókat. A kortárs-írók közt nincs jóformán egy sem, akit nem ő indított útjára. A hetvenes, nyolcvanas éveket a skandináv irodalomtörténet joggal nevezi a *brandesianizmus* korának.

De alig volt még szellemi vezér, akit hívei idővel ennyire cserben hagytak volna. Ibsen elhidegült iránta, Björnsonnal összekülönbözött, amikor Björnson azt kezdte hirdetni, hogy a férfinak is szűzen kell menni a házasságba, Jacobsen meghalt, a fiatalok pedig elvi okokból fordultak ellene: Drachman, Garborg, Jørgensen, Gjellerup, Strindberg stb. Sőt idővel maga Brandes is a brandesianizmus ellen fordult: kiábrándult fiatalabb korának demokratikus irányából, úgy találta, hogy az emberek mégsem mind egyenlők, sőt nagyrészüik teljesen értéktelen, a nyolcvanas évek végén *Nietzsche* hatása alá került, akinek felfogását ő nevezte el arisztokratikus radikalizmusnak. Lassankint visszavonult a szellemi csatáerről, nem írt többé szellemes és harcias tanulmányokat, hanem a nagy emberek kultuszának szentelte tehetségét és nagyterjedelmű monográfiákat írt: *Shakespeare* (1895), *Heine* (1897), *Voltaire* (1916), *Caesar* (1918), *Goethe* (1922).

A Brandes ellen forduló fiataloknak csakugyan igazuk volt abban, hogy Brandes hite a fejlődésben, materializmusa és modernsége nagyon is lapos, nem elégti ki sem azt, aki igazságra, sem azt, aki szépségre sóvárog és nem lehet tartós ideig egy alkotó ember világnézete. Brandes makacsul nem akarta megérteni a nem racionális eszmeerők, vallás és hagyomány fontosságát és szépségét és e miatt a tudatos, programmszerű egyoldalúsága miatt avult el, hagyták maguk mögött tanítványai.

Az író

Mint író, nem avult el. Nagy monográfiái kissé terjengősek, szempontjai kissé laposan józanok, de a *Fő áramlatok* mindmáig a legjobb könyv a romantikáról, nagyon szép *Lengyelország* c. könyve, amelyben szabadságszerető lelke síkraszáll az elnyomott nemzetért és esszéi közt több remekmű akad. Az olvasót ma is megragadja szellemének bámulatos elevensége, az állandóan éber intellektuális kíváncsiság. Mindenből rögtön ki tudja emelni a lényeges vonásokat és rendkívül világosan mondja el. A hivatalos tudomány sosem ismerte el és Brandes emberileg gyenge pontja, hogy mindvégig bánkódott azon, hogy nem kapott katedrát. Szokás szerint felületességgel vádolták, mert jól mert írni, vagyis úgy, hogy legelvontabb mondanivalóit is mindenki megérthette és gyönyörködhetett bennük, ami a legsúlyosabb vétek a tudományos kasztrendszer ellen. Hová lesz a tudomány tekintélye, ha egyszer a laikus is el tudja olvasni a tudományos könyveket?

Jacobsen

Jens Peter Jacobsen (1847—1885) tüdőbetegesen meghalt, mielőtt megtagadta Brandest és fiatalkori eszményeit. Pedig bizonyára neki is nehezebbre esett hútnak maradni: hiszen regényének hőse, *Niels Lyhne* csak azt kéri a sorstól, hogy mindhalálíig atheista tudjon maradni és nem sikerül neki, gyermekének betegsége mellett összeomlik és imádkozni kezd. Jacobsen mint természettudós kezdte pályáját, ő fordította dánra *Darwint*; amennyire szelíd természete meg-

engedte, harcos materialista volt, — de nem ez a fontos benne.

Fontos a stílusa. Ő az impresszionista próza legnagyobb mestere a világirodalomban. Ábrándos és végtelenül érzékeny természet, ezerszeresen reagál minden csekélységre, a kis dolgok betöltik egész világát, egész művészetét. A leírás és a jelzők virtuóza. Minden főnevet egy-két aprólékosan pontos, találó és mégis színesen költői jelzővel lát el. Amit leír, mindig látható, de főképp érezhető, a szívbe hatol. Nagyon sok virág szerepel műveiben, nagyon sok szín, hangulatának legjobban megfelel a sötétzöld és a borpiros, a telt és bánatos színek. Igen sokan utánozták, *Rilke* is.

Érzelmi mondanivalója a gyógyíthatatlan modern magányosság és a skandináv nosztalgia az élet után. Ez a vágy még gyógyíthatatlanabb. Niels Lyhne elviszi anyját a világ legszebb tájaira; de mindig a túlsó part szép és amikor oda átmennek, a színek elhalványodnak, amint közelebb érnek. Az élet mindig messze van.

Regényei nem egészen könnyű olvasmányok. Bizonyos elvontságot ad nekik az, hogy Jacobsen nem annyira a megjelenítés technikájával dolgozik, mint a legtöbb realista, hanem egy egész életfejezetet összefoglal egy gondosan kidolgozott hangulati képbe. Első regénye, *Grubbe Mária* (1876) történelmi regény Flaubert iskolájából, de a történelem teljesen háttérbe szorul a hősnő alakja mögött. Grubbe Mária is kereső; az igazi férfit keresi és nem találja meg sem a nemzeti hősből, sem a melankólikus Don Juanból, hanem végül is egy béresből, aki veri, koplaltatja, de mellette Grubbe Mária mégis jól érzi magát. A dezillúziós irodalom egyik remekműve ez a könyv, stílusának lágy szín pompája furcsa ellentétben áll a nyers leleplező tárgyival. A századvég nagy erkölcsi válsága jut benne kifejezésre: ami a nemeket összefűzi, amit a nő értékel a férfiban, nemcsak minden hasznossági és társadalmi szemponttól független (ezt már a preromantika is

Stílusa

Magány

Regényei

rudta), hanem a jón és rosszon is túl van; sőt talán a férfias gonoszság az, ami vonz.

Niels Lyhne

Főműve az önarckép-jellegű *Niels Lyhne* (1880), a századvég Werthere, az elernyed, fáradt szomorúság tökéletes kifejezője. Niels sok mindent akar, de az élet elfolyik keze közt; legjobban szeret egy patak fölött állni, a híd karfájának dőlve és órák hosszat szórni a vízbe a cigarettahamut. Oly mellékes, hogy közben atheista, — annyira magába van zárva, annyira nem vezet belőle kifelé semmi út, hogy ha hinne Istenben, az sem változtatna rajta.

Novellái közül kiemelkedik első műve, *Mogens* és a hátborzongató *Bergamói pestis*.

Bang

Jacobsen mellett a dekadencia másik nevezetes képviselője *Herman Bang* (1857—1912). Regényeiben (*A fehér ház, Hazátlanok, Tine*) nincs is más, mint dekadencia-hangulat és magányosság. Emberei annyira szétfolyó, akaratnélküli, hangulat-dobálta figurák, hogy el is vesztik hitelességüket; ami Jacobsennél fájdalmas művészet, Bangnál már modorosság. A *Hazátlanok* hőse, Joan (!) Újházy magyar, de igazán nem látszik rajta.

Drachmann

Egészen más vérmérséklet *Holger Drachmann* (1847—1885). Vad és harsány vikingtermészet, művei is harsognak. Eleinte a szocializmus érdekében, azután népnemzeti irányban. Elkésett romantikus, a vándorság és a tenger költője. Elsősorban lírikus; nagy regénye, a *Forskrevet* (németül a *Verschrieben* szó felel meg, 1890), bár érdekes képet rajzol a nagyvárosi bohémvilágról, elmosódó és bőbeszédű. Nyelvművész lévén, munkássága a külföld számára kevesebbet mond.

Pontoppidan

Jacobsen igazi ellenlábasa és egyenrangú vetélytársa *Henrik Pontoppidan* (szül. 1857). Míg Jacobsen beérte a dán álmatagság lírai szépségű ábrázolásával, Pontoppidan, mint Brandes, felveszi ellene a harcot, ébreszteni akar, tetterős embereket akar nevelni. Nem finom impresszionista, hanem széles társadalom-ábrázoló, a nagy elbeszélők, Fielding, Balzac vagy

Gogoly fajtájából. Számos egyéb művén kívül három nagy regényt írt: *Det forjaettede Land* (Az ígéret földje, 1891), a nyolcvanas évek Dániájának és egyúttal a falunak, *Lykke-Per* (Szerencsés Péter, 1898) a kilencvenes évek Dániájának és egyúttal a városnak, Koppenhága nagy- és kispolgári és századvégi bohémvilágának, *Fra des Dödes Rige* (A halál birodalmából, 1912) pedig a kilencszázas évek Dániájának keresztmetszete. De sokkal inkább *Kierkegaard* szellemi ivadéka, sem hogy olyan egyértelmű képet tudna adni, mint Balzac vagy Gogoly; a tanulság, amelyet az olvasó műveiből leszűrhet, kb. ez: a dánoknak fel kell ébredniük, de ha felébrednek, akkor kezdődik csak a keserves élet. Látszólagos erőteljes optimizmusa mögött egy Jacobsenénél mélyebb pesszimizmus tátong.

Regényei közül csak a *Szerencsés Péter* lett világirodalmivá. Hőse az a bizonyos „jövő embere“, akiről Brandes szokott beszélni, akinek eljövételét várja a nemzedék. Józan, erős, tehetséges fiatalember, már mint gyermek, odahaza a paplakban meggyűlölte a dohos pietista levegőt, az irodalom nem érdekli, annál inkább a mérnöki tudományok, hatalmas csatorna-rendszerrel új életet akar vinni Pontoppidan szűkebb hazájába, a nagy, alvó jütlandi síkságba. A szerencse is melléje szegődik, minden sikerül, amibe belefog, egy koppenhágai zsidó pénzember lányával megszeretik egymást, Perre vagyon és családi boldogság vár . . . de Per az a fajta, aki nem tudja elviselni a szerencsét. Menyasszonyával szakít, nagy terveit is faképnél hagyja, visszatér a földhöz és népéhez, feleségül vesz egy szép, szőke, csacsi papkisasszonyt, boldog és szerény családi életet él. De ez nem megoldás, nem segít rajta, hogy visszatért a hagyományokhoz; rövidesen még boldogtalanabb lesz, mint valaha volt, mert Istent és önmagát nem találhatja meg a boldogságban, csak a szenvedésen keresztül növekszik az isteni az emberben. Mint egykor Kierkegaard, ő is úgy érzi, hogy vétkes dolog magához láncolni feleségét, aki más,

*Szerencsés
Péter*

nyugodtabb természetű emberrel talán boldogabb lehetne. Mint egykor Kierkegaard, ő is azt hazudja, hogy mást szeret, mire felesége gyermekeivel együtt otthagyja. Per ezentúl Észak-Jütland kietlen vidékén teljes remeteségben él, a pusztaságban és a szegénységben „egyedül Istennel“: ez a megoldás, az északi, protestáns válasz az örök kérdésekre.

Szerencsés Péter Niels Lyhne ellenpólusa: Lyhne azért boldogtalan, mert gazdag belsőségéhez, álmiaihoz képest a világ nagyon kicsi és kevés, Per pedig azért, mert pietista századok által megnyomorított szűk lelkébe nem fér be a szerencse, az élet szépségei, gazdagsága, visszabújik a föld alá. Maga Pontoppidan nem mondja, talán nem is látja ezt ilyen tisztán; mindez sokkal kétsíkúbb, északibb, ködösebb.

Gjellerup

Karl Gjellerup (1857—1919) Pontoppidannal együtt kapott 1919-ben Nobel-díjat. A dánok hagyományos francia tájékozódásával szemben a német szellemhez vonzódik, műveinek egy részét németül írja, ezért hazájában sok szemrehányás is éri. *Vándorévek* (1885) c. művében gyökeresen leszámol fiatalkori brandesianizmusával és ő is Istenkereső lesz. Wagner hat rá, regényt ír a német misztikusokról, Schopenhauer olvasása közben ő is hazatalál a szenvedéshez, mint Pontoppidan hősei, érdeklődése India felé fordul, buddhista lesz. Legfőbb regénye, *A Zarándok Kamanita* (1906) részben Indiában, részben a világmindenségben játszódik le. Erősen intellektuális, sőt kissé tudálékos író, regényeiben is szereti kitergetni jártasságát a filozófia és misztika dolgaiban.

Jörgensen

Hasonlóképp lelkes brandesianusból lett Istenkeresővé és -találóvá *Johannes Jörgensen* (szül. 1866) is. Első költeményeiben és önéletrajzi írásaiban nagyon finom impresszionista, Jacobsen legjobb tanítványa. Sok vergődés és nyugtalanság után a katolicizmusban találta meg önmagát. 1896-ban megtért és ettől kezdve az egyház szolgálatába állította életét, egy ideig a louvaini katolikus egyetemen adott elő,

majd mikor az egyetem a világháborúban elpusztult, szerzetbe vonult. Legfőbb műve nagyon szép könyve *Assisi Szent Ferencről* (1907), a szent csodálatos alakját újra ragyogó életre keltette szélesebb világi rétegek tudatában.

Laurids Bruun (szül. 1864) képviseli a dán irodalomban az Európa-fáradtságot, a vágyat az exotikus, egyszerű élet után. *Van Zanten boldog évei* (1908) és két folytatása kitünő exotikus regények. Bruun

Az exotikumban rokon vele *Johannes V. Jensen* (szül. 1873); de Jensen nem fáradtságból hagyta el Európát, hanem éppen ellenkezőleg, túlradó erőinek keresett szabad területet. Jensen hisz az északi faj fölényében és vezetői hivatásában; de a németekkel ellentétben az északi faj legtisztább képviselőinek az amerikaiakat tekinti. Az amerikanizmust dicsőítik régebbi regényei: *Madame D'Ora* és *A Kerék* (1904—05). Az északi faj jellegzetes vonásának, mint Spengler, ő is a fausti ösztönt, a végtelen expanziós vágyat tartja, azt az erőt, amely a vikingeket hazájukból kiröpítette, amely „mindíg túl akar jutni önmagán“, ahogy ő mondja. Ennek az expanzióknak legfőbb mozgatója szerinte egy örökölt nosztalgia: a germán fajtán tudatalatt emlékeznek arra, hogy őshazájukban, Jütlandban (ide való Jensen) valamikor a jégkorszak előtt tropikus napsütésben éltek és ez a napsütés kísért mindegyre emlékezetükben. Az északi fajtán mithoszáat írta meg *Det Langede Rejse* (A hosszú út) címen összefoglalt regényeiben, az út a jüt őserdőtől Columbusig vezet. Mithoszai inkább mint ifjúsági regények maradnak meg. Jensen

A dán munkásság és munkásmozgalmak legnevezetesebb írója *Martin Andersen-Nexø* (szül. 1869), főműve, *Pelle Erobreren* (A győzedelmes Pelle, 1906—10) 4 kötetben meséli el egy munkás belső fejlődését, a börtönt, amelyet szocializmusa miatt kell elszerveznie, ő is felfedezi individum-magát, hiszen skandináv, de azután mégis visszatalál a közösséghez. A könyv Andersen-Nexø

tárgyában és nagy lélekzetvételében *Kassák Lajos* önéletrajzára emlékeztet, de hangja érzelmesebb, kenetteljesebb. A háború után Andersen-Nexő szélsőbalra tolódott és már ebben a szellemben írta meg következő hatalmas regényét, a *Ditte Menneskebarn* öt kötetét (1919—21).

Svédek

Svédországban a századforduló korának valamennyi irányát egy ember hatalmas műve képviseli, *Strindbergé*.

Strindberg

August Strindberg 1849-ben született Stockholmban, apja nemes ember, anyja „cseléd“. Szegényes gyermekkor, az apai pofonok és az anyai melegség hiánya mély nyomokat hagyott érzékeny lelkén. Egyetemi éveit kedélytelen északi tivornyák között élte át, tanulmányait nem fejezte be és 1872-ben *Olof mesterral* megkezdte színírói pályáját. 1879-ben óriási feltűnést keltett *A vörös szoba* c. regénye, amellyel a naturalizmus bevonult Svédországba. Első korszakában a szocializmustól várja a megoldást, nemcsak a társadalom, hanem saját lelkének gyötrő nyugtalanosságára is. „Falukutatással“ foglalkozik, népi tárgyú novellákat és regényeket ír. Közben lezajlik első házassága, életének legfontosabb élménye. 1883-ban egy ellene indított sajtóhadjárat elől külföldre megy, elválnak feleségétől és megírja *Egy balga vallomásait* (1895-ben jelenik meg), mániákus beszámolását házassága összeomlásáról és ezzel még drámáinál is nagyobb szenzációsikert ér el egész Európában. Közben már novellákban és főképp drámákban közölte felfogását a nőről és a szerelemről (*Tizenegy egyfelvonásos*, köztük a *Julia kisasszony*, 1888; *Pajtások*, 1887; továbbá *As apa*, 1887; *Számum*, 1888, stb.). Ezek révén Strindberg a nőgyűlölet apostolaként szerepel a köztudatban.

Strindberg rájött arra, amit a francia lélekrajzolók, különösen Stendhal már régen tudtak: hogy a szerelem nem egysíkú érzés. Rájött arra, amit a pszichoanalitikusok *ambivalenciának* neveznek: hogy a gyűlölet a lélekben nagyon közel van a szerelemhez és egyik könnyen átcsap a másikba. Amikor benne is gyűlöletté változott a szerelem, költői erejét a nők leleplezésére fordította. A nőt a nőmozgalom és irodalmi párthíve, Ibsen, a férfival egyenjogosította, ami talán még több, mint a romantikus szemlélet, amely a nőt a férfi fölé emelte. Strindberg végzete az, hogy túlságosan komolyan vette mindezt, komolyabban, mint a férfiak, komolyabban, mint akár a nők. Számonkérte a nőktől, hogy miért nem olyan tökéletes emberek, mint amilyenek a férfiak nem tudnak lenni. Mániákus vádaskodásában mesebeli vámpírt csinált a nőből, aki félelmes energiával szíjva ki a férfi erejét és jobb ügyhöz méltó szakértelemmel teszi tönkre életét. Mint minden szélsőséges állítás, amelyet kellő intenzitással adnak elő, ez is nagy feltűnést keltett és számos rajongóra talált. Mert intenzitásban Strindbergnél igazán nem volt hiány; a régi germánok berszerkerjeire hasonlított, akik a csatában meztelenre vetkőzve, vakon és őrjöngve rohantak az ellenségre.

Közben fiatal korának szocializmusával is meg hasonlott és regényeiben (*Csandala, Viharos tengeren*) a Nietzsche-i Übermensch-erkölcsöt hirdette, Az irodalomtól is megcsömörlött és a tudományhoz, a nagy, személytelen, hideg birodalomba menekült. A természettudományok vonzották, mint Goethét. Ő is szembehelyezkedett a hivatalos felfogással; de míg Goethe a természettudományokban a világ szépségét, a színek és a virágok sokféleségének titkát keresi, Strindberg a halott ásványokhoz menekül és aranyat akar csinálni.

Az előzmények után eléggé meglepő módon 1892-ben újra megnősült és két év múlva kevésbé meglepő módon újra elvált. Ekkor Párisba ment és

itt esett át (1894—96) életének második és talán legnagyobb válságán, amelyről *Inferno — Legendák* c. önéletrajzi írása számol be. Ez Strindberg legérdekesebb könyve, nem annyira az irodalom, mint inkább az elmekórtan szempontjából. A teljesen magára maradt, nyomorba jutott Strindbergen elhatalmasodik az eddig úgy-ahogy leküzdött téboly: felfedezi, hogy a világon minden összefügg egymással, a hatalmak titkos jeladásokkal intézik sorsát, mert valami magasabb céljuk van vele. A kandallóban a szénmaradékok jelentőségteljes ábrákba állnak össze, szivalakú kavicsokat talál, a falakon meglátja nevének kezdőbetűit. Jó szellemek igen ravasz módon megakadályozzák abban, hogy túlságosan sok abszintet igyék, de rossz szellemek a városnegyed valamennyi árnyékszékének ablakát szobája felé fordítják. Ilyen égi és pokoli jelek között fedezi fel új prófétáját, a régi misztikus Swedenborgot, és így jut el „fejlődése“ legsiralmasabb fejezetéhez, megtéréséhez.

Vallásos
korszak

Hite részben gyermekded hit a jók megjutalmaztatásában és a gonoszok bűnhődésében, részben az, amit Nietzsche ressentiment-kereszténységnek nevez (l. Nietzsche). Ebben a korszakban írt drámái: *Damaszkusz felé* (1898 és 1904), *Mámor* (1899), *Húsvét* (1901). E drámák szereplői éppen olyan mumusok, mint előző darabjaiban, de a végén eléneklik: „Ha a gyermek jó s szótfogadó...“

Drámai ereje még egyszer teljességben szólal meg a *Haláltáncban* (1901) és a *Kamarajátékokban* (1907); gyengébbek történelmi drámái, amelyekben nagy történelmi alakok veszekszenek nagy történelmi nőkkel, mesejátékai pedig teljesen értelmetlenek. Hitét is éppen úgy megunta, mint minden mást, harmadik feleségétől is éppúgy elvált, mint az előzőktől, közben megdőbbsent kortársai egyre nagyobb bámulattal tekintettek fel rá, *Fekete Zászlók* c. regényével (1907) sikerült még egy nagy feltűnést keltő vádaskodást röpfteni a világra kortársai ellen; majd ismét

teljes magányba jutott és ebben a magányban halt meg 1912-ben.

Az Ibsen utáni korszaknak Hauptmann mellett kétségkívül ő a legjelentékenyebb és legeredetibb drámaírója. Senkinek sem sikerült annyira, mint neki, hogy maga a *párbeszéd cselekmény legyen*. Drámáiban a párbeszéd a kölcsönös leleplezés eszköze: szereplői beszélgetés közben levetkőztetik egymás lelkét, egyre sötétebb és piszkosabb aljasságokat fedeznek fel egymásban. Darabjai hátborzongató hatásukat azzal érik el, hogy alakjai olyan vádak tudnak egymáshoz vágni, amelyek talán mindnyájunk tudata mélyén ott élnek embertársainkkal szemben, de a civilizáció nem engedi meg, hogy kimondjuk őket. Strindberg beteges lelki alkata következtében nem ismert gátlásokat. Fölénye, hogy mindent ki tud mondani; mindent, amit jobb nem kimondani. És amit nem is érdemes kimondani: például az ideges ember ellenérzése a kiszolgáló személyzet iránt drámáiba groteszken nagyarányú, félelmetes és iszonyú szakácsnőket és szobalányokat vetít.

De talán drámáinál maradandóbbak lesznek önéletrajzi írásai, az *Egy lélek fejlődése* kilenc része. Strindberg az egész világirodalom leginkább önéletrajzi embere, vagy úgy is mondhatnók, legszélsőségesebb exhibicionistája. Mindíg csak önmagáról beszél; ha más figurát szerepeltet, az élettelen papírosalak vagy karikatúra. Az ilyen embernél fejlődésről sem lehet beszélni; változásai csak a felületen mennek végbe, mindíg ugyanaz az August Strindberg marad, akár szocialista, akár hívő. Benne csúcsosodik ki a skandináv individualizmus; egyetlen mondanivalója saját egyénisége. Ez az egyéniség azonban nem nyújt kulcsot embervoltunk mélyebb megismeréséhez, mert „kivételes egyéniség”. De ez is csak látszat; kivételes egyéniség, de ugyanolyan, mint a többi kivételes egyéniség; tulajdonképen a kivételes egyéniségek a legegyenesebbek.

A drámaíró

Önéletrajz

Strindberg a gyűlölet művésze, — ez az a szenvedély, amelyet hivatása formába önteni. Alakjai csodálatosan tudják gyűlölni egymást évtizedeken át; a gyűlölet egyetlen lelki táplálékuk, annyira gyűlölik egymást, hogy az már több a szeretetnél. De vajjon ő maga „good hater“, jó gyűlölő volt-e, mint ahogyan az angolok mondják? Nem. Jó gyűlölő volt Voltaire, jó gyűlölő volt Heine, ők csak az ellenséget gyűlölték, a gyalázatost. Strindberg a rossz gyűlölő, akiben a gyűlölet önmaga ellen fordul és meghamisítja a világ képét.

*Strindberg
és Ibsen*

Az összehasonlítás a másik nagy skandináv drámaíróval magától kínálkozik. A huszas években az összehasonlítás még általában Strindberg javára ütött ki, hiszen Strindberg mániás intenzitása mellett Ibsen olyan sápadt, olyan elméleti! De mi igazat adunk *Alfred Kerr*nek, aki már a legnagyobb Strindberg-lelkesedés idején is biztosan tudta, hogy Ibsen sokkal nagyobb. „Ibsen“, mondja, „a húst és a csontvázat adja, Strindberg csak a csontvázat, és az is kivételes csontváz.“ Alakjai mumusok, kivetített agyrémek, egy szerencsétlen beteg rosszindulatú panaszzaiból születtek. Nem azt akarjuk mondani, hogy az élet nem olyan, mint ahogy Strindberg látta, — ki tudja, milyen az élet? Csak azt akarjuk mondani, hogy a művészet nem olyan, mint ahogy Strindberg csinálta. Strindberg műveit legtöbbször a Georg Müller Verlag-nál megjelent német fordításban olvastuk és ha rá gondolunk, megjelenik előttünk e könyvek izléstelen, rikító sárga-vörös kötése. Valljuk be, ez a kötés tökéletesen illett Strindberghez.

Heidenstam

A svéd társadalom sokkal arisztokratikusabb természetű a dánnál és a norvégnél; a földbirtokos és katona-nemesség feltétlen vezető réteg benne. Ez a társadalmi oka annak, hogy a naturalizmus és a vele rokon mozgalmak csakhamar erős ellenhatást váltottak ki. Bíráló és közönség egyaránt „idealista“ irodalom után vágyódott, amely a svéd multat és jelent

rokonszenvesebb színekben mutatja be, mint Strindberg. Ennek az áramlatnak vezére és Strindberg fő ellenfele *Verner af Heidenstam* (szül. 1859). Leghíresebb könyve *Karolinerna* (1897) c. novellagyűjteménye. A svéd történetírók a XIX. század illúzióromboló hajlamát követve, megtépázták a svédek nemzeti büszkeségének, XII. Károly királynak dicsőségét: ábrándozó volt, mondták, céltalan hősiességével, főleges hadjárataival évszázadokra aláasta Svédország erejét. Heidenstam novelláiban védelmébe veszi XII. Károly öncélú hősiességét és vele a svéd jellem romantikus-gyakorlatiatlan oldalát, mint ahogy vele egyidőben a spanyol *Unamuno* védelmébe vette Don Quijotét és a spanyol jellemet.

Az idealista áramlat *Selma Lagerlöf* (1858—1941) művészetében érte el legszebb diadalát. Mégpedig a nagy író első regényével, a *Gösta Berlings sagával* (1891), amely azonnal világhírvé tette. Lagerlöf fellépése előtt az Észak csak mint a nagy lelki és társadalmi problémák, az Istenkeresők hazája volt ismeretes; Lagerlöf fedezte fel a világ számára az Észak költészetét, az Északot, mint mesetáját, ahová a lélek vágya száll. A ragyogó fiatalságú Gösta Berling és barátai, a hajótörött gavallérok, akiket egy jóságos öreg tündérre emlékeztető földbirtokos asszony összegyűjt kastélyában, a kísérteties, gonosz Sintram, a felejthetetlen fiatal lányok, akik Göstába szerelmesek, kalandjaik és szomorúságaik, — mindez a legszebb mese, amit valaha felnőttek, vagy mondjuk majdnem-felnőttek számára írtak. A könyv varázsa egy kevéssé Krúdy Gyuláéra hasonlít. Itt is egy gavalléros, úri világ elevenedik fel, a nemesi életformának csak szépségét és költőiségét látjuk, árnyoldalai nélkül, az életet áthelyezi egy könnyebb és kellemesebb elembe, eszményíti, megfosztja nehéz földízi valóságától. Tizenketten vannak a gavallérok és úgy járnak-kelnek a világban, mint Arthus király tizenkét lovagja. Gösta Berling alakját apollói ragyogásba vonja az, hogy az

Lagerlöf

író érezhetően szerelmes belé és elhalmozza minden fényességgel, amit a női képzelet a férfira láthat.

A legendaképzés, az elhihető mese adománya Lagerlöf legfőbb írói tulajdonsága; ez élteti többi írását is. Legszebbek talán azok, amelyek műfajuk szerint is legendák: nagyszerű *Krisztus-legendái*. Ehhez a műfajhoz nagyon közel áll *Arne úr kincse*, a világirodalom egyik legjobb kísértethistóriája, Lagerlöf-i tartott érzelemmel és északi mithikus borzongással tele. A svéd nemesi világ romantikájába visz a megható *Egy udvarház története*.

Az *Antikrisztus csodáival* (1897) elhagyja svéd világát, az Etna lábánál elterülő falvak primitív, ősi indulatokkal fűtött csodaváró birodalmába visz. A *Jeruzsálem* (1901—2) megint északon játszódik, a szektárius, szentföldjáró svéd parasztok között.

Lagerlöföt, Nobel-díja és svéd akadémikus volta dacára nem mindenki szokta mint író komolyan venni. Nem lehet tagadni, van benne valami ifjúsági és fehér irodalom, sok szentimentalizmus, már-már a limonádé határán jár, — de valahogy az van benne a fehér irodalomból, ami abban örök emberi, ami után mindenki kívánczik, mikor könyvet vesz kezébe. A giccshez is közel jut, de nem inkább, mint Dickens; Dickensnek talán ő az egyetlen méltó követője a modern irodalomban, az egyetlen, akinek könyveit elővehetjük olyankor, amikor Dickens nincs kéznél. El kell ismernünk, hogy az életben nincsen annyi jószág és szeretet, mint Dickens és Lagerlöf írásaiban; de nem szabad olcsó irodalomnak tekintennünk csak azért, mert valóságos jószág és szeretet van benne.

Fröding

A századvégi svéd irodalom eredeti lírai tehetősége *Gustav Fröding* (1860—1911). Bellman hagyományait kelti új életre, a csavargó- és diák-költészetet, friss népi elemeket visz a századvég túlságosan kifinomult hangulatába. De zenét tud adni a korszerű érzé-

kenységnek is, amikor Indiáról és Ithakáról álmodozik, vagy beleéli magát, mint egykor Ovidius, elhagyott nők, pl. Friederike von Brion (l. Goethe) lelkébe.

Norvégek

A norvég realizmus erősen szatirikus és harcias élű, a norvég írók egy kissé mind olyanok, mint Ibsen és Björnson. Nem tudják elképzelni az írást „probléma” nélkül.

Alexander Kielland (1849—1906) a norvég realista regény mestere. A problémákat szellemes fölényvel kezeli, ő a francia a norvégek közt. Első sikerét *Garman & Worse* (1880) c. széles társadalomábrázoló regényével aratja, amelyet később a *Skipper Worse* (1882) egészít ki. Szektáriusokról, Istenkeresőkről van benne szó, mint annyi északi regényben. Szatirikus írásaiban a lelkészeket és tanárokat használja leginkább céltáblául.

Kielland

Arne Garborg (1851—1924) többek között arról nevezetes, hogy a *Landsmalon*, (l. ott), a népi norvég nyelven írt, amelyért annyit küzdtek a norvég felújulás korában. Eleinte a modernség, materializmus és szabadgondolkodás híve, ő képviseli a norvég irodalomban az erotikus lázadást, ő ír regényt a századvégi bohémvilágról. Később megtért a vallási és népi gyökerekhez.

Garborg

Igazán világirodalmi jelenség ebben az időben csak egy norvég, *Knut Hamsun* (szül. 1859). Észak-norvégiai parasztfiú. Kalandos ifjúkora Gorkij és Mark Twain kezdetére emlékeztet: tíz évig Norvégiában volt tanítótól kőművesig mindenféle, azután 1878-ban kivándorolt Amerikába, ott is mindennel megpróbálkozott, majd hazatért, keserűen kiábrándulva. Első regényével, az *Éhséggel* (1890) híres író lett, fellázadt az uralmon lévő Ibsen, Björnson, Kielland hűvös és intellektuális iránya ellen. Rövid

Hamsun

időn belül megírta másik két remekművét, a *Misztériumokat* (1892) és a *Pant is* (1894).

Már első regényeiben feltűnik az a tehetség, hogy ki tudja mondani a félig-tudatos lelki történéseket, belelát abba a titokzatos félhomályba, amely ébrenlét és álom, valóság és képzelet határán terjeng a lélekben. Ez a látás első korszakából való regényeinek valami különös, meseszerű és mégis teljesen hiteles jelleget ad: úgy érezzük, fantasztikus, amit elmond és mégis igaz lélek szerint. Ilyen hitelesen lehetetlen figura pl. a *Misztériumok* hőse, aki „külföldi ezen a világon“. Dosztojevskijs jószágú és alázatú lélek, mégis egészen más, mint a nagy orosz Félkegyelműje, mert Hamsun félhomály-látásmódja groteszk, mulatságos vonásokat vetít bele.

Pan

Főműve, a *Pan* a századvégi kisművészet remeke, a természetet apró részleteiben ragadja meg, letört faágak, levelek, kis állatok mozaikjaiból rakódik össze a táj, kis lélekrezdülések egymásra következéséből Hamsun örök témája, a bolondul hűséges szerelem egy nő iránt, aki nem érdemli meg.

Ezekben a kitűnő kis regényekben is megszólal már Hamsun ellenszenve a modern városi élet iránt, amely azután nyílt irányzatossággá válik a főváros bohémvilágában lejátszódó regényeiben: *Uj föld, Lynge szerkesztő*. Hamsun alulról, a népből és az emberi világ északi határszéléről jött a civilizációba és mindvégig kívülről nézi azt, a barátságtalan idegen kesernyességével. Szemében a civilizáció egyértelmű az amerikanizmussal, amely kiöli a világból a lelket. Civilizációs termék és ezért gyűlöletes a demokrácia is. Első korszakának végén regény-trilógia (*Őszi csillagok alatt*, 1906, *Halk hírokat penget a vándor, Az utolsó öröm*) hőségé teszi a Vándort, önmagát, akinek már életformája, nem-alkalmazkodása is tiltakozás a mai világ egyhangú és rideg rendje ellen.

Az ilyen félhomály-művészet nagyon könnyen modorossággá válik és Hamsun hamar az önmaga

utánzója lett. Modorra válik benne az északi elhallgatás, a lényeges dolgok szemérmes ki nem mondása: nagy körmönfonsággal, hatalmas apparátussal hallgatja el a dolgokat, amelyeket úgyszólván mindenki tud, anélkül, hogy kimondaná. Alakjai, a civilizáció ellen való tiltakozásképpen, többnyire kissé fogyatékos értelműek, különösen amikor szerelmesek (*Viktória*).

Ötvenéves korában megújult és szakított régebbi modorával. A szubjektív hangot elhagyta és áttért a széles epikus ábrázolásra: a paraszti élet rendjét *Az anyaföld áldásaiban* írta meg (1915), Észak-Norvégia nyugtalanvérű csavargóit a *Csavargó-trilógiában* (1922—33), egy szanatórium betegeinek életét *Az utolsó fejezetben* (1923), bűnügyi történetet *A kör lezárulban* stb.

LENGYEL ÉS OROSZ
SZÁZADFORDULÓ*Lengyelek*

Az 1863-as szerencsétlen kimenetelű úri forradalom újabb katasztrófát hozott a lengyel népre. A politikai elnyomás és az európai koreszmék hatása alatt a lengyelek kiábrándultak nagyszerű romanticizmusukból, nemzeti eszményüket rezignáltan eltették jobb időkre, ők is „haladni akartak a korrall”, a materialista korrall, amely oly kevésbé egyezett a lengyelség jellemével. Az irodalom sokáig hallgatott a kedvezőtlen politikai és szellemi éghajlatban. Romanika és pozitívizmus ellentétéhez hozzájárult az *úrparaszt* és a *lengyel-ruszin* ellentét tudatosodása. A pozitívista, a paraszt és a ruszin úgy érezte, neki nincs miért küzdenie az úri Lengyelország helyreállításáért.

Konopnicka

Az új állapotoknak megfelelő hangot először egy nőíró, *Maria Konopnicka* (1846—1910) találta meg, a lengyel Ada Negri, az egyszerűek, a szenvedők anyai szívű költőnője. Legfőbb műve a Mickiewicz nemesi Pan Tadeuszának ellenpárjaként írt parasztoposz, *Pan Balzer Brazíliában*, kivándorló lengyel parasztok kalandjait és szenvedéseit mondja el színesen és eredetien.

*Orzeszkowa
Prus*

Egy másik kitűnő nőíró, *Elisa Orzeszkowa* (1842—1910), továbbá *Boleslaw Prus* (1847—1912) képviseli a lengyel irodalomban a széles társadalom-

ábrázoló regényt. Ők foglalkoznak behatóan a felmerülő új problémákkal, a nő- és zsidókérdéssel is.

A századvégi lengyel fellendülés világirodalmi neve *Henryk Sienkiewicz* (1846—1916). Előkelő környezetből származott; írói pályáját a koráramlat hatása alatt ő is pesszimista, naturalisztikus „szénrajzokkal” kezdte. Egy vadnyugati utazás eszméltette rá színes, romantikus tehetségére. Nagy történelmi trilógiájával (*Tűzzel-Vassal, Özönvíz, Wolodyjowski úr*) egycsapásra a lengyelek első írója lett. A Trilógia nemzeti tett volt, óriási lelkesedés fogadta, a lengyelek boldogan merültek el ismét dicső multjuk szemléletébe, a regény Sienkiewicz többi művével együtt most már népkönyv, amelyet a legegyszerűbb lengyel is rajongással olvas, olyan a lengyel öntudat történetében, mint a magyarban a *Magyar Nábob* és az *Uj földesúr*. De Sienkiewicz világa szűkösebb és szinte naivabb Jókaiénál: csupa harc, csupa hősiesség, nagyon kevés emberi tartalom. Ugyanezt lehetne mondani a *Keresztes lovagokról* is (1898). A Trilógiában a lengyelek a törököket úzik ki önerejükből, a nemzeti összefogás segítségével, ebben pedig a németeket, a középkori német lovagrendet.

Sienkiewicz

Az orosz cenzúra felismerte, mekkora hatást tesz a lengyel öntudatra Sienkiewicz és megtiltotta neki, hogy lengyel tárgyú történelmi regényeket írjon. Így fordult tárgyért a közös európai mult, a római császárság felé és megírta a művet, amelynek világhírét köszönheti, a *Quo Vadist* (1899). A cenzúra nem ért célt: a lengyel olvasó ebből a könyvből azt olvasta ki, hogy a maroknyi kereszténység diadalt tudott aratni az irtózatot római császárságon és örömmel vette tudomásul, hogy a hősnő és az emberfeletti Ursus már akkor is lengyelek voltak.

Quo Vadis

Sienkiewicz regényeiben Walter Scott regénységmája ült késői diadalt: a cselekmény középpontjában egy színtelen szerelmespár, akik számos akadály legyőzése után egymáséi lesznek, — helyettük

a mellékalakok az elevenek és érdekesek. Különösen egy mellékalak: Petronius Arbiter. Ebbe az alakba Sienkiewicz színes íróművészetével bele tudta vinni a századvégi dandy minden megingathatatlan fölényét és varázsát, anélkül, hogy meghamisította volna a történelmet, mert Petronius csakugyan ilyen lehetett, a római századvég gavallérja volt. De most már, a Quo Vadis révén, úgy hozzátartozik az európai századvéghez, mint Wilde vagy D'Annunzio.

A Quo Vadis óriási sikere már abba az időbe esik, amikor a nagy könyvsiker egyáltalán nem jelent feltétlen irodalmi értéket. Hatásának titka részben az, hogy igen sokat vett át a világ egyik legnagyobb írójától, Tacitustól; másrészt ki tudta elégíteni a vallásos közönség irodalmi igényeit, anélkül, hogy unalmas vagy prédikációs hangot ütött volna meg. Mint rendkívül eleven mesemondó, valószínűleg még sokáig olvasott ifjúsági író marad.

Ujromantika

Sienkiewicz a régi, másodlagos romantika utolsó bajnoka. Az újromantika, a materializmussal szembe helyezkedő új spiritualizmus lendülete és formaujjító finomsága 1900 körül ért a háromfelé szakított Lengyelországba. Ebben az áramlatban újra fellángol a lengyel misztikus katolicizmus, újra elevenné válnak a romantikus nagyok, elsősorban *Miczkiewicz* és *Slowacki*, akiktől az előző, pozitivista kor kedvetlenül fordult el. A 900-as évek elején a lengyel irodalomban erős harcok dúlnak; a fiatalok megtámadják Sienkiewiczet, aki erkölcstelenséggel vádolja őket. Az irodalmi élet belső feszültsége és külső fontossága éppúgy megnövekszik, mint Magyarországon a Nyugat és Ady körüli harc idején.

Wyspianski

A modernek legérdekesebb alakja *Stanislaw Wyspianski* (1869—1907), sokoldalú, szertelenül nagyarányú géniusz, költő, festő és a lengyel színház nagy reformjáról, egy lengyel Gesamtkunstról álmodozik. Szakít minden avult realizmussal, antik és ósláv tárgyakhoz megy vissza, nyelvében népi zamatot és

filozófiai elvontság keveredik, a lengyel jövődöt hirdeti bizonytalan értelmű jelképekben, mint egykor Miczkiewicz. Bizonyos fokig az expresszionista dráma előfutára: *Esküvő* c. darabjában pl. az első felvonásban a szereplők olyanok, amilyenek látszani akarnak, a másodikban pedig olyanok, amilyenek valóban. A *Légióban* Miczkiewicz történelmi alakja egyszerre fantómmá alakul át. Megrázó hatású *Anatómájában* egy köznapi falusi történet növekszik antikos sorstragédiává, kórussal, máglyán égő gyermekekkel, médejai asszonyalakkal.

A mozgalom erős lírai tehetségeket bontakoztat ki, így *Kazimierz Tetmajert* (szül. 1865), a Tátra költőjét és *Jan Kasprowiczt* (1860—1926), a népi származású, óriási műveltségű költőt, akiben a lengyelség oroszal rokon vonásai öltenek formát: alkotása Isten és Sátán viaskodása az emberi lélekben, míg végre a *Szegények Könyvében* (1916) megtalálja a szentferenci alázatosság, mindent átölelő szeretet és evangéliumi lemondás tisztultan egyszerű hangjait.

Ennek a nemzedéknek világirodalmi neve *Wladyslaw Stanislaw Reymont* (1868—1925), aki *Parasztok* c. regényéért 1924-ben Nobel-díjat kapott.

A *Parasztok* (1904—1909) a legnagyobb népi regény, irodalmi értékénél fogva is és átfogója szerint is. A paraszti életforma teljességét foglalja magában, a parasztság valamennyi rétegét a nagyparaszttól a kisbéresig, a hétköznapokat és az ünnepeket, a munkát, a szerelmet, a paraszti józanságot és a paraszti mámort, a paraszti kicsinyes komizságot és a nagyszerű népi misztikát, a házkörüli és a mezei élet minden vonását, a paraszti állatokat, tájakat és fellegeket is, minden benne van. Keretétül az szolgál, ami a falu életrendjét örök keretbe foglalja és évezredek megszokott magasztos ritmusához köti: az esztendő, az évszakok egymásra következője ősztől-őszig. Mint a mezei munkában, a regényben is vállvetve dolgoznak a parasztok és az évszakok. A falusi események realiztikus rajza válta-

Tetmajer
Kasprowic

Reymont

Parasztok

kozik a természeti jelenségek csodálatos költőiségű képével. Az évszakok hatalmas mithikus valósággá nőnek, úgy igazgatják a parasztok sorsát, mint a görög istenek a harcosokét, talán ők a főszereplők ebben a regényben, a bánatos ősz, a kegyetlen tél, a mámoros tavasz és a démoni nyár.

Nem lehet eléggé csodálni Reymont homérosi tárgyilagosságát. A népről szóló irodalom rendszerint irányzatos, irodalmon kívüli eszközökkel lelkesíti magához az olvasót — vagy idegeníti el azt az embert, aki mint Goethe, „elkedvetlenedik, ha észreveszi a szándékot“. Reymont megvalósítja *Ortega y Gasset* regényelméletének követelését, hogy a regény olyan világ legyen, amelyből nem nyílik ablak semmiféle irányba, amely önmagában teljes és zárt. Nemcsak teljes Reymont világa, mint egyetlen egy más népi íróé sem, hanem zárt is, nem kapcsolja a regényen kívüli világhoz semmiféle okvetetlenkedő irányzatos-ság. A dolgok magukért beszélnek.

*Lengyelek és
magyarok*

Olvasása közben tudatosodik az emberben az, amit homályosan érez az egész lengyel irodalom tanulmányozása közben: hogy ez az ország mennyire középen fekszik Magyarország és Oroszország között. Reymont parasztjai olyanok, hogy akár magyar parasztok is lehetnének, Arany Jánosból és Móricz Zsigmondból ismerős, meghitt alakok; de időnkint urrá lesz rajtuk a szláv miszticizmus, hol megejtően emberi, hol vészes, démoni formáiban és Tolsztoj és Dosztojevszkij közvetlen szomszédságában van.

Amellett ez a könyv nemcsak a lengyel paraszt-ság, hanem a mindenkori paraszti élet regénye is. Faluja olyan, mint minden falu, itt és az amerikai Middle Westen és Kína árterületein. Nem a sajátos vonásokat emeli ki, hanem azt, ami mindenütt ugyanaz. Utolérhetetlen egyetemessége teszi nemzetekfölötti, közös irodalmi értékévé. Éppígy megírhatta volna magyar író is. Milyen kár, hogy nem magyar író írta!

Az orosz irodalom a múlt század közepén válik világirodalmivá, amikor az általános realista ízlés találkozik az orosz írók sajátos adottságával. A szerencsés konstelláció nem változik meg a századforduló korában sem: naturalizmus, impresszionizmus talán még inkább megfelel az orosz léleknek, mint a realizmus. A sötét, életunt századvégi hangulat is egybeesik az orosz hangulattal; a cár birodalmában az emberek nemcsak metafizikai okokból rosszkedvűek és fáradtak, mint Nyugaton, hanem azért is, mert minden eddiginél makacsabb és sötétebb politikai elnyomás súlyosodik rájuk és születése előtt megöl minden szabadabb és vidámabb gondolatot.

Az orosz irodalom ebben a korszakban is két olyan nagy író ad, *Csehovot* és *Gorkijt*, akik ha nem is érik el Dosztojevszkijt és Tolsztojt, nem is jelentenek utánuk hanyatlást.

*Csehov** a novellának, ennek a nehéz és gyönyörű műfajnak talán legnagyobb mestere. Mintaképe *Mau-passant*, klasszikus tömörségben el is éri néha a nagy franciát, de egészen más vérmérséklet. Impresszionista művész: odavetett, könnyű vonásokkal rajzol lehellet-szerű, elfutó és elfutásukban megrendítő dolgokat.

Csehov

A századvég egyik művészi szándéka az, hogy az elbeszélésben lehetőleg ne történjék semmi. Ellenhatás ez a romantikus és másodromantikus regények izgalmas, fordultatos és éppen ezért oly valószínűtlen meséjével szemben. Az élet nem izgalmas és nem fordultatos, mondja a századvég. Aki igazat akar írni, annak le kell mondania az izgalmas meséről. Írása legyen olyan, mint az élet — és az életben nem történik semmi nevezetes dolog. A századvég korában csakugyan nem sok minden történt. Ezért vágyódik a mai ember vissza a „boldog békeidők“ tompa

* *Antonij Pavlovics Csehov* szül. 1860-ban Taganroiban. Orvos; humoros tárcákkal lesz híres. Tudósbajban hal meg 1904-ben.

szürkeségébe. Csehov a legnagyobb mestere annak, hogy nem történik semmi. Novelláiban, sőt regényeiben és színdarabjaiban is olyan csekélységet mond el, hogy ha másképp mondaná, ha hiányoznák utánozhatatlan művészete, írása egészen jelentéktelen semmi-ség volna.

Életérzése

Csehov azzal, hogy nem történik semmi, nem irodalmi programot valósít meg, hanem életérzését fejezi ki. Ő öntötte legtökéletesebben szavakba a századvégi ember szomorúságát, amely orosz szomorúság, orosz „minden-mindegy“ is. Nem történik semmi, mert nem történhet semmi; állóvíz az életünk, amelyre szürke eső esik. Minden lendület elhal a félúton, szomorúak az emberek és szomorúak a tárgyak, amelyek körülveszik az ember életét és a legszomorúbb az, hogy erre a szomorúságra nincs magyarázat, nem lehet okolni senkit és semmit, így van és nem is lehet soha másképp. Emberei néha félnek, de általában a félelem is már túlságosan heves érzés, túlságosan sok lelkiezőt kíván; a legtöbben nem is félnek, tunyán és bánatosan hullanak alá a semmibe. A régebbi nagy oroszok „felesleges emberekről“ írtak, — Csehov művében az egész világ felesleges emberekből áll és felesleges maga a világ is.

Művészete

Művészi szempontból Csehov legbámulatosabb tulajdonsága, hogy azt, hogy nem történik semmi, abban a két műfajban mondja el, amely leginkább cselekményre, fordulatra épül: novellában és drámában. *Hauptmann* és *Maeterlinck* kezdeményezése után ő valósítja meg a naturalista-impresszionista színpad célkitűzését. Színművei, a *Három nővér* (1901), a *Cseresznyés kert* (1904), *Ivanov* stb. szerkezet nélküli, bánatosan elengedett alkotások, lazán egymás mellé fűzött hangulatképek, csak atmoszférájuk van, semmi más, — de hangulatuk oly átütő erejű, hogy még a színházlátogató átlagközönség sem vonhatta ki magát varázsuk alól. Azóta diadalmasan járták be az egész világot; Oroszországon kívül csak jóval később

hatottak. Csehov értéke általában egyre emelkedik, különösen az angolnyelvű országokban tisztelik művészetének diszkrét voltaért és oly kiváló tanítványai akadnak, mint *Katherine Mansfield*.

Míg Csehov a technikában, *Maxim Gorkij** a tárgyban érte el a naturalizmus végső határát. A naturalizmus az alsóbb rétegeket vitte bele az irodalomba, Gorkij pedig az alsónál is alsóbb rétegek nagy művésze. Világa a mezítlábasok, a társadalmon kívüliek, a csavargók, iszákosok, tolvajok, a „volt emberek“. Írásai éppoly kevésbé vádiratok a társadalom ellen, mint Csehovéi; bár Gorkij forradalmár kora ifjúságától fogva, nem a társadalmat okolja a volt emberek sorsáért, hanem magukat a volt embereket, akiknek nincs erejük, hogy összeszedjék magukat, lemondjanak a pálinkáról és jobb útra térjenek. És tulajdonképpen nincs is miért vádolni a társadalmat: a volt emberek Gorkij írásaiban általában nem is érzik nagyon rosszul magukat. Gorkij köztük élt, tisztában van velük, nem az író szemével nézi őket. Tudja, milyen független minden külső valóságtól az, hogy az ember boldog-e vagy boldogtalan. Gorkij világa sokkal kevésbé vigasztalan Csehovénál, — sőt a nagy orosz sötétségben ő képviseli az optimizmust, az élet szépségébe és a jobb jövőbe vetett hitet.

Éppen ez Gorkij legnagyobb művészete, különös mestersége és olykor mesterkéltége: fellobbantani a szépséget a csúnyaság közepén, a boldogságot a balsorsban, az aranyat a sárban. Csavargói orosz csavargók. A jóság, a halál, az Isten állandóan tudatukban él, elmélkednek és gyönyörű dolgokat mondanak és amit mondanak, annál megrendítőbb, mert olyan

* *Maxim Gorkij* (a. m. keserű) igazi neve *Alexej Maximovics Pjeskov*, szül. 1868-ban Nizsnij-Novgorodban. Cipészinas, szentkép-festő, hajókukta, hordár, rakodó munkás, irnok, péksegéd. Gyermek-kora óta olvas, ír, írói pályáját 1892-ben kezdi el. A forradalommal szemben való állásfoglalása többször változott, 1921—1930-ig Capri-szigetén élt, majd visszatért hazájába és ott halt meg 1936-ban.

Gorkij

lentről jön felénk. Nem elvetemült emberek, a legromlottabbakban is él valami tiszta jóság és Gorkij olyankor szereti meglepni őket, amikor a jóság szégyenkezve, dadogva, kínosan, de ellenállhatatlanul kitör belőlük. Van ebben természetesen bizonyos szentimentalizmus is, de meg lehet bocsátani ennek az irodalmi Columbusnak, aki egészen szűzi területeket hódított meg.

*Éjjeli
menedékhely*

Novelláin és önéletrajzi regényein kívül (*Foma Gorgyjejev*, 1899, *Három ember*, 1900 stb.) több színdarabot írt, leghíresebb közöttük az *Éjjeli menedékhely* (1901). Éppoly cselekménytelen, mint Csehov darabjai és éppúgy meghódította a világot. Környezet szempontjából is a naturalista célkitűzés beteljesedése. A darab orosz címe annyit jelent: A Fenéken, a volt emberek világában játszódik le. Mintha a mélytenger riasztó csodái, alaktalan furcsa halak, ismeretlen növényzetű őserdők és derengő, sötét világosság honában volnánk, ahol már maga az élet is kész szörnyeteg — és Gorkij megéreztetni velünk, hogy ezek a halak is halak, ezek az emberek is emberek, akik a jóság vágyával és álmával nyúlnak fel világosabb magasságokba.

Az új vitalizmust, új életszeretetet is Gorkij képviseli az orosz irodalomban. Nem a fáradtakhoz vonzódik, mint Turgenyev és Csehov, hanem a megtörhetetlen erejű, félelmes bátorságú csempészekhez, tutajosokhoz, cigányokhoz, külvárosi szépfükhöz, gyönyörködik izmaikban, pathétikus lesz, amikor arról beszél, hogy ezeket nem lehet agyonütni. Mint *Kipling*, ő is abba a nemzedékbe tartozik, amely kiemeli az irodalmat a dekadencia öntetszelgő bágyadságából. Híres költeménye, a *Sólyom dala*, a büszke madárról szól, amely még haldokolva is a szikláról a szabad légbe veti magát. „A bátrak balgatagságát énekelem“, mondja a dal, „harcban estél el, ó bátor sólyom, de minden csepp véred szikra lesz, az élet sötétjében felgyújtja a bátor szívekben a vágyat,

az őrjöngő vágyat fény és szabadság után.“ Kemény és vitéz embereinek háttere az orosz táj, amely előtte sosem feszült még ennyire vad dinamikától: a steppe, az orosz erdő, amely annyi évszázada nyujt otthont a bátor csavargónak és betyárnak, és a barátságtalanul nagyszerű Fekete-tenger.

A nyugati közönség a nagy oroszokat és skandinávokat nem kis részben azért fogadta lelkesedéssel, mert művészi formát tudtak adni a századvégi pesszimizmusnak, az életet oly hátborzongatón sivár oldaláról mutatták be, mint talán egy nyugati író sem, — hiszen Zolában minden sivársága mellett van valami földközítengeri öröm is a nyers testi valóságon. A századforduló orosz írói ezt a sivárságot folytatják tovább, túlozzák el és ezáltal lesznek népszerűek Nyugaton is. *Leomid Andrejev* (1871—1919) Dosztojevszkij látomásait váltja fel aprópénzre, melodramatikus hatásra regényeiben és novelláiban (*A vörös kacaj*, *A kormányzó*, *A hét akasztott* stb.), továbbá drámáiban (*Anathéma*, *Az ember élete* stb.). Mihail Petrovics *Arcübasev* (1878—1927) a kor erotikus lázadását vitte be az orosz irodalomba szélsőségesen naturalista és annakidején nagy botrányt okozó regényeivel (*Szanin*, *Szasa* stb.) és színdarabjaival (*Féltékenység*, *Szenvedély*). A világháború előtti években a nyugati polgári olvasó szemében ők ketten voltak az orosz forradalmárok, a bombavető nihilisták irodalmi megfelelői; annál meglepőbben hatott, hogy mindketten elmenekültek a bolsevizmus elől és külföldön haltak meg.

A naturalizmussal párhuzamos európai áramlatok is utat találtak az orosz irodalomba, termékenyítően is hatottak, hiszen rokonok az orosz lélek miszticizmusával. A szimbolista költők közül az oroszok legtöbbre tartották *Brjuszovot* (1873—1924), a prózaírók közül pedig a finom és erősen intellektuális *Kuzmint* (szül. 1876). De e kitűnő művészek éppoly kevésbé európai jelentőségűek, mint Nobel-díja dacára

Andrejev

Arcübasev

Ujromantika

Ivan Alekszejevics Bunin (szül. 1870), az orosz realizmus mai mestere. Az ember *Kuzmin* helyett mégis inkább magát Anatole France-ot olvassa és *Bunin* helyett magát *Turgenyevet*.

Előfutárok

A mai orosz irodalom előfutárainak tekintik a szimbolisták közül *Alekszej Mihajlovics Remizovot* (szül. 1877), aki a régi orosz legendákat és meséket költötte új életre, továbbá *Andrej Bjelijt* (szül. 1880), aki regényeiben (*Az ezüst galamb*, 1910, stb.) a nyelvet olyan merészen átalakította, mint később a nyugati nyelveket az expresszionisták és *James Joyce*. Mind a ketten az orosz népi nyelv kincseit igyekeztek belevinni az irodalomba. *Alekszander Alekszandrovics Blok* (1880—1921) pedig idővel a forradalom első nagy lírikusa lett *A tizenkettő c.* apokaliptikus látomásszerű, riasztó költeményével, amely azt írja le, hogyan rohan be a vörös lovasság pusztítva a városokba.

Szolovjev

Mindinkább ismertté válik Európában *Vladimir Szergejevics Szolovjev* (1853—1900), a költő és vallásfilozófus, aki a szépség és áhítatosság magasabb egységét kereste és a keleti Hagia-Sophiában és a nyugati Madonnában egyaránt az Örök Nőiség jelképét tisztelte. Egyesíteni akarta az orosz orthodoxyát a katolicizmussal, amelyre 1896-ban titokban áttért. Azt mondják, ő volt a modellje *Dosztojevszkij Aljosa Karamazovjának*.

Mereskovszkij

Szolovjev tanítványa *Dmitrij Szergejevics Mereskovszkij* (szül. 1865, emigráns). Ő is kereszténység és hellén szépség összeegyeztetéséről álmodik, amelyben kultúránk nagy antitézise szintézisben oldódna fel. Világnézetét tanulmányokban (*Örök utitársak*, *Tolsztoj és Dosztojevskij* stb.) és főképp nagy történelmi regényciklusokban fejtegeti és ábrázolja. Legnevezetesebb *Krisztus és Antikrisztus* trilógiája: *Julianus Apostata* (1895), *Leonardo da Vinci* (1902) és *Nagy Péter és Alexej* (1905). A *Leonardo da Vincinek* köszönheti általános népszerűségét; e re-

génye színes képekben, okos párbeszédekkel magyarázva mutatja be az olasz renaissance uralkodóit és művészeit. Igen tanulságos könyv, ha az ember fiatalon olvassa, — később ráeszmélünk, hogy ami szép benne, azt még szebben megtaláljuk Burckhardtnál és Taine-nél.

OSZK

TIZENEGYEDIK RÉSZ
A MAI IRODALOM

OSZK

Korunk tragikomikus : tragikus, mert pusztulás felé megy, komikus, mert még mindig megvan.

Kierkegaard

A két világháború közti irodalomról, a magunk irodalmáról a kortárs természetesen nem adhat tárgyilagos képet. Nem tudhatja, a kor irányvonalai közül melyik fog idővel hatalmas folyóvá duzzadni és mi fog elsikkadni a homokban. Nem tudja még megmondani, ki divatnagyság és ki kerül be maradandóan az irodalmi tudatba ; nem láthatja még tisztán irodalom és társadalom összefüggését sem, mert ehhez is távolság kell. Az irodalmi színpék úgyszólván esztendőnkint változik : új nevek tűnnek fel, új átcsoportosulások történnek, írók egészen új oldalról mutatkoznak be és tegnap még jól csengő nevek teljesen kimennek a forgalomból. Könyviünknek ez a része nem lehet más, mint vázlatos és feltételes. Ha lehetne, azt mondanám, hogy nem vállalom ezért a felelősséget.

Különösen nehéz általánosan jellemző vonásokat kiemelni abból a khaoszból, ami az ember saját kora. A legbiztonságosabb, ha arról beszélünk, miben különbözik ez a korszak a megelőzőtől, mi az, ami elavultnak érződik az előttiünk járó nemzedék művében.

Elavultnak érezzük elsősorban a kis dolgok művészetét. A századforduló kora úgy találta, hogy az élet egyforma hétköznapiokból áll, nem történik sehol semmi, csak belül. Mi ezt az érzést — hál' Istennek és sajnos — elvesztettük. A történelem nagy megrázkódtatásokhoz szoktatott, megtanított bennünket arra, hogy igenis van, rettentő módon van világtörténelem. Az irodalom újra nagy eseményekről, válságokról és katasztrófákról

beszél. Ujra a nagy formákat keressük, az aprólékos részletnaturalizmus ideje lejárt.

Kiment a divatból a szecesszió, az irodalmi iparművészet, az öncélú díszítések szeretete. Olyan helyen, ahol Jacobsen és követői három fontos és színes jelzést mondtak volna, a mai író beéri a csupasz főnévvel. Eltűnt az irodalomból az a gyermekded és kissé nyafka hang, amely a szecesszió oly lényeges vonása; újra divatba jött felnőttnek lenni. A századforduló merengő légységével szemben a két háború közti irodalom talán túlságosan is kemény, nyers, formaellenes.

A századvég írói, a dekadensek úgy érezték, hanyatlóban van a világ, egy nagy korszak végére értek, ők az utolsó nemzedék. A mai író ezzel szemben úgy érzi, már vége is van egy korszaknak, amely nagyon szép, vagy nagyon csúnya volt (az író felfogásának megfelelően), de teljesen csak volt, mi már benne vagyunk a válságban, amelyből egy új világnak kell születnie. Hogy az a korszak, amely végetért, csakugyan a kapitalizmus kora volt-e és vele együtt végetért-e a kapitalizmus uralma is, amint sokan állítják, azt csak a jövő fogja eldönteni. Az elődök a dekadencia tudatát vitték túlzsba, fejlesztették modorrá, a mai írók pedig a válság tudatát.

A leglényegesebb különbség talán mégis az, hogy az előző kor sztatikus világképét dinamikus világkép váltotta fel. Ők úgy látták, minden unalmasan a helyén marad; mi azt éltük át, hogy minden keservesen elmozdul a helyéről. Ujra megismertük azt a nagy existenciális bizonytalanságot, amelyről a késői római és arab irodalommal kapcsolatban beszéltünk. Az irodalom, amelynek műfajai egy sztatikus, klasszikus világban alakultak ki, még nem tudott átszerelni az új hangnemre; kérdés, fog-e tudni egyáltalán. Az új világérzés mindenestre arra kényszeríti az írókat, hogy regényt írjon, amely nem regény, verset, amely nem vers és drámát, amely nem dráma, — forma és tartalom a legnagyobb zavarban néznek egymás szemébe.

A civilizációs kor két alapvető trói állásfoglalása, amint mondtuk a realizmusról szóló rész bevezetésében, az aktivizmus és az esztétizmus. Míg az előző kor inkább az esztétizmus jegyében állt, a két háború közti időben a mérleg az aktivizmus oldalára billent. Az elefántcsonttorony lakói főképp az előző nemzedék nagyjából kerülnek ki, az új nemzedék minden tagja valamelyik „oldalhoz” tartozik, kritikusok és olvasók első sorban azt nézik, milyen pártszínezetű az író. Ezért beszél Julien Benda korunkkal kapcsolatban az írástudók árulásáról: a tiszta művészetet elhagyták a politikai eszmék kedvéért.

Mindezeknek az összetevőknek hatása alatt 1920 és 1940 között két egymásra következő stílusáramlat keletkezett: a huszas évek iránya merészen újszerű, a harmincas éveké pedig konzervatív, sőt művészi szempontból reakciós. A huszas évek izlése a világháborút követő válságtudatból fakadt, ide tartozik az expreszszionizmus, a szürrealizmus, az izmusok általában; majd ezeket felváltja az új játékosság és irónia divatja. A harmincas években az írókon erőt vesz a vágy, hogy helyreálljon a „Rend a romokon”. A figyelem megint az egyszerű életformák, a nép felé irányul, a stílusban is puritán egyszerűség diadalmaskodik, amely a modern építészeti síma felületeinek és egyenes vonalainak felel meg.

Ha a huszas évek újtó törekvéseit pusztán mint művészi jelenséget nézzük, azt látjuk, hogy minden történelmi eseménytől függetlenül, természetesen, szervelesen nőttek ki ugyanabból az irányvonalból, amely előttük létrehozta a naturalizmust, az impresszionizmust, a szecessziót stb., a századforduló korának valamennyi művészi újtását. A háború utáni izmusok már a háború előtt születtek meg, Marinetti már 1911-ben hirdette a futurizmus programját. A „civilizáció” természetéhez tartozik, hogy tudatosan, elvszerűen újat akar teremteni, míg a „kultúra” korában az új magától jött, amikor szükség lett rá. És ebből a tudatos reform-szándékból az is következik, hogy nem lehet megállni; ami

ma modern, holnap már kétszeresen elavult, a művészeknek állandóan egymásra kell licitálniuk modernségben. És az is hozzátartozik a civilizáció természetéhez, hogy minden egyes új program lazítottabb, anarchikusabb a réginél, hiszen az egész civilizáció nem más, mint egy lazítási folyamat, a kultúra dekompozíciója.

De a világháború ezt a folyamatot fellobbantotta, mint ahogy mesterséges orvosi beavatkozással lassan húzódo betegségeket akúttá lehet tenni. A huszas évek elején, különösen a háború által leginkább megviselt Németországban, a dekompozíciós folyamat sokkal előbbre haladt az anarchia felé, mint amennyire rendes körülmények között kellett volna.

Ennek következtében később lehiggadás állt be. Amikor az expresszionizmus láza elmúlt, a dekomponált részek újra egészsé álltak össze. Majd pedig, ismét a világtörténelem nyomása alatt, a fellobbantási folyamatnak éppen az ellenkezője következett be: a harmincas évek fojtott, aggodással teli légkörében a dekompozíciós folyamat egészen megállt, a tudatos újító szándék megszűnt. Ebben a pillanatban úgy látszik, mintha az irodalom rögzítődnék egy programmentes multszázadias realizmusban, amelyet Neue Sachlichkeitnek, új tárgyilagosságnak is neveznek, de semmiben sem különbözik a régi tárgyilagosságtól. Ezt tapasztaljuk a magyar irodalomban is. A jelenlegi állapot nagyon emlékeztet a mult század elejére, amikor a romantikus dekompozíciós folyamatot a Szentszövetség kora megállította és létrejött a szelíd biedermeier.

Az értékelés ma még csak hozzávetőleges lehet, de ha nyers mérleget készítünk, azt hiszem, kockázat nélkül állíthatjuk, hogy az utolsó húsz év termése kevesebbet ér, mint az azt megelőző húsz évé. Különösen a dráma és a költészet sínylette meg a dinamikus időt. Az angol és amerikai regénynek viszont új virágkora jött el. De a kor legjellemzőbb és legsikeresebb műformája az átmenet irodalom és tudomány között. A közönség ízlésének leginkább a játszva tanító olvasmányok,

a történelmi életrajzok és az útleírások felelnek meg, a magasabbrendű olvasó pedig azokat a műveket keresi, amelyekben a szellem önszemlélete juthat szóhoz: az angol és spanyol esszéket és a német szellemtudományi munkákat, az okos és kemény francia bírálatokat és polémiákat, az olasz intellektuális humor különös termékeit. A kor jobban megfelel a kritikának, mint az alkotásnak.

MAI ANGOL ÍRÓK

Az újítók

Az 1914—18-as világháború Angliában és Németországban váltotta ki a legnagyobb szellemi válságot. Szimbolikus jelentőségű, hogy angol volt a világháborús élmény legnagyobb költője, a harctéren elesett *Wilfrid Owen* (1893—1918). Angliában 1918-ban csakugyan kétségbevonhatatlanul végetér egy korszak, a Viktória-kor nagy kompromisszuma felbomlik. Új nemzedék lép elő, amely kérdésesnek és bizonytalannak talál mindent, amiben elődei biztosak voltak, a politika, a társadalom, az erkölcs öröknek látszó törvényeit. Olyan általános kriticismus fejlődik ki, mint Franciaországban a nagy forradalom előtti esztendőekben. Ez a válság az angol szellem felszabadulása az évszázados puritán gátlások alól; attól függ, milyen oldalról nézzük, tekinthetjük nagy kezdetnek is, bomlási folyamatnak is.

Annyi kétségtelen, hogy a huszas évek az angol irodalom egyik nagy korszaka. Megvan benne a nagy korszakoknak az a biztos ismertető jele, hogy nem magányos géniuszok dolgoznak ekkor, hanem számos nagy tehetség egyszerre, egymás mellett, ösztönszerűen kialakult csoportokban lép fel, mindegyik egészen mást akar és mégis érezhető bennük a szolidaritás, az a biztos tudat, hogy nincsenek egyedül, nemcsak ők akarnak, a kor akar valamit rajtuk keresztül. Ennek

az összetartozó nemzedéknek tagjai D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Lytton Strachey, Katherine Mansfield, John Middleton Murry, Virginia Woolf, Bertrand Russell és mintegy távoli kiegészítője James Joyce. E nemzedékről ma már úgyszólván mint lezárt fejezetről lehet beszélni: tagjainak fele már meghalt, nagyszerű kezdeményezésük a harmincas években elfakult és a negyvenes évek viharosnak ígérkező világában már messze történelmi multnak tekinthető. Pedig egy pillanatig úgy látszott, hogy valami nagyon nagy kezdődik velük, egy új életérzés, új szabadság és új humánus.

A nemzedék tagjai közül, ha nem is a legkülönb
Lawrence
író, mindenesetre a leghatározottabb arcél D. H. *Lawrence** volt.

A kontinentális irodalmakban általában 1890 és 1900 közt következett be az az erkölcsi válság, amelyet erotikus lázadásnak nevezünk. Angliában, ahol az emberek véérébe ivódott puritanizmus különös tiszteletben részesítette az önmegtagadó életet, ez a lázadás később jelentkezik, de akkor sokkal nagyobb a feszítő ereje, minthogy sokkal erősebb tiltásokkal kell dacolnia, mint máshol. Ez a lázadás Lawrence nevéhez fűződik. Írásaiban arra buzdította honfitársait, eszméljenek rá, hogy testük is van és adják meg a testnek azt, ami a testé, ne felejtsek el, hogy nemcsak emberek, hanem férfiak és nők is. Hősei és hősnői boldogok lesznek, ha átengedik magukat a testi szenvedélynek, vagy boldogtalanul elsorvadnak, ha nincs bátorságuk követni ösztöneik parancsszavát.

Minthogy a civilizált emberben élet és beszéd

* *David Herbert Lawrence* szül. 1885-ben, bányászcsaládból, anyja polgári származású. Autodidakta, tanító, majd tanár, irodalmi pályáját versekkel kezdi. 1912-ben ismerkedik meg Frieda von Richthoffen bárónővel, aki elválnak férjétől és Lawrence-hoz megy. A világháború alatt Cornwallban életközösséget rendez be néhány hasonló gondolkozású emberrel. A háború után egy ideig Olaszországban él, majd Mexicóba megy, ahol szintén kolóniát akar alapítani. Meghal 1929-ben.

a legszorosabban összefügg egymással, aki a szerelmet fel akarja szabadítani, annak fel kell szabadítani a szerelemre vonatkozó szavakat is. Amíg az emberek nem tanulják meg, hogy „néven nevezzék a dolgot“, addig életük sem lehet természetes, ezért Lawrence műveiben olyan szavakat használ, amelyeket nemcsak a szemérmes Angliában nem szabad kinyomtatni. El is kobozták egyik-másik könyvét, — jellegzetes angol módon nem tartalmuk, hanem a bennük lévő szavak miatt.

Kultúrkritika

De az erotikus lázadás csak rész az egészből Lawrence általános kultúrkritikájában. Mint előtte Rousseau, majd Tolsztoj, Lawrence is elhibázottnak érzi az egész civilizációt, mégpedig abból a szempontból, amely két nagy elődjében nem tudatosodott: az élet szempontjából. A civilizált ember, mondja Lawrence, nem él. A gondolkozás kiszívta belőle az élet lendületét, a civilizált formák elvették a dolgok ízét, mindannyian gépek lettünk. Vissza kell térni az egészséges, el nem tompult ösztönökhöz. Vissza a földhöz, a naphoz, az elemekhez. Sőt vissza az állathoz, a nemes állathoz, amely az embernél oly sokkal különb, hogy az ember reménytelenül szerelmes lehet belé. (*St. Mawr, The Fox.*) Tolsztoj a fát tartotta különbnek az embernél; nem tudni, melyik ment messzebbre vissza.

Lázadása tehát a szellem ellen irányul, amely szerinte az élet legnagyobb ellensége. Erre a lázadásra a huszas évek hajlamát követve egész mithológiát épített fel novelláiban és Mexicóban játszódó *The Plumed Serpent (A tollas kígyó)* c. regényében.

Lawrence regényei (*Sons And Lovers*, 1913, *The Rainbow*, 1915, *Lady Chatterley's Lover*, stb.) erotikus tárgyuk dacára sem szórakoztató olvasmányok, nem is jó regények, túlságosan erős a prédikációs hang, amellyel Lawrence egyáltalán nem szöszékre való mondanivalóját előadja. Annál tökéletesebb remekművek akadnak novellái közt.

*Aldous Huxley** úgy aránylik egykori barátjához, Lawrencehez, mint Rousseauhoz Voltaire. A szellemellenes lázadóval szemben a végletesen szellemi ember, az ösztön prófétájával szemben az ész vallásának utolsó nagy képviselője. Annyira észember, hogy tisztában van ennek az embertípusnak minden veszedelmével. A legfőbb veszedelem az, hogy elveszíti a kapcsolatot az eleven élettel, üvegharang alatt él, önző és terméketlen szellemi énjéből nincsen módja kitörni. Philip Quarles, a regényíró, a *Point Counter Point*-ban, Anthony, az *Eyeless In Gaza* hőse ilyen ember. Az üvegharang-ember néha megpróbál kitörni, álszakállat ragaszt, hogy megtagadja az önmagával való közösséget és elkezd „élni”, de nincs tehetsége hozzá: erről szól az *Antic Hay* (magyarul *Légnadrág és Társa* c. jelent meg).

Ezek körül a többé-kevésbé önmagáról mintázott hősök körül felvonul a kor egész szellemi állatkertje. Félelmetes, swifti arányú iróniával rajzolja alakjait, a szellemi sznobokat, a nagyképű ostobákat, az öreg rögeszme-tulajdonosokat, a nőkedvelő álmisztikusokat, a lelküket ápoló nőket, a bohémvilágba keveredő szerencsétlen kispolgárokat, azt az egész boldogtalan tömeget, amely a tudomány és a művészet körül hemzseg, mint pártfogó, mint rajongó, mint álművész, mint törzsközönség.

Első regényeiben (*Crome Yellow*, 1921, *Those Barren Leaves*, 1925, *Antic Hay*, *Point Counter Point*, 1928, ez utóbbi magyarul *A végzet bábjátéka* c. jelent meg) és novelláiban (*The Gioconda Smile*, *Brief Candles* stb.) nem is akart még többet, mint leltárat venni fel ezekről az emberekről, lefényképezni őket, amint weekendeznek vagy vacsoráznak valami bohém ízfű kocsmában és közben elhelyezni játékos gondolatait. Talán ez a magasrendű igénytelenség teszi

Első
korszaka

**Aldous Huxley* szül. 1894-ben, egyetemi családból, apai ágon *Thomas Henry Huxley*, anyai ágon pedig *Matthew Arnold* családjából. Élete nagy részét utazásokon tölti; jelenleg Amerikában él.

oly vonzóvá Huxley korábbi írásait. Nincs mondani-
valója a világ számára. Nem is adja oda magát a
világnak. Egy pillanatig sem veszi el okos fölényét
a dolgokkal szemben. Vállalja, hogy elvont frónak
tartsák, aki „nem tudja ábrázolni az életet“. Mert
ahhoz, hogy az életet realisztikusan ábrázoljuk,
komolyan kell venni a butaságot és a közönséges-
séget is, bizonyos fokig azonosulnunk kell avval.

Stílusa

Másik vonzóereje csodálatos stílusa. Ő a modern
angol próza legnagyobb mestere és talán az egész
mai irodalom legszellemesebb írója. Szellemessége
is olyan tartózkodó elit-szellemesség, mint egész írói
magatartása. Tökéletesen szenvtelen, egy arcizma sem
rándul meg, nem árulja el, mit érez alakjai iránt.
Kerüli a humorizálást, a csattanót, a jó mondásokat
is mindíg alakjai mondják el helyette; szellemessége
a helyzetekben, az alakokban és a helyzet és az alak
hirtelen megdöböntő átvilágításában áll.

*Neo-
frivolizmus*

Ezzel a korábbi attitűdjével ő volt legkitűnőbb
írója annak a huszas évekre oly jellemző iránynak,
amelyet talán minden frivolitás nélkül neo-frivolizmus-
nak nevezhetünk. (A francia irodalomban Giraudoux
és Morand írnak így.) A huszas évek szellemi elitje
fél a komoly dolgoktól, hiszen a komoly dolgok vál-
tották ki a világháborút. Élvezi azt a rövid békés
pillanatot, amikor a háborút közvetlenül követő évek
világvége-hangulata már elmúlt, Európa úgyahogy
rendbe jött és ha az ember nem figyel túlságosan,
abban az illúzióban ringatózhat, hogy most már béke
lesz a földön: Briand és Stresemann kora. Az emberek
gyorsan szétnéztek és megállapították, hogy még
annyi szép dolog maradt meg: Itália, a nők, a tudo-
mány, a festészet, a finom emberszólás, az irónia
fölénye. És ha tekintetünk a felületen marad, nem
kell észrevennünk a „riadó vak mélységet“ a játékos
színek mögött. Így vált életbölcsességgé a felületesség,
a sztoicizmus modern formája. Az attitűd nem volt
bizonyos erkölcsi érték híján sem: hallgatólagos

tiltakozás a nagyképűségek, a harsogó komoly hazugságok, a felduzzasztott ál-felelősség ellen, amely csak arra való, hogy az embert ember ellen uszítsa. Inkább legyünk felületesek, mint gonoszok, mondták.

De ezt az álláspontot nem lehetett sokáig tartani. A Briand-Stresemanni illúzió szétfoszlott, a harmincas évek emberének legfőbb teendője, hogy felkészüljön a közeledő új háborúra. Huxley, a racionalista, először rémületet érez, hogy az ész tiszta világát megint romba fogják dönteni pusztító ösztön-erők, azután megszületik benne az eddig ismeretlen felelősségérzet és belőle is eszmék hirdetője lesz, mint ahogy politikai és társadalmi eszméinek terjesztése végett írt a legtöbb nagy angol író.

Az átmenet Huxley mulatságos utópiája, a *Brave New World* (*Szép új világ*, 1932). Ellenutópia, mint Az Ember Tragédiájának falanszter-jelenete: nem azt mutatja meg, milyen szép lesz, hanem hogy milyen rettenetes lesz a jövő állama. Azt mutatja meg, hová vezet a technika növekvő térhódítása, hová vezet, hogy az egyént alárendelik a köznek, hogy a boldogságot tartják a legfőbb emberi értéknek, hová vezet a „tömegek lázadása“, ahogy *Ortega y Gasset* korunkat nevezi.

A világ számára való tanítását *Ends And Means* (1937) c. művében foglalta össze. Az emberiség végső céljával és az elérésére szolgáló eszközökkel foglalkozik. Keresi, mi az, ami közös a nagy vallásalapítók és bölcsek tanításában; úgy találja, a *detachment*, a függetlenség az. Az emberiség legnagyobbjai mindig azt hirdették, hogy a legfőbb bölcsesség lemondani tudni: lemondani a vagyonról, a gyönyörörről, a hatalomról, minden önző szenvedélyről. Visszahúzódni abba a belső fellelgyárba, ahol a sors már nem ér utól bennünket. A modern civilizáció ezt a tant teljesen elfelejtette; gazdasági rendünk, politikánk, egyéni életünk mind a cinikusan bevallott önzésen és hatalomvágyon alapul. Az ember nem jó természetből fogva,

*Második
korszaka*

*Brave
New World*

*Ends And
Means*

mint ahogy a Felvilágosodás és a romantika gondolta; a primitív népekkel foglalkozó tudományok, amelyeket Huxley oly kirűnően ismer, megmutatták, hogy az ember éppúgy, mint az állat, eredendően agresszív lény, természetéhez tartozik a kegyetlenség; és ha a civilizáció kegyetlenségének elfojtására kényszeríti, akkor az egyéni agresszió közösségi formákban keres kiutat: kisebb mértékben levezethető futballmeccsek és bikaviadalok által, de igazi kielégülés csak a népek egymásközi gyűlölete, a háború. Aki a történelmen végignéz, nem lát semmi haladást. A civilizált ember semmivel sem kevésbé agresszív, mint barlanglakó őse, csak a formák változtak. „És mégis-mégis fáradozni kell.“ Akármilyen reménytelen, fel kell venni a harcot egy eljövendő aranykorért. Az embernek először önmagát kell megnevelnie, hogy kiirtsa magából a gyűlölködést, szemrebbenés nélkül tűrje a bántalmakat, megvalósítva Annak szavát, aki mondta: „Ne álljatok ellen a Gonosznak.“ Azután szervezkedjenek a választott emberek öt-tíz egyénből álló csoportokba és támogassák egymást.

*Eyeless
In Gaza*

Ezeket az eszméket mutatja be regényformában az *Eyeless In Gaza* (1936, magyarul *Vak Sámson* c. jelent meg). Hőse, a hideg észember, akinek senkihez és semmihez sincs valóságos köze, a világhelyzet, szerelmi megrázkódtatások és egy csodadoktor hatása alatt életcél-talál a nem-ellenállás elvének hirdetésében és az utolsó jelenetben úgy látjuk, amint éppen egy gyűlésre készül beszédet mondani; tudja, hogy meg fogják verni és gyakorolja magát a nem-visszaütés tudományában.

Utolsó regénye, *After Many A Summer* bizonyos fokig a Szép Új Világ eszméihez kanyarodik vissza, a gépi civilizáció lélekromboló hatásáról beszél.

Huxley újabb írásai mérhetetlenül szomorúak. Lesujt már hangnemiük is, amely a reménytelenséget, a jövőben való bizalom teljes hiányát árasztja. És lehangoló, hogy a kor legokosabb regényírója nem

tudott más eszményt találni, mint *Gandhinak*, az erőtlén hindu vég-kultúrának tanát, a csüggedt *non-resistance* elvét. A spengleri rendszerben a belső függetlenséget hirdető tanok, a sztoicizmus és a buddhizmus, továbbá az étrend, a fizikai életmód erkölcsi jelentőségűvé emelése, mint a vegetarianizmus és a hasonló elméletek, amelyekkel Huxley rokonszenvez, egy kultúra legvégén, legkimerültebb korszakában szoktak fellépni. Lehet, hogy Huxley korát megelőzve már a nyugati kultúra utolsó állomásához érkezett el.

Lytton Strachey (1880—1932) a történetírásba hozott új hangot, a neo-frivolizmus hangját. „*Clio*“, mondja, „talán a legdicsőségesebb a múzsák közt, de mindenki tudja, hogy ugyanabban a hibában szenved, mint nővére, *Melpomené*: szereti a pompát, a hatást.“ *Lytton Strachey* szakított az angol történetírás nagy Viktória-kori hagyományaival, a *Macaulay*-féle érces rétorikával és a *Carlyle*-féle moralizáló hanggal. Ahogy ő látja, a mult, csatáival és nagyjaival, semmivel sem tiszteletreméltóbb, mint az oly kevésbé tiszteletreméltó jelenkor. A történetírónak nem az a hivatása, hogy porba omolják a mult előtt, hanem hogy közelebb hozza a jelenhez. Az okleveleknél, amelyekre a XIX. század tárgyilagos történettudománya épült, *Stracheyt* sokkal jobban érdeklik a személyes emlékek, a memoárok és a levelek, amelyek a kor élő lelkét őrzik meg. A történettudománytól ismét visszatér a történetírás művészetéhez. A történelemben beléviszi a franciás lélektant; nem a nagy emberek vonzzák, hanem az érdekes emberek, a bonyolult emberek, mint *Erzsébet* angol királynő és *Bacon* (*Elisabeth and Essex*, 1928), mint *Albert herceg* (*Queen Victoria*, 1921). Az árnyalatokat, a jellemző finom apróságokat emeli ki; *Portraits and Miniatures* címen összefoglalt tanulmányainak hőségül nem híres alakokat szemel ki, hanem a történelem mellékszereplőit, akik nagyon jellemzőek koruk egy

*Lytton
Strachey*

bizonyos oldalára: Erzsébet korából a költőt, aki melleleg felfedezte és tanköltevényben leírta a waterclosetot, a vallásháborúk korából az örült szabót, aki meg tudta látni, hogyan fognak gyötrődni ellenségei a pokolban, nem Marquise de Sévigné, hanem mulatságos unokaöccsét stb.

Irónia

És legfőképen bevitte a történelembe az iróniát. Viktória királynőről írt könyve a tartózkodó, előkelő, elhallgatásokkal, félmosolyokkal dolgozó modern irónia remekműve. Egy rossz szót sem szól a nagy királynőről és mintaszerű férjéről és mégis végzetesen nevetéssé teszi őket. (Az „és mégis“ egyébként kedvenc és jellemző kifejezése.) Evvel és *Eminent Victorians* c. tanulmánykötetével indul meg a Viktória-kor gúnyos átértékelése. A huszas évek nemzedékének egyik legfontosabb irodalmi tennivalója, hogy a gúny fegyverével harcoljon a Viktória-korból maradt nagyképű komolyság ellen, amely oly jól összeegyeztethető bizonyos nyárspolgári és vidékies korlátoltsággal. Strachey és kortársai az angol lélek germán vonásaitól eltávolodva, a latin eszményekhez közelednek, a könnyed, világos, nagyvárosias szellemhez. A harmincas években azután beállott a reakció a már nagyon is általánossá vált anti-viktóriánus hangulat ellen; megint az ellenkező végletbe esnek és könnyes meghatottsággal írnak a Viktória-kor „régis szép békevilágáról“.

Guedalla

Az elfogadható tiszteletlenség határát súrolják Strachey legjobb követőjének, a mesterénél is szellemesebb *Philip Guedall*ának (szül. 1889) tanulmányai, főképp Viktória-kori államférfiakról és történetírókról. Nagyobb monográfiái közül legismertebb a *Second Empire*, a francia Második Császárság története.

Mansfield

Az újjeländi *Katherine Mansfield* (Kathleen Beauchamp, 1888—1923) azzal a becsvággal érkezett Angliába, hogy megmutassa a világnak, Újjeländnek is van irodalma. De a megvalósítás messze felülmulta a szándékot: nem Újjeländ, hanem az új angol irodalom első novellistája lett. Novellaművészete oly

finom, hogy szinte lehetetlen meghatározni varázsát. Legfőbb mestere *Csehov*. Végtelen aprólékos pontosság a részletekben, végtelen, kimondhatatlan érzelmi távlatok a részletek mögött. Életbevágóan fontos semmiségek írója. Nagy művészi aggályok között írt: a leg-egyszerűbb kifejezést kereste, a minden póztól és nagyképűségtől mentes kifejezést, szóval a legnehezebbet. A huszas évek igazi leánya abban is, hogy kitűnőek gyermekekről szóló történetei; *Keziája* az egyetemes irodalom egyik legsikerültebb kislánya.

Csehov művészetét tovább fejlesztette azáltal, hogy hozzáadta nőiességét: az impresszionizmus és az eseménytelen életek mélabúja a női léleknek jobban megfelel, mint a férfi természetnek. *Katherine Mansfield* olyan apróságokat írt meg, amelyeket egy férfi sohasem tudott volna észrevenni. Nem ismerünk más írást, amelynek olvasása közben ekkora élvezettel éreznők, hogy nő írta ezeket a sorokat. *Naplója* és *levelei* novelláival egyenrangúak. A napló némi bepillantást enged *Katherine Mansfield* nyugtalan, betegségtől és misztikus vágyaktól gyötört belső életébe is. Imádott öccse elesett a háborúban; *Katherine Mansfield* elhagyva férjét, teljesen visszavonult a világtól, *Fontainebleau*-ban egy vallásos közösség körében élte utolsó éveit, mielőtt tüdőbaja elragadta.

Katherine Mansfield férje, *John Middleton Murry* (szül. 1889) írta a korszak legmélyebb, legfilozófikusabb irodalmi tanulmányait. A *Bremond* Abbé által megállapított *poésie pure*, tiszta költészet és a modern lélektan szempontjait alkalmazza eszményképeire, *Keatsre* és *Shakespeare-re*. Később érdeklődése társadalmi és vallási irányba fordult. Könyveiben valami keresztényi kommunizmus körvonalait igyekszik kialakítani.

Strachey és *Middleton Murry* mellett a kor harmadik kiváló tanulmányírója a rendkívül sokoldalú és mozgékony szellemű *Bertrand Russell* (szül. 1872), aki forradalmi elvei miatt a világháború alatt börtönbe

*Middleton
Murry*

*Bertrand
Russell*

került, majd lemondott a lordságról és a modern Anglia egyik legendás alakja lett. Pályája elején a kor legkiválóbb matematikusai és filozófusai közé számították; később elhagyta az elvont tudományokat, hogy eszméit mindenki számára megközelíthető tanulmányok formájában terjessze.

Olyan világos és szellemes stiliszta, amilyen csak egy angol tud lenni, aki úgy akar írni, mint a franciák. Magyarul is megjelent két könyve: *Marriage and Morals (Házasság és erkölcs)*, amelyben a házasság sokat hirdetett válságával foglalkozik és azt az eredeti megoldást ajánlja, hogy a házastársak szokjanak le a féltékenységről; továbbá a *Freedom and Organisation (Egy évszázad élettörténete, 1934)*, a XIX. század gazdasági fejlődésének merész és fölényes bírálata.

Joyce

Angliában nem alakultak ki izmusok. De *James Joyce (1882—1941)* egymagában felér a dadaizmussal és a szürrealizmussal és hatása egy időben igen jelentékeny volt. Legtermékenyebb kísérlete az ú. n. monologue intérieur: roppant terjedelmű regénye, *Ulysses (1922)* egy nap története belső monológokban előadva. A belső monológ technikája az, hogy az író minden válogatás nélkül lejegyez mindent, ami alakjának tudatában megfordul, mégpedig úgy, abban a sorrendben, abban a laza, logikátlan megfogalmazásban, amint a tudatban felmerül: a „tudatfolyam“ regénye.

Másik kísérlete hasonlít a német expresszionisták és francia szürrealisták egyik törekvéséhez. Önállósítja a szavakat. Nem mondatokat ír, hanem szavakat, „összefüggéstelen szavakat“ a szó szoros értelmében. A szavak önmagukért beszélnek, sokszor nem is fogalmi tartalmuk, hanem csak hangalakjuk a fontos, azok az eszmetársítások, amelyeket a szó hangzása kivált. Ez az irányzat második nagy művében, a közvetlenül halála előtt megjelent *Finnigan's Wake*ben még erősebb. Ez a könyv már jóformán csak összefüggéstelen, sőt értelmetlen szavakból áll.

Joycenak az egész világon igen nagy tekintélye volt, mint sok mindenkinek, akit senki sem ért meg, de senki sem meri bevallani. Ha valaki intellektuális körökben megkockáztatta kifogásait, lenéző mosolyok fogadták. Most már meghalt; a halottakról vagy jót, vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész.

De a monologue intérieur csakugyan kitűnő fogás az elbeszélő számára. Nem kell oknyomozó sorrendben, a gyermekkortól kezdve elmondania szereplőinek életét; elég, ha leülteti és hagyja, hogy szabadon asszociáljon, mint ahogy a pszichoanalitikusok teszik szerencsétlen pacienseikkal. A szabad asszociációk, megfelelő írói tudat irányítása alatt, röviden, hangulatosan és érdekesen elhozzák mindazt, ami egy személy multjából fontos.

A Joyce-i monologue intérieur-t nagyon sok író átvette; legszerencsésebben *Virginia Woolf* (szül. 1882) használta fel regényeiben (*Mrs. Dalloway*, 1925; *To The Lighthouse*, 1927; *Waves*, 1931; *Years*, 1937). Regényei az introverzió remekei: az egész világ belül van, realitása az a benyomás, amelyet az átélőben hátrahagy, (Proust hatása is érezhető), minden csak szubjektív, szubjektív az idő is, a modern regény nagy problémája Bergson és Proust óta: amikor a Big Ben harangja tizenkettőt üt, ez az időpont egészen különböző időt jelent a regény szereplőinek belső életében. (*Mrs. Dalloway*.)

*Virginia
Woolf*

De még az átélőt és az időt is feloldja játékosan merész kísérletében, az *Orlandóban* (1928). Orlando végigéli az angol történelmet, megismerkedik Shakespeare-rel, majd asszonnyá változik és együtt teázik Pope-pal, (hogy csak iroda'omtörténeti kalandjait említsük), mígnem egy szép reggel arra ébred, hogy 1928 van. A könyv mulatságos, nagyon művészi kicsúfolása a nemzedék valamennyi írói szándékának: a stracheyi történetírásnak, a prousti játéknak az idő fogalmával, a huxleyi frivolitásnak, a joycei monologue intérieur-

Orlando

nek és annak a csodaváró mesehajlamnak, amelyről a következőkben lesz szó.

Virginia Woolf regényei annakidején nagyon megfogták az embert merész újszerűségükkel, mélyen megrendítette az olvasót a veréb, amely ógörögül csiripelt a *Mrs. Dalloway*ben, de később ez az újszerűség fárasztó modorossággá vált. Ami szép ezekben a regényekben, nem a nagyon is tudatos technikai kísérletezés, hanem a nőies atmoszféra. Úgy látszik, az új angol nőírók nagy vívmánya az, hogy míg a régebbi nőírók mindig úgy írtak, mintha el akarnák felejtetni, hogy nők, az újak igyekeznek teljesen megszabadulni a férfi-irodalom sémáitól, igyekeznek minél igazabban és szabadabban nők lenni írás közben. És ezáltal a világnak egészen új oldalát nyitják meg az irodalom számára.

Csoda-
regények

Amint mondtuk, az angol irodalomban úgyszólván semmi szerepet nem játszanak a kontinentális izmusok. De ugyanaz a lazítás, ugyanaz a világvégeérzés, ugyanaz a teremtő nyugtalanság Angliában olyan formát ölt, amely sokkal vonzóbb a csatornán-inneni kísérleteknél. Ez a tündérvilágnak, a *faerienek*, a csodának feltámasztása. Míg a Csatornán innen az írók a szavak, a mondatok és a lélektan szeszélyes formáihoz menekülnek, az angol megtartja a normális mondatot, sőt a normális lélektant is, ellenben elveti a normális valóságot egy szeszélyesebb, költőibb valóság, a mese kedvéért.

Garnett

A huszas évek angol irodalmának legjellegzetesebb művei ezek a csodaregények. A műfajt *David Garnett* (szül. 1892) alapította meg. Híres regénye, *Lady into Fox* (A róka asszony, 1922), klasszikus angol-sággal és swifti faarccal meséli el, hogy egy angol úr egyszer a mezőn sétált fiatal feleségével; hirtelen sikítást hallott és mikor hátrafordult, látta, hogy felesége rókává változott. A rókát hazavitte, olyan szeretettel bánt vele, mint azelőtt feleségével, de a rókában mindinkább eluralkodtak a rókai hajlamok, elcsavar-

gott a háztól, egy hímrókéval élt, miközben férje nagy szeretettel dédelgette kis rókakölykeit, míg végre a rókává lett feleséget kutyák tépték szét férjének karjai közt. A férj azt hitte, hogy meghal bánatában, de nem halt meg, hanem később újra megnősült és ma is boldogan él, ha meg nem halt. A műfaj lényegéhez tartozik, hogy Garnett semmi magyarázatot nem fűz a történethez.

Ezt a kísérletet számos kitűnő könyv követte. *John Collier* (szül. 1901) *Majomfeleségében* egy angol félreértés folytán kékharisnya menyasszonya helyett feleségül veszi az okos nőténycsimpánzt, amelyet Afrikából hozott magával és rájön, hogy nagyon jó cserét csinált. *Sylvia Townsend Warner* (szül. 1893) regényében, *Lolly Willowesben* azt látjuk, hogyan alakul át egy idősebb kisasszony kedves, rokonszenves boszorkánnyá a táj igézete alatt. *Osbert Sitwell* (szül. 1892) regényében (*The Man Who Lost Himself*) a doppelgänger-témát újítja fel: egy ember tragikusan találkozik fiatalkori önmagával; a *Miracle On the Mount Sinai*ban pedig újra megjelennek a Sinai-hegyen a kőtáblák, de amint természetes is relativista korunkban, mindenki egészen más törvényeket olvas le róluk és egy geológus tudományos kíváncsiságból apróra töri azokat. *Clemence Dane* regényében (*The Moon Is Feminine*, 1938) a hős szerelmét elhagyja a Zöld Fiúnak, egy vad, fiatal tengeri istenségnek kedvéért, aki a túlsó országból jön, ahol mindenki zöld.

A nőirók a csodás elem által adott nagyobb szabadságot arra használják fel, hogy még árnyalatosabbá és újszerűbbé tegyék a lélektant: pl. *Rose Macaulay* regényében (*Keeping Up Appearances*, magyarul: *A két Daisy* c. jelent meg) a hősnő két alakban szerepel: Daisy ő maga és Daphne az a lény, amilyennek lát-szani szeretne.

A csodaregény világnézetileg kétfelé néz: egyrészt a neo-frivolizmus, a valóság játékos semmibe-vevése felé, másrészt pedig az egyre erősebben érez-

Collier

*Sylvia
Townsend
Warner*

*Osbert
Sitwell*

*Clemence
Dane*

*Rose
Macaulay*

Új mítosz

hető általános vágy felé, amely az új mithoszt keresi. Mithosz nélkül nincs irodalom; a naturalisták mithosza az Átöröklés, az Osztályharc, a Haladás, a Létért való Küzdelem. Idővel ezek a fogalmak elvesztették képzeletet megragadó erejüket, ha valóságtartalmuk meg is maradt; megszűntek istenek lenni. A huszas években átmenetileg nagy a keletje a régi mithológiáknak. D. H. Lawrence a mexikói indián istenekhez fordult, Thomas Mann Egyiptom mithoszai közé vezet, a francia Giono és a svejci Ramuz a természet mithikus erőit szólaltatja meg, a német Blunck és mások az ógermán mithoszt támasztják fel, a walesi John Cowper Powys pedig a kelta mondákat ébreszti új életre.

Powys

J. C. Powys (szül. 1872) első és legjobb regényében, a *Wolf Solent*ben (1929) a mithosz még csak mintegy légköri tünemény. Az angol kisvárosban érezzük a Titok állandó jelenlétét; de a titok még nem oldódik meg, megmarad homályos sejtelennek, amelyet nem is lehet néven nevezni. Az a fajta kimondhatatlan és riasztó mélyebb értelem ez, amely a Dosztojevszkij-hősök álmaiban lappang.

Glastonbury
Romance

Második regényében, a hatalmas *Glastonbury Romance*-ban (1932) már tudatos a mithológia, a Grál-monda mozzanatai elevenednek meg. Alakjaiban különös kettősség uralkodik: a nagy angol realizmus szilárd, határozott körvonalával megrajzolt, nagyon eleven alakok, de legtöbbjüknek van valami olyan tulajdonsága, amelyet harminc év előtt nem lehetett volna elképzelni egy regényalakban: az egyik a Nappal személyes rossz viszonyban van, a Nap is ő vele, a másik házában esténként egy halott házaspár üldögél és beszélget kényelmes angol karosszékekben, a harmadik szeme előtt hull le az égből Arthus király legendás kardja, a Excalibur stb. Mindez a regény szereplői számára egészen természetes és lassankint az olvasó is otthon érzi magát ebben a légkörben.

Powys a modern regény valamennyi irányának kitűnő összefoglalója. Nagyon sokat tanult Gide-től, Prousttól, Dosztojevszkijtől, Lawrence-tól, Freudtól, a mélységpszichológia legjobb képviselője az angol irodalomban. Világképében középponti helyet foglal el az erotika, mégpedig leginkább annak különös, eltévelyedett formái; ezeknek útját az emberi lélekben és társadalomban minden elődjénél merészebben tárja fel. A különös erotika csak megnöveli regényeinek amúgyis beteges, dekadens és kísérteties hangulatát.

Powys gondolatait kifejtette igen jó tanulmányokban is, ilyen *In Defence of Sensuality* (1930) c. kötete, amelyben Lawrence-hez hasonló életbölcsestést hirdet: az „Ichtyosarus-én“-ről beszél, amely az ősvilági homokban fekszik, örül a napnak és az életnek és nem törődik a civilizáció nyüzsgő és önző felszínével. Mindnyájunk mélyén ott ül ez az Ichtyosaurus, a nagyszerű ősalat és csak ő a lényeges. Igen szépek irodalmi tárgyú esszéi is, a *The Pleasures of Literature* c. kötetben.

Az ennyire különös író, mint Powys, bármilyen nagy művész is, nehezen menekszik meg attól, hogy modorossá ne váljék. Későbbi nagy regényei, *Jobber Skald* és *Maiden Castle*, már olyanok, mintha az első kettő utánzatai volnának és legutóbbi írásai már teljesen elviselhetetlenek: alvilági utazások, erkölcsi célzattal a viviszekció ellen stb.

A lírában a huszas évek kísérletező és újító szellemének legfőbb költője az amerikai eredetű T. S. Eliot (szül. 1888). Korábbi korszakából való versei bizonyos fokig Browningra emlékeztetnek; nagyon bonyolult és finom arcképek, monológok, erejük a lelki elemzés élessége. Az emberek, akikről e versek szólnak, a kor belső sivárságának szomorú hordozói. T. S. Eliot leszámolt a kor minden tartalmával, felismeri ürességüket, semmi sem marad meg, teljes a dezintegráció. Ezt a nagy ürességet fejezi ki a *Waste*

T. S. Eliot

Land kötet. A forma is dezintegrálódik, széthullik lazán összefüggő vagy összefüggéstelen mondatokká és szavakká. Ebből a nihilből nincs más út kifelé, mint az öngyilkosság vagy a katolicizmus. Eliot az utóbbit választja. Egyre nehezebben követhető versciklusaiban új vallásos meggyőződését fejezi ki; ennek ad formát nálunk is előadott drámája, *Gyilkosság a Székesegyházban*, hőse Becket Tamás, az angol vértanu.

Verseit a be nem avatott külföldi ritkán tudja élvezni, annál érdekesebbek irodalmi tanulmányai (*The Sacred Wood* stb.). T. S. Eliot az új-klasszicizmus legfőbb angol híve; elítéli a romantika anarchiáját, én-kultuszát, érzelmiségét és a tudatos alkotás, a szabályokhoz ragaszkodó klasszicizmus elsőségét hirdeti; Racine-t és Ben Jonsont többre becsüli Shakespeare-nél. Azt a tisztára intellektuális művészet-felfogást vallja, amelynek legnagyobb képviselője a francia Paul Valéry.

Hughes

A huszas évek, ugyanakkor amikor elhagyják a világháború előtti idők gyermekded hangját, felfedezik a gyermekkort, mint témát. Egyrészt a freudi lélekelemzés eszméltette rá az írókat arra, hogy egész életünk gyermekkorunkban dől el, másrészt Proust tanította meg őket, hogyan kell művésziesen kiásni gyermekkori emlékeinket. Az angol irodalomban ennek az irányynak legkiválóbb alkotása *Richard Hughes* (szül. 1900) regénye, *High Wind In Jamaica* (*Szélvihar Jamaicában*). Ebben a regényben a gyermekek egészen másképp gyermekek, mint irodalmi elődeik. Nem aranyos vagy csintalan ártatlanságok, nem is kis felnőttek, mint a multszázadi regény gyermekalakjai, hanem külön világban élnek, a gyermek világában, amely azonos a mithosszal. A regény a huszas évek legérdekesebb kísérletei közé tartozik.

Realisták

Az előző fejezet alapján azt lehetne hinni, hogy az angol regény teljesen szakított a realizmussal és egészen új ösvényeken indult el, egy realitás fölötti realitás, a csoda, a mithosz felé. A huszas évek végén mi is azt hittük. Ma már tudjuk, hogy a csodaregény és az idővel való kísérletezés csak divat volt; a divat elmult a súlyosodó politikai és gazdasági helyzetben; elmult a huszas évek bizonytalan, de bizakodó világa, amikor az ember még azt hihette, egy szép és újszerű korszak kezdődik. Ezek az évek elmultak és velük mintha a nyugati emberiség fiatalágából vészett volna el valami.

De a huszas évek folyamán is csak az elit fogadta el a kísérletezőket. Sikerük akkor is és azóta is a realitáknak van. Ilyen *Sir Hugh Walpole* (1884—1941), a vidéki Anglia csendes belső válságainak írója, igen szorgalmas alkotó, történelmi és kísérteties regényei is vannak. A kontinensen is megérdemelten népszerű *W. Somerset Maugham* (szül. 1874) novelláival, regényeivel és színdarabjaival. Legkitűnőbbek exotikus tárgyú novellái, *The Trembling Of A Leaf* (1921), *The Casuarina Tree* (1926) és Gauguinról, a festőről szóló regényes életrajza, *The Moon and Sixpence* (magyarul *Az ördög sarkantyúja* c. jelent meg); ezekben a huszas évek Európa-fáradtságának, a déltengerek után való vágyódásnak ad szellemes és megrázó kifejezést. Későbbi nagyvárosi regényei közül legkitűnőbb a *Színház*, egy öregedő színésznő tökéletes arcképe. Maugham művészi jelentősége abból áll, hogy ő tette a nagyközönség számára is élvezetessé a huszas évek Angliájának könnyedebb felfogását házasság és szerelem kérdéseiben, rajongását a latin és általában a délszaki élet világosabb és boldogabb színeiért, az egész neo-frivolizmust, anélkül, hogy ebben a népszerűsítésben annyira leszállította volna a színvonalat, mint pl. a neo-frivolizmus olcsó kiárusítója, *Michael Arlen*.

Walpole

Maugham

Háborús
regények

A huszas évek végén Angliát is elárasztották a háborús regények, amelyek közül kiemelkedik *Ralph Hale Mottram* (szül. 1883) regénye, *The Spanish Farm* (1927) és *Richard Aldingtoné* (szül. 1892), *Death Of A Hero* (1929). A harmincas évek folyamán megint előtérbe nyomult a munkás-naturalista regény, amely Angliában kiváltképen a munkanélküliséggel, a leállított bányatelepek világával foglalkozik. Ide lehetne sorozni *A. J. Cronin* (szül. 1896) *The Stars Look Down* (*Ext látják a csillagok*) c. Germinal-utánzatát; Croninnak egyik előző regénye, *The Citadel* (*Réztábla a kapu alatt*) tárgyánál fogva, az orvosok állítólagos titkainak leleplezése által nagy szenzáció-sikert ért el és megindította az orvosregények kellemetlen lavináját.

Cronin

Llewellyn

A munkás- és bányászregények sorából messze kiemelkedik *Richard Llewellyn: How Green Was My Valley* (*Hová lettél drága völgyünk*) c. regénye, bemutatja a walesi bányászok életét hajdan és ma; az angol népiesség legragyogóbb alkotása, eleven figurákkal, nagyszerű ízes életszeretettel és olyasfajta humorral, amely Tamási Áronra emlékeztet. A régi fajta naturalizmustól abban különbözik, hogy nem hűnyja be ugyan szemét az élet tragikus és sivár látványai elől, mégsem egyoldalú, nem akarja leleplezni az élet förtelmességét, mint Zola iskolája, ellenkezőleg, azt érezzük belőle, hogy bár mindezek a szörnyűségek a világon vannak: mégis — milyen szép voltál drága völgyünk, drága világ!

O'Flaherty

A régifajta sötét naturalizmus eszközeivel élt és hatott korábbi regényeiben az ír *Liam O'Flaherty* is (szül. 1897, *A House of Gold*, magyarul *Aranyház* címen stb.). Ezek a félelmetes erejű írások az ír parasztság és városi proletariátus életéről és hisztérikus szenvedélyeiről beszélnek. Későbbi regényei már giccsesek, a szerző nem tudott ellenállni az üzleti lehetőségeknek. Ugyanezt lehetne mondani *John Priestley*-ről is (szül. 1894), akinek első írásai

Priestley

nagyon kedvesek és egy közülük, az *Angel Pavement* (*Angyalok utcája*) széles realizmussal ábrázolja a belső meghasonlásokat, amelyek az angol középosztályban a gazdasági válságok következtében létrejöttek.

Újra divatba jönnek a polgári család felemelkedéséről és hanyatlásáról szóló krónikák, amelyekben az angol olvasóközönség mintegy történelmi magyarázatot keres mai helyzetére, legjobb közülük *Phyllis Bentley* (szül. 1894) *Inheritance* c. regénye (magyarul *Az Oldroyd-család* címen jelent meg).

Bentley

Az új lírikusok, mint *Auden*, *Spender*, *Isherwood*, *Cecil Day Lewis* szakítanak az előző nemzedék, T. S. Eliot rejtélyes finomságaival, aktivisták, a társadalmat akarják alakítani és ha verseik nem is sokkal világosabbak Eliot verseinél, mégis a közösség szolgálatában állnak, a munkásság győzelméért küzdenek.

Új líra

A harmincas évek realiztikus életérzése természetesen Angliában is divatba hozta a történelmi életrajzokat, regényeket, amelyek leleplezik a nagy embereket, megmutatják, milyenek voltak igazán, vagy legalább is milyenek láthatta őket az inasuk. (Erről a műfajról részletesebben a németekről szóló fejezetben beszélünk.) Legnépszerűbb művelője Angliában *Francis Hackett* (szül. 1883), aki *VIII. Henrik*-ről írt többek közt nagysikerű könyvet. E gyári munkák beláthatatlan tömegéből száraz humorával, könnyed hangjával és anyagának bőségével kiemelkedik *Robert Graves* (szül. 1895) két könyve a késői Rómáról: *En*, *Claudius* és *Claudius, az Isten* (1934); Tacitus halhatatlan történetei aratnak általuk megint egyszer világsikert.

Életrajzok

Az angol színpad, G. B. Shaw-tól eltekintve, ebben a korszakban is éppolyan érdektelen, mint az előzőben. A sablontól bizonyos fokig eltérnek az ír *Sean O'Casey* színdarabjai.

NÉMET ÍRÓK ÉS KÖLTŐK

Expresszionizmus

Az expresszionista program legfontosabb vonásaira utaltunk már e rész bevezetésében: a kisművészet helyett a nagy formák megújult tisztelete; szecessziós légység és díszítgetés helyett nyers hangok, puritán vonalak; a dekadens véghangulat helyett izgatott újrakezdési láz; sztatikus világkép helyett dinamikus; esztétizmus helyett aktivizmus; a múlt helyett a jövő kultusza, futurizmus. Mint szélsőség hozzájárul ezekhez a vonásokhoz a *dadaista* irány: a világ értelmetlenségét értelmetlen művészettel kifejezni.

Mindez világjelenség; éppúgy megtalálható a francia, olasz, lengyel, orosz, magyar stb. irodalomban is 1920 körül. A német expresszionizmusnak, a legerősebben kifejlődő, csaknem hivatalossá váló izmusnak sajátos jellemvonásai a következők:

Közösség

Először is nagyon erős *kollektív* irány; a német, éppúgy, mint az orosz, természettől fogva anti-individualista hajlamú, amint azóta politikai története is tanúsítja. A német expresszionisták az én-forma helyett a mi-formát szeretik: rétegek, tömegek, a nép, az emberiség nevében beszélnek. Sutbadobják a naturalizmus legnagyobb vívmányát, az egyénítés művészetét. Drámáikban elvont típusok szerepelnek, igen gyakran tulajdonnév nélkül: Az Apa, A Fiú, Első

Tengerész, Második Tengerész stb. A kollektivista világerzés a költők vérmérsékletének megfelelően társadalmi vagy vallási formát ölt.

A nyelvi lazítás, a szándékos nyelvi barbarizmus nem német sajátosság, de a németek nyelvük hajlékonyabb természeténél fogva sokkal messzebbre mennek a latin irodalmaknál; az analitikus francia és olasz nyelvnek le kell mondania az expresszív nyelvújítás legfontosabb eszközéről, amely a szintetikus német nyelvnek rendelkezésére áll: a *szóösszetételről*. A francia csak gondolatokat tud merészen társítani, a német magukat a szavakat. Éppen ezért a német expresszionizmus sokkal vadabb, barbárabb benyomást tesz, mint a francia izmusok, szándékát tökéletesebben valósítja meg.

A nyelv

Míg a francia izmus gyökértelen palánta és nagyjából nem is törzsökös franciák művelik, a német expresszionizmus tudatosan nagy hagyományokba kapcsolódik és tisztában van irodalomtörténeti helyével. Őse a Sturm und Drang, amelynek drámái erősen hatnak is ebben a korban, az egyik legnevezetesebb expresszionista dráma, Paul Kornfeld *Himmel und Hölle* című darabja egészen olyan, mintha Klinger vagy Lenz írta volna. Kapcsolódik továbbá a romantika egyik áramlatához, Kleisthez, Grabbéhoz, Büchnerhez és a lírában a legnagyobbhoz, Hölderlinhez. A német expresszionizmus egy beteg korhangulat lázas állapota, de mégis szerves része a német irodalomnak.

Hagyományok

Az expresszionizmusban úgyszólván csak a program érdekes. Nagyon kevés valósult meg belőle. Húsz év távolából ha elfogulatlanul újra olvassuk az expresszionista írásokat, szinte azt kell mondanunk, hogy nem adtak semmi maradandót, csak egy lírikust és az is többé-kevésbé független a programtól.

Az expresszionizmus legerősebb rohama a német irodalmi hagyományoknak megfelelően a drámában következett be. Ezen a téren Wedekind és Strindberg

Dráma

előkészítette a talajt. Az expresszionista dráma egyszerűségre és monumentalitásra törekszik, elveti a hangulati és lélektani hatásokat, csak a fájó tragikus nyugtalanságot akarja világba kiáltani. Jellegzetes tárgya a nemzedékek harca, a fiúk lázadása az apák ellen, az örök kamasztéma. Ez jelenik meg wedekindesen kiélezve *Walter Hasenclever* (szül. 1890) *Der Sohn*-jában, a legjobb expresszionista drámában: a fiú világszövetségbe akarja tömöríteni a szülők által elnyomott gyermekeket, az apát megüti a guta, mikor látja, hogy fiával szemben tehetetlen. Másik nagy téma a testvérek közti szerelem, *Fritz von Unruh* (szül. 1885) lázadó, Kleist legvadabb pillanataira emlékeztető *Ein Geschlecht*-jében; egyúttal az expresszionisták lázas békevágyának is kifejezést ad. Ennek a békevágynak leginkább megrázó emléke *Reinhard Göring* (szül. 1887) *Seeschlacht*-ja; egy hadihajó páncéltornyában játszódik le a skageraki ütközet alatt. A munkáslázadás témáját dramatizálja *Ernst Toller* (1893—1939). Expresszionista módon átírják a nagy görög drámákat, így *Hasenclever* az *Antigonét*, *Werfel* Euripidés drámáját, a *Trójai nők*-et.

Színpad

Az expresszionista dráma újításait a nagyközönség számára való színpadon *Carl Sternheim* (szül. 1878), a furcsa fíntorú vígjátékiró és főképp *Georg Kaiser* (szül. 1878) használta fel. Kaiser vagy negyven darabot írt, a huszas évek elején ő uralkodott a német színpadon. Drámái igen különbözőek: van köztük megrendítő páthoszu nehéz történelmi dráma, mint a *Die Bürger von Calais* (1914), szöveg Rodin híres szobrához; történelmi paródia, mint *Die jüdische Witwe*, a bibliai Juditnak és *König Hahnrei*, Tristánnak és Isoldának története, cinikusan modern beállításban. Van olyan, amely a jövőben játszódik: *Gats* hőse megtalálja a munkanélküliség megoldását, egy szert, amely terméketlenné teszi a munkanélkülieket, — de az emberiség kiközösíti és végül saját szeretője árulja el, amikor megtudja, hogy a férfi terméketlen-

tette önmagát. És nagyon megrendítő és a korra igen jellemző a *Von morgens bis Mitternacht*: egy pénztáros egyszer kivételesen hivatalos óra alatt kimegy a városba és beleőrül abba a felfedezésbe, hogy az emberek azalatt is járnak-kelnek az utcákon, mialatt ő ketrecében szokott ülni.

Az elbeszélésben még kevesebb marad utánuk, mint a drámában, *Kasimir Edschmid* (szül. 1890) annakidején hátborzongatóan újszerű novellái, *Die Sechs Mündungen* ma inkább modorosságuk miatt hátborzongatóak, szerzőjük is messze eltávolodott tőlük, jól olvasható olaszországi útleírásokat és riportregényeket ír; míg *Hans Fallada* (szül. 1893), a *Der junge Goedeschal* (1920) c. merész és zavaros kamaszregény szerzője azóta a legszelídebb polgári igényeket szolgálja ki kisemberekről szóló regényeiben. Az expresszionista próza legnagyobb ígérete *Franz Kafka* (1883—1924) volt; az egyetlen, akinek sikerült száraz humorú rövid novelláiba és töredékben maradt regényeibe belevinni a világ eredendő kísértetiességét, az ember reménytelen harcát titokzatosan rosszindulatú magasabb hatalmakkal szemben; de Kafka fiatalon meghalt, csak halála után fedezték fel. Az expresszionista próza késői továbbfejlesztője *Alfred Döblin* (szül. 1878), akinek *Berlin Alexanderplatz* (1929) című regénye nagyon szerencsésen egyesíti az expresszionista nyelvet a naturalista részletábrázolással. Hasonlít az amerikai *Dos Passos*hoz, regénye a nagyváros lélekzetvételének kihallgatása, mint az amerikai író Manhattan Transfer-je.

Az expresszionista lírában a vezérszólamot a forradalmi költők vitték. Szerették a közös fellépést, mint amilyen a kordokumentumnak kitűnő *Menschheitsdämmerung* (1920) c. gyűjtemény, csupa eksztázikus tiltakozás a gépi civilizáció, a háború, a zsarnokság minden fajtája ellen. Valamikor nagyon erős hatást tett ez a kötet, de azóta elfelejtettük a harsány felkiáltókat és csak két csendes költő neve maradt

Elbeszélés

Ltra

Werfel fenn a nemzedékből: *Franz Werfel* és *Georg Trakl*. A fiatal *Werfel* (szül. 1890) költeményei az emberi jószágot éneklék. Francis Jammes-re emlékeztetnek, csak egy árnyalattal inkább elvszerűek, kigondoltak, viszont hiányzik belőlük Jammes szecessziós édeskészsége. A közösségi érzés nála nem társadalmi forradalom, mint a nemzedék legtöbb költőjénél, hanem vallásos együttérzés, ember-pantheizmus. Később kitűnő prózaíró lett, egy másik fejezetben foglalkozunk majd regényeivel.

Trakl A nemzedék legnagyobb lírikusa kétségkívül a fiatalon meghalt tiroli *Georg Trakl* (1887—1914). Életműve egyetlenegy nem vastag kötet. Első költeményei rímes versek, Rilketől és Hofmannsthaltól tanult, de képei sokkal széthullóbbak. Tehetsége akkor érett ki, amikor Hölderlin hatása alatt áttért a szabadversre. Ritmus szempontjából talán ő írta a legszebb szabadverseket. Mintha Hölderlin antikos versmértékeit egy nagyon finomfülű ember feltördelte, összekeverte és szeszélyesen, saját érzését követve újra összeállította volna.

Általában Trakl minden verse olyan, mintha valami értelmes egész széttörtek és azután darabjait minden észszerű terv nélkül egymás mellé rakták volna. Egész költészete csak néhány motívumból áll, azok térnek újra meg újra vissza, váratlan összeállításban, mint egy kaleidoszkóp ábrái. A kert, a tó, a homlok, a csillag, az angyal, a fiú, a nővér, az enyészet, főkép az enyészet — és négy szín: kék, barna, piros és arany . . . Ebből állt csodálatos költészete. Az ideg-orvos számára esetleg kibontakozhatna a visszatérő motívumok értelme; bizonyára igen sokat jelentettek Trakl képzeletében és ez a rejtett értelem adja meg talán verseinek furcsa, riasztóan szuggesztív erejét.

Amikor kinyitjuk verskötetét, teljesen értelmén túli világba érünk, de ez a világ sokkal járhatóbb, mint Rimbaud vagy a késői Hölderlin világa; Trakl képei oly nyugodtak, oly szépek, hogy az embernek

egyáltalán nem hiányzik, ha nem érti összefüggésüket. Nem igen tudjuk, mit akarnak mondani, de az egyes kép és az egész vers hangulata költői, ábrándosan szép és abból, akinek füle van a tiszta költészet iránt, hosszantartó, bánatos rezonanciát vált ki. Azokat a szavakban ki nem fejezhető hangulatokat kavarja fel, amelyeket a költészet általában nem tud megközeleltetni, mert eszközei túlságosan fogalmiak; csak a zene és a tájképfestészet tud ezen a nyelven.

Trakl elmebeteg volt és őrültként halt meg. Vele szemben is azt érezzük, ami József Attilával szemben: a schizofréniás költőnek olyan előnyei vannak a normális költővel szemben, hogy szinte tisztességtelen versenyről lehetne beszélni. A normális költő csak az ihletett órán, képzeletének teljes megfeszítésével vagy mint Rimbaud, mesterséges ekstázisok útján jut el ahhoz, hogy megszabaduljon a szokványos képzetektől és új, soha nem látott és mégis lényegszerű kapcsolatokba hozza össze a dolgokat — a schizofréniásnak pedig ez a természetes állapota, minden erejét össze kell szednie, ha azt akarja, hogy *ne* váratlan, hanem a szokásos módon kapcsolja gondolatait és képeit. József Attila a költészetet negatív folyamatnak tartotta, a túlságosan sok eszmetársítás közül, amelyek tudatában felmerültek, el kellett vetnie a feleslegeseket és megtartania azt, amire a versnek szüksége volt. Így valahogy lehetett Trakl is. Az a néhány motívum, amely verseiben minduntalan visszatért, bármely pillanatban valami meglepő egészé állhatott össze, akármikor mondta el tudatának tartalmát, az mindig csodálatos vers lett.

De talán az ilyenfajta őrületet nem is szabad kórtani jelenségnek felfogni, nem szabad azt mondani, hogy Trakl azért írt ilyen verseket, mert őrült volt. Hanem inkább azt kellene gondolnunk, Hölderlin, Trakl és József Attila áldozatok voltak, megrongált, elenállásra képtelen idegrendszerüket vak eszköznek

*Az őrült
költő*

használta fel, hogy k'mondja önmagát, a titokzatos és örök emberi tartalom.

Szellemtudomány és lélekelemzés

A modern német irodalom igazi ereje nem a szépirodalom. Mondtuk már, hogy a két háború közti korban, a nagyon is tudatos és aggódva eszmélkedő nemzedékek számára nem a költészet és az elbeszélés az igazi kifejezési forma, hanem a gondolati műfajok. Különösen áll ez a németekre. Az expresszionizmus elvi harzása után a szépirodalom Németországban egy-két nagy kivételtől eltekintve elveszti magasabb céljait és csak szórakoztatásra törekszik, úgyszólván csak könnyebb irodalom van. Az igazi, korszerű irodalmi műfaj a tudományos könyv bizonyos fajtája.

*Tudomány
és művészet*

Tudományos művek máskor is voltak már művészi értékűek. A régi nagy történetírók munkái és egyik-másik filozófus műve tökéletes nyelvi formába tudtak öltözni. Az esszé írói Montaigne óta középhelyen állnak tudomány és művészet között. És Voltaire óta sok kitűnő író akadt, aki a tudomány eredményeit világos formában népszerűsítette. De azok, akikről itt szó lesz, nem tartoznak a három csoport egyikébe sem. A nyelvi kifejezés művészisége nem mindnyájuk erős oldala, pl. Frobenius vagy Jung nem jó „írók“. Az esszétől ezt a műfajt világok választják el; az esszé lényege a rövidség, csak *egy* gondolatot forgat meg sok oldalról, eljátszik vele, míg ezek az írók hatalmas köteteket írtak, amelyekben a gondolatok egész rendszerét fejtették ki. És legkevésbé sem népszerűek; egyikük-másikuk magakészítette műszavai révén nagyon is nehéz olvasmány. Mi teszi hát ezeket a könyveket mégis művészi alkotássá? Egyszerűen az, hogy maga a tudomány, amellyel foglalkoznak, alkotási módszerénél fogva inkább művészet, mint tudomány. Bár az emberek,

akik most következnek, valamennyien nagy tudósok a szó iskolás értelmében is, félelmetes adattudással és filológiai lelkiismeretességgel dolgoznak, ha ezt nem is teszik jegyzettömegek útján a kirakatba — módszerük alapja mégis az intuíció. Úgy jönnek rá az igazságra, mint az ihletett költő. Nem apró tényekből építik ki rendszerüket, hanem egyszerre benne vannak a dolgok közepén: ez a Wesenschau, lényegszemlélet. A tények dolga, hogy alkalmazkodjanak; de valahogy nem is az a legfontosabb, hogy a tények alkalmazkodjanak, nem az a legfontosabb, hogy a lényegszemléletnek tökéletesen igaza legyen: alkotásuk, újszerűsége és merész szépségű szerkezete által, művészi gyönyörűséget szerez akkor is, ha nem hiszszük el, amit mondanak.

Ha ugyanazt a tárgyat egy tudós és egy költő fogalmazza meg, a kettő közötti döntő különbség az, hogy a tudós csak annyit mond, amennyit fogalmival ki tud fejezni; a költő művében ellenben mindig van valami több is, valami fogalmilag feloldhatatlan, amit a költészet mágiája sejtet; és ez a ki nem mondott valami a lényeges. Ezek a tudósok ebből a szempontból is költők: fogalmi rendszerük mögött van valami kimondhatatlan, ami a kimondhatónál értékesebb. Valami, ami csak a beleélés számára nyílik meg. Ezért mondják a szellemtudomány ellenségei, hogy mindez *ködös*, bizonytalan, tudománytalan, — amivel csak azt árulják el, hogy hiányzik belőlük a beleélő képesség.

A szellemtudomány szót *Wilhelm Dilthey* (1833—1911) hozta forgalomba és ő dolgozta ki először módszerét. Fellepésekor az első teendő az volt, hogy az új tudományt élesen elkülönítsék az akkor uralkodó természettudományoktól és bebizonyítsák létjogosultságát. A századforduló korában már-már úgy látszott, hogy a pozitivizmus, a természettudományos tény- és törvénykutató módszer úrrá lesz a nyelvészetben, a lélektanban, a történettudományokban is. (l. Taine). Dilthey szerint ezeknek a tudományoknak, a szellem-

Dilthey

tudományoknak egészen más a módszerük: *beleélés* és *elemzés* útján kell megtalálni az emberi és történelmi jelenségek lényegét. Módszerére maga kitűnő példát adott *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* c. hatalmas könyvével és négy, írói szempontból is igen szép irodalomtörténeti tanulmányával, amelyet *Erlebnis und Dichtung* c. foglalt össze (Lessing, Goethe, Novalis és Hölderlin).

Gundolf

Az irodalomhoz legközelebb álló tudomány, az irodalomtörténet területén 1911-et szokás az ú. n. *szellemtörténet* születési dátumának tekinteni. Ebben az évben jelenik meg Richard Unger Haman-könyve és főképp Friedrich Gundolf (1880—1931) első nagy műve: *Shakespeare und der deutsche Geist*, amelyben új alapot ad az összehasonlító irodalomtörténetnek. Az összehasonlító irodalomtörténet a hatásokkal foglalkozik, amelyeket egy író vagy egy nemzet irodalma egy másik íróra vagy nemzetre tesz. A pozitivizmus korában ezt a hatást gépies, mennyiségbeli dolognak fogták fel: az egyik költő kitalál valamit és a másik költő passzive átveszi, mint ahogy a nemzetek kicserélik árujukat és maguk közben nem változnak semmit. Gundolf ráeszmélt, hogy a szellemi átvételnél nem az a fontos, akitől átvesznek, hanem az, aki átvesz, mert ő fejt ki teremtő munkát és ő változik meg; nem az az érdekes, hogy mit vesz át egy alkotó, hanem hogy mit csinál belőle.

Héroszok

Friedrich Gundolf Stefan George zárkózott és titokzatos belső köréhez tartozott, mint a nagy költő legfőbb tanítványa. Gyönyörű, ma már szinte túlságosan is gyönyörű prózája részben Nietzsche, részben George nyelvi újítása alapján épült ki. Sikerült úgy írnia írókról, hogy amit írt, az maga is irodalmi alkotás. A georgei eszmevilágnak megfelelően Gundolfot nem annyira az áramlatok foglalkoztatják, mint a többi szellemtörténész, hanem a nagy emberek: George új hérosz-tiszteletét viszi át a tudományba.

Szerinte a nagy ember, akár a tett, akár az alkotás embere, a történelem értelme. Könyvei egy-egy géniusz nagyságát magyarázzák a lényegszemlélő intuíció segítségével (*Goethe*, 1916, *George*, 1920, *Shakespeare*, 1928, stb). Célja az, hogy kifejezze és az olvasóban is felkeltse a nagyságnak kijáró rajongó tiszteletet. Hatása sokkal szélesebbkörű volt, mint irodalomtörténeti íróké szokott lenni. Azóta dicsősége egy kevéssé megkopott; rétorikus előadásmódját kissé túlzónak érezzük, van benne valami aránytalanság a hang és a mondanivaló közt.

Stefan George köréhez tartozik *Ernst Kantorowitz* (szül. 1895) és *Ernst Bertram* (szül. 1887) is. Közös kettejükben, hogy a történelemben a valóságnál fontosabbnak tartják a mítoszt, a legendát. Kantorowitz II. Frigyes hohenztaufeni császárról írt kiváló könyvében (1927) főképp azt igyekszik megrajzolni, hogyan növekedett és olvadt bele a császár alakja a középkor alaplegendáiba, mint amilyen pl. az Antikrisztus. Ernst Bertram pedig *Nietzsche*-könyvét (1918) *Versuch einer Mythologie*-nak nevezi; Nietzsche mítoszáat akarja kiépíteni, nem a történetét, mert „Alles Gewesene ist nur ein Gleichnis“.

Kantorowitz
Bertram

A George-körrel szembefordult a másik nagy irodalomtörténetíró, *Fritz Strich* (szül. 1882). Őt a szellem örök típusai érdeklik: főműve, a *Deutsche Klassik und Romantik* (1922) azt tanítja, hogy a klasszicizmusban az ember örök vágya a tökéletesség után, a romantikában pedig az ember örök vágya a végtelenség után jut kifejezésre.

Strich

A harmadik nagy irodalomtörténetíró, *Herbert Cysarz* (szül. 1896) különös, célzásokban és ötletekben rendkívül gazdag, zsúfolt és nehezen követhető stílusban ír, amellyel az irodalmi élmény vibráló nyugtalanságát adja vissza. Főműve, a lényével oly rokon, mozgalmas *német barokk-költészettel* (1924) foglalkozik.

Cysarz

Irodalomtörténet és filozófia között mintegy átmenet *Romano Guardini* (szül. 1885). Guardini

Guardini

katolikus pap, a berlini egyetemen a katolikus világnézet tanszékét töltötte be. Könyvei (*Szent Agostonról, Pascalról, Hölderlinről, Dosztojevszkijről*) a szellemtudományi beleélés és elemzés legelmélyedőbb alkotásai közé tartoznak.

Vallás-
történet

Az újfajta tudományosság hatása igen erősen érezhető az ókortudomány területén is. A klasszikus filológusok érdeklődése már az előző korszakban is mindinkább az ókori vallások felé fordult, mint az egész antik kultúra éltető gyökere felé. Most ez a vallástörténeti kutatás is művészi, alkotói jelleget kap. Felfedezik *J. J. Bachofent* (1815—1887), a svejci tudóst, akinek tanai annakidején észrevétlenek maradtak. Bachofen már tisztán látta, hogy a mithoszok nem pusztán szép mesék, hanem lényeges valóságok jelképes kifejezései. Az új iskola a mithoszokkal szemben is a lényegszemlélet, a beleélés módszerét követi, így kiváló magyar képviselője, a külföldön is jól ismert *Kerényi Károly* (szül. 1897), kinek legfontosabb írásai németül és olaszul jelentek meg. Az új vallástörténet egyik legnagyobb neve *Walter F. Otto* (szül. 1874) *Die Götter Griechenlands* c. könyvében úgy beszél a görög istenekről, mint valóságos élő személyekről szokás; igyekszik beléjük látni, milyenek is igazán. Nem arról ír, amiről a multszázadi vallástörténet, hogy mit akarnak az emberek az istenektől, hogyan és miért találták ki őket, hanem arról, hogy mit akarnak az istenek az emberektől.

A tudósok, akikről eddig beszéltünk, ha újtottak is, nem léptek ki a hivatalos tudomány kereteiből, valamennyien egyetemi tanárok voltak. Azokat, akikről most lesz szó, az egyetemek nem ismerték el igazi tudósoknak, műkedvelőknek tartották őket, mert részben a tudomány, amelyet műveltek, részben pedig módszerük teljesen újszerű, nem kapcsolódik a hivatalos tudomány rendjébe. Annak a tudománynak, amellyel *Frobenius*, *Spengler* és *Keyserling* foglalkozik, neve sincs, annyira új: összefoglaló tudomány,

amely a kultúra valamennyi jelenségének közös lényegét kívánja megérteni. Spengler *kultúrformológának*, vagyis a kultúra alakjának nevezi. A kultúrát megint élő szervezetnek látják, mint a romantikusok és természetrajzát akarják megírni.

Leo Frobenius (1873—1938) nem volt szobatudós; életét expedíciókon töltötte és az afrikai kultúra jóformán ismeretlen őstörténetét kutatta néger dalok és mondák, barlangi és sziklarajzok stb. gyűjtése útján. Közben rájött, hogy az emberi kultúrának többek között két alapformája van, az egyiket aethiopnak, a másikat pedig hamitának nevezi (*Schicksalskunde*). De nem is kell az embernek túlságosan a sorok között olvasnia, hogy észrevegye, tulajdonképpen a német és a francia kultúra szembeállításáról van szó. Arra a különös eredményre jut, hogy a francia szenvedélyes és összeférhetetlen, harcos nép, míg a német álmodó, testvéries, szelíd. A világháború utáni évek Németországa fejeződik ki ebben a furcsa látásmódban.

Frobenius

Ugyancsak a világháború és a német vereség lehetett az élményalapja *Oswald Spengler* (1880—1936) nagy művének, az *Untergang des Abendlandes*-nek is (1918—22). Erre a csodálatos könyvre, az újabb német irodalom legnagyobb alkotására igen sokszor hivatkoztunk. Tanítása szerint nem kultúráról kell beszélni, hanem kultúrákról, kultúrkörökről. Nincs egyenesvonalú fejlődés, mint ahogy a XIX. században gondolták, hanem körbe megy a kultúra és időnként előlről kezdődik. Elindul egy primitív és vad meroving korszakkal, kifejlődik, eléri legmagasabb pontját, azután átmegy a civilizációba, lassankint megöregszik és meghal. A kultúrának van tavasza, nyara, ősze és tele. A nép, amely hordozta, a kultúra halála után esetleg továbbél, fellah-nép gyanánt; a meghalt kultúra helyét pedig új kultúra foglalja el. Ilyen kultúrkörök az indiai, a kínai, az egyiptomi, az antik, az arab (ebbe tartozik a zsidó és ókeresztény is) és a

Spengler

nyugati vagy fausti kultúra, amelynek elközelgett az alkonya.

Eddig felfogása meglehetősen megegyezik a romantikus, Herder- és Hegel-féle történetfilozófiával. A kísértetiesség ott kezdődik, ahol Spenglerből előlép eredeti mestersége, a matematikus. A kultúrák sorsát ki lehet számítani, az eseményeket hozzávetőleges pontossággal meg lehet jósolni: mert a növekvés és a hanyatlás egy-egy kultúrában ugyanazzal a törvényszerűséggel következik be. Az egyes kultúrkörök jelenségeit párhuzamba lehet állítani egymással, csak tisztában kell lennünk, hogy egy-egy fázisnak mi felel meg a másik kultúrkörben, mi „egykorú“ vele. Táblázatokat állít fel: ami az antik kultúrában Caesar, az az arabban Mohammed, a fausti kultúrában Cromwell; velük kezdődik a civilizáció. A hindu Yoga, az antik Platón és Aristotelés, az arab Alfarabi és Avicenna, a nyugati Kant, Fichte, Hegel „egykorúak“: a nagy filozófusok a körvonal egy bizonyos pontján, az ősz végén lépnek fel. Mi már a kultúra telében élünk; a mi korunknak megfelel Egyiptomban a Hyksosok, az idegen hódítók önkényuralma, az antikban Nagy Sándor tábornokainak kora. Ami ezután jön: „a caesarizmus kifejlődése, a hatalmi politika győzelme a pénz fölött, a politikai formák egyre primitívebbek lesznek, a nemzetek belülről széthullanak formátlan népeiséggé, ezeket primitív, zsarnoki jellegű birodalmak ismét egyesítik“. Barbár korszak következik, a fegyverek lesznek urrá a világ fölött, az emberek lassankint mindent elfelejtenek, a nyugati kultúra meghal; Spengler kétszáz évet ad kultúránk haldoklásának.

A franciák és angolok Spenglert egészben véve elvetették, mint a háború-utáni német hangulat beteges tünetét. Ők éppen akkor nyerték meg a háborút — hogyan is hihették volna el, hogy csak most kezdődik a nehéz idő? De a német kritika is rendkívül kedvezőtlenül fogadta; kevés tudományos mű váltott ki

ilyen osztatlan ellentmondást, ami szintén jelenté-
kenységének bizonyítéka. A tudósok főképp egyik-
másikat kifogásolták, pl. szemére vetették, hogy
az arckép-szobrászat előbb kezdődött el az ókorban,
mint ahogy ő mondja és hasonló kicsinyes érvekkel
támadták meg. Holott Spengler rendszere nem ada-
tainak pontosságán áll vagy dől meg. Komolyabb
kifogás az, hogy Spengler egész elgondolása az analógia
elvén épült fel: hasonló körülmények szerinte hasonló
eredményre vezetnek. Ez pedig csak a természettudo-
mányokban igaz; a történelemben teremtő fejlődés
van, minden pillanat új és kiszámíthatatlan csodákat
hozhat.

De ezen vitatkozzanak a történettudósok. Az
irodalomtörténet számára Spengler nagyságához nem
fér kétség. Nemcsak stílusának gyönyörű világos-
ságáért (őt igazán nem lehet „kődös“ németnek
mondani!), nemcsak történetmegvilágító nagyszerű
ötleteiért, hanem elsősorban azért is művészi érték,
mert a történelem egészét műalkotássá formálta, töké-
letes szerkezetű épületté alakította az emberiség mult-
ját, azt tette, ami csak a legnagyobb művészeknek
adatik meg: értelmet vitt az értelmetlenségbe.

Spengler mellett elhalványul *Herman Keyserling*
gróf (szül. 1888) alakja. A *Die neu-entstehende Welt-*
ben (1926) eléggé optimisztikusan rajzolja a világ
jövőjét és a *Das Spectrum Europasban* (1928) kijelöli
az európai nemzetek hivatását, mint egykor Herder,
de Herderrel ellentétben hízelgő feladatokat juttat
a magyaroknak, akikkel arisztokratikus életformájuk
miatt rokonszenvez. Keyserling darmstadti „Schule
der Weisheit“-je hosszú időn át a német szellemi élet
egyik gyújtópontja volt. Életbölcseiségét nem dolgozta
ki rendszerré: a dolgokat a beleélő megismerés erejé-
vel kell újjáteremteni.

Max Scheler (1874—1928), a kor nagy moralistája,
a valláserkölcsei értékeket akarja megszabadítani mind-
attól a relativizmustól, amelyet a természettudományos

Keyserling

Scheler

századvég rájuk rakott (*Rehabilitierung der Tugend*), visszatalálni az abszolút értékekhez (*Vom Ewigen im Menschen*).

Lélekelemzés

A lélekelemzés tudományát vagy művészetét, amint mindenki tudja, *Sigmund Freud* (1856—1940) bécsi orvos találta fel. Rendszerének első részletes kifejtése a *Traumdeutung* (1900). De szélesebb körök csak a világháború alatt és után vettek róla tudomást, 1917-ben adta ki a közérthető *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*-t.

Freud

A freudizmus a legerősebb erkölcsi és tudományos ellenállással találkozott és a harc még távolról sem szűnt meg. Az irodalomtörténet nem illetékes arra, hogy állást foglaljon Freud tanainak helyessége ellen vagy mellett, sőt még arra sem, hogy tanait ismertesse. De akármi is az ember felfogása, nem lehet kétségbe vonni, hogy a freudi elmélet ma már benne van a levegőben és még heves ellenfelei is bizonyos fokig freudista módon gondolkoznak. A modern korak alig van eszméje, amelynek ekkora átütő ereje lett volna. Bennünket csak az foglalkoztathat, mennyiben hatott a freudizmus az irodalomra.

Önvallomás

A pszichoanalitikus eljárás, amint tudjuk, abból áll, hogy a betegnek mindent el kell mondania, — különösen azt, amit semmi kedve sincs elmondani. A freudizmus megkönnyítette az emberek számára, hogy kimondják rejtett titkaikat és ilymód irodalmi szempontból előkészítette a közönséget a vallomásozó, exhibicionista írók, fenntartás nélküli önéletrajzok számára, pl. Proust megértésére és követésére. Freud és Proust óta az írók kétségkívül nyiltabban beszélnek, mint azelőtt; ízléstelen túlzások sem hiányoznak.

Mélylélektan

A freudizmus közkeletűvé tette a mélylélektan. Ami Dosztojevszkij korában még a génusz csodálatos éleslátása volt, ma már mindenki számára természetes: hogy a lélek mélyén sötét és titokzatos erők honolnak, mint a leláncolt titánok az alvilágban,

illetve mint titánok, akiket rosszul láncoltak le és időnkint kitörnek a napvilágra. Az irodalom él is a mélylélektan felfedezéseivel; a franciás, racionális lélektan immár a múlté.

Freud szerint igaza volt Wordsworthnek: „The child is father of the man“, a gyermek a férfi atyja. Minden a gyermekorból jön, tudat alá süllyedt gyermekkori élményeink döntik el sorsunkat. Az irodalomban talán ennek a freudi megállapításnak van a legnagyobb visszhangja. Freud és megint csak Proust nyomán elárasztották az irodalmat a kitűnő és kevésbé kitűnő gyermekkori visszaemlékezések.

Freud az álmokat használja fel, hogy rajtuk keresztül behatoljon a tudata'atti rejtelmeibe. Az álmokat, amelyeket eddig senki sem vett komolyan, csak a költő. Ilymódon új jelentőséget nyert a romantika egykori birodalma, az álmok, a sejtések, a babonák, az értelmén inneni és túli világ; a költők új indítékot és bátorítást nyernek, hogy engedjék műveikbe beáramlani az irracionálisat, a *csodát*, amelyet a freudisták tudatalattinak neveznek.

Freud életének utolsó korszakában tekintetét az egyéni lélektan kérdésein túl a kultúra egészére irányította. Felismerte a *halálérzés* fontosságát, állandó küzdelmét a lélekben az élet-erők ellen, amely küzdelem Thomas Mannban találja meg nagy ábrázolóját; könyvet írt arról, hogy az emberben lévő primitív ösztönök és vadságok milyen kényszerzubonyban járnak állandóan a civilizációban és mennyire életszükséglet a modern kor emberének, hogy valamilyen jelképes módon időnkint kirándulhasson a vad árterületekre, a civilizáción inneni ősvilágba. Ezekkel a későbbi könyveivel Freud életműve is beletorkollik a szellemtudományokba, a kultúrmorfológiába és a kor végzetét tanulmányozó válság-iroda'omba.

Freud maga kitűnő író is, az egyetlen stílusművész az analitikusok táborában. Mindíg világos és mindíg szellemes; annyira szellemes, hogy ezzel árt

Gyermekkor

Álom

Primitív
ösztönök

is művének azok szemében, akik a tudományt csak nagyképű ornátusban tudják elfogadni és nem értik meg, hogy valaki tréfálkozhat azon is, ami legszentebb meggyőződése.

A pszichoanalízis nagy veszedelme irodalmi szempontból az, hogy mechanizál. A nagy írók már Freud előtt is tudtak sok mindent, amit Freud módszeresen fejtett ki, de tudásuk a géniusz hirtelen látása volt, ezért lehetett művészileg értékesíteni. Mihelyt kézikönyvekből lehet megtanulni a freudi felfedezéseket és minden kis analitikus nyugodtan beszélhet a lélek rejtelméről, ezek a rejtelmek a művész számára teljesen használhatatlanok lesznek. Az író csak azt írhatja meg, amire magától jött rá és amire más még nem jött rá, csak azt, ami megfogalmazatlan, amit neki kell megfogalmaznia. A freudizmus eredményeit eddig még csak két neves író használta fel közvetlenül, *Werfel* és *O'Neill* és nekik is többet ártott, mint használt. Általában az a helyzet, hogy az alkotó kénytelen visszavonulni azokról a területekről, amelyeket az analitikus szállt meg és így az analízisnek, legalább is átmenetileg, az irodalom tárgyi elszegényedésére kell vezetnie.

Jung

Freud művét további területekre terjeszti ki a svejci *C. H. Jung* (szül. 1875), aki vizsgálódási körébe belevonja a primitív népeket és vallásokat is. Jung ugyanis nem áll meg az egyéni tudatalattinál; szerinte van *kollektív tudatalatti* is, az emberiség közös gyermekkori emlékei, a primitív é'etformák; ezek az ember életében épp olyan szerepet játszanak, mint az egyéni emlékek. Ez a szempont a szellemtudomány számára még igen termékenyítőnek bizonyulhat. Jung áldozott a kor tipológiai szenvedélyének is *Psychologische Typen* c. munkájával, ahol az irodalmi szempontból talán leghasználhatóbb tipológiát állítja fel: az emberek részben *extravertáltak*, minden lelki szervükkel kifelé fordulnak, részben *introvertáltak*, lelkükkel befelé fordulnak, a világot énjükön szűrik keresztül.

A lélekelemzés egy másik módja az ú. n. *individudl-pszichológia*, megalapítója egy másik bécsi orvos, *Alfred Adler* (1870—1937). Míg Freud a döntő gyermekkori élményekben a nemi vonatkozásokat emeli ki, Adler az önérzeti kérdéseket. Ő találta fel a magyarrá oly nehezen fordítható *Minderwertigkeitsgefühl*t, a kisebbségi érzést vagy kisebb értékűségi érzést. Az ember cselekedeteinek egyik legfontosabb rúgója az, hogy kisebb értékűnek érzi magát környezeténél és ezt az érzését túlzó módon „kompenzálja“, igyekszik bebizonyítani, hogy mégsem ér kevesebbet. Hogy vajjon az adleri lélektan hatott-e az újabb irodalomra, nagyon nehéz megmondani, mert az adleri irányt az különbözteti meg a freuditól, hogy olyan dolgokat tudatosít, amelyekkel az emberismerettel bíró alkotók, mint Stendhal vagy Thackeray, Dosztojevskijről nem is beszélve, mindig is tisztában voltak.

A regény

*Thomas Mann** a világháború alatt és után hosszabb ideig csak elméleti műveket bocsátott közre (*Friedrich und die grosse Koalition, Betrachtungen eines Unpolitischen*, stb.), amelyekben polgári állásfoglalását tisztázza a felmerülő nagy kérdésekkel szemben.

Új korszakának első regénye *Der Zauberberg* *Zauberberg* (1924). A *Zauberberg* „társalgási regény“, mint Huysmans és kortársainak művei. Alakjai egy tüdőbeteg-szanatóriumban élnek, a hónap a legkisebb időegység, amelyben gondolkoznak és így valóságosan is és jelképesen is (mert kívülállnak az időn, a rohanó koron) ráérnek beszélgetni a legfontosabb dolgokról.

Amint az előzőkben már mondtuk, *Thomas Mann* nem adja oda magát egy eszmének sem, hanem

* *L. III. 229. oldal.*

mindíg kétfelől látja a dolgokat. Ez a kétfelől-látás a Zauberbergben szerkezeti elvvé válik: a könyv antitétikus felépítésű, a dolgokat mindig egyszerre kétoldaltól mutatja be. Hans Castorpnak, a német átlagfiatalembernek lelke fölött két szellem viaskodik: Settembrini, a humanista, a XIX. század eszmévilágának képviselője és Naphta, a zsidóból lett jezsuita, aki azt képviseli, ami éppen kialakulóban van: az irracionális történelmi erők fölényét, vagy látszólagos fölényét az értelem fölött.

De a regény ezen túl is antitétikus; antitétikus Thomas Mann egész életművének alapkérdése, amely ennek a regénynek középpontjában áll: az életet szeresük-e, vagy pedig a halált?

Halálösztön

Thomas Mann felismerte, hogy aki az életet szereti, nem tagadhatja meg egészen a halált sem, mert a halál hozzátartozik az élet teljességéhez, mint a tartalomhoz a forma. Beszél Hans Castorp nagypjának kétféle alakjáról: az egyik, az élő nagypapa, törődött öregúr volt, — a másik, a halott nagypapa a ravatalon, hatalmas, jelképes nagyságú patrícus. A halál a forma, az élet a khaosz, a halál a tiszta, az élet a tisztátalanul erjedő, a halál a maradandó, az élet a mulandó. Erkölcsi és szellemi eszményeink mind a halál magasztossága felé törekednek. A halál a szellem, az élet az anyag.

A lelket az életösztönnel azonos erejű ösztön vonzza a halál felé. A halálösztön oldalán ugyanolyan intenzitású, részben testi, részben lelki gyönyörök szolgálnak csalátekül, mint az életösztön oldalán. A kettőt nem is lehet tisztán elválasztani. Az élet legnagyobb pillanataiban mindig ott van a halál édessége is, nélküle nem volna teljes az életérzés sem. A lélekben angyalok harca folyik, életé és halálé. Aki felülemelkedik a hétköznapi világon, hallja magában a két angyal harcát. Hans Castorp is, amikor a szanatóriumi élet kényszerű elmékedései és a feje fölött viaskodó világnézetek kiemelik mindennapisá-

gából, meghallja lelkében a halál szirénjeit. Egy síkiránduláson eltéved, fáradtan elalszik és ekkor, a megfagyás határán, álmában, tehát ösztöneivel választania kell élet és halál között. Könnyebb és kellemesebb volna tovább aludni, megfagyni, meghalni. De álmának hatása alatt Hans Castorp összeszedi erejét, felébred és az életet választja: nem azért, mert jobb élni, mint meghalni, — hanem jóságból és szeretetből a többi ember iránt.*

Ezzel az állásfoglalással egyúttal Settembrini győzött az angyalok harcában, a humanista, a mult század embere. Hogy Thomas Mann melléje áll, nem pedig a fenyegető alaktalan jövő mellé, mutatja az is, hogy ellenfele, Naphta, öngyilkos lesz. Ezt a humanisztikus állásfoglalását a kor kérdéseivel szemben fejezik ki kitűnő kisregényei is: *Unordnung und frühes Leid, Mario und der Zauberer*. Humanitás

A Zauberberg Thomas Mann gondolatban leggazdagabb alkotása, sokkal több, mint regény, a huszas évek eszmevilágának teljes összefoglalása, Summa Pathologiae. De művészi szempontból még mindig nem a legmagasabb, későbbi regényeivel még a Zauberberget is felülmulta.

Bibliai tárgyú hatalmas trilógiájában (*Die Geschichten Jaakobs*, 1933, *Der junge Joseph*, 1934, *Joseph in Aegypten*, 1936), amely még befejezését várja, a hatvan év körüli Thomas Mann megvalósítja mindazt a művészi szándékot, amelyet a huszas évek fiatal regényírói tudatosan és öntudatlanul maguk elé tűztek: ebben a műben ér el a feltétlen maradandóság magaslatára az az irónikus, látszólag frivol és titokban mélységesen komoly, mithosz- és csodakereső új irány, amelyről Giraudoux-val, Garnettel, Thornton Wilder- József

* A Zauberbergre vonatkozó részben nagyobbára szószerint követem egy régebbi írásomat, a *Hétköznapiok És Csodákat* és ezért az olvasó elnézését kérem. Vannak dolgok, amelyeket nagyon nehéz volna még egyszer megfogalmazni, ha az ember egyszer már megfogalmazta.

rel, Bontempellivel stb. kapcsolatban beszélünk, — mindezek eltörpülnek az agg mester mellett. A József-regény nem visszakanyarodás a történelmi regény felé, hanem az az új forma, amelyet mindannyian keresnek, a *mithikus regény*. Az előbb mondtuk, hogy a szellemtudomány egyik legfontosabb vívmánya a vallástörténet megújulása: immár nem éri be a vallások történetével, hanem a mithoszok örök értelmét is keresi. Ennek a törekvésnek a tudományos könyvek-nél is nagyobb szerű eredménye Thomas Mann regénye. Amit *Bachofen* modern követői megértének, azt ő ábrázolni is tudja, az élő mithoszt.

Tündéri
irónia

És most érik ki Thomas Mann csodálatos „tündéri“ (elbisch) iróniája is. *József* végesvégig minden sorában csupa játékos irónia. Kezébe veszi az embereket és az eseményeket, megforgatja őket és megmutatja minden oldalról. Megmutatja, mi rejlik mögöttük... illetve fordítva, megmutatja, hogy mi rejlik előttük. A múlt század nagy dezilluzionistái szerették leleplezni, milyen emberi kisszerűségek lappanganak a hatalmas szenvedélyek és eszmék mögött. A mi korunkban ezeket a kisszerűségeket már természeteseknek találjuk, a relativitás átjárta minden porcikánkat. Thomas Mann azt leplezi le, micsoda hatalmas és örök vonásokat takarnak az emberi kisszerűségek. Egy példa: Jákob, amikor hírvül hozzák neki fia halálát, színpadias előkészületeket tesz siratására, nagy gonddal kiül a szemétdombra és nem engedi, hogy zavarják... De *ugyanakkor* Jákob fájdalma a legnagyobb emberi és emberen túli fájdalom is, az Istenhez láncolt ember szörnyű, metafizikai küzdelme a Nagy Titokkal. Thomas Mann a fordított dezilluzionista, aki az irónia segítségével leleplezi, hogy igenis vannak végtelen és örök dolgok, értelmek és magasságok, elfutó kicsiny ember-voltunkban.

Szerep

Jákob sírása jó példa egyúttal a könyv egy másik alapvető vonására is. Thomas Mann felismeri, hogy

van egy személyiségünk, amely énünktől csaknem független: a szerep. Jákobnak meg kell játszania a fiát sirató apa mithikus szerepét. Fiai gondosan úgy viselkednek, mint ahogy mithikus szerepük előírja, az egyik kötelességének tartja, hogy értelmetlenül ordítozzék, a másik, hogy mindig a tengerről beszéljen. Eliézer ugyanazt a szerepet tölti be Jákob mellett, mint egy másik Eliézer Ábrahám mellett és ennek annyira tudatában van, hogy időnkint az első Eliézerről én-formában beszél, az én elvész a szerep mögött. Thomas Mann itt olyan alapigazságot csilant fel, amelyet a tudományos lélektan módszeres eszközeivel csak később fog utolérni: azt, hogy tetteinket mithikus szerepek határozzák meg és életünk nagyon messze van attól, akik igazán vagyunk.*

És ez még mindig nem a tetőpont. A német irodalom hívei számára Thomas Mann legkedvesebb könyve a *Lotte in Weimar* (1939). Ez a könyv — talán nem káromlás, amit mondunk — olyan, mintha maga Goethe írta volna. A történelmi beleélés utolérhetetlen remeke. Először a környezet viselkedésén keresztül mutatja be Goethe rettenetes, fagyasztó nagyságát, majd megjelenik maga Goethe és egy nagy monologue intérieurben látjuk a goethei gondolkozást, működés közben. Majd egy realiztikus rész: vacsora Goetheéknél, és azután a csodálatos nem-realista befejezés: Lotte beül kocsijába és mellette ott ül Goethe — nem az élő Goethe, hanem a legenda, amely az életnél valóságosabb.

Lotte

Ezidőszerint utolsó kis könyve, *Die vertauschten Köpfe*, indiai legendát mesél el a Józsefből ismeretes kétfelélátó ironia és mithosz-értés eszközeivel és aktuális jelképes értelemmel.

Thomas Mann mellett természetesen eltörpültek a weimari Németország regényírói, akik külön-

Werfel

* V. ö. a Pirandelloról és Bontempelliről szóló részt.

ben sem tartoztak az első európai vonalba. A legkomolyabb művészi szándék közöttük a prágai *Franz Werfel*; mint lírikussal már találkoztunk vele. Írt gondolatban igen gazdag drámákat is: *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden*. Mint regényírónak hibája, hogy minden művében van valami másodlagos: kész elméletet dolgoz fel, vagy pedig egy más regényíró hatása alatt áll, pl. az egyébként hatalmas bibliai tárgyú *Höret die Stimme* c. könyvében Thomas Mann hatása alatt. Legfőképpen a pszichanalízistől tanult, első regényei: *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* és *Der Abituriententag*, bár kitűnő, de iskolai dolgozatok a lélekelemzés köréből. A gyermekkorhoz való kötöttség freudi tana irányítja a *Barbarát* (1929) a és *Der veruntreute Himmel* is. A Barbara egyébként kitűnő, széles és bölcs realizmussal írt korkép a háború előtti, háborús és főképp az összeomlás korabeli Ausztriáról. Legjobb könyvei: *Verdi* (1926), sokkal több a szokványos életrajzi regényeknél, nem egy művész, hanem a művész regénye; és legkivált a *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933), az örmények világháború alatti sorsáról. Ez sem egy elnyomott nép, hanem az elnyomás megrendítő regénye. Olvasmánynak is és műfajilag is rendkívül érdekes: kísérlet az eposz irányában, egy nép története, legválságosabb óráiban.

A weimari Németország regényírói közül említjük még meg *Anna Seghers*t (szül. 1900) megrázó felkelő-regényéért (*Aufstand der Fischer von St. Barbara*) és *B. Travenç*, aki pompás exotikus csavargó regényeivel mutatja be a háború utáni nagy munkanélküliségek sötét korszakát.

Háborús
regények

1929-ben jelenik meg *Erich Maria Remarque* (szül. 1898) *Im Westen nichts Neues* c. regénye, egy év múlva már egymilliónál több példányban fogyott el, az olaszt kivéve minden európai nyelvre lefordítják. Tizenegy évvel az elmúlt világháború után és tíz évvel a következő háború kiérése előtt az emberek

már szívesen olvastak és még szívesen olvastak a háborúról. Riportszerű beszámolás, az élénkebb hatás kedvéért nem takarékoskodik a hullszaggal és a tetvekkel. Erősen defetista irányú. Ebben az időben Németországban és mindenfelé megindult a háborús regények áradata. Divatjuk, amilyen hirtelen jött, néhány év múlva éppoly hirtelen el is múlt. A leg híresebb német háborús regények: az expresszionista *Ludwig Renn Kriege*, *Arnold Zweig* könyve: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, és *Georg von der Vring* könyve: *Soldat Suhren*. A háborús regények sorát kiegészítik az otthonmaradottakról szóló könyvek, mint pl. *Ernst Glaeser Jahrgang 1902-je*.

A Németországban beállott nagy politikai átalakulás következtében az írók egyrésze emigrációba ment, viszont előtérbe kerültek kiváló régebbi írók, akik a weimari köztársaság idején nem részesültek kellő figyelemben. A világsikeres weimari írókkal szemben ezek nem jelentek meg külföldi, pl. magyar fordításban, mert legtöbbjük annyira sajátosan német jelenség, hogy a külföldi előtt nem nyilatkozik meg művészetük teljes értéke. Mi is úgy gondoljuk, akkor vagyunk velük szemben igazságosak, ha illetéktelen egyéni véleményünk helyett idézzük a német kritika tömören összefoglalt ítéleteit.*

Rudolf G. Binding (szül. 1867) „csak 40 éves korában ébred költői hivatásának tudatára. Fővonása a fegyelem és művészi önkritika; újromantikus, aki (ennyiben Georgével rokon) feltétlen formáló akarátat férfias éthosszal és a harcos és szenvedő emberben lévő isteni és hősi erőben való hittel tölti ki és így menekül a „csak-művészet“ veszedelmei elől“.

Hermann Stehr (szül. 1864) „sziléziai hazájának misztikus hajlamait örökl; magányos, akinek útja lélektani-naturalista kezdetektől céltudatosan befelé vezet; Istenkereső és vallási harcos“. Főműve: *Der Heiligenhof* (1918).

* *Eppelsheimer Handbuch der Weltliteraturja alapján.*

Schäfer *Wilhelm Schäfer* (szül. 1868) „Gottfried Kellert tekinti mintaképének, néphez-közeli, új lelki közösség felé törekvő költő, tudatos nemzetnevelő, a német prózát a régi mesterek művesi lelkületével újítja meg; az anekdóta és a fejlődési regény mestere“.

Hesse *Hermann Hesse* (szül. 1877) „szintén mint Gottfried Keller követője kezdte, mígnem negyvenéves korában a körülzárt idilli hangulatból bizonytalan szellemi világok felé indult el; saját sorsa által belésodorva a kérdéssé váló kultúra örvényébe, e kultúrát saját énjének kíméletlenül éles megfigyelésével igyekszik formálni; nyugtalan, izzó, mindegyre új kezdeteket kereső szellem“.

Grimm *Hans Grimm* (szül. 1875) „kereskedő volt Angliában, majd 13 évet Fokföldön töltött. Ő teremtette meg az új német gyarmati elbeszélést; tömör, fanyar, nagyon férfias elbeszélő, aki már jókor és nyomatékosan nemzetpolitikai feladatokat tűz maga elé: hogy a német tetterőt érvényesíteni kell a világban és tengerentúli német telepítéseket kell létesíteni“. Főműve: *Volk ohne Raum* (1926), amelynek címe szállóige lett.

Kolbenheyer *Erwin Guido Kolbenheyer* (szül. 1878-ban Budapesten) „apai részről a kárpáti németsegből“, vagyis a Szepességéről, „anyai részről pedig a szudétanémetsegből származik. A német népiségből való költészet előharcosa. Mint költő, filozófus és kultúrkritikus arra törekszik, hogy a német népet az anarchisztikus gondolkozástól visszavezesse lelkiességéhez. Legerősebbek misztikus-pantheista világérzését kifejező gazdag történelmi regényei.“

Carossa *Hans Carossa* (szül. 1878) „veleszületett tulajdonsága a német klasszikus mértéktudás, bizalom az isteni rendben és hit a költő gyógyító és felemelő erejében; a költő azért szenvedti át a zűrzavaros és démoni életet, hogy a világosság, szépség és jelképes erő magasabb valóságához tisztítsa fel“.

A hivatalos Németország által is nagyon el-

ismert *Hans Friedrich Blunck* (szül. 1888) *Die grosse Fahrt* c. regénye magyar fordításban is megjelent. Szívesen fordul szülővárosának, Hamburgnak multjához, vonzza a vikingek és az ősgermán mondák kora és lelkesége is. Szándékát *Mahrholz* így jellemzi: „A jelen értelmét akarja megmagyarázni az örök népiség rejtett erőiből és az örök-emberiből. A történelmi és történelemelőtti esemény örök történések jelképe lesz“.

Közönség-irodalom

A huszas évek folyamán, az expresszionizmus elviharzása után két divatos áramlat szórakoztatta a közönséget: a *történelmi életrajz* és a *könnyű költészet*.

Regényes életrajzokban éppúgy, mint háborús regényekben a weimari Németországnak igen nagy kivitele volt. Az olvasóközönséget bizonyos korszakokban, úgy látszik, valóság-éhség fogja el; unni kezdik a szépirodalmat, amely csak kitalált történeteket mond el, igazán megtörtént eseményekről akarnak olvasni. Ilyen kor volt a XVII. század vége, amikor az olvasó megcsömörlött a valószínűtlen barokk regényektől és „igaz beszámolásokat“ keresett (I. II. 104. o.). Az ügyes írók, mint De Foe, a *Robinson* szerzője, már akkor is megtalálták a módját, hogy az „igaz beszámolás“ éppolyan izgalmas és vonzó legyen, mint a kalandregény. A modern életrajzírónak sincsenek aggályai, úgy tudja, hogy a közönséget a nagy emberekből nem a nagyság, hanem az ember érdekli; ezért részletesen beszámol mindénről, amit tudni lehet a nagyok nemi életéről és ami gyanúsítást meg lehet kockáztatni egy felületes pszichoanalízis segítségével. Ha hinni lehet Stefan Zweignek és követőinek, a történelmet a királyok impotenciája, a királynők kielégítetlensége és az államférfiak beteges hajlamai irányították. Szélsőséges megtestesítői annak a

Életrajzok

történelemszemléletnek, amelyre *Hegel* azt mondta, hogy a nagy ember is kicsi, lakája szemében.

*Emil
Ludwig*

A legnagyobb sikert ebben a műfajban *Emil Ludwig* (szül. 1881) könyvelte el. Riportszerű érdekességgel és elmélyedéssel írta meg *Jézus, Napoleon, Goethe, Wagner, Bismarck, II. Vilmos, önmaga* és még számos nagy ember életrajzát. Egy könyve ér valamit: *Juli 1914*, a világháború kitörésének története, itt a tárgy természeténél fogva nem kellett túllépnie a jó riport keretein.

*Stefan
Zweig*

Stefan Zweig (szül. 1881) megírta *Fouché, Napoleon rendőrminisztere, Stuart Mária, Marie Antoinette* regényes életrajzát, tanulmányokat írt írókról és mágusokról (*Die Heilung durch den Geist*). *Emil Ludwignál* jóval magasabbrendű, mert kitűnő stilisztája és szép novellás kötetéért, a *Verwirrung der Gefühle* kedvéért is sokat meg lehet neki bocsátani.

*Egon
Friedell*

Zweig és Ludwig írásainál semmivel sem kevésbé érdekes, de sokkal eredetibb mű *Egon Friedell* (1878—1938), a *Reinhardt-színész háromkötetes Kulturgeschichte der Neuzeit-je*, amelyben a XVI. századtól napjainkig terjedő kor minden jelenségéről: irodalomról, természettudományról, divatról és hajviseletről elmondja szellemes és a megszokottól eltérő véleményét. A könyvet a szerző nyugtalan, színészi vérmérséklete teszi élvezetes olvasmánnyá: közvetlen hangon, izgatottan bírálja, csipkedi, magasztalja, szidalmazza a mult alakjait és jelenségeit. A történelem ebben a könyvben elveszti minden iskolás jellegét és sokkal közelebb jön hozzánk, mint az életrajzírók műveiben.

*Könnyű
irodalom*

Brecht

A weimari Németország utolsó esztendeiben igen tehetséges művészek az operett és a kabarédal közegén át keresték az utat a nagyközönség felé. Így *Bert Brecht* (szül. 1898); a XVIII. századi angol *John Gay Beggars' Opera*-jából írt *Dreigroschenoperje* (nálunk *Koldusopera* címen ment) ennek a magasrendű könnyű irodalomnak legjobb képviselője. Ide

tartoznak *Erich Kästner* (szül. 1899) valamikor rendkívül népszerű, szellemes és kiábrándult nagyvárosias költeményei. Kästner írt több kitűnő gyermekkönyvet és egy borzalmasan rossz felnőtt könyvet, *Fabiant*, amelyben Morand és Giraudoux neo-frivolizmusának adja nagyon esetlen és torz átültetését.

Kästner

Mind a weimari Németországnak, mind a Harmadik Birodalomnak szívégye a színház. A weimari Németország színpadán igen sok érdekes újítás látott világot; részben az expresszionizmust fejlesztették tovább, részben az oroszoktól tanulták azokat a kitűnő fogásokat, amelyek segítségével megszabadultak a naturalista színpadtól. A régi színpad ha szobát ábrázolt, elhelyezte benne mindazt, ami egy szobában lehet, nem felejtve ki a nagyszülők arcképét és a kanárimadarat a kalitkában. A modern színpad stilizáltan egyszerű, nagyvonalú, elvont. Csak jelez és nem ábrázol.

Színház

A Harmadik Birodalom közönségcélú, propagandisztikus jellegű irodalma és színpada egyelőre még sokkal forrongóbb jelen, semhogy ki lehetne már emelni belőle az értékeket. Drámaíróik közül legjelentékenyebb az expresszionizmusból kiinduló, nagyon erős drámai vérmérsékletű *Hanns Johst* (szül. 1890).

FRANCIA ÍRÓK
A KÉT HÁBORÚ KÖZT

Ha eltekintünk a két nagytól, *Prousttól* és *Valérytől*, akik még az előző korszakból nyúlnak át, azt kell mondanunk, hogy ez a kor a francia irodalom egyik legszegényesebb korszaka. Amennyire használt a francia szellemnek a 71-es vereség, annyira ártott neki a 18-as győzelem. Mintha összetörték volna a nemzet hátgerincét; az irodalomban számos tünet mutat arra a belső összeomlásra, amely előidézte az 1940-es külső katasztrófát.

A két nagy

A huszas évek Franciaországának két legfontosabb irodalmi szereplője, Proust és Valéry még az előző korszak törekvéseit teljesítik. Proust regényének eleje 1913-ban jelenik meg, míg többi kötetének nagy része csak halála után, a huszas évek folyamán. Paul Valéry a századvégi szimbolisták közt kezdi pályáját, ifjú korában Hérédia és Mallarmé személyes tanítványa, a fiatal Gide barátja, de húsz évig hallgat és csak 1917-ben szólal meg újra és válik Franciaország első költőjévé.

Marcel Proust* fiatalkori apróságait nem számítva, életében csak egy regényt írt, az *A la Recherche du Temps Perdu*-t (Az eltűnt idő nyomában). De ezen az egy regényen úgyszólván egész életén át dolgozott, tizenhat évig, a szó szoros értelmében mindhalálig; terjedelemben sem marad el más nagy regényírók életműve mögött.

A regény önmagáról szól; hőstét Marcelnek hívják és énmórában mondja el életét. Életét? Ez a szó talán félrevezető. Nem életének eseményeit mondja el, nem is belső fejlődését, nem is a körülötte lejátszódó történelmet, mint az emlékiratok, — mindezt együtt és mégis egyiket sem, hanem valami olyasmit, amit eddig egy önéletrajz sem mondott el: azt, hogy mit hagytak benne hátra az évek, mint belső valóságot. Nem a világot tárja fel, amelyen keresztülment, kifelé nézve, hanem emlékezetét, befelé nézve, amint a világ keresztülszűrődött rajta. Az emlékezet műve és az emlékezetről szól.

Nem szörszálhasogatás ez a megkülönböztetés? Proust úgy tudta, egészen más módszerrel dolgozik, mint a realista regényírók, akiket meglehetősen megvetett. A realisták, mondja, valóságnak veszik és valóság gyanánt írják meg a dolgokat, amelyeket látnak és hallanak. Holott nem ez az igazi valóság; a dolgok bennünk, emlékezetünkben válnak realitássá, — ha ugyan realitássá válnak — sokszor évekkel megtörténtük után. Az igazi élet nem az, amit itt és most élünk: napjainkon, mint az árnyékon keresztül megyünk, mondta már Salamon király. Az igazi élet bent játszódik le, az emlékezetben; csak az emlékezet tölti el az élményt étellel és értelemmel, igazi realitással. A külső élet és az emlékezés úgy

* Marcel Proust szül. 1871-ben Párisban, gazdag orvos fia. Fiatal korában csak társaságbeli ember; egy nagy lap társaságrovatát vezeti. Nagy művéhez akkor kezd hozzá, amikor betegsége (ideges alapú asztma és szifobaj) szobafogságra kényszeríti. Meghalt 1922-ben.

aránylik egymáshoz, mint Bergson időelméletében az órákkal mérhető mechanikus idő a *durée réelle*-hez, a valóságos tartamhoz.

Az emlé-
kezet

Emlékezet is kétféle van, a kétféle időnek megfelelően: van mechanikus emlékezet, amelynek segítségével felidézhetjük magunkban az eltűnt idő egyes vonásait — és van egy másik titokzatos emlékezés, amely megkérdésünk nélkül, hirtelen tör ránk és elénk állítja az eltűnt időt olyan gazdagon, olyan fájdalmas szépségben és olyan értelemmel teljesen, amelyről mit sem tudunk akkor, amikor ez az idő nem múlt volt, hanem jelen. Marcel megkóstol egy teába mártott süteményt, amilyent gyermekkorában evett és a jelennél százszor valóságosabban áll előtte egész mélységes gyermekkora. Nagyanyja temetésén nem sír, de évek múlva eszébe jut nagyanyja és akkor sírja el könnyeit.

Az emlékezésen alapul Proust boldogság-elmélete is: nincs más boldogság, mint az a csodálatos érzés, amely olyankor fog el bennünket, amikor az emlék hirtelen hatalmába veszi lelkünket. A szépség is emlékezés: a tárgyak, a nők, a zene azért szépek, mert titokzatosan emlékeztetnek valamire. És az írói alkotásnak sem lehet magasztosabb feladata, mint hogy megkeresse az elveszített időt, feltárja az önkéntelen emlékezések egész tartalmát.

Introverzió

A multszázadi extravertált realizmussal szemben az ő realizmusa a századvégi nagy introverzió végső diadala. Minden belül van, az egész külső világ is; csak annyiban valóság, amennyiben átszűrődik az emlékezésen, belülré kerül a lélekbe. Az emlékezetnek ilyen középponti helyet szánt Szent Ágoston, az első önéletrajzi ember is.

Tudatosítás

Az eltűnt idő emlékezetbeli helyreállításánál eszköztül használja fel páratlan, száz évben egyszeri érzékenységét. Olyan dologban, amelyben más halandó csak egy vonást lát vagy jegyez meg, ő száz apró és mégis lényeges árnyalatot vesz észre. Proustot olvasva

megdöbbenet jövünk rá, mennyire nem látunk mi semmit, mennyire félálomszerűen megyünk át egész életünkön. Benne egy név csengése megszámlálhatatlan eszmetársítást ébreszt fel, egy köszönésben felismeri a köszönő egész lelki alkatát és társadalmi hovátartozását. Módszere a hagyományos francia elemzés, Stendhal módszere: valami történik és azután az író szételemzi a legfinomabb atomokig. Minden emlék-adat három irányba vezet: leírja végtelen pontossággal magát az adatot, továbbá annak érzelmi hatását lelkében és azonkívül a történelmi stb. eszmetársításokat, amelyeket maga után von. A tudatosítás csodálatos mestere. Rögzíteni tudja azokat az apróságokat, amelyek más ember lelkében nyom nélkül alásüllyednek a tudatküszöb alá. Mai napság, sajnos, nem hiszünk már a fejlődésben, korántsem vagyunk olyan önhittek, hogy azt képzeljük, a mai írók jobbak, mint a száz vagy ötszáz év előttié, de egy dologban mégis van fejlődés, minél öregebb egy civilizáció, annál erősebb benne egy valami: a tudatosság. Ahhoz az áttudatosításhoz képest, amelyet Proust regényében találunk, kezdetleges, ügyetlen, darabos minden régebbi lélekrajz. Még Stendhal is naív.

Minden különösége dacára Proust vérbeli francia regényíró, még introverzióján keresztül is elsősorban a társadalom érdeklő. A társadalmat is sokkal tudatosabban nézi, mint elődei, akik kiragadtak egy-egy alakot és rajta keresztül jellemeztek egy-egy társadalmi réteget. Proust is bámulatos pontossággal adja vissza különböző rétegekhez tartozó emberek gondolkodás- és beszédmódját, de főképp magára a társadalomra, mint viszonylatok összességére kíváncsi, arra, hogyan viselkednek egymással szemben a társadalmi rétegek, mit érez az úr a szolga iránt stb., hogyan él és tudatosodik belül a lélekben az, hogy az ember a társadalomnak, a társadalom bizonyos rétegének tagja.

Minthogy az *Eltűnt Idő* egy ember regénye, *Arisztokrácia*

*Társadalom-
rajz*

azt a kort és réteget ragadja meg, amelybe az az egy ember belétartozik: a századforduló korának francia előkelő világát. A könyv hőse rajong az arisztokráciáért, amelynek zengő nevei ragyogó történelmi képzeteket ébresztenek. Legfőbb életcélja, hogy bekerüljön a Faubourg St. Germain zárkózott szalonjaiba. A regényben főképp estélyek és más elegáns társadalmi események „történnek” — események, amelyek végtelen üresek, sőt bosszantóak volnának és maga a hős is ellenszenves kis sznob volna, ha mindez nem csak nyersanyag, amelyből Proust kifaragja remekbekészült lélekrajzait. Felvonulnak a századforduló nagy alakjai is, Bergotte alakjában Anatole France, Berma alakjában Sarah Bernhardt és mint távoli mennydörgés a Dreyfus-ügy.

Féltékenység

Másik nagy témája a regények örök témája, a szerelem. Proustot főképp a szerelmi érzés eltévelyedései és a féltékenység érdeklik. A féltékenység a szerelemnél sokkal intenzívebb érzés; Swann szinte nem is szerelmes Odette-be, Marcel Albertine-be, csak mérhetetlen féltékenységet érez. A teljesen magába fordult lélek reménytelen féltékenységét, hiszen tudja, hogy soha semmi mód nincs rá, önmagából kimenni, a másikkal egyé válni — a legfontosabbat, az emlékeket nem lehet megosztani. Annak, hogy egy lélek ennyire lélek legyen, örök magányosság az ára.

Stilusa

Proust nem könnyű olvasmány, különösen nem eredetiben. Franciátlanul hosszú és bonyolult mondataiba belesűrít minden kanyargós hasonlatot és eszmetársírást, végtelen mondatai jóformán bekezdések nélkül vonulnak fel köteteken keresztül. Tagadhatatlanul bőbeszédű és nem mindig arról beszél nagyon sokat, amire az olvasó kíváncsi lenne. Olvasása nem kényelmes szórakozás, hanem gyönyörű munka, mint minden nagy alkotásé.

Chateaubriand emlékiratainak azt a címet adta: Mémoires d'Outre-Tombe, síron túli emlékiratok.

Ez a cím fokozottabb mértékben illenék Proust önéletrajzára. Nemcsak azért, mert nagyrésze szerzője halála után jelent meg, hanem főképp azért is, mert az író már írása közben valahogy „Outre-tombe“ volt. Nagybetegen feküdt lefüggönyözött szobájában, amelyet parafával burkolt fal védett a külső zaj ellen és írt és írt, kereste az eltűnt időt. Már kívülállt az életen, csak az emlékezés élt benne. Mindent meg akart írni, önmagát egészen, hogy semmi el ne vesszen abból, ami valaha Marcel Proust volt. Ő az az író, aki maradéktalanul önéletrajz akar lenni. Így harcolt a mulandóság ellen, a sír ellen, amelynek széléről tekintett vissza az eltűnt időbe.

És ezzel válik alakja mintaszerűvé, ez magyarázza meg beláthatatlan hatását az utána következő irodalomra. Ma valahogy minden író végső álma az, hogy olyan legyen, mint Proust, hogy el tudja mondani egész gyermekkorát és általában önmagáról mindent, mielőtt őt is elnyeli az idő. Ez az írói magatartás felel meg a késői civilizáció emberének, akit nagy-nagy veszendőség-érzés fojtogat, amikor körül néz a pusztuló Európában és belenéz önmagába és kiéleződött tudatossággal észleli, hogyan fut el törékeny élete. A prousti regény a modern ember harca a lélek halhatatlanságáért.

Paul Valéry (szül. 1871) a huszas és harmincas évek folyamán a francia irodalom legnagyobb tekintélye. Ő képviseli a franciák szemében nem is annyira írásaival, mint inkább magatartásával nemzetük szent hagyományait, a harmóniát, a józanságot, a gondolat fölényét és büszkeségét.

Igen kis terjedelmű munkásságánál húszsorosan nagyobb a róla szóló irodalom, a kommentárok tömege. Valéry szinte maga hív fel arra, hogy műveit magyarázzák: tiltakozik az ellen, mintha verseinek csak egy, végérvényes értelmük volna, „mes vers ont le sens qu'on leur prête“, verseimnek az az értelmük, amit kölcsönöznek nekik, mondja. A mű

Valéry

homályosságán kívül kíváncsiságra és magyarázatra késztet a nagy életrajzi rejtély is: a költő húszéves hallgatása fiatalkori versei és a Jeune Parque között, a húsz év, amely alatt nem irodalommal, hanem mindenféle mással, főképp matematikával foglalkozott.

A hallgató
évek

Az ember fiatal korában nem egy, hanem számos személyiséget hordoz magában, sorra próbálgatja azokat és végül is az egyik mellett dönt, hajlamait és a külső körülmények nyomását követve. Pályát, magatartást választ az étellel szemben — és ez a szerep nem kifelé, hanem befelé kérgesedik: a pálya kezdetén ismerjük N. N.-t, aki történetesen mérnök és később ismerünk egy mérnököt, akit történetesen N. N.-nek hívnak, a hivatás, a kifelé működő személyiség, a szerep lassankint úrrá lesz az Én fölött. Valéry nem tudott ebbe beletörődni. Az irodalom csak egy volt számára a sok-sok lehetőség közül és nem akarta lekötni magát mellette. Kérlelhetetlen tisztaságvágya nemcsak az irodalmi üzem, a modern irodalom ipari jellege, megalkuvásai és közönségkiszolgálása ellen tiltakozott, hanem általában az írói tevékenység ellen is. Az író művében önmagát formák közé rögzíti, amelyek szűkebbek énjénél, pedig az én fontosabb a múlté; aki ír, énjének egy lehetőségét megvalósítja és ennek az egynek kedvéért lemond a többi száz lehetőségről.

M. Teste

Az író, aki nem ír, fölényben van az író fölött, aki ír: minden alkotás megalkuvás, aki nem alkot, nem alkuszik meg, megőrzi magát tisztán, érintetlenül. „Marad az állandó készenlét“, mondja Gyergyai Albert, „a végtelen várakozás, amiből minden megszülethetik, a kapcsolatok dús kháosza, az öntudat fejlesztése, a belső gazdagodás gögje, egyszóval a léleknek az a virtuális állapota, amikor minden a miénk, míg mi csak önmagunké vagyunk.“ Így élt Valéry húsz éven át. Ezt a tökéletes lebegést a végtelen lehetőségek közt, a nem alkotás fölényét írja le Valéry híres *Leonardo*-tanulmányában, amelyben egy

szót sem szól Leonardóról és *Monsieur Teste* c. regény-szerű kis művében.

De azután mégis visszatért az irodalomhoz. Miért? Mert mult az idő, fenyegetett a mulandóság és mert az egyén tökéletes magányát ember el nem tudja viselni. A tiszta igazság, mondja Valéry a *L'âme et la danse* c. platóni dialógusában, az élet legnagyobb ellensége, méreg, minden szervezetet szétrombol, életunságba kerget, ami ellen nincs más orvosság, mint a tett. Választania kellett a 'connaître' és az 'être', a megismerés és az élet között, és ha élni akart, kénytelen volt az életet választani; „le vent se lève, il faut tenter de vivre . . .“ Erről a küzdelemről szól két legnagyobb költeménye, *La jeune Parque* és a *Le cimetière marin*; ez utóbbiban a költő a tengerparton áll, a tisztafényű, magáért való nap és az örök-változó, élő, tehát bizonytalan és tisztátalan tenger között — és a tengerhez pártol.

Versei (*Charmes*) és tanulmányai (*Eupalinos ou de l'architecture, Variété I., II. és III. stb.*) első-sorban magáról az alkotásról beszélnek; Valéryt a műnél és a művésznél is jobban érdekli a mű keletkezése, az alkotás folyamata. Valéry, az alkotó, állandóan Valéryt, az alkotót figyeli és elemzi; kedves jelképe Narcissus.

Számunkra a legcsodálatosabb dolog Valéry népszerűsége. A francia irodalomban Valéry képviseli a teljes exkluzivitás álláspontját, amelyet a német irodalomban előtte Stefan George valósított meg. Az ő művei is hosszú időn át csak kisszámú amatőrkiadásban jelentek meg, elzárkózott minden nyilvános szereplés elől; amikor akadémiai székfoglalóját mondta Anatole Franceról, akiről nagyon hűvösen nyilatkozott, kezét rátette a mikrofonra, nehogy a rádió közvetíthesse szavait . . . és mégis mindenki tud róla, mindenki tiszteli és a francia rugby-válogatott, amikor vereséget szenvedett az angoloktól, vigasztalódásul Valéry egy versszakát szavalva vonult le a pályáról:

*La jeune
Parque*

Tekintélye

*Patience, patience,
Patience dans l'azur,
Chaque atome du silence
Est la chance d'un fruit mûr.*

Erre a népszerűsége nem tudunk magyarázatot találni. Legfeljebb ezt: Valéry olyan gonddal és ünnepléességgel került minden reklámot, hogy ez minden reklámnál erősebben hat; akkora nyomatékkal hangsúlyozta ellenszenvét a közismertség iránt, hogy ezáltal közismertté vált.

A többiek

Az *izmusok*, kubizmus, futurizmus, stb. a világháború kitörése előtt keletkeztek Franciaországban és Olaszországban és a világháború s az utána következő khaotikus idők kiérlelték azokat. A francia szellemmel ezek az irányok sokkal inkább ellenkeztek, semhogy mélyebb gyökereket ereszhettek volna; képviselői közt feltűnően sok a nem francia származású. Ismétlések elkerülése végett nem is foglalkozunk itt az izmusok programjával, amelyet a bevezetésben érintettünk, csak azzal a jó költővel, aki a kubista, dadaista, stb. iskolák vezére volt, *Guillaume Apollinaire*-rel.

Apollinaire

Apollinaire (igazi nevén Kostrowitzki, 1880—1918) az új festők, Picasso, Derain, Braque, Marie Laurencin barátja és fáradhatatlan propagátora volt, híres képét Rousseau, a Vámos festette meg, és költészetének elvei, különcködései mintegy az új festészettel párhuzamosan fejlődnek ki. Azt, hogy az új festészet által ábrázolt tárgyak oly kevésbé hasonlítanak a valóságosakhoz, így magyarázta meg: „Az ember utánozni akarta a járást és feltalálta a kereket, amely egyáltalán nem hasonlít a lábhoz“. A versben is valami ilyen újításra készült: meglazítani az értelmet, szabad

asszociációkat követni, összekeverni a dolgokat, a finomságot durvasággal, a magas eszmeiséget gyermeki dadogással és így hagyni el a szokványos irodalom kifejezéstelen, avult unalmát.

Homályos költő, de általában meg lehet érteni; nem akarta szándékos értelmetlenséggel kifejezni a világ értelmetlenségét, mint a dadaisták. Lengyel és kubista volta dacára mégis sokkal inkább francia, semhogy cserbenhagyná az értelmet. Sőt, mintha egy árnyalattal túlságosan is értelmes volna: ő is tudálékos, mint annyi más francia költő, mint pl. előfutára, Laforgue. Szabad eszmetársításában igen sokszor olvasmányai szólalnak meg, nem pedig az a vad, bohémes, villonos hang, amelyet annyira keresett. Lalou igen finoman mondja: „Apollinaire muzsája, amikor elmegy a Montparnasse-ra, éppen a Bibliothèque Nationale-ból jön ki“.

Újításai ma már gyerekes modorosságként hatnak: nem tett ki vesszőket és feltalálta azt, amit már a barokk költők is ismertek, a calligramme-ot, a verset, amelynek sorai a nyomdai elrendezés következtében ábrát adnak, pl. „A megsebzett galamb és a szökőkút.“ c. vers sorai galambot és szökőkutat ábrázolnak. De szép verseiben, vagyis pontosabban versszakáiban a nagy szimbolisták ihlete és melankóliája zeng tovább a régi szépségben, csak kissé meglazított módon:

Calligramme

*Voie lactée o soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton corps vers d'autres nébuleuses.**

* *Tejút te tündöklő testvére
Kánaán patakjainak
S szerelmes nők fehér testének
Holt úszók követjük utad
Ködök felé csillagos égen.*

(Ford. Vas István)

„Az utolsó volt, aki tündérekkel cimborált, s Mab királyné fogatában ült“, mondja róla Cs. Szabó László.

Dadaizmus

A dadaizmust *Tristan Tzara* alapította 1916-ban Zürichben; legnevezetesebb művelője talán *Max Jacob* (szül. 1876), aki írt néhány értelmes és szép dolgot is. A legkésőbbi, sajátosan francia izmus a *szürrealizmus*, amely Freud tanának hatása alatt a tudatalatti elemeket, az álmot, továbbá a primitív költészet értékeit akarja bevinni az irodalomba; elméletét *André Breton* fejtette ki, aki *Nadja* (1928) címen nagyon szép regényt írt egy bolond párisi lányról. A szürrealistákkal rokonszenvezett egy időben *Jean Cocteau* (szül. 1892), akinek nagyon sokoldalú művéből messze kiemelkedik a *Les enfants terribles* (1929), regény a gyermekkori kapcsolatok döntő szerepéről, a felnőtt nem akarásról; a Freud és Proust nyomán támadt gyermekkor-középpontú világkép egyik remekműve, egész Európában nagy hatást gyakorolt az írókra, így nálunk Márai Sándorra. Cocteau kitűnő lírikus is. Csodálatos szellemi mozgékonyága miatt őt tekintik a leginkább párisi írónak.

Szürrealizmus

Cocteau

Kozmopolitizmus

Bizonyos fokig rokon az izmusok lazítási folyamatával és dinamikus szemléletével az is, hogy a franciák, akik eddig teljesen elegek voltak önmaguknak, most felfedezik a francia határokon túl elterülő országokat. Az új kozmopolizmus megalapítója *Valéry Larbaud* (szül. 1881), whitmanos szabad ritmusokban énekli az expresszvonatot és az expresszvonat utazójának életformáját írja meg regényben *A. O. Barnabooth, millionaire* (1913) címen. Tovább érik ez az irányzat *Paul Morand* (szül. 1888), a szellemes világfi-diplomata írásaiban. Novellái (*Fermé la nuit, Ouvert la nuit*) a háború utáni, kifáradt és erkölcsileg lezüllött Európa éjszakájában villantanak fel lidércfényt a kor egy-egy különös alakja körül. Regényei kevésbé sikerültek. A francia kozmopolizmussal kapcsolatban beszélhetünk *André Maurois*ról is (szül. 1885), aki-

Larbaud

Morand

Maurois

nek társadalmi regényeinél sokkal többet érnek a világháború alatti angol-francia együttműködésről szóló mulatságos karcai és angol tárgyú könyvei és tanulmányai (*Disraeli, Shelley, Byron élete*, stb.).

Jean Giraudoux (szül. 1882), a másik diplomata-író, az impresszionizmust fejleszti tovább. Mestere Francis Jammes, de világa sokkal tágabb, mozgalmassabb és érdekesebb. A dolgokat kiragadja összefüggésükből, nem sztatikus, polgári képüket mutatja, hanem olyan tájat, ahol minden elsuhanó mozgásban van. Ez a táj zordon korunkban szokatlanul és élvezetesen derűs. Szereplői mindig gazdagok, egészségesek, fiatalok, naívan nagylelkűek és áldozatosak; különösen fiatal lány-alakjai nőnek az olvasó szívéhez.

Érdekes és merész játékot játszik a francia irodalom egyik legnagyobb hagyományával, a lélekrajzzal. Itt nyilvánul meg legerősebben tehetségének írónikus oldala. Valami találó észrevételből indult ki, de ötletét addig csavargatja, addig játszik vele, amíg az ember úgy érzi, minden pszichológia csak játék, az ember személyisége is csak egy az elsuhanó bizonytalan fények és árnyak közül.

Legtöbb regényében (*Siegfried et le Limousin*, 1922, *Bella, Eglantine, Harc az Angyallal*) politikai témákat érint, nagyszerű ötletekkel próbálja megközeleltetni, mi a francia, miért kell Franciaországot szeretni minden gyengesége dacára. (Ez a kereső, kételkedő és gúnyos író volt az összeomló Franciaország propagandaminisztere 1940-ben!)

A nem francia olvasót jobban megragadják azok a regényei, amelyekben játékos fantáziája úgyszólván mondanivaló nélkül érvényesül; ilyen elsősorban a *Susane et le Pacifique* (1921), csodálatos Robinsonparódia, egy fiatal francia lány kalandja lakatlan tropikus szigeten, egyedül a természettel.

Az utóbbi években főképp színdarabokat írt, játékos mithológiai beöltözésben ragyogtatta kifogyhatatlan ötleteit: *Amphitryon 38, Judith, Électre; La*

Giraudoux

Regényei

Színművei

guerre de Troie n'aura pas lieu (1935) tragikomédia arról, hogyan kell a háborúnak mégis kitörnie, holott ég és föld összefognak ellene. Darabjaiban és regényeiben egyaránt a költőiség az, ami megfogja a lelket. A *faerie* elem, a Szentivánéji Álomra, Watteau festményeire, Marivaux és Musset legjobb óráira emlékeztető másvilági csillogás, szeszélyes szépség, törekeny és melankólikus báj teszi Giraudoux művét oly magában állóvá.

Hatása a huszas években Proustéval vetekedett; ma már múlóban van a kor többi kísérletezőjével együtt. Cocteau, Valéry Larbaud, Morand és Giraudoux legfőbb francia hívei annak az áramlatnak, amelyet az angol irodalomban neo-frivolizmusnak nevezünk. A huszas évek végén a lelkeken átmeneti bizakodás vett erőt: talán mégis olyan átléphetők lesznek az országsorompók mindenki számára, mint ahogy ezek a világljárók és diplomaták lépték át expresszvonatuk hálókocsijában, talán mégis világrajön az a tetetlen, ragyogó ábránd, amit akkoriban a választott kevesek úgy hívtak: Európa. A költő talán megint nyugodtan élhet játékos fantáziájának, nem köteles állást foglalni, problémákat felvetni és megoldani, nehéz és riasztó valóságokat ábrázolni. Ezek az illúziók a harmincas években szétfoszlottak.

Katolikus
regény

A katolikus irodalom a hivatalból szabadgondolkodó köztársaságban mindig kissé szektárius jellegű, kissé izmus. A katolikus regényírás legismertebb nevei *Estaunié, Baumann, Mauriac, Bernanos* és *Jouhandeau*. Kiemelkedik közülük *François Mauriac* (szül. 1885). Regényeit valami száraz, számumszerű szenvedély hatja át, szenvedély, amely győzelmesen vagy kudarcra küzd a Kegyelem ellen. A naturalizmus és a mélylélektan eszközeivel megírt psychomachiák, angyal és ördög harcai a lélekért, különösen mesterműve, *Le Fleuve de Feu* (1923) ilyen. Mégis inkább az ördög van többségben regényeiben; Mauriac világa sivár, kietlen, emberei ridegek, önzők, gőgösek és gyűlölködők,

Mauriac

az olvasó nehezen vesz lélekzetet közöttük; a kielégítetlenség gyötrő légköre fojtogat. Világa részben a modern, nem soffőr-, hanem rossz úrvezetőtípusú, siváran eszménytelen, nagyvárosi ifjúság köre (pl. *Desins*), részben a francia vidék, Bordeaux nyárspolgári szűkössége. Érezzük a francia család titokzatos, nyomasztó hatalmát (*Le Désert de l'amour, Génitrix, Le Mystère Frontenac, Noeud des Vipères*). A vigasztalan légkört csak Mauriac tragikusan tiszta hősei teszik elviselhetővé, mint amilyen a *Le Baiser au Lépreux* főszereplője.

Egészen magában álló, nehezen megközelíthető tehetség *Georges Bernanos* (szül. 1888); regényeiben a hívő lélek vívja félelmes, magányos küzdelmét Istennel, Istenért: *Sous le Soleil du Satan* (A Sátán árnyékában), *Journal d'un curé de campagne*, stb. A katolikus írók csoportja és az izmusok költői között áll *Jules Supervielle* (szül. 1884) bájos művészetével. Versei, amelyeket Rilke utolsó éveiben oly szívesen olvasott, játékos és furcsa csodálkozások a világon, megteremtésén, állatain, emberein. Hangja Francis Jammes naivitására emlékeztet (ő is Latin-Amerikában született és Délnyugat-Franciaországban él), de eszmetársításai merészebbek, váratlanabbak és érthetlenebbek. Írt regényeket is és meséje, *Le boeuf et l'âne de la crèche* (megjelent magyarul a Nyugat Francia Dekameron-jában) kis remekmű, Jammes Nyúl-regényének méltó követője.

Egy másik összetartozó csoport azok a humanitárius írók, akik fiatal korukban, 1906-ban életközösségre álltak össze, csoportjukat akkori lakóhelyükről *L'Abbaye*nek szokás nevezni: *Arcos, Vildrac, Duhamel*, a szellemben hozzájuk csatlakozó *Jules Romains*, stb. Az emberiség, megértés, a „*vie unanime*“, a közös lelkű élet hirdetői.

Georges Duhamel (szül. 1884) későn érett igazán íróvá, a világháborúban szerzett orvosi és emberi tapasztalatait írva meg a *La vie des Martyrs*ban és a

Bernanos

Supervielle

L'Abbaye

Duhamel

*La Civilisation*ban. Később keletkeztek *Salavin*-regényei: hősiük a nagyváros ideges átlagembere, tele megdöböntő rövidzáratokkal, tehetetlen és önző, és mindenáron kiváló szeretne lenni valamiben. Elemzésében van valami Dosztojevszkijből és valami Dickensből, de francia hűvös és kaján iróniával kezelve. Írásainak kissé laboratórium-íze van, az életáram nem járja át nagyszerűen kigondolt és megfigyelt alakjait. A harmincas években nagy önéletrajzi regénysorozatának, a *Chronique des Pasquiers*nek több kötete jelent meg.

Jules
Romain

*Jules Romain*s (szül. 1885) rendkívül eleven és sokoldalú író. Pályáját versekkel és mulatságos misztifikációkról szóló kisregényekkel kezdte. Számos kitűnő színdarabot írt (*Knock*, stb.), amíg végre hozzálátott élete főművéhez, a nagy regénysorozathoz, amely még nem fejeződött be. A *Les hommes de bonne volonté* egy korszak teljes társadalmi keresztmetszetét kívánja adni, mint Balzac és Zola regénysorozatai. Be akarja mutatni — ha helyesen értjük ki nem mondott szándékát — a „jóakarátú embereket“, akik a világháború előtt hasztalanul küzdöttek a sötét, végzetes erők ellen, amelyek maguktudatlanul a katasztrófa felé sodorták az emberiséget. A merész újítás regényének nem tárgyában, hanem módszerében van. Aki egy egész kor keresztmetszetét akarja adni, annak a legkülönbözőbb társadalmi rétegekhez tartozó embereket kell szerepeltetnie. A nagy probléma az, hogyan hozza össze ezeket az embereket egyetlen egy regény keretébe. Balzac és Zola minden egyes rétegnek külön regényt szentelt. Aki a kor-egység hangsúlyozása végett mégis egy regényben akarja valamennyit felvonultatni, kénytelen komikus erőfeszítéseket véghez vinni. Jules Romain a nehézséget úgy oldja meg, hogy alakjai egy regényben szerepelnek ugyan, de nincs közük egymáshoz. Elkezdi mesélni egyik alakjának történetét, azután abbahagyja, hogy esetleg csak három kötettel később folytassa és belekezd egy másik alak történetébe. Ily-

mód a regényben vagy egy tucat regény fut egymás mellett párhuzamosan, a nélkül, hogy találkoznának.

És mégis összefüggenek egymással ezek a részlet-regények, mégpedig a legmetafizikaibb módon: az egyidejűség erejénél fogva. A sorozat első regénye pl. egy nap alatt játszódik le Páris különböző pontjain. Minden egyes kötet arról számol be, hogy egy bizonyos idő alatt mi történik a könyv egymástól független hőseivel. Így érzékelteti az író, széthullott, atomizált modern korunkban mennyi külön világ él szűk helyen egymás mellett, látszólag minden összefüggés nélkül — és mégis tragikus összefüggésbe hozza őket a közös kor és a közös francia sors.

Ettől a technikai újítástól eltekintve a regényt a realista regényektől csak szerzőjének ragyogó okossága különbözteti meg. Irónikus, sokoldalú, mindentudó író, mint az angol Huxley; de jóval szárazabb, hidegebb, pedánsabb. Hiányzik belőle Huxley északi melankóliája.

Egy harmadik fontos csoport az *aktivista* íróké, akik a regényformát szociális eszmék terjesztésére, továbbá ez eszmék történetének elmondására használják fel. Ilyen *Louis Aragon* (szül. 1897), aki a huszas évek mozgalmait írja meg *Les Cloches de Bâle* (A bázeli harangok) c. regényében és főképp *André Malraux* (szül. 1901). Ez a különös, nyugtalan és bátor kalandkereső tevékeny részt vett a Kuomintang kínai forradalmaiban, majd mint repülőtsízt küzdött a spanyol polgárháborúban. Kínai emlékeit őrzi a *Les Conquérants* (A Hódítók, 1929) és a *Condition Humaine* (1933), spanyol tapasztalatait pedig a *L'espoir* (1934). Tömör, minden lágyság nélküli modorában, egy-egy odavetett ténnyel világítja meg az erőket, amelyek egy lélekből forradalmáért faragnak, annak a tragikumát, hogy a tett embere nem mérlegelheti cselekedeteit erkölcsi szempontból és azt a még súlyosabb és egészen magas tragikumot, hogy a született forradalmár természettől fogva dacos individualista

Aragon

Malraux

és így előbb-utóbb összeütközésbe kerül a modern forradalom céljával, az egyént megszüntető közösségi eszménnyel.

Green Az amerikai származású *Julien Greent* (szül. 1900) fellépésekor, a huszas évek végén, úgy üdvözölték, mint aki politikai irányzatosságtól, lírától és kísérletezéstől mentes tiszta epikát hoz, nem önmagáról beszél, hanem a világról. De Green, egyes nyersen naturalista részlettől eltekintve, talán még távolabb áll a nyugodt ábrázolástól, mint a többiek. Vizionárius író, látomásaiban a leghétköznapibb jelenségek is, mint pl. egy kis vendéglő, ahová vidéki polgárok járnak ebédelni, sejtelmes és hátborzongató távlatokat kapnak. Mint a nagy angolszász írók, ő is a világ kísértetiességének ábrázolója. Felújítja a Doppelgänger témáját (*Le voyageur sur terre*, 1927, *Le Visionnaire*, 1934, stb.). Főműve a *Léviathan*, egy tömeggyilkos rettenetes, megrázó erejű története. A nagy naturalistákon túltesz az élet sötétségének frásba idézésében — ez már nem is az élet, hanem a lidércnyomásos álom vad éjszakája.

Céline Hasonlóan sötétlátású, hasonlóan látszólag naturalista *Louis Ferdinand Céline* is (szül. 1894) egyetlen jó regényében, a *Voyage au bout de la nuit*-ben (Utazás az éjszaka mélyére, 1932). Céline a hétköznap vizionáriusa: a kicsi csúnyaságokat és undokságokat, az emberek kicsi komisszáját tudja félelmetes arányú beteg életundorra fokozni. Nagy sikerét nem kis mértékben különös, párisi argot-ból, szokatlan és meglepő durvaságokból összeálló stílusának köszönheti.

Népi irodalom A francia irodalom annyira polgári és városi jellegű, hogy George Sand regényeitől eltekintve, azt lehetne mondani, csak ez a formátlan és új tárgyakat kereső mai korszak fedezi fel Franciaországban a földet, a falut, a parasztokat. Az elsők egyike *Louis*

Hémon *Hémon* (1880—1913), aki *Maria Chapdelaine*-jében (1912) gyönyörű epikus képet adott a francia Kanadáról, amelynek egyszerű népe még a nagy forradalom

előtti franciaság hagyományában, jámborságban és nehéz mezei munkában éli életét. Könyvének hatalmas, egymillió példány fölötti sikerét már nem érte meg szabad csavargó életének egy Pacific-expressz-vonat vetett végét.

Egy másik Franciaországon kívüli francia népnek, a francia Szejcnek elbeszélője *C. F. Ramuz* (szül. 1878). Korábbi regényei, mint a magyarra is lefordított *Jean-Luc Persecuté* (Az üldözött vad), egyszerűek, erőteljesek, drámaiak, mint egy népballada. Később e küzdelmes és a végső kérdéseken tépelődő lélek honi tájának hatalmas díszlete alatt az ember és az elemek küzdelmét írja meg mithikus lendületű regényeiben, amelyeknek már címei is jellemzőek: *L'amour du monde* (1925), *La grande peur dans la montagne* (1926), *La Beauté sur la terre* (1927). Legjobb regényének a *Derborence*-ot (1935) tartják: egy hegycsuszamlás regénye, amelyben nem az emberek az igazi szereplők, hanem a Hegy.

Ramuz

Ramuz népiessége egyáltalán nem hasonlít a mi népi íróink naturalizmusához: a parasztokban nem napi életük jellemző apró vonásait látja meg, hanem azt, amiben az ősi mithoszokkal, az istenekkel és az elemekkel rokonok. Ugyanezt lehet még nagyobb mértékben mondani a legfontosabb francia népi íróról, *Jean Giono*-ról (szül. 1895) is. Már stílusa is távoláll minden naturalista természetességtől: felhasználja az izmusok nyelvi újításait, egészen egyéni, színes és kifejező nyelven ír, eredetiben igen nehéz olvasmány a külföldi olvasó számára. Nyelve is, meséje is csupa sejtelen. A föld, az erdő, a vizek titkai szólalnak meg bennük és az embereknek azok a titkai, amelyek a földdel és a vizekkel közösek. Alakjai mágikus módon függenek össze a természet erőivel: a *Colline*-ban (1929) egy falu csak úgy szabadul meg a reánehazedő rontástól, a természet gonoszságaitól, ha megölik a falu leggonoszabb öreg emberét, a *Le Chant du Monde* (magyarul *Zeng a világ* címen jelent

Giono

meg) mithikus erejű gulyások közt játszódik le fent a hegyek közt, egyik hőse a halakkal tud beszélni, másik a tehenekkel és a könyv félelmetes tűzvésszel végződik, mint a Nibelung-ének.

Ramuz-vel és Gionoval kétségkívül új fejezet kezdődik a népi irodalomban: a mult század idillikus és a századvég naturalista ábrázolásmódja után a nép mithikus ábrázolása. De valahogy mégsem tiszta epika, amit létrehoztak; túlságosan lírai, talán túlságosan szép is ahhoz, hogy az ember egészen komolyan tudja venni. A lengyel Reymontot nem érik utol.

Montherlant

Nagyon nehéz valami határozottat és helytállót mondani az új francia irodalom egyik legnagyobb tehetségéről, *Henri de Montherlant* grófról (szül. 1896), mert elveit és magatartását oly sokszor és annyira váratlanul változtatta, hogy a kívülálló nem igazodik el rajta. Az alap valami gőgös arrogancia; ez a francia olyan, mint egy Byron, aki olvasta Nietzschét és D'Annunziót. Vagy talán azt kellene mondani: egy Byron, aki nem romantikus lélek, hanem sofförtípus. Az olimpiai játékokat és a spanyol bikaviadalokat ünnepli és azt az embert, aki meg tud halni egy eszméért, amelyben nem hisz, — ez az ember úgylátszik korunk hőse. De kitűnő regényíró. Írt egy trilógiát, amelynek gyűjtő címe: *Les Jeunes Filles* (1930—1937). A könyv a férfi-komiszság nyersen zseniális leleplezése; arról szól, milyen bonyolult, összetett, szeszélyes és önző a férfi szerelme a nő egyszerű odaadásához képest, arról szól, — ez is gyakori téma korunkban — hogy a férfiak alapján véve mennyire nem szeretik a nőket.

Realizmus

A *Les Jeunes Filles* már visszakanyarodás a kísérletek, látomások, irányregények és mithoszok után a régi realizmus felé. A harmincas években ez a visszafelé vezető irány egyre erősebb lesz. Igen jó, de régivágású lélektani és realista regényírók kerülnek előtérbe: a „populista“ *André Thérive* (szül. 1891), a kisember-realizmus felújítója, *Jean Schlumberger*

(szül. 1877), a *Saint Saturnin* c. kiváló családregegy szerzője, *Marcel Arland* (szül. 1899), aki *L'ordre* c. regényében bírálja az öregek önelégült rendjét, de — ez a korszerűbb — még jobban idegenkedik a fiatalok rendetlenségétől, és főként a harmincas évek vezető regényírója, *Roger Martin du Gard*, aki már majdnem anakronizmus, mind regényírói módszere, mind mondanivalója tekintetében, de éppen ezért, visszakanyarodása által jellemző a korra.

A Nobel-díjas *Roger Martin du Gard* (szül. 1881) hú maradt a Harmadik Köztársaság nagy eszményeihez, amelyeket az új nemzedék oly súlyos bírálattal és kételkedéssel illet. Első regénye, *Jean Barois* (1913, magyarul *Egy lélek története* címen jelent meg), a szabadgondolkozó belső küzdelmeit mondja el a Harmadik Köztársaság nagy válságával, a Dreyfus-perrel kapcsolatban. Jean Barois-t ezer lánccal húzza vissza gyermekkori katolicizmusához, de kitart a szabadgondolat mellett akkor is, amikor családja ezért cserben hagyja; halálos ágyán azonban megtörik és megtér, nem tud mindhalálig állhatatos maradni a hitetlenségben, mint ahogy Niels Lyhne akarta. Szándékosan idézzük Niels Lyhnét, mert e francia regény hangulata és problémája a századvégi északi írók istenkereső írásaira emlékeztet.

Művészi szempontból legkitűnőbb írása a *Vieille France* (magyarul *Vén Európa* címen jelent meg), a francia vidéki élet kegyetlen és tökéletes rajza. Ez is a századvégre, a leleplező naturalista regények korára emlékeztet.

Élete nagy műve a *Les Thibaults*, hatalmas regényciklus. Francia megfelelője a Forsyte-Sagának és a Buddenbrooksnak; széles családtörténet formájában mutatja be a francia nagypolgárság válságát, — tehát ez is visszakanyarodás egy régi műfaj felé, amely a huszas évek folyamán már túlhaladottnak látszott. A regény értékéhez nem férhet kétség. Alakjai úgy meglevenednek, mint ahogy a huszas évek játékos

Du Gard

*Les
Thibaults*

és kísérletező regényeinek papirosalakjai sohasem tudtak; úgy élnek, mint Balzac vagy Tolsztoj alakjai. Cselekménye emberibb együttérzést vált ki, a két Thibault-fiúban a francia szellem két örök arca tükröződik: Antoine-ban a latin világosság, egyensúly, biztonság, még az sem rendíti meg, hogy mint orvos megöli apját, hogy megrövidítse elviselhetetlen szenvedéseit, — Jacques pedig a forradalmi francia, az ember, aki hősies-őrülten pusztul el, hogy tiltakozzék a világ hősies örületei ellen. Egy ennyire közelálló irodalmi jelenség történelmi helyét nem lehet még megállapítani: nem tudhatjuk, Du Gard regényóriása elkésett régi realista regény-e, vagy pedig egy újfajta realizmus kezdete.

Bainville

A korszak történetírói közül legkitűnőbb a jobboldali, az Action Française köréhez tartozó *Jacques Bainville* (szül. 1889), akinek *Histoire de Trois Générations*-ja (Három Nemzedék), a XIX. századi liberalizmus igen szellemes bírálata, nálunk is hatott. Jobboldali a másik nagy történetíró, az elbeszélőnek is kitűnő *Frantz Funck-Brentano* (szül. 1862) is, aki *L'ancien régime* (Udvari világ) c. művében a francia monarchia sokat támadott korát védi meg szellemesen és nagyon sok adattal, bebizonyítja például, hogy a híres „lettre de cachet“-k, a királyi parancsok, amelyek alapján minden törvénykezési eljárás mellőzésével el lehetett fogni és évekig vagy élethossziglan börtönben lehetett tartani valakit, egyenesen áldásosak voltak a társadalom számára. Ezzel és hasonló paradoxiaival ő is, mint Bainville, Szekfű Gyulára emlékeztet. Marie Antoinette gyémántnyakékéről szóló könyve (*L'affaire du Collier*) nemcsak Stefan Zweig könyvénél, hanem a téma valamennyi feldolgozásánál is izgalmasabb.

Funck-Brentano

Kritika

A francia irodalomnak mindig büszkesége volt az irodalmi kritika. A huszas évek is tovább viszk Sainte-Beuve nagy hagyományait, ha a régiekkel teljesen egyenrangú kritikus nem is lép fel. *Albert Thibaudet* (1874—1935) tudományos módszerekkel,

a bergsoni filozófia alapján ítélte és boncolta az irodalmat, *Charles du Bos* a katolizmus felől „közelíti meg“ a könyveket (*Approximations*), éppúgy, mint a romantikát védelmező, kissé bőbeszédű *Henri Bremond* (szül. 1865). Utóbbi fejtette ki elméleti könyveiben a „poésie pure“, a tiszta költészet eszméjét és mibenlétét. (*La poésie pure, Prière et poésie.*)

MAI AMERIKAI ÍRÓK

Naturalizmus

Amilyen természetlen volt Észak-Amerika irodalma a századforduló korában, olyan hatalmas a fellendülés a világháború után. 1915-ben jelenik meg *Van Wyck Brooks* könyve, *America's Coming Of Age*, „Amerika nagykorúvá lesz“ címen. Csakugyan ez történik. Amerika a múlt században még Anglia tanítványa, ha néha egészen kitűnő tanítvány is. Láttuk, mint találja meg fokozatosan a külön amerikai mondanivalót, amelyet már nem tanulhat el az óhazától, amelyet neki kell elmondani az egész világ számára. Ez a külön amerikai mondanivaló a háború után egy egész, kiváló nemzedék könyveiben szólal meg és Európát csodáló meghallgatásra kényszeríti. A huszas évek az amerikai irodalomnak is nagy korszaka, akár az angolnak.

A fellendülést az okozza, hogy az amerikaiban ekkor fejlődik ki igazán a nemzeti öntudat. Az előző században az amerikai öntudat még csak ott tartott, ahol az európai nemzetek a humanizmus korában: még csak büszkék voltak. Most kezdenek gondolkozni önmagukon. Most érnek oda, ahol Európa a múlt század elején tartott. Felmerül a kérdés, milyen az amerikai, miben különbözik Isten többi teremtményétől? Erre a kérdésre kíván feleletet adni az új amerikai realizmus.

Ez az irány az európai naturalizmus folytatója és tengerentúli megfelelője. Mi az oka annak, hogy Amerika ekkora késéssel jutott csak el a naturalizmus-hoz? Egyik oka az, hogy csak most, a világháború, a gazdagsági hullám és a szegénységi hullám megrázódtatásai után fejlődik ki Amerikában az a társadalombíráló szellem, amely a naturalizmus feltétele. A multszázadi amerikaiak részben túlságosan elégedettek voltak magukkal, semhogy bírálatra vágyódtak volna, részben pedig puritán felfogásuk még iszonyodott a naturalizmus szókimondásától. Az első naturalista regény, *Dreiser Sister Carrie*-je 1900-ban még rettenetes botrányt váltott ki. A másik ok pedig az, hogy Amerika eddig minden irodalmi áramlatot Angliából kapott, a naturalizmust pedig nem kaphatta Angliától, mert Angliában alig volt naturalizmus. De a világháború Amerikában is bizonyos szellemi kozmopolitizmust fejlesztett ki, akárcsak Angliában és Franciaországban. Az amerikai művelt közönség érdeklődése most fordult csak a modern francia, skandináv, orosz irodalom felé, most tanulja meg a pesszimizmust, a társadalomkritikát, a naturalizmust.

*Kritikai
szellem*

*Kozmo-
politizmus*

És legfőképp azért jön el most a naturalizmus ideje, mert most tudatosodnak Amerikában a társadalmi problémák, az osztályharc, az a tény, hogy a demokrácia minden nagyszerűsége dacára egészen más gazdag amerikaiak és más szegény amerikaiak lenni. A XX. században sokkal erősebbek Amerikában a társadalmi különbségek, mint a mult században. Mark Twain idejében még minden yankee kispolgár volt; most a kispolgári réteg fölé épül egy hatalmas és az európainál is zárkózottabb pénzarisztokrácia, alatta pedig a nagyvárosi proletariátus és a törpefarmerek részben fajilag és vallásilag is idegen óriási tengere terül el: a magyarok, olaszok, írek, zsidók, négerk hatalmas asszimilálatlan tömegei. Tömegek, amelyeknek még nem találtak helyet a homogén nép számára készült demo-

*Társadalmi
kérdés*

kráciában. Az asszimiláció kérdése is sürgőssé teszi az amerikaiáság tudományos és művészi meghatározását.

Dreiser

Az amerikai naturalizmus megalapítója *Theodore Dreiser* (szül. 1871). A világháború előtt megjelent regényei, *Sister Carrie*, *Jenny Gerhardt*, *The Financier* és *The Titan*, részben botrányt váltottak ki, részben pedig teljes közöny fogadta őket. De az idő neki dolgozott és 1925-ben megjelent hatalmas regénye, *The American Tragedy* világsiker lett. Egy sivárlelkű fiatal törtetőnek élete és katasztrófája. Mint társadalomrajz és mint lélekrajz egyaránt nagyszabású: mindenre kiterjedő leltározása az amerikai nagyváros életformáinak, a gyárnak, a gazdagok villáinak, az osztályok demokratikus keveredésének és örök-emberi nemkeveredésének. Az európai naturalizmus alig tud ennyire széles és tárgyilagos, páthosz- és irányzatmentes világábrázolást felmutatni. Aki elolvasta, azt aligha érhetik meglepetések Amerikában. Egyetlen hibája, hogy Dreiser olyan rosszul ír, amilyen rosszul talán még soha jó író nem írt. Stílusában megérezhető minden, ami barbár és kiéretlen az amerikai civilizációban. Mondatai pépesen fekszenek el, semmi ritmusuk, semmi ízük. A gépkorszak stílusa . . .

Upton
Sinclair

Dreiser nem húzza alá a társadalmi tendenciát, de a másik korai naturalista, *Upton Sinclair* (szül. 1878) úgyszólván mondatonkint oldalba vágja az olvasót: „Figyeled? Ilyenek a gazdagok!” A gazdagok rettenetesek, a szegények angyalian jók. A furcsa az, hogy Upton Sinclair sikereit mégis valószínűleg annak köszönheti, hogy csupa erkölcsi felháborodásból oly izgalmasan írja le az amerikai felső tízezer léha és kicsapongó életét. (*Oil*, magyarul *Petróleum* címen, stb.) Párbeszéd-alakú irodalomtörténete, a *Mammon Art*, a történelmi materializmus népszerű irodalomszemléletét tartalmazza. A dolgok, ahogy ő látja, rendkívül egyszerűek: az írók mindig kiszolgálták a vezető rétegeket és ez mindent megmagyaráz. Pindaros és a dór ódaköltők pl. az akkori arisztokrácia „reklám-

séfjei“ voltak. De azt nem mondja meg, mi szüksége volt az akkori arisztokráciának reklámra. A syracusai zsarnokok, amennyire tudjuk, nem árusítottak fogpasztát...

Az európai irodalomban a naturalizmussal párhuzamos jelenség az impresszionizmus. Az amerikai irodalomba *Sherwood Anderson* (1876—1940) vezeti be, talán Knut Hamsun hatása alatt, de mindenesetre önálló amerikai formában. Legjobb regénye, *The Dark Laughter* (*A sötét kacaj*) egy másfajta elnyomásról beszél, nem a gazdaságról. Az amerikai embert a sok évszázados puritán erkölcsi felfogás azzá tette, amit ők úgy hívnak: „sex-starved“, szerelmileg kiéhezett. A modern amerikai regényben igen gyakori a szerelmi lázadás, a szökés a puritánság igájából. Erről szól a *Dark Laughter* is. Táji háttere a nagy, álmos Mississippi, Huckleberry Finn és az örökké nótáskedvű, elnyomott, de legalább a szerelemben szabad négerek folyama. *Sherwood Anderson* stílusa igen nagy hatást tett a későbbi amerikai írókra. Kiküszöböl belőle mindent rétori, minden tudálékos elemet, a lehető leg-egyszerűbb érzelmi kifejezésre törekszik.

*Sherwood
Anderson*

A huszas években fellépő újabb naturalista nemzedék legismertebb tagja a Nobel-díjas *Sinclair Lewis* (szül. 1885). Regényeinek a huszas években olyasfajta általános sikerük volt, mint az előző században Dickens könyveinek. A művelt réteg és a legszélesebb nagyközönség egyforma gyönyörűséggel olvasta.

*Sinclair
Lewis*

Stílusában, elbeszélő módjában is van valami, ami Dickensre és általában a múlt század derűs realizmusára emlékeztet. Alakjait meleg együttérzéssel rajzolja, kedves humorral mosolyog gyengeségeiken, mulatságos, enyhén groteszk kalandokba bonyolítja őket. Kedveli a párhuzamos szerkezeteket, mint a régié, és minden társadalombíráló irányzata ellenére mégis nagyon szereti az amerikai életet, otthonosan érzi magát benne és kellemes közérzetét átadja az olvasónak is.

Kitűnő író, amíg átlagpolgárok sorsát írja meg.

Az átlagos amerikai kisváros, az átlagos meg nem értett asszony életét első sikerében, a *Main Streetben* (Főutca, 1920), az amerikai középvagyonú nyárspolgárt *Babbittben*, a gazdag amerikait *Dodsworthben* — és egyizben a nagy írók rangjára emelkedik: *Arrowsmith* c. orvosregényében. De behatárolt tehetsége csődöt mond, ha bonyolultabb lelki jelenségeket akar rajzolni, mint az *Ann Vickersben* (magyarul *Egy modern asszony szíve* címen jelent meg). Utolsó regényében, *It Can't Happen Here* (Ez nálunk lehetetlen), a legaktuálisabb politikai problémát, a diktatúrák keletkezését írja meg; színhely Amerika a legközelebbi években.

Ma az ember bizonyos kiábrándultsággal gondol vissza Sinclair Lewis regényeire is, mint annyi más könyvre, amely oly friss és eleven volt a huszas években. A legtöbb ilyen könyv kiment a divatból — Sinclair Lewis ellenkezőleg, tömegcikk lett. És most a kritikus megdöbbenve vizsgálja lelkiismeretét: vajjon nem volt-e mindig is az?

Dos Passos

A legforradalmibb felfogású amerikai regényíró, *John Dos Passos* (szül. 1896) a naturalizmus kissé már állott módszerét igyekezett technikai újításokkal felfrissíteni, technikaiakkal abban az értelemben is, hogy a „technika diadalával“, a mozival és a rádióval függnek össze. A fejezeteket rövid „híradó“ előzi meg, a regényben minduntalan slágerek harsognak, mintha közbeszólna a gramofón és a rádió, a slágerek jelzik a történelmi időpontot, amelyben a fejezet lejátsozik: „akkor, amikor ez meg ez a dal volt divatban...“ Legtöbbet pedig Joycetól tanult: a monologue intériert, az összefüggéstelen, de atmoszférát kifejező szavak felvonultatását. A regényeket apró mozaikokból rakja össze. Dos Passos szimultaneista. (Az expresszionizmus egyik ága, azt akarja kifejezni, hogy a világon egyidejűleg mennyi mindenféle történik.) Könyveiben több történet fut egymás mellett, így fejezi ki a nagyvárosi élet közösségi jellegét. De ezektől az inkább kül-

sőséges újításoktól eltekintve régi értelemben vett kitűnő naturalista regényeket írt. Gyors felvillanásokkal megvilágított tragikus sorsokat rajzolt, amelyekért a társadalom és korunk végtelen butasága felelős. (*Manhattan Transfer*, magyarul *Nagyváros* címen; 1919; *The 42nd Parallel*, stb.)

A naturalista ábrázolásmódot újszerű technikával frissíti fel *Christopher Morley* (szül. 1890) is kitűnő regényében, amelynek címe: *Human Being* (magyarul *Ember volt* címen jelent meg). Az ő technikai újításának nincs köze a gépkorszakhoz, inkább az európai, különösen az angol regények idő-kísérleteivel rokon. Egy ember meghalt; egy másik ember, akinek semmi dolga, elhatározza, hogy megírja a halott életrajzát — annyi életrajzot írnak mostanában nagy emberekről, ő arra vágyik, hogy megírja egy nem nagy ember, egy egész egyszerűen emberi ember történetét (a naturalista program!). Utánajár mindennek, amit megtudhat a halotról és így alakul ki szemünk előtt, *visszafelé*, egy ember élete. A regény varázsát az adja meg, hogy halott hőse csakugyan annyira emberi ember volt, épp olyan, mint mindenki más, és mégis „ember volt, egyedüli példány“.

A Sherwood Anderson-féle impresszionizmust *Ernest Hemingway* (szül. 1898) folytatja tovább a huszas években, ő írja a legjobb amerikai háborús regényt: a *Farewell To The Arms* (*Búcsú a fegyverektől*) az osztrák-magyar-olasz harctéren játszódik le, majd a nagy olasz visszavonulás és a hősnek a hadseregtől való szökése után Szejcben zárul le egy szerelmi tragédiával; a hősnő megrendítően leírt halálküzdelem után gyermekágyban hal meg. Hemingway lírai stílusával érte el igen nagy hatását. Ma már, kellő távolságból nézve, modorosnak kell találnunk ezt a stílust, amelyből messzemenően kiküszöbölte az intellektuális elemet. Az egyszerűség a legveszedelmesebb affektáció. Hemingway helyenkint már olyan egyszerű, mint egy nyolcéves kislány.

Morley

Hemingway

Az amerikai naturalizmus a harmincas évek folyamán tovább érett, kissé el is gépiesedett, de ekkor találta meg legerősebb íróját *John Steinbeck* (szül. 1902) személyében. Steinbeck diadalmas sikerű regénye, *Grapes of Wrath* (*Érik a gyümölcs*) egyesíti a proletár-naturalizmus és az európai értelemben vett parasztregevény világát. Hősei, a traktorok által földjük-ről kiüldözött és Nyugat felé vándorló kis farmerek, európai értelemben parasztok, de öntudat és keserűség szempontjából proletárok. Nincsenek hagyományaik, nincsen paraszti életrendjük. Automobilon utaznak (az automobil a regénynek olyan szerves része, mint egy parasztregevénynek a háziállatok), lelki alkatuk nem a paraszté, hanem a szegény emberé. Oly hatalmas és megrendítő alkotás, mint Zola *Germinalja*. Alig van új regény, amelynek szereplőit az ember ilyen jól megismerné és ennyire együtt szenvedne velük. Széles és nyugodt realizmusa ellenére van benne valami démoni, fojtogató is: emberei menekülnek, lázasan, automobilon, a nyomukban levő, mindig érezhetően és fenyegetően közeledő nyomor elől, menekülnek egy szertefoszló illúzió felé, menekülnek a semmibe. Bár a könyv sajátosan amerikai társadalmi kérdésről szól, mégis egyetemes jelentőségű, a harmincas évek fojtogató, riasztó légkörének, a menekülők mögött közeledő veszedelemnek tökéletes kifejezése.

Az amerikai naturalizmus drámája és lírája semmiben sem marad el a regény mögött. A drámaírók közül kiemelkedik *Eugene O'Neill* (szül. 1888) különös, nagyon eredeti egyénisége. Merész kereső, állandóan útban van valami újabb forma felé, sohasem ismétli önmagát, minden darabjában van valami egészen szokatlan. Első drámái, *The Emperor Jones*, *The Great God Brown*, *The Hairy Ape* expresszionisták. Később Joyce és a lélekelemzés hatása alatt azzal kísérletezik, hogy a szereplők elmondják külön azt, amit mondanak és külön azt, amit gondolnak (*The Strange Interlude*, *Különös Közjáték*).

Mindezekben a kísérletekben van valami hideg és kiagyalt; ez is mind a gépkorszak vívmánya. De trilógiája, *Mourning Becomes Electra* (magyarul *Amerikai Elektra* címen adták) úgy látszik az utolsó két évtized legnagyobb drámái alkotása volt. Újra elmondja a nagy aischylosi tragédiát, Agamemnonnak és családjának történetét, a mult század közepére, amerikai puritán környezetbe helyezve. Az eredmény megrendítő: az ember csodálkozva látja, hogy a nagy antik téma mennyire nem veszített semmit erejéből, milyen könnyen, milyen természetesen engedi át magát az időszerű feldolgozásnak, a drámái lényeg mennyire nem változott két és félezer év alatt. A végzetet a tudatalatti helyettesíti; a drámának talán egyetlen gyengéje, hogy hősei túlságosan is tisztában vannak Oidipus- és egyéb komplexumaikkal. De ettől eltekintve úgy viselkednek, mint az egészen nagy stílusú drámához illik; az újvilágbeli O'Neill olyan régies, örök hangot ütött meg, amelyet az óvilág írói már elfelejtettek.

*Amerikai
Elektra*

A naturalista líra úgyszólván amerikai sajátosság. Líra, amely a való élet nyersségét, köznapiasságát, leplezett dolgait tükrözi, azon a nyelven, ahogy Amerika egyszerű embere beszél. Legnevezetesebb képviselője *Edward Lee Masters* és *Vachel Lindsay*. *Lee Masters* (szül. 1868) még 1915-ben írta meg *Spoon River Anthology*-ját, amelyet 1924-ben folytatott. Az elsőben egy amerikai falu embereinek arcképén át a magánélet rejtett ocsmányságait és rejtett hősiességeit leplezi le, a másodikban pedig a közélet sivárságát, eszménytelenségét, rendkívül ízes amerikai népnyelven. Még inkább népi költő *Vachel Lindsay* (szül. 1879); különössége az, hogy az amerikai kispolgári tömegek lapos és együgyű meggyőződéseinek tud lendületes költői formát adni: az ú. n. fundamentalista vallásosságnak, az alkoholelleses mozgalomnak, a moziszfínészek kultuszának stb., szóval mindannak, ami ellen az amerikai írók általában hadakozni szoktak.

Masters

Lindsay

Olyan furcsa jelenség, mintha az Údvhadsereg valamelyik buzgó tagjából nagy misztikus költő lenne. Mert kétségkívül nagy költő, csodálatosan közvetlen és tiszta lírai hangjai vannak — mint egy Burns, akit nem a falu, hanem a nagyváros egyszerű népe küldött a világba.

Pound Az ellenkező véglet *Ezra Pound* (szül. 1885) lírája: itt minden zárkózott, csupa intellektualitás, régészet, könyvműveltség; a verset idegennyelvű idézetek és utalások tömege lepi el és teszi igen nehezen érthetővé. Művei drága és kis példányszámú amatőrkiadásokban jelennek meg, folió-alakban.

Amerikai újromantika

A naturalizmussal párhuzamosan egy új romantikus hullám is végigvonul az amerikai irodalmon. Történelmileg megfelel a huszas évek európai kísérleteinek, a mithosz- és csoda-keresésnek, a neofrivolizmusnak; de komolyabb, felelősségteljesebb. Amerikában minden romantika és minden esztétizmus tiltakozás a gépkorszak, a business-erkölcsiség ellen. Az amerikai elit most jut el az európai századvég finom és dekadens hangulatához, most kezdi csak érezni, hogy egy korszak elmúlóban van.

Cabell Az újromantika előfutára *James Branch Cabell* (szül. 1879) meseközépkorban játszódó regényeivel, amelyek közül legismertebb *Jurgen*. Cabell munkássága menekülés a kor elől, színesebb álmotájakra, az emberiség nagy legendái felé. Bár a felszabadult életörömet hirdeti, írásait mégis a menekülés melankóliája hatja át és teszi költőivé. *Jurgen* szomorúsága azé az emberé, aki nem érzi elégségesnek önmagát azokhoz a nagyszerűségekhez, amelyeket szerelem, sors, dicsőség rámérnek. *Jurgennek* vágyait az ördög mind teljesíti, de *Jurgen* idővel visszakéri öreg, veszekedős feleségét és azt kívánja, hogy újra öreg

lehesen: mert öregnek lenni sokkal kényelmesebb és felelőtlenebb, mint fiatalnak lenni. „Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben“, az élet veresége az érzelemmel szemben, így nevezte ezt Thomas Mann...

Az emberiség örök legendáihoz fordult a tudós *John Erskine* (szül. 1879) is. Elmondja, mintha modern és amerikai emberekről beszélne, *Szép Heléna Magánéletét*, *Ádám és Éva*, *Galahad* és a Grál-lovagok történetét. Ádám pl. nem is Évát szereti igazán, hanem Lilithet, mégis feleségül veszi Évát, mert nem tud ellenállni a vonzóerőnek, amely Éva tudatos gyámoltalanságában rejlik és mert a konvencionális Éva feltétlenül ragaszkodik a házassághoz; de azután is, ha jól akarja érezni magát, titokban felkeresi Lilithet, stb. Mint Cabell, ő is közeláll az európai neo-frivolizmusához.

Erskine

Pearl S. Buck (szül. 1892) éveket töltött Kínában, legjobb regényei, köztük a *Good Earth* (Édes Anyaföld, 1931), Kínában játszódnak. Új világot fedezett fel az olvasók számára: az északkínai paraszt nehéz életét, szenvedéseit éhínségek és háborúk idején. Az Édes Anyaföld hősnője, a csendesen, bátran és alázattal szenvedő kínai asszony a modern regény egyik legfelejthetlenebb nőalakja. Férfi ezt az alakot sosem tudta volna megírni.

Buck

Willa Cather (szül. 1876) az újkatolicizmus amerikai írónője. Francia-Kanadában játszódo regénye, *Shadows On The Rock* kissé nehézkesen mozog, annál kitűnőbb a *Death Comes For The Archbishop* (1927), egy francia eredetű újmexikói missziós püspöknek és hűséges kísérőjének kalandjait meséli el indiánok és indiánnál vadabb fehérek között.

Cather

Az amerikai újromantika legnagyobb tehetsége *Thornton Wilder* (szül. 1897). Nagyon finom és előkelő stílusművész, komoly és könnyed mondatai klasszikus szépséggel sorakoznak egymás mellé. Két kitűnő regénye van, *Cabala* és *The Bridge Of San*

Thornton Wilder

Luis Rey (Szent Lajos király hídjá, 1927); többi regénye kevésbé sikerült. Regényeibe igen hatásosan olvaszt bele mozzanatokot nagy írók életéből, így a Szent Lajos Király Hídja egyik szereplője Marquise de Sévigné, más néven és délamerikai környezetben; a Cabalában hasonló rejtett módon írja le Keats utolsó római napjait. Szent Lajos Király Hídja arról szól, hogy a XVIII. században Limában leszakad egy híd, öt ember a halálát leli. Egy arra járó szerzetes, aki könyvet készül írni a Gondviselés megbízhatóságáról, kutatni kezd, vajjon miért éppen ez az öt ember halt meg, mi volt halálukkal a Gondviselés szándéka. Az öt ember egymásba fonódó története igazolja a Gondviselést: egyikük halála sem volt vak véletlen, mind az öten életük olyan pontjára értek, ahonnan nem volt tovább út, csak a halálba.

Bromfield

Valószínűleg ezt a könyvet követte *Louis Bromfield* egyik első regényével, a *Strange Case Of Miss Annie Spragg*-gel: itt egy idősebb amerikai lány megkapja a stigmákat és egy amerikai tudós keresi a megokolást. Későbbi regényei, *The Rains Came* (Árvíz Indiában) stb. óriási közönségsikert értek el.

Hergesheimer

Az újromantika feltámasztja az otthoni, amerikai történelmet. *Joseph Hergesheimer* (szül. 1880) a századvégi esztéticizmus hangulatával írja meg a régi Amerika csendjét, halódó városainak melabúját novelláiban és regényeiben (*Quiet Cities, Java Head, Tampico*, stb.).

Történelmi regények

A harmincas években az amerikai történelem iránt való érdeklődés óriási terjedelmű történelmi kalandregények írására indítja az ügyesebb szerzőket. Az áradatot *Hervey Allen* (szül. 1889) indítja meg, *Anthony Adverse*-jével (1933); a legnagyobb példányszámot eddig *Margaret Mitchell* érte el *Gone With The Wind* (Elfújta a szél) című regényével. De a divat még egyre tart és a rekordot egyik percről a másikra megdöntheti egy újabb és még hosszabb regény.

Az új amerikai irodalomnak számos kitűnő esszé-istája és kritikusa is van. *Henry L. Mencken* (szül. 1880) *In Defense Of Woman* c. rendkívül szellemes tanulmányában a túlzó amerikai nőtisztelet ellen száll hadba a neo-frivolizmus fegyvereivel. *Ludwig Lewisohn* (szül. 1883) számos regényen és tanulmányon kívül írt egy harcias, minden elismert tekintélyt merészen bíráló szellemű *Amerikai Irodalomtörténetet*, amelyben a mélylélektan és az irodalomszociológia eszközeit alkalmazza az amerikai írók megítélésére. Könyvünkben felhasználtuk az ő, valamint a nem kevésbé szellemes és kritikus beállítottságú *Wyndham Lewis* (szül. 1884) megállapításait.

MAI EURÓPAI IRODALOM

Olaszok

A modern olasz irodalmon ugyanazok az áramlatok futnak keresztül, mint a nyugati irodalmakon, csak itt másképp nevezik: a naturalizmus olasz neve *verismo*, az expresszionizmusé *futurismo*, az újklasszicisztikus törekvéseké folyóiratukról *La Ronda*, az új népiesség *Strapaese*-mozgalom és azt a meghatározhatatlan intellektuális, gúnyos és csodakereső irányt, amely Nyugaton az izmusokat felváltotta, itt *novacentismo*-nak nevezik. Nagyon találó nevet adtak legújabban az új tárgyilagosságnak, új realizmusnak is: *contenutismo*, tartalmiasság.

Papini

A háborús és közvetlenül háború utáni évek nagy ígérete volt *Giovanni Papini* (szül. 1881), aki ugyan 1912-ben megjelent önéletrajzának már ezt a címet adta: *Un uomo finito*, Egy befejezett ember (magyarul *Az Élő Halott* néven jelent meg), — de könyvével azt akarta bizonyítani a fiataloknak, hogy még nem befejezett ember, még mindegyre folytatja azt a lázas keresést, amelyről szellemi önéletrajza szól. De ha jobban megnézzük, fejlődése inkább csak szeszélyes átvándorlás újabb és újabb rendszerekbe. A nagy ígéretből nem valósult meg más, mint élvezhetetlenül szóvirágos és bőbeszédű *Storia di Cristo* (1920) c. Jézus-életrajza, amelyet idővel a hozzá hasonló Dante-életrajz követett. Tehetségének

legjobb oldala a kor vezető szellemei és eszméi ellen forduló szatíra, amely pl. *Gog* (1931) c. szeszélyes regényében érvényesül.

A futurizmus a világháború előtt kezdődött el, talán első volt az izmusok között. Feltalálója, *Francesco Marinetti* (szül. 1876) francia anyanyelvű, a futurizmust is Párisban kezdte hirdetni. Ennek az izmusnak jellegzetesen olasz vonását maga a 'futurizmus' szó fejezi ki: lázadás a múlt ellen, a nagy irodalmi és nyelvi hagyományok ellen, amelyeknek súlya természetesen sehol sem olyan nyomasztó, mint Olaszországban, ahol az ember állandóan a történelemben jár-ke. Marinetti és követői a modern élet felsőbbrendűségét, a technika diadalát, az új dolgok szépségét hirdették. Ődát írnak a versenyautomobilhoz, náluk elsőrendű mondanivaló a gépkorszak dicsőítése, ami mestereiknél, Whitmannél és Verhaerennél, csak egy a sok motívum közül. Mint annyi más izmus, a futurizmus sem tudta szándékát megvalósítani. Mindegyre az erőről beszélt, de nem tudta az erőt kifejezni verseiben.

Marinetti

Marinetti és köre a világháború alatt lelkes beavatkozáspárti volt (az izmusok mind aktivisták, a tettet követelik), majd a háború után a futurizmus egy ideig a fasizmus hivatalos művészeti iránya lett, mígnem a fascio uralma megszilárdult és higgadtabb, művészibb formákat vett pártfogásába. Marinetti, a fáradhatatlan, mozgalmat indított a makaróni-evés ellen és az üvegalapok viselése mellett, de végül úgy látszik ő is megöregedett, mint minden titán, akinek nem adatik meg fiatalon meghalnia.

A futuristák közül legtehetségesebb *Aldo Palazzeschi* (szül. 1885). Van egy regénye, *La Codice di Perela*: hőse füstből lesz emberré és állandó félelme az, hogy szét fog gomolyogni, „nincs súlyom“, mondja rémülten és tétován. Az egész modern olasz irodalomban van valami füstszerű, gomolygó, nem konkrét, nincs súlya (ezt nem értékére mondjuk, hanem

Palazzeschi

milyenségére), nincsen benne nehézkedési erő, minden percben elrepülhet.

A háború után közvetlenül következő, Olaszországra nézve válságos évek komor hangulatát rögzíti *Borgese* és *Tozzi*. *Antonio Borgese* (szül. 1882) regénye, *Rubè*, az utolsó századvégi regény, a terméketlen, pusztító önszemléletbe merült ember csődje az élettel szemben. *Federigo Tozzi* (1883—1920) riasztó regénye, a *Három Kereszt*, csalás és büntudat örjögésében mutatja be ezeket az apokaliptikus időket.

Pirandello

1918-ban adják elő Rómában *Luigi Pirandello* (1867—1936) első darabját. 1921-ben a *Sei Personaggi in cerca d'autore* (Hat szerep keres egy szerzőt) világhírűvé teszi. Pirandello ekkor már 54 éves; vidéki tanár, megszámlálhatatlanul sok novellát és regényt írt, amelyekről alig vettek tudomást. 1934-ben Nobel-díjat kap. Nemcsak gondolkozó ember, hanem szakfilozófus is, nincs még egy író, aki annyira az elmélet felől közelednék az alkotáshoz, mint ő és oly kevéssé leplezné ezt. Műveit Grandpierre Emil „ismeretelméleti drámáknak” nevezi.

Bontempelli

Körülbelül vele egyidőben bontakozik ki *Massimo Bontempelli* (szül. 1884) elbeszélő tehetsége; addig verseket, tanulmányokat és színdarabokat írt. Ez a két író képviseli Olaszországban a huszas évek jellegzetes hangját. Az alapvető problémák műveikben különösen éles megvilágítást kapnak, groteszk és túlzó beállításukban lehet legjobban tanulmányozni, miről is van szó.

A szerep

Amiről szó van, az az individualizmus csődje. Az individualizmus a polgári világrend alapja, avval együtt emelkedik és hanyatlik. Láttuk, mint kezdett problémává lenni az individualizmus értéke a múlt század közepén, Schopenhauernél, Hebbelnél és Ibsennél; láttuk, mint vált kérdésessé társadalomépítő szerepe a közösséget hirdető nagy oroszoknál és a modern szociális költészetben; most azonban az új írók létezését kezdik ki. Van-e személyiség egyáltalán? A felelet:

van *Uno, nessuno, e centomila*, egy, egy sem és százezer, ahogy Pirandello egy regényének címe mondja; százezer személyiségünk van, a szerint, amint százezren látnak bennünket, mindenkiben más kép él rólunk és az egyik éppoly valóságos, mint a másik — vagy egyik sem az. Bontempelli darabjában, a *Nostra Dea*-ban a hősnő mindig olyan, amilyen ruhát magára vesz. Pirandello *IV. Henrikjében* egy úr egy álarcos felvonulás közben, amelyen *IV. Henrik* császárnak öltözött, leesett lováról, megsérült a fején és ekkor az idő megállt számára, ettől kezdve mindig *IV. Henriknek* tudja magát. Később meggyógyul, de továbbra is kitart szerepe mellett: mert ez biztosabb, komolyabb, mintha ismét belevetné magát a folyton változó életbe és egyre cserélgetné személyiségeit, mint a többiek. Neki igenis van személyisége, csak neki, az örültnek; a többiek csak szerepeket játszanak, levetik megunt maszkjukat és újat vesznek fel. Miért lennének akkor olyan büszkéek egyéniségünkre?

Már a német romantika is ismerte az illúzió megbontásának azt a módját, amelyet ők „romantikus iróniának” neveztek, B. Shaw is gyakran alkalmazza darabjaiban: a szerző egyszerre csak elneveti magát és beismeri, hogy játék, hazugság az egész darab vagy regény. Pirandello *Hat Szerepe*, s a két szerzőnek és követőinek többi műve nem más, mint egész darabbá vagy regénnyé duzzadó romantikus irónia, állandó megbontása a művészi illúzióknak, játék és filozófia az illúzió és a valóság viszonyáról. Miért nem írta meg a szerző azt a darabot, amelyben önök szerepelnek? kérdi a rendező a színpadon váratlanul megjelenő hat szereptől, amely szerzőt keres. „Talán mert azt gondolta, hogy a mai színházi viszonyok közt nem érdemes megírni...” Bontempelli *Exüst Kakas* című regénye egy nagy gyilkossággal kezdődik. Az olvasó várja a kibontakozást. A huszadik oldalon azonban a szerző így szól: „Sietünk kijelenteni, hogy — bár azóta több mint húsz év mult el —

Romantikus
irónia

később sem derült ki soha, hogy ki volt Gaspare della Costa gyilkosa. Ezt már most közöljük, nehogy az olvasó azzal áltassa magát, hogy az elbeszélés folyamán majd kiderül...“

Az értelmetlen csoda

Kettejük közt az a nagy különbség, hogy Pirandello keresi az értelmet, ezért oly bonyolultak művei, Bontempelli viszont gyönyörködik abban, hogy semminek sincs értelme. Ő is szeret csodálatos eseményeket elmondani, mint angol kortársai, de olyan csodákat, amelyeknek semmi értelmük sincsen. Az *Il Figlio Di Due Madri* azokról a bonyodalmakról szól, amelyek akkor keletkeznek, ha egy gyermek történetesen két anyától születik. A *Gente nel tempo* (magyarul Halálos Élet címen jelent meg) arról beszél, hogy érzik magukat egy család tagjai, ahol pontosan minden ötödik évben meghal egy családtag. Aforizmákat is írt, örök igazságok tömegét, amelyek teljesen megokolatlanok: „A hosszú szempilla férfiaknál leküzdhetetlen hazudozási hajlamot jelent, nőknél mérhetetlen szelídséget és predesztinációt a vízbe fulladásra“.

A két íróval azért foglalkoztunk ennyit, mert problémáikat a korra igen jellemzőeknek tartjuk. Egyébként különösen Pirandello értéke kérdéses. Igen nagy a távolság szándék és megvalósítás közt, — nemcsak művészeti, hanem filozófiai szempontból is, Nem tudja gondolatait rendszeresen végiggondolni és elmélyíteni; mindig marad bennük, minden görcsös eredetiség dacára, valami banális. Mindkettejük írásai kiagyaltak és papirosízűek; de vajjon nem éppen ezáltal fejezik ki nagyon késői, nagyon tudatos, élettől elszakadó civilizációnkat? Deshumanizáción del arte, a művészet embertelenné válik, mondja Ortega y Gasset.

Svevo

A tudatfolyam-regényt, a joycei irányt az olasz irodalomban a trieszti *Italo Svevo* (1861—1928) képviseli *La Coscienza di Zeno* c. regényével (1923). Botladozó, köznapi, tájszólásokkal kevert nyelven ír

kiküszöböl stílusából minden nagy rétori hagyományt, s ezzel úgy megdöbbenetette az olasz olvasókat, mint Lawrence az angolokat trágár szavaival.

Spanyolok

A modern spanyol irodalom nagy büszkesége az esszé-írás. Az ú. n. 98-as nemzedék, *Unamuno* és *Azorín* ebbe az irányba indította az írókat és a huszas évek nagy társadalmi és politikai nyugtalansága is ennek kedvezett. Az írók inkább állásfoglalásuk és a helyzet tisztázását keresték, mintsem ábrázolást és lírai önkifejezést.

A legkiválóbb és a külföldön legismertebb spanyol esszéista *José Ortega y Gasset* (szül. 1883), a kor egyik vezető gondolkozója és a mai próza egyik legnagyobb mestere. Mint a magas színvonalú *Revista de Occidente* c. folyóirat szerkesztője is irányítóan hatott a spanyol szellemre. Esszéi nagyszerűen eltalálják a helyes középutat filozófia és líra közt, az értelem és az érzelem latin harmóniában egyensúlyozódik ki benne.

*Ortega y
Gasset*

España Invertebrada (Gerinctelen Spanyolország, 1922) c. munkájában mintáját adja annak, hogyan lehet egy útleírásba belevinni a legmagasabb szellemi tartalmakat is. Itt jelenik meg először Ortega központi mondanivalója, a nietzschei elit-gondolat: a világot nem a tömegeknek kell vezetniük, hanem a választott keveseknek. Spanyolország végzete, mondja, a partikularizmus; országrészek és társadalmi osztályok mind önállóságra törekszenek, saját útjukat akarják járni, mert az országnak nincsen olyan célkitűzése, amelyet mindenki a magáévá tehetne. Ennek oka pedig az, hogy hiányzik a szellemi vezető réteg, vagy ha van, nincs kellő tekintélye. Ezt a gondolatot később általános érvényűvé tette leginkább átütő erejű tanulmánykötetében, amelynek címe *La rebelión de las*

Elit-gondolat

masas (A tömegek lázadása, 1929). Korunk a fellázadt tömegek kora; a tömegember jellemző vonása, hogy csak jogokat ismer, kötelességeket nem, nem érez semmi felelősséget a kultúrával és a közösséggel szemben. A tömegek lázadása fogja okozni az európai civilizáció legszörnyűbb válságát: lassankint csak tudatlan és vezetésre szoruló tömeg lesz a világon és nem lesz, aki értelmesen vezesse, ki fognak halni az elit-emberek, a tudósok, orvosok, mérnökök, akik nélkül civilizációnk nem tartható fenn és az ősi barbárság és nyomor lesz újra úrrá földjeinken.

Nagyon érdekesek irodalmi tárgyú tanulmányai is, így a regényről szóló, amelynek alapgondolatára más helyen (l. Reymont) már utaltunk. *La deshumanización del arte* (1926) c. tanulmányában a modern irodalom jellegzetes vonásának a valóságtól való eltávolodást és az exkluzivitást tartja, felismerve a huszas évek vezető tendenciáit.

A táj

Esszéiben jelenik meg legtisztább formájában a modern táj-szemlélet. A régiek azt mondták: „természet”, a mai írók inkább ezt a szót használják: „táj”. A rousseau-i ízű „természet” szó kissé mindig tiltakozás volt, a civilizáció ellentétét jelentette, mindazt, amit nem emberek csináltak. A tájban viszont az emberek műve is benne van; az Ortega-leírta spanyol hegyek körvonalait a rajtuk álló várkastélyok és kolostorok teszik jellegzetessé. A tájat az ember alakította, az ember pedig a táj műve, — kettejük kölcsönhatása a modern tudomány egyik problémája. Ortega ezzel a látásmódjával, valamint egész felfogásával nagyon közel áll a német szellemtudomány kiváló művelőihez.

D'Ors

A spanyolok mellette emlegetik *Eugenio D'Ors*-ot (szül. 1882). Ő is stílusművész, líra és tudomány bűvészies elegyítője, bár a mi ízlésünk szerint, amely a spanyolokénál jóval hűvösebb, egy árnyalattal több benne a líra, mint kellene. Legfőképp a spanyol barokk

szellemével foglalkozott, felismerte benne, éppúgy, mint a német szellemtudomány, a romantikával rokon örök-nyugati vonásokat, a fausti ember vágyát a végtelenség felé.

Ramón Gómez de la Serna (szül. 1891) műfaja a „gregueria“: lefordíthatatlan szó, némelyek szerint halandzsát, mások szerint állati felkiáltást jelent. A gregueria mindössze néhány mondatból áll. Egy meglehetősen mindennapi jelenséghez fűződik, de olyan szemszögből nézi, hogy egyszerre egészen újjá válik. Felébreszti a „thaumazein“-t, a jelenségeken való csodálkozást, amely Platón szerint minden filozófia alapja s ebben az ihletett hangulatban igyekszik megtalálni a dolgok rejtett értelmét. Ime egy példa: „Ha estefelé a háztetőket virággal díszíti fel a fény, látjuk a napnyugtát; egy akármilyen szegény kis napnyugtát, mégis benne van a napnyugta a tenger, a hegyek és a síkság fölött. . . Nekünk csak az ürügy kell, amelyet a napnyugta nyújt, mert a tenger, a hegyek és a síkságok magunkban vannak.“ Bennünk van minden, pazarló adakozással ajándékozhatunk magunkból a tárgyakra és amit adtunk, százszorosán kapjuk vissza. Minden jó arra, hogy az író írjon róla, hiszen úgy is csak „ürügy“; *Ramón* egész könyvet szentel a madridi bolhapiacnak, ahol az élet tengere által partravetett romok, a tárgyak állnak és az emberi élet meghitt titkairól mesélnek.

Korunkat kevés téma foglalkoztatja annyira, mint a népek jellemrajza. A végtelen feszültséggel szembenálló nacionalizmusok korában égetően érdekessé vált, miben különböznek egymástól az egyes nemzetek. Azok közül a művek közül, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak, világossága és elfogulatlansága által kiemelkedik *Salvador de Madariaga* (szül. 1886) *Angolok, franciák, spanyolok* c. könyve, amelyben a franciát, mint az értelem, az angolt, mint az ösztön és a spanyolt, mint a szenvedély népét jellemzi. Legújabbban megjelent kitérő *Columbus-életrajzában*

Serna

Madariaga

Columbus különös egyéniségének egészen újszerű magyarázatát adja.

Pérez de
Ayala

A regényírók közül a huszas évek stílusát a spanyol irodalomban legjobban *Ramón Pérez de Ayala* (szül. 1881) képviseli. Regényei abban a feloldott, valóságfeletti valóságban játszódnak, ahol Alain-Fournier, Giono vagy Bontempelli regényei. *Benjamin Jarnés* (szül. 1888) regényei tudatfolyam-regények, de a spanyol ízlésnek megfelelően líraiabbak, szellemesebbek és ennek következtében kevésbé meggyőzőek, mint a hasonló más nyelvű regények.

A Franco tábornok győzelme után következő nagy átalakulás írója az esszéista *Ernesto Giménez Caballero* (szül. 1890), aki a spanyol nép hivatását a római hagyomány folytatásában, egy világ-fascio létrehozásában látja és *José María Pemán*, a drámaíró (szül. 1897), aki a spanyol irodalom nemzeti és katolikus szellemét újítja fel.

Skandinávok

Az északi irodalmak fénykora a 920-as években már végetért. Íróik közül alig egy-kettő lépi túl az országhatárokat; szinte azt lehetne mondani, hogy az északi irodalmak újra kiestek a világirodalomból. A megokolást talán ott kellene keresni, hogy végetért az a polgári individualista világ, amelyet a régebbi északiak oly művésziesen fejeztek ki, elmúlt a történelmi pillanat, amikor a világ és Skandinávia vonalai összetalálkoztak. A huszas évek erősen intellektuális és a harmincas évek dinamikus légkörében szembezőkö lett a skandináv írók szellemi szűkössége és lassú, helybenjáró élettempója.

Ilymód inkább csak nevek maradnak számunkra az új dán írók, *Jacob Paludan*, aki Pontoppidant követi és az individualista keserűségét mondja el a megváltozott világban, *Johannes Anker-Larsen* (Bölcsek

Köve, 1923), a kierkegaardos vallásosságú regényíró és *Marcus Lauesen*, a pacifista eszmék dán regényírója. De nem mondanak többet az új svéd nevek sem, *Sigfrid Siwertz*, *Hjalmar Bergman*, *Birger Sjöberg*, *Albert Widén*, sem az új norvégek, *Olav Duun*, a paraszti író és a bányászból lett író, *Johan Falkberget* sem. Csak két nőíró hódította meg műveivel a világ olvasóközönségét, a Nobel-díjas *Sigrid Undset* és a finn *Saari Salminen*.

Sigrid Undset (szül. 1882) egy művének köszönheti világhírért, *Kristin Lavransdatter* c. hatalmas történelmi regényének (1920—22). E regényben két dologról van szó, a középkorról és Kristin lelkéről. Ami a középkort illeti, a regény kétségkívül a leg-hatalmasabb mult-felelevenítések egyike. Színhely a XIV. századi Norvégia, de a korrajz magába foglalja az egész késői középkor anarchikus, zajló, riasztó világát. Az író nő átvitte a történelemre a skandinávok csodálatos atmoszférikus művészetét. A megfigyeléseken alapuló kisművészetet itt a tanulmányokon alapuló kisművészet pótolja. Sigrid Undset apja régész volt, az író nő úgyszólván gyermekkorától fogva beleolvasta magát a középkorba, annyira otthon van benne, ahogy csak egy nő tud valahol otthon lenni. A romantikus meseközépkor után ebben a regényben megtaláljuk az igazi középkor levegőjét, legalább is azt, amire ma azt hisszük, hogy igazi középkor.

A másik dolog pedig Kristin lelke. Kristin apja ellen érzett individualista dacból odaadja magát egy könnyelmű, szoknyavadász nemesembernek, később felesége is lesz, de nem tudja megbocsátani magának és férjének, hogy házasságtörést követett el vele, mielőtt hozzáment volna; e körül forognak Kristin igen bonyolult, modern és nagyon női válságai. A regény értékelésében a legfőbb kérdés az, vajjon hogyan illik össze a középkor és Kristin lelke. A kritikusok általában úgy gondolják, hogy Sigrid Undset sokkal későbbi, protestáns problémát vetített vissza a multba.

Undset

Hasonló problémák, női odaadás és individualista dac összeütközései szerepelnek Sigrid Undset többi regényeiben is: az enyhén giccses *Vigaljut és Vigdis*-ben (1909, magyarul Pogány Szerelem címen jelent meg) viking-korba visszavetítve, újabb regényeiben pedig modern környezetben (*Gymnadenia, Az Égő Csipkebokor*, stb.). Sigrid Undset regényei a nőprobléma irodalomtörténetében a legújabb fordulatot jelentik: nem tagadja ugyan meg a múlt századi eszményt, amelynek értelmében a nő szabad és egyenjogú, mégis szembefordul minden Nórával, azt tanítja, hogy a házasság végérvényes kapocs, szentség, amely előtt meg kell hajolnia minden egyéni lázadásnak. Sigrid Undset 1925-ben az individualizmus válságából a nagy egyénfölötti történelmi közülethez, a katolikus Egyházhoz menekült.

Salminen

A másik író a finnországi születésű, de Amerikában élő *Saari Salminen* (szül. 1906), aki *Katrina* c. regényében az Aaland-szigetek szegény halászáinak életét rajzolja az új realizmus komoly és nyugodt vonalaival. A könyv egyike a harmincas évek legjobb népi tárgyú regényeinek; mint Sigrid Undset későbbi regényei, ez is példázat az asszonyi bátorságról.

Rölvaag

Tárgyának újszerűségénél fogva érdemes még megemlíteni egy skandináv-amerikait, *O. E. Rölvaagot* (1876—1931), aki mint a Lofot-szigetetről való halász ment ki és idővel főiskolai tanár lett. Norvégiából a múlt században egy évtized alatt több, mint százezer ember vándorolt ki és telepedett le az amerikai Közép-Nyugat termékeny síkságain. Ezeknek sorsáról szól Rölvaag hatalmas regényciklusa, a *Honfoglalás* (1924—31). Tárgya norvég, de minden más nemzet számára is izgalmas: hogyan veszi el a bevándorló anya fiát, a második nemzedéket, amely minden otthoni befolyás dacára amerikainak érzi már magát és kedvetlenül fordul el az Óhaza emlékeitől.

Izland

Az utolsó évtizedekben vonulnak be az irodalomba az *izlandi* írók; feladják honi nyelvüket, ame-

lyet alig néhány ezer ember beszél és dánul kezdenek írni. A legnevezetesebbek *Gunnar Gunnarson* (szül. 1889), aki szigetének jelenkoráról ír regényeket és drámákat és *Gudmundur Kamban* (szül. 1888), aki a viking-világba vezet vissza magyarra is lefordított regényével, *Észak Sárkányai*val.

Lengyelek

A világháború után Lengyelország visszanyerte önállóságát és ezzel elvesztette irodalmának legfőbb ihletőjét. Amint nehezebb szépen megénekelni a boldog, mint a kesergő szerelmet, úgy nehezebb elmondani egy nemzet örömét, mint bánatát . . .

A világháborút követő évek hangulatában a lengyel irodalomban is az izmusok anarchiája, majd később a neo-frivolizmus gúnyos életigenlése lesz úrrá. Leginkább a lírában talál kifejezést ez a korhangulat, így *Julian Tuwim* és *Kazimierz Wierzyński* költészetében. Lengyelországban is sokat írnak gépekről és sportokról; *Wierzyński* az olympiai bajnokságról írt költeményeinek köszönheti híret.

A régebbi nemzedék írói közül most válik nemzeti íróvá *Stefan Żeromski* (szül. 1864). Ő örökölte *Sienkiewicz* szerepét: történelmi regényeivel ébrentartani a lengyelség gyanakvását és ellenérzését hatalmas nyugati szomszédja iránt. *Żeromski*

Az új regényírók közül kiemelkedik *Juliusz Kaden-Bandrowski* (szül. 1885). Első regényében, a magyarra is lefordított *Barcz tábornok*ban *Pilsudski* alakját és diktatúrájának keletkezését mutatja be. Később igen merész politikai kulcsregényeket írt. Az expresszionista prózastílus lengyel kiépítője; megdöbbenő és tömeges hasonlatai miatt a lengyel kritika „metaforitisz”-t vet szemére. A cselekmény is ugrásszerűen halad előre, rikító hatásokkal, merész erotikával, ami általában jellemezi a modern lengyel irodalmat. *Kaden-Bandrowski*

Mellette *Maria Dabrowskát* (szül. 1892) tartják legjobb élő regényírójuknak. Hatalmas terjedelmű regényére (*Éjek és napok*, 1932—36) azt mondják, hogy ugyanolyan tökéletes ábrázolása a lengyel középosztálynak, mint Reymont regénye a lengyel parasztságnak.

Külföldön is ismert regényírók még *M. Choromanski*, (szül. 1904) orvosregénye révén és *Ferdinand Goethel* (szül. 1890), a hadifogság és az ázsiai világ ábrázolása által.

Legjobb lírikusuknak *L. Staffot* (szül. 1878) tartják. A drámaírók közül monumentálisan komoly művészi szándékáról nevezetes *Karol Hubert Rostworowski* (1877—1938), a nagy lengyel romantikus hagyományok örököse. A háború előtt *Iskariot Judásról*, majd 1917-ben *Caliguláról* írt drámát. Újabb műveiben a lengyel sors külső és belső veszedelmeivel foglalkozott.

MAI OROSZ IRODALOM

Az orosz futurista mozgalom, amely később egyidőre a Szovjet-köztársaság hivatalos költészete lett, éppúgy a világháború kitörése előtt indult meg, mint a nyugati izmusok. *Majakovszkij*, *Slebnikov* és társaik 1912 decemberében adták ki „Első Új és Váratlanjukat“, a manifesztumot, amelynek egyik címe *A közvélemény arculcsapása* és amelyben többek közt ezt mondják: „A mult szűkös. Az Akadémia és Puskin érthetlenebbek, mint a hieroglifek. Puskind, Dosztojevszkijt, Tolsztojt, stb., stb. ki kell dobni az aktualitás hajójából... És ha sorainkban meg is maradnak egyelőre a „Józan ész“ és a „Józlés“ némi piszkos nyomai, mégis már az Új Szépség első sugarai hullanak rájuk...“

Futurizmus

Az 1917-es forradalom két részre szakította az orosz irodalmat. A polgári írók nagy része, a legismertebb nevek, Mereskovszkij, Bunin, Andrejev, Arcübasev külföldre menekültek és itt folytatták munkásságukat. Az orosz emigrációnak jelentős irodalma van. Mereskovszkij és Bunin mellett kiválik *Ivan Smeljov* (szül. 1873), aki Oroszországot csak 1922-ben hagyta el. Szimbolikus, lírai hangú, de hátborzongató hatású regényeiben (*A halottak napvilága*, 1927; *A fatörzséknél*, 1929) a forradalom pusztításait írja meg, majd meleg gyermekkori visszaemlékezésekben idézi fel a

Emigránsok

Smeljov

Bergyájev régi Moszkvát. *Nikoláj Bergyájev* (szül. 1874), Szolovjev (l. ott) tanítványa, a modern válságirodalom és baljóslatú történetfilozófia művelője. *Új középkor* (1924) c. könyvében azt jósolja, hogy a népvándorlás korának barbár évei térnek vissza, az ököljog fog uralkodni Európa fölött, fegyveres bandák fogják egymást váltogatni, mígnem a romokon egy új kereszténység, a megújult katolikus egyház fogja átvenni a hatalmat.

Költők Odahaza Oroszországban az 1917-től 19-ig tartó véres időben egyáltalán nincs irodalom. Lassankint mégis megindul az irodalmi élet az új világban; mint-hogy könyvnyomtatásra eleinte gondolni sem lehet, a költők kávéházakban gyűlnek össze és felolvassák egymásnak és az érdeklődőknek verseiket. A szovjet-irodalomnak ebben az első korszakában csak lírikusai vannak: *Blok* (l. ott), a Tizenkettő költője, a futurista *Gumilev* (szül. 1886) és *Majakovszkij* (szül. 1894), aki már a háború előtt megírta főműveit, a *Hátgerincfuvolát* és a *Nadrágos Felhőket*, most pedig megírja híres *Napiparancsát A Művészet Csapataihoz*: „Vigyétek ki a zongorákat az utcára . . .” És legfőképen **Jeszénin** *Szergej Jeszénin* (1895—1925). Jeszénin nem volt futurista és a forradalom is csak kevésbé ihlette; népi származású „östehetség”, csodálatos, érzelemmel átítatott kép-fantáziája teszi költővé, József Attilára emlékeztet. Irányát a képek gazdagsága miatt *imaginizmusnak* nevezik. Nem a városi proletariátus, hanem a falu költője, verseiben egy örökre elveszített idillt sirat. 1920 és 22 közt Moszkvában ő a forradalmi és bohém művészek fejedelme. Később feleségül veszi Isadora Duncant, a híres táncosnőt, beutazza vele Európát, állandóan iszik és nagyon szerencsétlennek érzi magát, míg 1925-ben öngyilkos nem lesz.

A négy nagy forradalmi lírikus sorsa igen szomorú: Blok 1919-ben éhenhalt, Gumilevet 1921-ben mint ellenforradalmárt kivégezték, Jeszénin öngyilkos lett és *Majakovszkij*, aki a halott Jeszénint nagyon meg-
rótta, mert ilyen avult burzsoa és romantikus pózt

választott, mint az öngyilkosság, 1930-ban maga is öngyilkos lett, mégpedig a legpolgáribb, legavultabban romantikus okból: szerelmi bánatában. Tanítványa, a szigorúan proletár *Bezimenszkij*, Majakovszkij haláláról írt versében szemrehányóan így kiált fel: „De benned is, Majakovszkij, benned is egy Dante lakott, te ringyó fia!”

1920-ban alakult meg a Proletkult szervezete abból a célból, hogy létrehívja a proletár társadalomnak megfelelő proletár művészetet. Ebben az időben sokkal több az elméleti vita, mint az alkotás és tisztán kialakul már a szovjet-irodalomnak az az alapproblémája, amely később mindjobban kiéleződik; ezért célszerű, ha már itt beszélünk róla.

A probléma egészen egyszerűen ez: milyen legyen a viszony irodalom és politika közt a proletárdiktatúrában? Kezdetből fogva két áramlat küzd egymással és váltogatja egymást a hatalomban. Az egyik álláspont az ú. n. *proletárművészeké*, a marxi tanok következetes alkalmazása az irodalomra: az irodalom teljes mértékben a társadalom függvénye lévén, a proletártársadalom művészetete csak proletár-irodalom lehet, vagyis olyan, amelyet proletárok írnak proletárok számára. Ez irodalom tárgya a forradalom aktualitása és a munkában töltött élet. Feltétlenül aktivista, irányzatos: célja, hogy az olvasót osztályharcra és kollektív munkára nevelje. Nem fejezheti ki az egyént, hanem mindíg csak a közösséget. A szabadságot az irodalomban meg kell szüntetni, az irodalomnak a tekintélyállamban éppúgy felsőbb utasításokat kell követnie, mint a termelés minden egyéb ágának. Teljesen szakítani kell a polgári és nemesi múlt hagyományaival; a történelem nem létezik az új irodalom számára. Ez a „szélsőségesek” álláspontja.

A másik álláspont, a „mérésékeltéké”, amelyet Trockij is képvisel, azt vallja, hogy a régi irodalom és kultúra értékeit át kell menteni és hozzá kell asszimilálni a proletártársadalomhoz. A művész nem mondhat

*Proletár-
művészet*

Utítársak

le egyéniségéről és nem élhet meg szabadság nélkül; célja a kifejezés és az ábrázolás; nem az irányzatosság, hanem a szépség és igazság a legfontosabb. Az irodalom nem kizárólag a proletariátus sajátja, szóhoz juthat benne az intellectuel és a falusi nép is. Ezeket az írókat, akik maguk nem proletárok, mégis hívei az új államrendnek, „útitársaknak“ nevezik.

Szerapion-
testvérek

Amint látjuk tehát, a polgári civilizáció két álláspontja a művészettel szemben, az aktivista és az esztéta állásfoglalás (I. II. 292—93) változatlanul megmarad a szovjetben is. Az útitársak először *Szerapion-testvérek* néven szervezkednek, (a név egy E. T. A. Hoffmann-novellára utal,) *Gorkij* a pártfogójuk, 1922-ben adják ki első manifesztumukat, amelyben többek közt ezt mondják: „A művészet éppolyan valóság, mint az élet. És mint az életnek, neki sincs célja vagy értelme: azért van, mert nem tud nem lenni“. A szélsőséges proletárfírók szervezete a *Lef*, 1923-ban alakul meg a futuristákból, vezetőjük Majakovszkij. Paradoxiájuk ugyanaz, mint az első közösségi költőé, Whitmané: a közösségi mondanivalót olyan bonyolult modern formában fejezik ki, hogy a közösség nem értheti meg. Íme pl. hogyan határozza meg a *Lef* manifesztuma Majakovszkij költészetét: „Kísérlet polifonikus ritmusra, intenzíven szociális beállítottságú költészetben“; Paszternák pedig „a dinamikus szintaxis adaptációja forradalmi problémákhoz“.

Lef

Témák

Lassankint megindul a regény- és drámaírás is. Az új orosz elbeszélésnek és drámaírásnak két alapvető témája van: az egyik a visszapillantás a forradalom drámai jelenetekben oly félelmesen gazdag történetére, a másik a jövő felé való tekintés, bemutatni az ipar fejlődését, a szociális termelés diadalát.

A szovjetpróza első korszakában bizonyos szándékosan nyers, forradalmias hang uralkodik; az alakokat ős-szenvedélyek mozgatják, az élénk, impresz-

szionista stílus az erő, a megtörhetetlen életkedv kifejezésére törekszik. Ennek az iránynak legjellegzetesebb képviselője *Vszevolod Ivanov* (szül. 1895). Novelláiban és drámájában (*Páncélvonat*) a szibériai forradalomban szerzett élményeit mondja el. E mellett kifejlődik bizonyos tendenciózus realizmus is, regényeket írnak a kollektív munka dicsőítésére, sztereotip alakokkal, mint amilyen a férfias, acélizmú párttag, a bátor elvtársnő, aki a szabadszerelem feltétlen híve és megveti az ösztönök kiélését gátló polgári előítéleteket, stb. Legjellemzőbb ebben a műfajban *Fedor Gladkov* (szül. 1883) *Cementje*.

Ivanov

A huszas évek folyamán a szovjetfelfogás kezdeti szigorú puritanizmusa enyhül egy kevésbé. 1922-ben indul meg a N. E. P., az Új Gazdasági Politika, amely ismét teret enged az egyéni kezdeményezésnek és bizonyos fokig visszatér a kapitalista termelés és fogyasztás formáihoz. Némelyek pénzhez jutnak és jól élnek, az élet általában kezd derűsebb és elviselhetőbb lenni. Ez az átalakulás az irodalmon is észlelhető. 1925-ben a kommunista párt központi bizottsága határozatilag az útitársak, az esztéták mellé áll a proletárfrókkel szemben. „Az irodalomnak“, mondja a határozat, „nem szabad könnyelműen és megvetően állást foglalni a mult kulturális örökségével, valamint az irodalom specialistáival szemben. Harcolni kell azok ellen a törekvések ellen is, amelyek mesterséges úton, meglegházban akarják kitermelni a proletárirodalmat.”

Második korszak

Az esztéták új erőre kapnak, egy újromantikus áramlat támad és ebben az időben keletkeznek a szovjetirodalom legérdekesebb alkotásai, ekkor alakul ki az új írók egyénisége.

A Szerapion-testvérek vezére *Jevgénij Zamjatin* (szül. 1884). Főműve nem jelenhetett meg Oroszországban, mert a XXIII. század kollektív társadalmáról szól és az átlátszó utópia igen erősen bírálja az orosz rendszert; a könyv hosszú időn át nagy érv volt az anti-

Zamjatin

bolsevista sajtó kezében. Zamjatin 1932-ben elhagyta Oroszországot és Párisba emigrált.

Pilnyák

Borisz Pilnyák (szül. 1894, polgári családból) Remizov és Bjelij bonyolult, népies-romantikus stílusának folytatója. A nyugati embert ez a hang, áradó lírájával és megdöbbenő közbevetett mondataival, kellemesen emlékezteti Sternere, Jean Paulra, a romantikára. Pilnyák mindenestre a legeredetibb tehetség az új oroszok közt.

Szejfullina

Lidia Szejfullina (szül. 1899, paraszt és tatár családból) nagy sikert ért el 1921-ben kiadott novelláival, amelyek az orosz társadalom egy nagy problémájával, a csoportosan kóborló elvadult gyermekekkel foglalkoznak.

Bábelj

Izsák Bábelj (szül. 1894, zsidó kereskedő családból) *Lovashadsereg* c. könyve (1927) Budjonnij forradalmi seregéről fest romantikus képet, Gorkijosan felvillantva az egyetemes bűnben és piszokban a jóság és szeretet hirtelen sugarait.

Paszternák

Borisz Paszternák, a költő (szül. 1890), előkelő családból származik és előkelő műveltsége van. Dacos individualizmusa miatt sok támadásban volt része, de 1934-ben az író-kongresszuson hivatalosan elismerték a szovjet legnagyobb élő költőjének.

Szatira

Az újromantikusok mellett ennek a korszaknak legérdekesebb irodalmi vonala a *szatira*. Az orosz önvádoló és leleplező hajlamot, a mult századi irodalom nagy hagyományát, nem irtotta ki a diktatúra sem. Igen mulatságos és kiterjedt irodalom foglalkozik a mai élet visszás jelenségeivel.

Romanov

Az írók a gúny fegyverét elsősorban azok felé fordítják, akik nem tudnak beléilleszkedni az új életbe, akikben javíthatatlanul megmaradnak a polgári hagyományok; ezekről szólnak *Pantelejmon Romanov* (szül. 1884) regényei és novellái. Magyarra is lefordították közülük a *Három pár selyemharisnyát*, amelyből a nyugati olvasó azt a tanulságot vonhatja le, hogy az emberek és a nők Moszkvában is olyanok, mint Pesten.

Romanov igen mulatságos történeteket írt a szerelemre vonatkozó felfogás átalakulásáról és annak lelki hatásairól.

Hasonlókép a régi világ maradványain, főképp *Ilf és Petrov* örök és kiirthatatlan maradványain, az önzésen és kapzsiságon gúnyolódik *Ilja Ilf* (szül. 1897) és *Jevgénij Petrov* (szül. 1903), minden művüket együtt írják. Magyarra is lefordított regényüknek, *A 12 széknek* (1927) hőse, *Osztap Bender*, a szélhámos, olyan népszerű lett Oroszországban, hogy a két szerző Bendert, jöllehet a regény végén meghalt, a legközelebbi regényben feltámasztotta halottaiból.

Valentin Katajev (szül. 1897, „útitárs“) *Sikkasztók* c. regénye már az új élet kinövéséi ellen fordul. A könyvből kitűnik, hogy a szovjetben is egészen jól, egészen úri módon és egészen ostobán el lehet mulatni nagy pénzösszegeket, amelyekhez nem tisztességes módon jut az ember. *Katajev*

Az új orosz irodalom humoristái úglátszik nem szakítottak annyira az irodalmi hagyományokkal, amennyire a balszárny megkövetelné, sőt valamennyiükön igen erősen érződik a nagymester, *Gogoly* jó hatása: gúnyosak és ugyanakkor meg-meg borzonganak a világ kísérteties voltának átélésében.

A humoristák közt említhetjük meg *Ilja Ehrenburgot* is (szül. 1891), bár összefüggése a szovjetirodalommal lazább, mint a többieké; csak igen későn határozta el magát, hogy a bolsevizmus mellett foglaljon állást, életének nagyrészét külföldön tölti és nagy sikerét nem orosz, hanem zsidó tárgyú regényével, a *Lasik Roitschwantz*cal aratta; de *Mihail Lykov* c. regénye igen érdekes és elfogulatlanak látszó képet rajzol az oroszországi életről. *Ehrenburg*

Bármennyire is külön, Európán kívüli világ *Új realizmus* Szovjet-Oroszország, bármennyire is el van zárva Európától, mégis valami titkos kapillaritás törvényei érvényesülnek és az orosz irodalomban is azok a változások mennek végbe, mint a közös-európai-

ban. A huszas évek legelején Oroszországban is az izmusok vezetnek, a huszas évek közepén erőre kapó újromantika és szatirikus hajlam megfelel az európai neo-frivolizmusnak; majd Oroszországban is beáll az ellenhatás, a visszakanyarodás a mult század regénystílusához. A huszas évek végén feltűnő új regényírók *Tolsztoj*hoz térnek meg: széles, tárgyilagos valóságábrázolók, irányukat *szocialista realizmus*nak nevezik, — a ‚szocialista‘ jelző a realizmus mellett époly lényegtelen, mint az ‚új tárgyilagosság‘ nyugati jelszavában az ‚új‘ jelző.

Fagyeejev
Solohov

Ilyen új realista *Alekszandr Fagyeejev* (szül. 1901), az ázsiai puszták írója és főkép *Mihail Solohov* (szül. 1893), az eddig legjobb szovjet-regény, a *Csendes Don* (1929) szerzője. Az író evvel a könyvvel nyilván a Háború és Béke modern változatát akarta megírni. Hőse az egész kozákság; bemutatja békés életüket a háború előtt, háborús küzdelmeiket és gyötrelmes vergődésüket forradalmárok és ellenforradalmárok közt, tolsztoji elmerüléssel a vérben és szennyben és tolsztoji gyönyörködéssel az életben, amely mégis szép... Olvasása közben úgy érezzük, mintha a multszázadi fénykor egyik írójának regényét olvasnók; csak a világ, amit leír, minden képzeletet felülmúlóan borzalmas és kegyetlen.

Ötéves terv

A realista irányt politikai események is megerősítették. 1928-ban újra megszigorult a szovjet-uralom. A N. E. P. megbukott és helyébe lépett az Ötéves Terv, amely az országos munka lendületétől várta a menekülést a birodalom gyötrő gazdasági válságából. Mint minden nagy politikai átalakulásnál, most is a tehetségtelen költők, akik úgy érzik, hogy elnyomják őket, jutottak szóhoz: követelték, hogy szüntessék meg az anarchiát, amely megengedi, hogy az irodalomban a tehetség szabadon érvényesüljön, dolgozzanak ki Ötéves Tervet az irodalom számára is. A kormány rokonszenvvel fogadta a gondolatot és megbízták *Averbakot*, a *Rap*, a Proletárirók Szövetsége elnökét az

irodalmi öt éves terv irányításával. Ezzel az aktivisták megint legyőzték az esztétákat, a proletárfírók az úti-társakat, az Irányzat hívei a Szépség és Igazság híveit.

Kimondták, hogy „a szovjetirodalom egyetlen célja az Öt éves Terv és a keretében lefolyó osztályharc ábrázolása“. Meg kell alkotni az irodalom Magnitogorszkját, hatalmas ipari középpontját. Az írónak csak az aktualitásról szabad írnia. Egy kiadó azzal adta vissza egy regény kéziratát, hogy sajnálja, nem adhatja ki, mert a regény három évvel ezelőtt játszódik. Az írókat beosztották az ipartelepekhez, a kolkhozokhoz (kollektív farmokhoz) és a hadsereghez, hogy írjanak könyveket az Öt éves Terv diadalmas haladásáról, pl. az Alsó-Don menti bányák termelésének fokozódásáról. Az írók vállalták, hogy bizonyos határidőre, pl. két hónap alatt megírják a regényt, és az újságok, amelyek beszámoltak az ipari eredmények fokozódásáról, egyúttal arról is értesítették a közönséget, hogyan haladnak a regények. Be akarták vinni az irodalomba is a „szociális versengés“ elvét, jutalmazni akarták a leggyorsabb és leghatékonyabb irodalmi termelést. Tervbe vették azonkívül egy tízezer munkásból és parasztból álló irodalmi terror-csoport felállítását is . . .

És az írók írtak, mert mit tehettek egyebet. A jó írók jól írtak: *Pilnyák* legjobb könyvét, a *Volga a Káspi-Tengerbe ömlik* címűt, *Katajev* a magyarra is lefordított *Hajrát*, *Solohov* pedig a *Feltört Ugar* c. regényét a kolkhozok munkájáról, megvitatására két napot szentelt a mezőgazdasági munkások országos kongresszusa, mert az oroszok ma is nagyon komolyan veszik az irodalmat, úgy mint hajdan. De a rossz írók mégis abszolút többségben voltak. És a legjobbknak hangjában is volt valami kényszeredett, valami hamis csengés. Nehéz dolog parancsszóra írni, még ha őszinte meggyőződésünkről van is szó. És nehéz a költőnek azt dicsőíteni, ami ellen a világ valamennyi költője hadakozik: a gép diadalát az ember fölött. Van abban valami megrendítő, amikor *Borisz Pilnyák*, aki más

*Az akti-
vizmus*

körülmények közt egy Giono- vagy Tamási-szerű nagy lírai és népi elbeszélő lett volna, kénytelen ilyen mondatokat írni: „És nincs erő elmondani, nem lehet szavakba önteni, hogy itt, ezen a mezőn, ahol az össze-sereglettek ősei születtek és meghaltak, . . . ahol minden a szívhez nőtt, ahol birkák legelnek, a folyón keresztül pedig komp visz, amely már ötszázéves — itt, ezen a mezőn egy repülőgép feküdt, — emberi akarat, amely az embert az égbe viszi“.

A rendszer nem vált be. Az íróknak nem volt kedvük stopperórával a kezükben írni — és ami még nagyobb baj, az olvasóknak nem volt kedvük az így írt könyvet elolvasni.

Három évig tartott a rendszer. Akkor azután *Gorkij* közbelépésére 1932-ben a Párt határozatot adott ki, amely szabadelvűség szempontjából még tovább ment, mint az 1925-ös párthatározat. Az „útitársakat“ hivatalosan elismerték, mint az orosz irodalom legjobb képviselőit, feloszlatták a Rapot, és amint Oroszországban ilyenkor szokás, száműzték Averbakot és lehangosabb híveit. Kimondták, hogy ezentúl az íróknak csak egy elvet kell szem előtt tartania: hogy amit ír, az jó legyen.

A harmincas évek további fejlődéséről nagyon kevés az értesülésünk. A fenyegető háborús veszedelem hatása alatt tágabb teret engedtek a „szovjet-haza“ fogalmának az irodalomban, amely eddig igyekezett nemzetközi elveket hirdetni és ezzel kapcsolatban megerősödött az érdeklődés az orosz múlt iránt. Történelmi regények jöttek divatba, az orosz irodalom régi nagyjai pedig óriási példányszámban kerültek az olvasók kezébe, így pl. halálának százéves évfordulója alkalmából Lermontov. Az egyidőben indexre tett Dosztojevszkij megint Oroszország nemzeti írója lett.

Színpad

Meg kell emlékeznünk a színházról is. A színpadi művészet a cári Oroszország utolsó idejében is első helyen állt a világon. A szovjeturalom alatt az utolsó

békeévek tendenciái érnek tovább, nagyobbára ugyan- azok a vezetői is: *Sztaniszlavszkij* képviseli a natura- lista irányt, *Mayerhold* a merész újtó, *Tajrov* a közép- utat keresi kettejük közt. Mayerhold és Tajrov elve az, hogy a színpad legyen a színpadé: nem az a hivatása, hogy az irodalmat tolmácsolja — a színész be- széde, mozgása, megjelenése, továbbá a díszletek és a zenei aláfestés egyenrangú fontosságú a szöveggel. A naturalista színpad részletező kisművészete helyett elvont nagyvonalúságra törekszenek. A huszas években Mayerhold iránya diadalmaskodott, míg a harmincas években itt is realista ellenhatás állt be, 1937-ben Mayerholdot elmozdították a nagy állami színház vezetésétől és egy kisebb kísérleti színpadot bíz- tak rá.

A szovjetszínpad érdekes különlegessége volt egy időben az irányzatosan átírt klasszikus darab, pl. Schiller *Don Carlosa*, megfelelő átalakításban. Ham- letet úgy játszották, hogy kihagytak belőle min- den polgári és elavult mozzanatot, így pl. a szellemet; Hamlet maga öltözik szellemnek, ezzel a fogással ugratja be a többieket bosszútervébe; Ofélia pedig nem örül meg, az nagyon romantikus volna, ha- nem leissza magát és részeg állapotban fullad a vízbe. Az új tárgyilagosság szellemének megfelelően később Shakespearét is kihagyás és változtatás nél- kül játszásk.

A műsört többnyire azok szolgáltatták, akikkel mint vers- és regényírókkal már találkoztunk: Gorkij, Vszevolod Ivanov, Katajev, stb. Az újabb orosz szín- műírók közül kiemelkedik *Afinogenov*, a *Félelem* c. dráma szerzője; hőse Pavlov, a nagy tudós, akit a szovjet ellenforradalmi meggyőződése ellenére is tá- mogatott munkájában; továbbá *Pagyogin*, híres da- rabja *Az arisztokraták*, akik azonban nem grófok, hanem az alvilág arisztokratái, fegyencek, akiket a kollektív felelősségtudat egy nagy válságban becsüle- tes emberekké nevel.

Klasszikusok

*Dramái
szerzők*

A szovjet igyekezett kifejleszteni az uralma alá tartozó félbarbár nemzetiségek önálló műveltségét és ezek a népek is érdekes és sajátos színházi kultúrát teremtettek; különösen dicsérik a *burját-mongolok* népi játékeit.

A KISEBB EURÓPAI IRODALMAK

Bolgár irodalom

A bolgár írásbeliség Szt. Ciril és Method hittérítői működésével kezdődik a IX. század második felében: ők készítették az ú. n. ciril ábécét és bolgár nyelvre fordították az Evangélium egy részét. Tanítványaik fejlesztették ki Simeon cár uralkodása alatt (887—927) az óbolgár irodalmat, amely teljesen egyházi és bizantin jellegű. Középbolgár irodalom tulajdonképpen nincsen, csak iratlan népköltészet.

Az új bolgár irodalom a XVIII. század második felében kezdődik. 1762-ben jelenik meg *Paiszij* áthoszhegyi szerzetes *Szláv-bolgár Históriaja*, a bolgár nemzeti szellem első irodalmi megnyilatkozása. Ez még kéziratban terjedt; az első bolgár nyomtatott könyv, *Szofronij* vratcai püspök (1739—1816) prédikációs könyve, csak 1806-ban jelent meg. A török üldözés elől Bukarestbe menekült, itt írta meg önéletrajzát: *A bűnös Szofronij élete és szenvedései* (1804). A nemzeti öntudat a negyvenes évek általános forradalmi lázában szállja meg a bolgár népet és a hatvanas-hetvenes években éri el tetőfokát. Az írók elsősorban propagandisták, módszereiket az orosz baloldaltól, Bjelinszkijtől, Piszárevtől stb. tanulták. A bolgárok nemzeti költője *Chriszto Botev* (1847—1876). A bolgár szabadságharcban esett el. *Vaszil Drumev*, a későbbi Kliment metropolita írta az első komoly drámát, *Ivailo* címen (1872).

A modern bolgár irodalom *Ivan Vazouval* (1850—1922) kezdődik. Mellette nagyon népszerű *Pencso Szlavejko* (szül. 1866), Nietzsche híve, nagy szimbolikus drámát írt a *Reménytelenség Szimfóniája* c. *Aleko Konsztantinov Baj Gangója* a bolgár Göre Gábor. Szimbolistáik közül legtöbbre tartják *Javorovot* (1877—1913) és *Kiril Christot* (szül. 1875). A mai bolgár irodalom erősen orosz hatás alatt áll: *Trajanov* (szül. 1882), *Nikoláj Liliev*

(1885). Jó elbeszélőnek mondják *Anton Sztrasimirovot*, *Jordan Jonkovot* (1884—1937) és *Konsztantin Petkanovot* (szül. 1891); mindhárman népiesek.

Cseh irodalom

A szláv népek közül a cseheknek van a leggazdagabb középkori irodalmuk. Fénykoruk a Luxemburg-házból való császár, IV. Károly uralkodása (1346—1378). Ő alapította 1348-ban a prágai egyetemet, az északi humanizmus egyik első tűzhelyét. A prágai egyetem tanára a cseh középkor leghíresebb alakja, *Husz János* (1369—1415). Tanításait *Petr Chelčický* (1390—1460) foglalta össze. A cseh bibliafordítás a *Králíci Biblia* (1579—93). Európai fontosságú cseh író *Ján Amos Komenský* (*Comenius*, 1592—1670), nagy pedagógus, a Cseh Testvérek szektájának utolsó főpapja. A XVII. és XVIII. században az ellenreformációs és elnémetesítő törekvések elnyomják a cseh irodalmat.

Az újjáébredés II. József uralkodása alatt indul meg. *Josef Dobrovský* németnyelvű *Cseh Irodalomtörténete* (1792) nagy hatással van a következő nemzedékre. A Felújulás vezéralakja *Josef Jungmann* (1773—1847), a nyelvész és *Václav Hunka* (1791—1861), aki egy nagy irodalmi hamistásról nevezetes: ő írta az ú. n. *Königinhofi Kéziratot*, a cseh nép őskoráról szóló eposzt (1818), amelynek hamis voltát csak *Masaryk* leplezte le a század végén. A Königinhofi Kézirat a XIX. század folyamán a cseh irodalom egyik legfőbb ihletője. A pánszláv eszme költője, a szlovák *Ján Kollár* (1793—1852) Pesten volt evangélikus lelkész. Nagy műve a *Slávy Dcera*, a cseh-szláv messianizmus Dantét utánzó megnyilatkozása, Budán jelent meg. A nemzeti szellem öntudatosításában legnagyobb szerepet a történetírók játszottak: a szlovák *Pavel Safárik* (1795—1861) és *František Palacký* (1798—1876); ők is a szláv messianizmusra építik fel történet szemléletüket. A cseh romantika főbb nevei: *Karel Mácha* (1810—1836) a lírikus és *Božena Němcová* (1820—1862), a falusi élet költője, főműve a *Babička* (Nagy mama).

A fejlődés hasonló, mint nálunk: a nemzeti öntudat teljes kieriése után a század végén a nemzeti mondanivaló helyet ad az általános emberinek. A századvég költői: *Svatopluk Čech* (1846—1908), a rendkívül sokoldalú és termékeny kultúrköltő: *Jaroslav Vrchlický* (1857—1912) és a misztikus *Otokar Březina* (1868—1929). A sziléziai szlávok politikai költője

Petr Bezruc (szül. 1867). A háború utáni forradalmi hangulat *Stanislav K. Neumann* költészetében talál kifejezést.

Elbeszélők: a világháború előtti és utáni éveket írja meg *Božena Benešová* (1873—1936), a cseh légió harcait *Rudolf Medek* (szül. 1890). Érdekes naturalista *Ivan Olbracht* (szül. 1882), a Kárpátalja erdővidékének írója. Az izmusok korának és általában a modern cseh irodalomnak világ-irodalmi neve *Karel Čapek* (szül. 1890), *R. U. R. c.* drámáját nálunk is adták. Első regénytrilógiája (*Istengyár, Krakatit, Harc a szalamandrakkal*) anti-utópia, a technika jövőbeli borzalmairól; második trilógiája, a *Hordubal*, groteszk és irónikus. A cseh népiesek közül legnevezetesebb *František Křelina* (szül. 1903).

Észt irodalom

Az észtek nép-eposza a *Kalevipoeg* (1. ott). Az első észt nyomtatott könyv 1535-ben jelent meg Wittenbergában. Észt nyelvű szépirodalom csak a XIX. század végén fejlődik ki. A nemzeti gondolat apostola *Gustav Suits* (szül. 1883). A széles népi realizmus első írója *Eduard Wilde* (1865—1934). Népiességük legnevezetesebb alkotása *A. H. Tammsaare* (szül. 1878) ötkötetes regénye, *Igazság és Jog* (1926—33). Regényíróik *Albert Kivikas* (szül. 1898) és *Mait Metsanurk* (szül. 1879), lírai tehetségük *Marie Under* (szül. 1883).

Finn irodalom

A finnek irodalmi nyelve a legutóbbi időkig a svéd volt, svédül írt nemzeti költőjük, *Runeberg* (1. ott) és legnagyobb naturalistájuk, *K. A. Tavaststjerna* (1860—1898). A nemzeti önszmelés 1809-ben kezdődik, amikor Finnországot a számára teljesen idegen Oroszországhoz kapcsolják. A finn nyelvű irodalom a nép ajkán élő epikus dalok, a *Kalevala* (1. ott) és a lírai népdalok, a *Kanteletar* gyűjtésével indul meg a század elején. *Lönnrot* (1. ott) mellett *Fredrik Cygnaeus* (1807—1871) a legfontosabb nemzetnevelő, bár ő maga svédül írt. Az első nevezetes finn nyelvű író *Aleksis Kivi* (1834—1872), realista elbeszélő és drámaíró. Társadalmi kérdésekkel először egy írónő, *Minna Canth* (1844—1897) foglalkozik. A legjobb finn írónak *Juhani Aho* (1861—1916) tartják, regényeken kívül „for-

gácsokat“, finom prózai költeményeket írt. Regényíróik közül nálunk is ismertek a tolsztojánus *Arvid Järnefelt* (1861—1932), a rapszódikus, impresszionista *Johannes Linnankoski* (1869—1913) és *Aino Kallas* (szül. 1878). Igen szorgalmas nőíró *Maila Talvio* (szül. 1871), erős társadalmi tendenciával.

A lírikusok közül legtöbbre tartják *Eino Leinot* (1878—1926), *Larin Kyöstit* (szül. 1873) és *V. A. Koskenniemit* (szül. 1885). Az újromantikát, nietszcheanizmust, stb. *Volter Kilpi* (szül. 1874) képviseli.

A mai finn írók közül kiemelkedik *Toivo Pekkanen* (szül. 1902) és a Nobel-díjas *Sillanpää* Ferenc Emil (szül. 1888). Előbbi a városi munkás-ság, utóbbi a parasztság írója; műveiben nagy szerepet játszik a finnek küzdelme a veszedelmes szomszéd ellen; a finn táj és lélek nagy ábrázolója. *Arvi Järventaus* (szül. 1883) a magyar történelemből merít tárgyat írásaihoz. Az expresszionizmus képviselői *Heikki Toppila* (1885) és *Uno Kailas* (1901—1933).

Flamand nyelvű irodalom

A belgiumi flamandok irodalmi nyelve a francia, nagy íróik, mint De Coster, Verhaeren, Maeterlinck, stb. franciául írnak. A flamand (vlám) nyelvet irodalmi célokra csak a XIX. század közepe felé kezdte használni az a népi kisebbség, amely ezzel is függetlenségét akarta kifejezni a Belgiumban élő másik nép, a francia nyelvű vallonnal szemben. A flamand irodalom megalapítója és legnagyobb művelője *Hendrik Conscience* (1812—1883), rendkívül termékeny népi elbeszélő, regényeinek tárgyát Flandria jelenéből és multjából meríti, leghíresebb könyve *De Leeuw van Vlaenderen* (Flandria Oroszlánja, 1838), a flamandoknak a XIV. század elején a franciák ellen vívott nagy nemzeti küzdelméről szól. *Antoon Bergmann* (1835—1874) a flamand irodalom lírai hangulatú realizmusát alapítja meg, önéletrajzi vázlatai révén válik híressé. A legjobb flamand lírikus *Guido Gezelle* (1830—1899) egyszerű, vallásos lélek; csak a modern hollandi költők fedezik fel.

A modern flamand irodalom folyóirata az 1893-ban meginduló *Van Nu en Straks* (A mostanról és a későbbiről), majd 1910-ben felváltja a *De Boomgaard*. A háború előtti nemzedék lírikusa *René de Clercq* (1877—1932), a háború utánié *Jan van Nijlen* (szül. 1884). Mint elbeszélők nevezetesek *Cyriel Buyse* (1859—1932), naturalista, a szegények írója és *Stijn*

Streuvels (szül. 1871), Gezellé unokaöccse, a népies lírai realizmus folytatója, a legnagyobb ma élő flamand nyelvű író. A flamand irodalom kritikai vezérszelleme *August Vermeulen* (szül. 1872).

Görög (újgörög) irodalom

A török rabságban sínylődő görög népnek a XVIII. század közepéig csak íratlan népköltészete van. *Adamantios Koraïs* (1747—1832) a nagy reformer, aki az ógörög-bizánci irodalmi nyelv és a beszélt népnyelv között helyes középutat keresve, megteremti az újgörög irodalmi nyelvet. *Dionysios Solomos*, a költő (1798—1856) olasz mintára újtotta meg a görög irodalmat, míg *Aristotelis Valaoritis* (1824—1879) hazafias páthoszával a francia romantikát, Hugot követte drámáiban és elbeszélő műveiben. A bizánci hagyományokat követő akadémiizmus vezére *A. R. Rangavis* (1809—1892) elítélte ezt a romantikus irányt, amely nem is talált nagy visszhangra.

A XIX. század végén, a „modernség“ áttörésekor itt is megváltozik a helyzet, a népnyelv mégis diadalmaskodik. Előharcosa *Rhoidis* (1835—1904). Az átalakulásban nagy szerepet játszik a párisi Sorbonne újgörög tanára, *Jannis Psycharis* (1854—1929). A modern görög irodalom legnagyobb neve *Kostis Palámas* (szül. 1859), nagyon sokoldalú és termékeny író. Regényíróik közül legjobbnak tartják *Andreas Karkavitzast* (1866—1922), *Konstantinos Theotokist* (1872—1923) és a népszerű *Grigorios Xenopulost* (szül. 1867). *Pavlos Nirvanas* (1866—1937) kitűnő kritikát írt, újgörögül ezt a műfajt chronographimának hívják.

Az átmenet a századvég és a mai irodalom közt *Demosthenes Vutyras* (szül. 1880) és *Dionysios Kokkinos* (szül. 1884). A legjobb görög háborús regényt *Stratis Myrivilis* (szül. 1892) írta. A mai városi élet regényírója *Athanasios Petzalis* (szül. 1904). Az új lírikusok közül legtöbbször tartják *Alexandros Pallist* (1851—1933), aki foglalkozására nézve nagy borkereskedő volt Liverpoolban.

Hollandi irodalom

A hollandi irodalom eléggé gazdag a középkorban és a barokk időkben (l. *Vondel*). A francia kultúra századai alatt hanyatlásnak indul és csak

a német romantika hatására kezd újjáéledni a XIX. században. Legnagyobb romantikusuk *Willem Bilderdijk* (1756—1831), görögös költő és voltaires drámaíró. A századközép realizmusában európai jelentőségű hollandi író *Multatuli* (*Edward Douwes Dekker*, 1820—1887,) *Max Havelaar* (1860) c. erős, leleplező regényében a hollandi gyarmatok szociálpolitikáját teszi bírálat tárgyává; egyike az elsőknek, akik az európai imperializmus tarthatatlanságát szóvá merték tenni.

De voltaképp csak a századforduló korában emelkedik a hollandi irodalom európai színvonalra. *Hermann Heijermans* (1864—1924) naturalista színdarabjait (Remény, Ghetto, stb.) külföldön is adják; a modern líra számára a bámulatosan korán kezdő *Jacques Pesk* (1860—1881) tör utat. Az új irányok folyóirata a *De Nieuwe Gids*. Megalapítója Eeden és Verwey. *Frederik van Eeden* (szül. 1866) orvos, költő és társadalmi író; 1898-ban Ruskin, Tolsztoj és főképp Thoreau (l. ott) hatása alatt Walden néven remete-telepet alapít. *Albert Verwey* (1865—1937) Stefan George barátja és követője, mint lírikus; költészeténél is fontosabb kritikai tevékenysége. Legfőbb modern lírikusuk *P. C. Boutens* (szül. 1870).

A dekadenciát *L. M. Couperus* (1863—1923) képviseli gondosan beteges regényeivel, leghíresebb a magyarra is lefordított *Heliogabalus*, a késői római korban játszódik. *Arthur van Schendel* (szül. 1874) különös, jelentékeny újromantikus elbeszélő, lírai, túlfinomult prózát ír. Igen kedves, artisztikus, elkésetten századvégi író *Aart van der Leeuw* (1876—1931), a kitérő *Ik en mijn Speelman* (1929) szerzője. Az új realista írók, illetve írók közül nálunk is ismertek *Jo van Ammers-Küller* (szül. 1884), *Madelon Székely-Lulofs* (szül. 1899) és főképp *A. M. De Jong* (szül. 1888), a fríz parasztok életének nagy ábrázolója. A hollandiai katolikus nép írója *Antoon Coolen* (szül. 1897) és *Herman de Man* (1895).

A hollandiai tudományos irodalom világtekintélye *Jan Huizinga*, (szül. 1872) irodalom- és művelődéstörténeti író, az új humanizmus képviselője. Legfontosabb munkája a *Középkor Alkonya*, a késő középkor szellemével foglalkozik és a renaissance történelmi helyére vonatkozólag igen fontos megállapításai vannak, amelyekre mi is hivatkoztunk megfelelő helyen. *Homo Ludens* (1939) című könyvében azt bizonyítja, hogy a kultúra magasrendű játék, műveltségünk játékszabályok betartásából áll. Magyarul is megjelentek a jelenkor szellemi szerkezetével foglalkozó tanulmányai, *A holnap árnyékában* címen.

Horvát irodalom

A horvát irodalom őskorában a horvátok az ú. n. *glagolita* írást és az óegyházi szláv nyelvet használták, a legrégebbi glagolita kézirat a XII. század első éveiből maradt fenn; nyomtatott glagolita könyv 1483-ból. A horvát irodalom fénykora a XVI. század, középpontja *Ragusa*, ebből is sejthető, hogy olasz ihletés fejlesztette ki ezt a költészetet. *Mavro Vetranic* (1482—1576) még petrarkizál, de *Dinko Ranjina* már klasszikus formákat vitt be a horvát költészetbe. *Marin Držić* (1518—1567) drámákat, főképp pásztorjátékokat írt. Ragúza legnagyobb költője *Ivan Gundulić* (1588—1638) vallásos lírikus, írt pásztorjátékot (Dubravka), a török harcokról szóló eposzt (Osmánja), stb. Eposzából írta *Junius Pamotić* Pavlimir c. drámáját. 1667-ben földrengés pusztította el Ragúzát, költőt elhallgattak. Zárában élt a XVI. században *Karnarutić Bernát*, akinek Sziget ostromáról szóló költeménye Zrínyi Miklósról hatott.

A horvátországi irodalom kezdeményezői közt ott szerepel *Petár Zrinski* vagyis *Zrínyi Péter gróf* (1621—1671), aki bátyjának, Miklósnak eposzát, a Szigeti Veszedelemet horvátra fordította. A barokk korszak itt sem termékeny. A megújulás a romantika és a nemzeti eszme hatása alatt a XIX. század elején következik be. A mozgalmat *illyrizmusnak* nevezik, mert a horvátok az ókori illyrek leszármazottjainak vallották magukat. Vezére *Lyudevít Gáj* (1809—1872). A horvátok nemzeti romantikusa *Ivan Mažuranić* (1814—1890), epikus költő, főműve *Csengics Aga halála*, a montenegróiak harcolnak benne a törökök ellen. Mellette említik *Petár Preradovićot* (1818—1872).

Az illyr álom szétfoszlása után *J. G. Strossmayer* diakovári püspök (1815—1905) tartotta életben a délszláv nemzeti, magyarellenes irányt. A horvát realizmus legnépszerűbb írója *Ljuba Babić* (*Gjalski*, szül. 1854), *Josip Kozarac* (1858—1906) és *Ante Kovačić* (1854—1889).

A modern kor költői *Mihovil Nikolić* és főképp *Vladimir Nazor* (szül. 1876), rendkívül termékeny és sokoldalú költő, a háború utáni nemzedékből pedig *Miroslav Krleža* (szül. 1893). Drámaírójuk *Ivo Vojnović*.

Lett irodalom

A lett nyelvű irodalom a reformációval indul meg, Luther bibliájának és énekeskönyvének fordításával (1586—87). Szépirodalmuk csak a

XIX. század második negyedétől fogva van: a *Kaudzit-fivérek* és *Andre Needra* regényei. Igazi irodalmi élet csak a világháború után, Lettország önállósága idején fejlődik ki. Legjobb elbeszélőjük *Karlīs Skālbe* (szül. 1879). *Fricis Barda* (1880—1919) újromantikus. A modern lett irodalom vezéralakja *Vilis Pludonis* (szül. 1874), pesszimista lírikus és balladaköltő, és *Eduard Virza* (szül. 1883) regényíró.

Litván irodalom

A litván irodalom is, mint a lett, a reformációval kezdődik. A legrégibb litván nyomtatott könyv 1547-ből való. A XVIII. században neves költők vannak: *Christian Donalitzius* (1714—1780) lelkész és *Strazdelis* (1763—1833), aki a litván népdalok mintájára írja verseit. Már a XVIII. században gyűjtik melankólikus népballadáikat, a *dainokat*, amelyek Lessingnek és Goethének annyira tetszettek. A XIX. század írói közül nevezetesebbek *Baranauskas* püspök és *Jonas Maculeviczius* (*Maironis*, 1862—1932), aki a modern ifjúságba nemzeti szellemet nevelt.

Az önálló Litvánia költői *J. K. Aleksandravicius* (szül. 1904) és *J. Kreve Mickevicius* (szül. 1882), regényírói *Putinas* (szül. 1894) és *Petras Cvirka* (szül. 1908).

Portugál irodalom

A középkori portugál irodalom a spanyolnak egyik ága, részben spanyol nyelvű is. Első nemzeti költőjük *Gil Vicente* (1470—1536?) részben szintén spanyolul írt; ő teremtette meg a portugál drámát a misztériumjátékok alapján. Eleven, egészséges realizmusáról nevezetes. Az inkvizíció hadat üzent ennek a népies iránynak. Az olaszos renaissance-iskola megalapítója *Sá de Miranda* (1495—1558). A portugál barokk nagy költője *Camoens* (l. ott). A legjobb vígjátékírójuk *Jorge Ferreira da Vasconcelos*, novellákat is írt. A gongorizmust, vagyis a homályos barokk költészetet *Manoel de Mello* (1611—1666) képviseli. A XVIII. század itt is hallgató kor, mint a spanyoloknál vagy nálunk.

A romantika elevenebb vérkeringést indít, a portugál irodalomnak is van két nevezetes emigránsa, *Almeida-Garrett* örgróf (1799—1854) és *Alexandre Herculano* (1810—1878). A harmadik romantikus nagyság *Antonio F. de Castilho*, aki megtámadta Camoens tekintélyét.

A romantika-ellenes századközépi áramlatok összefoglalója Portugáliában az ú. n. *coimbrai iskola*: *Anthero de Quental* (1842—1891), a lírikus, *Theophilo Braga* (1843—1924), a tudós és *Joao de Deus*, az östehetség. A portugál naturalizmus legismertebb írója *Eça de Queiros* (1845—1900), főműve: *Amaro Atya*. Érdekes századvégi tehetség *António Nobre* (1867—1900), a közös-európai magányosság és a portugál elvagyódás, a „saudade” költője. *Eugénio de Castro* (szül. 1869) nagyon sokoldalú, kiegyensúlyozott, klasszikus hajlamú költő. A népiséget az új portugál irodalomban *Teixeira de Pascoaes* képviseli.

Román irodalom

Az oláhoknak, mint a szerbeknek, igen gazdag a népköltészetük, későbbi irodalmuk alapja és ihletője. Egyházi és hivatalos nyelvük kb. 1600-ig az ógyházi szláv. Az első román nyelvű nyomtatott könyv, Luther Bibliájának fordítása, 1544-ben jelent meg Nagyszebenben. *Demetrius Cantemir* moldvai hoszpodár (1673—1723) latin nyelven írta meg a Török Birodalomról szóló fontos történelmi munkáját, ő veti fel az oláhok római eredetét, mint nemzeti eszmét. A román nyelvű irodalom kifejlődésében igen nagy szerepet játszanak a nyugati műveltségű görög-katolikus papok, az ú. n. latinos iskola, *Micu-Klein, Sinkai, Maior*, a pesti Egyetemi Nyomda hivatalnokai, ott is nyomtatják könyveiket, Virág Benedek barátai. Tanításukat *Lazar György* (1779—1823) honosította meg a Havasalföldön, ő a román irodalom Kazinczyja. Munkáját *Asachi* (1787—1869), majd *Kogalniceanu Mihály* (1817—1891) folytatta. *Russo* (1819—1859) és *Costache Negruzzi* (1808—1868) honosítják meg a franciás irányt. A románok nemzeti költője *Vasile Alecsandri* (1821—1890), hazafias lírikus és nagyon termékeny drámaíró. *Jon Luca Caragiale* (1852—1912) erős szatirikus tehetségnek mutatkozott vígjátékaiban. A románok európai színvonalú költője *Mihail Eminescu* (1850—1889), pesszimista lírikus; hatása hazájában igen nagy, utána epigonok kora következik.

A modern román irodalomban három irány küzd egymással: a népi-nemzeti, lapja a *Semanatorul*, vezére *Nicolai Jorga* (1871—1940); a szocialista, vezére *Constantin Stere* (1865—1936) és a szimbolista, vezére *Ovid Densusianu* (1873—1938). Költőik közül *Tudor Arghezi* (szül. 1880) népies, az erdélyi *Lucian Blaga* (1895) újromantikus-misztikus, *Nichifor Crainic* (szül. 1889) a bizánci orthodoxia híve; *Ion Barbu* (szül. 1895) nietzsché-

nus, *Octavian Goga* (1881—1938) szélsőségesen nemzeti volt. Az elbeszélők közül kiemelkedik a népi *Mihail Sadoveanu* (szül. 1880), *Cezar Petrescu* (szül. 1892) és főképp az erdélyi származású *Liviu Rebreanu* (szül. 1885), kinek regénye, *Az Akasztottak Erdeje* (1922) az osztrák-magyar hadseregben szolgáló románok lelki harcait mondja el; A Felkelés c. regénye pedig az 1907-es parasztlázadásról szól. Itt említhetjük meg a franciául író érdekes elbeszélőt, *Panaït Istrati*t (1884—1935). A drámaírók közül eredeti jelenség *V. Eftimiu* (szül. 1886).

Szerb irodalom

A szerb irodalom a Nemanja-ház uralkodása idején (1169—1371) kezdődik, nyelve az ógyházi szláv; bolgár és így közvetve bizánci hatás alatt áll, középpont alakja *Szent Száva*, a szerb nemzeti egyház megalapítója (1171—1236).

A szerb irodalom büszkesége a népköltészet, amelynek emlékeit *Vuk Karádzsics-Stefánovics* (1787—1864) adta ki a XIX. század elején. A legszebb epikus dalok a rigómezei ütközetről (1389) és Králjevics Markórol, a szerb nemzeti hősről szólnak. Sűrűn szerepel bennük Szilbinyánin Janko (Hunyadi János) és Szviljojevics Mihajlo (Szilágyi Mihály). E versek körül azonban Vuk Karádzsicsnak is kétségtelen érdemei vannak; a kritikai átvizsgálás még nem következett be.

Az újabb szerb irodalom nem az óházában növekszik ki, hanem a *Carnojevics* (Csernovics) *Arzén* ipeki pátriárka vezérletével 1690 körül Magyarországra menekülő szerbek közt. Itt érték őket magyar, német és orosz kultúrhatások. Az egyházi szláv nyelvet elhagyták egy szerb-orosz keveréknyelv kedvéért; ezen írt *Gyorgye Brankovics gróf* (1645—1701) a történetről, *Jován Rájics* és *Dimitrij*, szerzetesi nevén *Doszitej Obrádovics* (1739—1811), a szerb Felvilágosodás legfőbb írója.

A szerb felújulás korának vezéralakja a már említett *Vuk Karádzsics*, ő teremti meg az újszerb irodalmi nyelvet. Az irodalom középpontja a múlt század nyolcvanas éveitől Újvidék, művelői magyarországi szerbek, így *Jován Popovics* (1806—1856) és *Jóakim Vujics* (1772—1847) drámaírók. A népi ihletésű szerb romantika nagy költője *Branko Radicsevics* (1824—1853), Byron-tanítvány és *Petár Petrovics Njegos* (1813—1854), később püspök, majd Montenegró fejedelme: főműve *A Hegyek Koszorúja*, (1847). A szerb realizmus írói *Lazar Kosztics* (1841—1910) drámaíró,

Lazar Lazarevics (1811—1890) regényíró. A civilizációs irodalomnak, a népi hagyományokkal való szakításnak apostola *Vojislav Ilics* (1862—1894).

A századforduló modern költői *Jován Dnacsics* (szül. 1874) és *Milán Rákics* (1876—1938). Az első vonalban mindmáig a líra áll. A Magyarországra menekült rácok történetét dolgozza fel *Milos Crnjanski* (szül. 1893) regénye, a Vándorlások. Ugyancsak a magyarországi szerbekről ír *Veljko Petrovics* (szül. 1884), míg *Ivo Andrics* a boszniai szerbek regényírója.

Szlovák irodalom

A szlovákok irodalmi nyelve a múlt század elejéig a cseh; de gazdag iratlan népköltészetük van. A nagy szlovák költők, mint *Ján Kollár*, cseh nyelven írtak. A magyar felújulással kb. egyidőben indul meg a szlovák nyelvért való küzdelem, egyik első költőjük, *Ján Holly* katolikus pap a magyar deákos költők hatása alatt antikos versmértékben írja verseit. A negyvenes évek magyarelles nemzeti mozgalmainak vezére *Ludovit Stur* (1815—1856), pozsonyi líceumi tanár, ő teszi irodalmi nyelvvé a közép-szlovák nyelvjárást, az ő tanítványa *Andrej Sladkovič* (1820—1872), a szlovákok nagy lírikusa. 1863-ban alakul meg Turócszentmártonban a Matica, a szlovák akadémia. *Svetozár Hurban Vajansky* (1847—1916) a legtermékenyebb szlovák közíró és regényíró, különösen az elmagyarosodott és visszahódítandó kisenemesség életét tanulmányozza. A szlovák nyelv legmagasabb költői kifejesztője *Hviezdislav (Pavel Ország)*, (1849—1921).

Az irodalom nagyon fellendült, amikor a szlovákság a csehszlovák köztársaság tagállama lett. *Martin Kukučint* (1860—1928) a szlovákok európai nagyságnak tartják. A szimbolista irányt képviseli *Ivan Krasko* (szül. 1876). A háború utáni nemzedék nevei: elsősorban *Martin Rázus* (1888—1937), pap, költő, politikus, regényíró, továbbá *Stefan Krčmery* (szül. 1892), *Jožo Nižnánsky* (szül. 1903) és *Milo Urban* (szül. 1904).

Szlovén irodalom

Az első szlovén nyelvű nyomtatott könyv 1551-ben jelenik meg. A szlovén irodalmi nyelvet a XIX. század elején teremtette meg a bécsi *Kopitar*. Nemzeti költőjük *Fran Prešeren* (1800—1849). A nemzeti regény

megteremtője *Josip Jurčič* (1844—1881). *Fran Govcekar* naturalista író, éveken át a laibachi szlovén nemzeti színház igazgatója. *Fran Ksaver Meško* az orosz regényírók tanítványa. A modern szlovén irodalom kimagasló alakjai *Ivan Cankar* (1876—1918), könyvei magyarul is megjelentek, továbbá *Oton Zupančič* (1878), a költő és *F. S. Finžgar* (szül. 1871) történelmi regényíró.

Török irodalom

Az oszmán-török irodalom fellendülése Konstantinápoly elfoglalása-kor (1453) kezdődik, az első isztambuli szultánok maguk is költők, különösen *I. Szelim* (uralk. 1512—20). A török költészet erősen perzsa hatás alatt áll. Fénykora a politikai fénykor, a XVI. század. Legnagyobb neve a lírában *Baki* (1526—1600), erősen konvencionális udvari költő, de Goethe arra méltatta, hogy az ő álarcában írjon egy versciklust. Sokkal önállóbb tehetség volt *Fuzüli*. Az epika terén kiváltak *Lámi* (megh. 1531) és *Fazli* (megh. 1562). A XVII. században hanyatlás áll be.

A megújulás a XIX. század második felében indul meg. Erős francia hatás érezhető, a mozgalom vezérei, *Sinászi* (1826—1871) és *Námyk Kemál* (1840—1888) Franciaországban élnek emigrációban. Tanítványuk, *Abdullah Hámid* (szül. 1851) szintén francia (és a mellett perzsa) kultúrájú lírikus és termékeny drámaíró.

A század végén klasszicizáló reakció áll be *Müallym Nádzsival* (1850—1893), aki ellen *Redzsáiszádé Mahmúd Ekren Bej* (1848—1914) lép fel, a modern török irodalomszemlélet alapvetője. A XX. századi török irodalomban az ú. n. türkizmus uralkodik a túlhaladott oszmanizmussal és pánizlamizmussal szemben: erősen nemzeti szellem, tárgyilagosság, az idegen hatások kiküszöbölése a nyelvből és az irodalomból. Legfőbb nevei: *Ömer Szejfuddin*, *Jakub Kadri*, *Resád Nuri*, az írók közül *Khaélide Edil*, stb.

NÉVMUTATÓ

A

- Aasen III. 103
 Abélard I. 209, 215
 Ábrányi Emil III. 161
 Abu Tammám I. 178
 Adam a Sancto Victore I. 215
 Addison II. 95, 96, 141, 153
 Adler, Alfred III. 84, 337
 Ady I. 27, 146, II. 234, 307, 332,
 III. 116, 129, 147, 149, 240, 246
 Aelianus I. 118
 Afigenov III. 405
 Ágoston, Szent I. 130, 132, 144,
 153, 164—67, III. 350
 Aho III. 409
 Aischylos I. 35, 36, 37—41, 44—47,
 49, 50, 52, II. 241
 Akominatos I. 176
 Akszakov III. 66, 67
 Alarcón, Don Juan Ruiz de II. 34,
 138
 Alarcón, P. A. de III. 45
 Alain-Fournier III. 179—80
 Alberic de Besançon I. 233
 Alcuin I. 205
 Aldington III. 318
 Aldus Manutius I. 305
 Alecsandri III. 415
 Aleksandrovicius III. 414
 Alemán II. 23
 Alfieri II. 138—39
 Alkaios I. 26—27
 Alkmán I. 28
 Allen, Hervey III. 380
 Almeida-Garrett III. 414
 Ambrus, Szent I. 166, 168
 Ammers-Küller III. 412
 Anakreon I. 27—28
 Andersen III. 99—102, 231
 Andersen-Nexö III. 269
 Anderson, Sherwood III. 373
 Andler III. 222
 Andreas Capellanus I. 224, 226
 Andrejev III. 289, 395
 Andrics III. 417
 Angelus Silesius II. 86
 Angerianus I. 287
 Anker-Larsen III. 390
 Antara I. 178
 Anzengruber III. 31
 Apollinaire III. 356—57
 Apollonius I. 72, 77
 Apuleius I. 130—131
 Aragon III. 154, 363
 Arany János I. 55, 56, II. 162, 169,
 280, 285, 363, III. 64, 104, 284
 Archilochos I. 26
 Arcos III. 361
 Arcübasev III. 289, 395
 Aretino I. 301
 Arghezi III. 415
 Arion I. 32
 Ariosto I. 298—300, 329, II. 12, 15,
 336
 Aristophanés I. 51—56
 Aristotelés I. 34, 36, 44, 49, 68, 234,
 II. 51, 145

Arland III. 366
Arlen III. 317
Arnim II. 208—10
Arnold, Matthew I. 196, III. 186,
303
Asachi III. 415
Asbjørnsen III. 103
Astruc I. 140
Athanázius, Szent I. 156, 161
Atterbom III. 98
Auden III. 319
Auerbach III. 30
Augier II. 310
Ausonius I. 132
Austen, Jane II. 231
Avancinus II. 87
Avellaneda II. 24
Averbak III. 402, 404
Avicenna I. 181
Azorin III. 254

B

Bábelj III. 400
Babić III. 413
Babits M I. 70, 71, 109, 168, 169,
216, 342, II. 242, 332, 368,
III. 185, 208, 243, 244
Bachofen III. 330, 340
Bacon I. 309, 325, 335, II. 69, 337
Bainville, Jaques II. 271, III. 368
Bakchylidés I. 28—29
Báki III. 418
Baksay I. 15
Balassa II. 281
Balde II. 87
Balzac I. 316, II. 297, 298, 305—09,
312, III. 78, 81, 119, 122, 124,
362
Bang III. 266
Baranauskas III. 414
Barbey d'Aurevilly III. 129
Barbu III. 415
Barclay II. 45
Barda III. 414
Barham II. 369
Báróczy II. 44

Baroja III. 252
Barrès III. 165—67, 258
Barrett-Browning I. 88, II. 360,
363—4
Basilius, Nagy Szent I. 160
Bataille III. 160
Baudelaire II. 75, 268, 271, 325—
32, 363, 379, III. 140, 150, 257
Baumann III. 360
Baumgarten Ferenc III. 38, 39
Beaumarchais II. 130—32
Beaumont I. 337, 351
Beccadelli I. 290, 291
Beoque III. 159
Bécquer III. 46
Beda, Tiszteletreméltó I. 205
Bédier I. 219, 220, 238
Beecher-Stowe II. 383—84
Beer-Hoffmann III. 237
Bell, Currer II. 355
Bell, Ellis II. 355
Bellarmin II. 20
Bellay, Du I. 319—20, 327
Bellmann III. 97, 276
Belloc III. 203
Bembo I. 300
Benavente III. 255
Benda III. 297
Benešova III. 409
Bennett III. 210
Benoît de St. Maure I. 234, 235
Bentham II. 334
Bentley III. 319
Béranger II. 270
Bergman, Hjalmar III. 391
Bergmann III. 410
Bergson III. 158, 169—70, 179,
311, 350
Bergyájev III. 396
Bernanos III. 360, 361
Bernardin de St. Pierre II. 159
Bernay, Alexandre de I. 233
Bernát, Clairveauxi Szt. I. 208,
209, 215, 232
Bernstein III. 159
Berol I. 238
Berrichon III. 153

- Bertram III. 329
 Berzsenyi I. 105, 108, II. 203
 Bethlen Miklós I. 325
 Bettina (Brentano) II. 210
 Bezimenszkij III. 397
 Bezruc III. 409
 Bianco-Fombona III. 294
 Bibbiena I. 300
 Bidermann II. 87
 Bilderdijk III. 412
 Binding III. 343
 Bion I. 74
 Bjelij III. 290, 400
 Bjelinszkij III. 54, 61, 65, 407
 Björnson III. 103, 104, 106, 108,
 112, 263
 Blaga III. 415
 Blair II. 161
 Blake II. 169—71, 360, III. 90,
 185, 204
 Blok III. 290, 396
 Blunck III. 314, 345
 Boccaccio I. 254, 283—86
 Bodel I. 262
 Bodmer II. 141, 153
 Boethius I. 133
 Boiardo I. 298, II. 12
 Boileau II. 42, 46, 55, 56, 63,
 65, 312
 Boissier I. 168
 Bonkáló III. 48
 Bontempelli III. 384
 Borcherd I. 262
 Borgese III. 384
 Borinsky I. 293
 Born, B. de I. 227
 Boron I. 239
 Bos, Ch. du III. 369
 Bossuet 325, II. 9, 45, 46, 62
 Boswell II. 115, 116
 Botev III. 407
 Bourdaloue II. 62
 Bourget II. 320, III. 132—33, 165
 Boutens III. 412
 Böhl de Faber III. 44
 Böhme II. 86
 Börne III. 6, 10
 Braga III. 415
 Brahm III. 223
 Brandes II. 285, III. 16, 99, 104,
 106, 108, 112, 125, 218, 262—64,
 267
 Brankovics III. 416
 Brantôme I. 325
 Brecht III. 346
 Breitinger II. 141
 Bremond III. 309, 369
 Brentano, I. Bertina
 Brentano, Cl. II. 208—10
 Brentano testvérpár II. 176
 Breton III. 358
 Březina III. 408
 Bridges III. 213
 Brieux III. 159
 Brjuszov III. 289
 Bromfield III. 380
 Brontë, Anne II. 353
 Brontë, Charlotte II. 353—55
 Brontë, Emily II. 355—56
 Brooke III. 212
 Browning II. 360—3, III. 204, 315
 Brunetière II. 60, 256, 260, 272,
 III. 162—63
 Bruun III. 269
 Bryennios I. 176
 Buck, Pearl S. III. 373
 Bulwer II. 300
 Bunin III. 290, 395
 Bunyan II. 76, 82
 Burckhardt I. 267, 292, II. 7, III.
 37—38, 222, 291
 Burns II. 167—69, 231
 Busch III. 42
 Busse III. 12
 Bussy-Rabutin II. 66
 Butler S. II. 82
 Butler, S. III. 185—86
 Buysse III. 410
 Büchner III. 20, 321
 Bürger II. 173—74, 228
 Byron II. 225, 228, 229, 232—39,
 241, 242, 257, 266, 279, 282,
 326, 328, 337, 354, 384, III. 8,
 12, 14, 55, 56

C

- Caballero III. 44
 Cabell III. 378
 Cabestanh I. 227
 Caesar I. 85, 93—94
 Calcaterra II. 20
 Calderón II. 35—36, 37—41, 199, 223
 Camoens II. 14
 Cankar III. 418
 Cantemir III. 415
 Canth III. 409
 Capek III. 409
 Caragiale III. 415
 Cardanus I. 331
 Carducci III. 46—47, 257
 Carlyle I. 127, II. 337—39, 351, 361, 365, 374, III. 307
 Caroline II. 198
 Carossa III. 344
 Carroll II. 369
 Casanova II. 134—37
 Castiglione I. 297, II. 103, 237
 Castilho III. 414
 Cassiodorus I. 134
 Castro III. 415
 Castro, Guilléme de II. 34
 Cather III. 379
 Cato I. 86
 Catullus I. 89—90, 105, II. 251
 Cavalcanti I. 271, 272
 Caxton I. 243
 Ceh III. 408
 Celanói Tamás I. 215
 Céline III. 364
 Cellini I. 302
 Celsus I. 117
 Cervantes II. 24—28, 114, III. 253
 Chadwick I. 194, 197
 Chamfort II. 132
 Chamisso II. 215
 Chapman I. 350
 Charpentier III. 158
 Chateaubriand II. 132, 249, 253—55
 Chatterton II. 165, 264
 Chaucer I. 254—55, 284, 326
 Chelčický III. 408
 Chénier II. 250—51, III. 141
 Chesterfield II. 96, 103—104
 Chesterton II. 333, 342, 355, 366, III. 116, 201—205
 Child II. 169
 Choderlos de Laclos II. 121
 Choromanski III. 394
 Chrestien de Troyes I. 237, 239, 240, 243
 Christine de Pisan I. 250
 Christo III. 407
 Chrysoloras I. 287
 Cicero I. 62, 86, 90—93, 156
 Ciril, Szent III. 407
 Claudel III. 151, 152, 153, 170—174, 208
 Claudianus I. 133, 291
 Claudius I. 116
 Clercq III. 410
 Cocteau III. 358
 Coleridge II. 226, 227—28
 Collier, Jeremy II. 84
 Collier, John III. 313
 Columella I. 117
 Comte III. 123
 Congreve II. 84
 Conrad III. 206—208
 Conscience III. 410
 Constant II. 253
 Coolen III. 412
 Cooper II. 373—74
 Coppée III. 140
 Corbière III. 143
 Corneille I. 222, II. 34, 35, 46, 52, 53—54, 55, 57, 62, 71, 138, 261
 Coster sekrestyés I. 303
 Coster, De II. 317
 Couperus III. 412
 Cowper II. 270
 Crainic III. 415
 Crashaw II. 75
 Crébillon II. 120
 Crnjanski III. 417
 Croce III. 259
 Cronin III. 318
 Csáádejev III. 54

Csehov III. 285—87, 309
Csernisevskij III. 54
Csillik I. 185
Csulkov III. 61
Curel III. 159
Curtius E. R. III. 175
Curtius Rufus I. 117
Cvirka III. 414
Cygnaeus III. 409
Cyrano I. 76
Cysarz II. 86, 197, 322, III. 14, 329
Czachrowski II. 281

D

Dabrowska III. 394
Dach II. 86
Dane III. 313
Dániel prof. I. 145
D'Annunzio III. 256—58
Dante I. 209, 270—79, II. 17, 80,
199, 292, 368
Dares I. 234
Dario III. 255
Darwin II. 334, III. 42, 123, 264
Daudet, Alphonse III. 128
Daudet, Léon II. 272
Dawson I. 195
Däubler III. 236
De Foe II. 105—107, III. 229,
III. 208
Dehmel III. 223, 227, 234
Dehn III. 244, 246
Dekker I. 352
Deledda III. 75, 256
Delitzsch I. 141
Densusianu III. 415
De Quincey II. 248
De Sanctis I. 281, 282, II. 19, 137,
139, III. 47
Descartes II. 46
Deschamps I. 254
Deus III. 415
Devecseri I. 89, 90
Dickens II. 297, 312, 335, 340—
346, 350, III. 119, 128, 204,
208, 231, 276, 362

Diderot II. 120, 124—25, 153,
155, 172
Diederichs III. 236
Dietrich von Apolda I. 212
Dikty I. 234
Dilthey III. 327
Dionysios Skythobrachion I. 77
Disraeli II. 300
Dnecsics III. 417
Dobrolyubov III. 69
Dobrovsky III. 408
Domitianus I. 116
Donalitzius III. 414
Donnay III. 159
Donne II. 73, 112
Dorat I. 321
D'Ors III. 388
Dos Passos III. 323, 374
Dosztojevskij II. 207, 214, 215,
217, 270, III. 56, 62, 66, 71,
75—86, 176, 233, 289, 290, 315,
334, 337, 362, 395, 404
Doyle, Conan III. 191
Döblin III. 323
Drachmann III. 263, 266
Dreiser III. 371, 372
Droste-Hülshoff III. 26
Drumann I. 92
Drumev III. 407
Dryden II. 83, 94, 95, 115
Držić III. 413
Dugonics I. 78, II. 45
Duhamel III. 361—62
Dumas A. id. II. 269, 342
Dumas, A. ifj. II. 310
D'Urfé II. 21—22
Duun III. 391
Dzsámi I. 187
Dzseládeddin I. 186

E

Eça de Queiros III. 415
Echegaray III. 45
Eckermann II. 184
Edil, Khaélide III. 418
Edschmid III. 323

Beden III. 412
 Eftimiu III. 416
 Ehrenburg III. 401
 Eichendorff II. 210—11
 Ekkehard I. 206
 Ekren Bej III. 418
 Eliot, George II. 356
 Eliot, T. S. I. 279, 346, 349, III.
 315—16, 319
 Elskamp III. 144
 Emerson I. 346, II. 374—75
 Eminescu III. 415
 Enea Sylvio Piccolomini I. 290
 Ennius I. 84, 86
 Énok I. 145
 Eötvös J. I. 93, II. 257, 262, 276
 Epiktétos I. 121
 Erasmus I. 305, 306—308, II. 351
 III. 91, 135
 Ernst II. 293, III. 217, 249
 Erskine III. 379
 Eschenbach, W. v. I. 239—41
 Espronceda II. 279
 Estaunié III. 360
 Euhémeros I. 72, 77
 Eupolis I. 54
 Euripidés I. 35—37, 43—50, 52,
 54, 78, II. 55, 56, 85
 Ezékiel I. 145

F

Faguet II. 68, 262, 263, III. 163
 Fagyjev III. 402
 Falkberget III. 391
 Fallada III. 323
 Farquhar II. 84
 Fazli III. 418
 Fedics Mihály II. 344
 Fénelon 89, II. 9, 63
 Ferenc, Assisi Szt. I. 212, III. 204
 Ferenc, Szalézi Szt. II. 9
 Ferideddin Attár I. 186
 Ferreira da Vasconcelos III. 414
 Fichte II. 198
 Ficino I. 293
 Fido-Justiniani II. 46

Fielding II. 109—11, 114
 Filelfo I. 287, 289, 292
 Finzgar III. 418
 Firduszi I. 182—84
 Fischer, Kuno III. 19
 Fitz József I. 303
 Fitzgerald I. 184, II. 368—69
 Flaubert II. 230, 310—15, 355,
 III. 123, 126, 134
 Fletcher I. 337, 351
 Fogazzaro III. 256
 Fontainas III. 144
 Fontane III. 29
 Fontenelle II. 65
 Fonvizin III. 52
 Ford I. 350
 Foscolo II. 274
 Fouqué, De la Motte- II. 215
 Fracastoro I. 307
 France III. 133—37, 140, 352
 Fredro II. 281
 Frenssen III. 233
 Freud III. 315, 334—36, 358
 Frey III. 41
 Freytag III. 29
 Friedell II. 150, 198, 232, III. 346
 Frigyes, Nagy II. 140
 Froben I. 305
 Frobenius I. 141, II. 211, III. 326,
 330, 331
 Froissart I. 251
 Fronto I. 129
 Fröding III. 276
 Funck-Brentano III. 368
 Fuzuli III. 418

G

Gáj III. 413
 Galdós, B. Pérez III. 251
 Galeotti I. 288
 Galland I. 179
 Galsworthy II. 350, III. 210—12,
 229
 Gandhi III. 307
 Garborg III. 263, 277
 Garnett III. 212

- Garsin III. 62
 Gasparly I. 286
 Gassendi I. 88
 Gautier I. 282, II. 257, 268
 Gay III. 346
 George I. 341, II. 190, 332, III. 8,
 14, 217, 227, 237—41, 243, 249,
 328, 412
 Géraldy III. 160
 Gergely, Nagy Szt. I. 168
 Gergely, Nazianzi Szt. I. 160
 Gergely, Toursi Szt. I. 167
 Gessner II. 144
 Gezelle III. 410
 Gibbon II. 116,
 Gide III. 174—77, 208, 315
 Gilkin III. 143
 Giménez Caballero III. 390
 Giono III. 314, 365
 Giraudoux I. 84, III. 304, 359—60
 Gjellerup III. 263, 268
 Gladkov III. 399
 Glaeser III. 343
 Gobineau III. 165
 Goethe I. 44, 50, 173, 187, II. 114,
 121, 124, 142, 144, 150, 160,
 171, 172, 173, 176—90, 198,
 199, 205, 206, 207, 208, 210,
 211, 219, 220, 223, 228, 233,
 252, 257, III. 5, 6, 9, 35, 86,
 98, 136, 173, 242, 271, 341, 418
 Goethel III. 394
 Goga III. 416
 Gogoly III. 54, 58, 60, 62—65,
 79, 401
 Goldoni II. 35, 137
 Goldsmith II. 114, 115
 Goncourt fiverek II. 315—17, 352,
 III. 123
 Goncsárov III. 71—74
 Góngora II. 31
 Gorkij III. 285, 287—89, 398, 404,
 405
 Gotthelf III. 30
 Gottsched II. 141
 Govekar III. 418
 Gozzi II. 138
 Göring III. 322
 Grabbe III. 20, 321
 Gracián II. 68
 Grandpierre Emil III. 384
 Graves I. 126, 127, III. 319
 Gray II. 154
 Gréban I. 263
 Green, J. III. 364
 Greene, R. I. 352
 Gregorovius III. 38
 Gregory, Lady III. 187
 Gribojédov III. 53, 54
 Grigorovics III. 76
 Grillparzer II. 221—23
 Grimm, Hans III. 344
 Grimm, Melchior II. 118
 Grimm-fiverek I. 244, II. 218,
 III. 100
 Grimmelshausen II. 28, 86
 Grundtvig III. 103
 Gryphius II. 86
 Guardini II. 49, 203, III. 323
 Guarini II. 20
 Guedalla II. 337
 Guinicelli I. 271, 272, 277
 Gumilev III. 396
 Gundolf II. 181, 185, III. 14,
 328—29
 Gundulić III. 413
 Gunnarson III. 393
 Gutenberg I. 303
 Gutzkow III. 7
 Gyergyai Albert II. 310, III. 354
 Gyerzsávin III. 52
 Gyöngyösi I. 78
 Györy Vilmos III. 99

H

- Hackett III. 319
 Hadrianus I. 116, 131
 Háfiz I. 187
 Halász Gábor II. 222
 Halle, A. de la I. 262
 Haller János gr. I. 214
 Hamann II. 171, 172
 Hámid, Abdullakh III. 418

Hamsun III. 277—79, 373
Hardenberg, I. Novalis
Hardt, III. 237
Hardy III. 192—94
Hariri I. 178
Harte, Bret II. 384
Hasenclever III. 322
Hauptmann III. 217, 223—26, 234
Hawthorne II. 375—76
Hazlitt 329, II. 248
Hearn, Lafcadio III. 191
Hebbel 248, III. 17, 21—23
Hegel 300, II. 198, 322, III. 66,
259, 346
Heidenstam III. 274
Heijermans III. 412
Heine II. 200, 217, 228, 238, 265,
III. 6, 7—16, 18, 46, 119, 148,
154, 274
Héliodoros I. 78, II. 44
Héloïse I. 209
Hemingway III. 375
Hémon III. 364
Herberay des Essarts II. 12
Herbert II. 75
Herculano III. 414
Herder I. 149, 222, II. 171—73,
174, 179, 189, 206, 208, III. 66,
333
Hérédia III. 140, 143
Hergesheimer III. 380
Hérodotos I. 16, 57—59
Hérondas I. 69
Herzen III. 54, 62, 67—68, 70
Hésiodos I. 16, 23—24
Hesse III. 344
Heyse III. 23
Heywood I. 352
Hildebert de Lavardin I. 216
Hoffmann, E. T. A. II. 216—17,
218, 268, 378, III. 55
Hofmannsthal I. 263, III. 237,
241—242, 324
Hofmann v. Hofmannswaldau II.
86
Holberg III. 95—97, 103
Holly III. 417

Holz III. 223
Homéros I. 10—23, 100, 103, 104,
II. 99, 144, 162, 172, III. 236
Horatius I. 29, 97, 104—109
Horváth János III. 116
Hölderlin I. 105, II. 149, 197, 198,
201—205, 240, 245, 255, III.
8, 220, 321, 324, 325
Hölyty II. 144
Hrabanus Maurus I. 215
Hrotsvitha I. 206
Huch, Richarda III. 249
Hughes III. 316
Hugo I. 222, II. 246, 257, 258—63,
264, 266, 269—71, 279, 363,
III. 40, 141, 152
Huizinga I. 232, 250, 257, 268, 285,
287, 300, 307, 308, III. 412
Humboldt, A. W. II. 189
Hunka III. 408
Hunt, Leigh II. 248
Hurban Vajanszky III. 417
Huret III. 128
Husz III. 408
Hutten I. 310
Huxley, A. II. 347, 359, III. 301,
303—307, 311
Huxley, Th. H. II. 334, III. 303
Huysmans II. 209, III. 117,
130—32, 196, 257
Hviezdislaw (Országh) III. 417

I

Ibanez III. 251
Ibikos I. 28
Ibsen III. 23, 95, 103—112, 198,
224, 260, 263, 271, 274
Iffland II. 223
Ilf III. 401
Illics III. 417
Imrulkaisz I. 178
Irving, W. II. 372
Isokratés I. 61
Isherwood III. 319
Istrati III. 416
Iuvenalis I. 124

Ivanov, Vsevolod III. 399, 405
Izajás I. 144

J

Jackson, H. III. 197
Jacob III. 358
Jacobsen III. 231, 244, 261, 263,
264—66, 268, 296
Jacopone da Todi I. 212, 215
Jamblichos I. 78
James, Henry III. 194
James, William III. 194
Jammes III. 144, 156, 157—59,
180, 244, 324, 361
János ap. I. 150
János, Aranyaszájú Szt. I. 160
Jansenius II. 48
Janus Pannonius I. 288
Jarnèz III. 390
Javorov III. 407
Järnefelt III. 410
Järventaus III. 410
Jean Paul (Richter) II. 206—208,
216, 352, III. 6
Jensen III. 269
Jeremiás I. 143, 145
Jeromos, I. Szt. 153, 156, 162—64,
306
Jeszénin III. 396
Joachim a Fiore I. 152
Johnson II. 96, 97, 98, 115, 161
Johst III. 347
Joinville I. 249
Jókai II. 262, 270, 312, 344
Jong, De III. 412
Jonkov III. 408
Jonson, Ben I. 325, 349, III.
316
Jorga III. 415
Jouhandeau III. 360
József Attila III. 243, 325, 396
Joyce III. 301, 310—11, 374, 376,
386
Jørgensen III. 263, 268
Jung 341, III. 119, 326, 336
Jungmann III. 408

Jurčić III. 418
Juvenalis, I. Iuvenalis

K

Kaden-Bandrowski III. 393
Kadri III. 418
Kafka III. 323
Kahn III. 144
Kailas III. 410
Kaiser III. 322
Kallas III. 410
Kallimachos I. 66, 71—72
Kallisthénés I. 233
Kálvin I. 311
Kamban III. 393
Kant II. 150, 171, 194, III. 16,
80, 85
Kantorowicz III. 329
Karádszics III. 416
Karamzin III. 52, 60
Karinthy I. 237
Karkowiczas III. 411
Karnarutić III. 413
Károly, orléansi herceg I. 250
Kasprowicz III. 283
Kassák III. 270
Katajev III. 401, 403, 405
Katalin, Második III. 51
Kaudzit III. 414
Kazinczy II. 274
Kästner III. 347
Keats II. 225, 232, 241, 242—47,
368, III. 380
Kelemen, Alexandriai Szt. I. 168
Keller III. 30, 31, 34—36,
344
Kemál, Námyk III. 418
Kempis Tamás I. 306
Kerényi Károly I. 14, 17, 108,
III. 330
Kerr III. 233, 274
Keyserling III. 330, 333
Khomjakov III. 67
Kielland III. 277
Kierkegaard III. 92, 102, 105,
261, 267, 295

Kilpi III. 410
Kinnamos I. 176
Kingsley II. 350
Kipling III. 205—206, 208
Kirjejev III. 67
Kivi III. 409
Kivikas III. 409
Kleist I. 84, II. 187, 211—15, III. 321
Klinger II. 174, III. 321
Klopstock II. 141—43, 160, 171, III. 97
Kochanowski II. 281
Kogalniceanu III. 415
Kokkinos III. 411
Kolbenheyer III. 344
Koljcov III. 52
Kollár, Ján III. 408, 417
Komenský (Comenius) III. 408
Komnena I. 176
Konopnická III. 280
Konstantin, Bíborbanszületett I. 175
Konsztantinov III. 407
Kopitar III. 417
Korais III. 411
Kornfeld III. 321
Koskenniemi III. 410
Kosztics III. 416
Kosztolányi II. 325, 330, 331, III. 141, 157, 159, 244, 257
Kotzebue II. 223
Kovačić III. 413
Kozarac III. 413
Kölcsey II. 273
Krasko III. 417
Krčmery III. 417
Křelina III. 409
Kreve-Mickievicius III. 414
Krlježa III. 413
Krúdy II. 207, III. 57, 275
Krasický II. 281
Krasinski II. 283, 286—87
Kraszewski II. 287
Krylov III. 52
Kukučín III. 417
Kuzmin III. 289

Kürenbergi I. 223
Kyösti III. 410

L

Labé I. 319
La Bruyère II. 60, 64, 69—70, 83, 103, III. 220.
La Calprenède II. 44
Lachmann I. 244
Lactantius I. 158
La Fayette, Mme de II. 67, 70, 114
La Fontaine II. 61—62
Laforgue III. 143, 154—55
Lagerlöf III. 275—76
Laing II. 161
Lalou III. 141, 357
Lamartine II. 256—57, 264
Lamb II. 248
Lambert li Tors I. 233
Lámi III. 418
Lang, A. I. 243
Lanson I. 219, 322, II. 57, III. 164, 167
Larbaud III. 358
La Rochefoucauld II. 67—69, 103, III. 220
Lasserre II. 272, III. 168
Latini I. 213
Laube III. 7
Lauesen III. 391
Lavater II. 180
Lavedan III. 160
Lawrence III. 301, 314, 315
Lazar III. 415
Lazarevics III. 417
Leconte de Lisle I. 222, II. 324, III. 139, 140
Leeuw, van der III. 412
Lefranc I. 317
Legouis I. 330
Leibniz II. 128
Leino III. 410
Lemaître II. 59, III. 136, 140, 163
Lemonnier II. 317
Lenau III. 26—27
Lenz II. 175, III. 321

- Leo archipr. I. 233
 Leopardi II. 277—78
 Lerberghe, Van III. 144
 Lermontov III. 54, 57—58, 404
 Lesage II. 23
 Lessing I. 149, II. 127, 143, 144—
 146, 171
 Lewis, Cecil Day III. 319
 Lewis, Sinclair III. 373—74
 Lewis, Wyndham III. 381
 Lewisohn II. 384, III. 381
 Libanius I. 160
 Lichtenstein I. 230, 231, 233
 Ligne hg. II. 137
 Liliencron III. 39, 226—27
 Liliev III. 407
 Lillo II. 107
 Lindsay, Vachel III. 377
 Linnankoski III. 410
 Livius Andronicus I. 83, 84
 Livius, Titus I. 113—14
 Llewellyn III. 318
 Lohenstein II. 45, 86
 Lomonosov III. 52
 London, Jack III. 214
 Longfellow II. 376
 Longos I. 78
 Lorenzo di Medici I. 293
 Lorriss, G. de I. 252
 Loti III. 137
 Loyola, Szt. Ig. II. 10, 17, III. 253
 Lönnrot I. 202
 Lucanus I. 116, 121—22
 Lucifer, Calarisi I. 158
 Lucretius I. 87—89
 Ludwig, E. III. 346
 Ludwig, O. III. 30
 Lukács ev. I. 148
 Lukács Gy. III. 21, 76
 Lukianos I. 74, 75—77, 131
 Luther I. 269, 306, 310
 Lyly I. 328
- M
- Macaulay, Lord II. 145, 322,
 335—37, 338, III. 307
 Macaulay, Rose III. 313
 Mácha III. 408
 Machiavelli I. 294—97, 333, 334
 Macleod III. 189
 Macpherson I. 196, II. 115, 160,
 172, 231, 381
 Macrobius I. 133
 Maculewiczus III. 414
 Madariaga II. 34, III. 389
 Maeterlinck I. 344, III. 144, 160—61
 Mahrholz III. 242, 345
 Maior III. 415
 Majakovszkij III. 395, 396, 398
 Mallarmé III. 140, 149—51, 158,
 174, 237
 Malory I. 243
 Mallet II. 160
 Malraux III. 363
 Man, De III. 412
 Mann, Heinrich III. 233
 Mann, Thomas I. 142, II. 26, 187,
 230, 293, III. 86, 94, 216, 229—
 232, 314, 335, 337—41, 379
 Manitius I. 204
 Mansfield III. 287, 308—309
 Manzoni II. 276—77
 Márai III. 358
 Marcion I. 156
 Marcu I. 296
 Marcus Aurelius I. 116
 Margit, Nav. I. 318
 Marie de Champagne I. 224, 226
 Marie de France I. 235, 236
 Marinetti III. 297, 383
 Marino II. 19
 Marivaux II. 118, 153
 Márk ev. I. 148
 Mark Twain II. 371, 385—86
 Marlowe I. 333, 349, 351
 Marot I. 318
 Marston I. 350
 Martialis I. 98, 123—24
 Martianus Capella I. 133
 Martin du Gard III. 229, 367—68
 Marullus I. 287
 Marvell II. 75—76
 Masaryk III. 408

- Masfield III. 213
 Massillon II. 62
 Massinger I. 350, III. 237
 Masters, Lee III. 377
 Máté cv. I. 148
 Mátrai László III. 119
 Maugham, Somerset III. 193, 317
 Maupassant III. 126—28, 285
 Mauriac II. 55, 57, III. 360—61
 Maurois II. 242, III. 207, 358
 Maurras II. 267, 272, 296, III. 142, 167—68
 Mayerhold III. 405
 Mazuranić III. 413
 Medek III. 409
 Mello III. 414
 Menandros I. 68—69, 84, 85
 Mencken III. 381
 Mendelssohn II. 146
 Menzel III. 5
 Meredith II. 350, 351, III. 195
 Mereskovszkij III. 91, 290, 395
 Mérimée II. 214, 298, 299—300, III. 71
 Merrill III. 143
 Mesko III. 418
 Metastasio II. 137
 Method, Szt. III. 407
 Methodios, Olymposi I. 161
 Metsanurk III. 409
 Meung, Jean de I. 252—53
 Meyer, C. F. III. 39—42
 Meyer, R. M. I. 230
 Mexio I. 323
 Michel I. 263
 Michelangelo Buonarotti I. 302
 Michelet II. 59, 318
 Mickiewicz II. 282, 283—85, 299, III. 282
 Micu-Klein III. 415
 Middleton I. 352
 Mill, James II. 334
 Mill, John Stuart III. 263
 Milton I. 341, II. 7, 73, 77—82, 115, 141, 142, 162, 236, 337
 Mitchell III. 380
 Mockel III. 144
 Moe III. 103
 Mohammed I. 178
 Molière I. 84, II. 43, 44, 50, 57—61, 70, 84, 281
 Molina, Tirso de II. 34
 Mommsen I. 92, 94, 95
 Monmouth, Geoffrey I. of 196, 235
 Montaigne I. 322, II. 61, 69, III. 135, 220
 Montalvo, Garci Ordonez II. 12
 Montemayor I. 328, II. 20
 Montesquieu II. 120, 122—24
 Montesquiou III. 131
 Montherlant III. 366
 Monti II. 273
 Moore III. 145, 190
 Morand III. 304, 358
 More, P. Elmer II. 374
 Moréas III. 141, 143
 Moreto II. 34
 Mórícz Zs. III. 284
 Morley III. 375
 Morris II. 366—67, III. 35
 Morus I. 308
 Moschos I. 74
 Mottram III. 318
 Mózes I. 140
 Mörike III. 28—29, 143
 Multatuli III. 412
 Munkácsi Bernát I. 202
 Murger II. 265
 Murry, J. Middleton II. 245, III. 301, 309
 Musset II. 18, 263, 264—67, 279, 363
 Müller, Joh. v. II. 172
 Myrivilis III. 411

N

- Nádzi, Műallim III. 418
 Naevius I. 83—84
 Napoleon II. 249—250
 Naumann II. 164
 Nazor III. 413
 Needra III. 414
 Negri, A. III. 256

Negruzzi III. 415
 Nemžová III. 408
 Nero I. 116
 Nerval II. 327, III. 179
 Neumann III. 409
 Newton II. 95
 Nietzsche I. 8, 50, II. 236, 313, 328,
 III. 8, 119, 165, 217, 218—22,
 240, 241, 243, 253, 257, 263,
 328, 387
 Nijlen III. 410
 Nikitin III. 74
 Nikolić III. 413
 Nirvanas III. 411
 Nivelles de la Chaussée II. 125
 Nizámi I. 186
 Nižnanski III. 417
 Njegos III. 416
 Noailles III. 181—82
 Nobre III. 415
 Nodier II. 257
 Nonnos I. 77
 Norwid II. 287
 Novalis II. 133, 149, 151, 199—201,
 202, 209, 258, III. 180, 249
 Novikov III. 52, 53
 Nuri III. 418
 Nyekrászov III. 62, 74, 76

O

Obrádovics III. 416
 O'Casey III. 319
 Odillo I. 215
 Odojevszkij III. 54
 Oehlschlager III. 97
 O'Flaherty III. 318
 Ohnet III. 164
 Oisin II. 162
 Olbracht III. 409
 Omár Khájjám I. 184—85, II. 368
 O'Neill III. 336, 376
 Opitz II. 86
 Orosius I. 167
 Ortega y Gasset III. 284, 305, 386,
 387—88
 Ortutay II. 344

Orzeszkowa III. 280
 Osszián 196, II. 160, 172, 249, 255
 Osztrovszkij III. 74
 Otto, W. F. III. 330
 Ottway II. 83
 Ovidius I. 71, 110, III—13, 228
 242, 281
 Owen III. 300
 Ózeás I. 143

P

Pagyogin III. 405
 Paiszjij III. 407
 Pál, Szt. I. 150
 Palacky III. 408
 Palamas III. 411
 Palazzeschi III. 383
 Palladius I. 162
 Pallis III. 411
 Paludan III. 390
 Pamotić III. 413
 Panaitios I. 49
 Pápay I. 202
 Papini III. 382
 Pascal I. 325, II. 45, 46, 47—50, 82,
 278
 Pascoli III. 256
 Paszternák III. 398, 400
 Pater 253, II. 366
 Patrai Lukios I. 131
 Paulinus, Nolai Szt. I. 132, 163
 Paulus Diaconus I. 215
 Pázmány P. I. 306, II. 9
 Pégyu III. 178—79
 Pekkanen III. 410
 Pellico II. 274—76
 Pemán III. 390
 Percy II. 163, 174
 Pereda III. 44
 Pérez de Ayala III. 390
 Perrault II. 65
 Persius I. 124
 Pesk III. 412
 Pestalozzi III. 30
 Péter, Damiani Szt. I. 215
 Péterfy I. 52

Petkanov III. 408
 Petőfi II. 162, 228, 234, 257, 262,
 265, 270, 363, III. 148, 218
 Petrarca I. 92, 280—83, 286
 Petrescu III. 416
 Petrus I. 108, 117, 122—23,
 III. 282
 Petrov III. 401
 Petrovics III. 417
 Petrus Alphonsi I. 214
 Petzalis III. 411
 Pfandl II. 35
 Philippe III. 180—81
 Philo I. 152
 Photios I. 175
 Phrynichos I. 36
 Pico della Mirandola I. 293
 Pilnyák III. 400, 403
 Pindaros I. 28, 29—30, 321, III. 372
 Pirandello III. 384
 Pirenne I. 170
 Piszárév III. 62, 70, 407
 Platen II. 219
 Platón I. 62, 63—65
 Plautus I. 84—85
 Plinius, id. I. 117, 118
 Plinius ifj. I. 118, 128
 Pludonis III. 414
 Plutarchos I. 74—75, 291
 Poe II. 363, 377—79, III. 129
 Poggio Bracciolini I. 287, 288,
 290, 292
 Polezsájév III. 54
 Poliziano I. 287, 293
 Polybios I. 86
 Pomponius Mela I. 117
 Pontano I. 287
 Pontoppidan III. 262, 266—68
 Pope I. 309, II. 96, 97—99, 100,
 104, 115
 Popovics III. 416
 Pound III. 378
 Powys I. 275, III. 314—15
 Preradović III. 413
 Prešeren III. 417
 Prévost Abbé II. 119
 Priestley III. 318

Probus I. 129
 Procopius I. 175, 237
 Propertius I. 109—11, 281
 Prótagoras I. 62
 Proust II. 114, 226, 328, 350, III.
 119, 131, 137, 170, 246, 311,
 315, 316, 334, 335, 349—53, 358
 Provins, Guiot de I. 240
 Prus III. 280
 Prynne I. 352
 Pržesmycki II. 287
 Psycharis III. 411
 Pulci I. 298
 Puskin II. 283, 299, III. 54, 55—
 57, 64, 395
 Putinas III. 414

Q

Quental III. 415
 Quintilianus I. 93, 108, 112, 128

R

Raabe III. 29
 Rabelais I. 76, 315—18, II. 12
 Racine II. 9, 52, 53, 54—57, 64,
 292, III. 316
 Radcliffe II. 166
 Rádicsevics III. 416
 Rádiacsev III. 52, 53
 Raimund II. 220
 Rájics III. 416
 Rákics III. 417
 Rázus III. 417
 Raleigh II. 104, 166
 Rambouillet II. 43
 Ramuz III. 314, 365
 Rangavis III. 411
 Ranjina III. 413
 Ranke II. 299, III. 37
 Raupach II. 220
 Reade II. 351
 Rebreanu III. 416
 Reguly I. 202
 Reinhardt, K. I. 42
 Reinhardt, M. III. 242

Remarque III. 342
 Remizov III. 290, 400
 Remmius Palaemon I 129
 Renan I. 141, 152, II. 318, 319—21,
 III. 117, 133, 137, 163, 186
 Renard II. 309, III. 138—39, 147
 Renn III. 343
 Restif de la Bretonne II. 120
 Retz II. 67
 Reuchlin I. 309
 Reuenthal, Neidhart v. I. 230
 Reuter III. 30
 Reymont III. 283—84, 366
 Rhoidis III. 411
 Richardson II. 107, 119, 153, III.
 57
 Richelieu II. 47
 Richter I. Jean Paul
 Rilke II. 18, III. 75, 227, 237,
 243—48, 265, 324, 361
 Rimbaud III. 145, 151—54, 158,
 172
 Rinuccini II. 40
 Rivière III. 153
 Rodenbach III. 144
 Rodó III. 254
 Rohde I. 8
 Rojas-Zorilla II. 40
 Rolland III. 89, 92, 177—78
 Romains III. 361, 362—63
 Romanov III. 400
 Rónay György I. 302
 Ronsard I. 320, II. 14, 251, 271,
 281, III. 142
 Rosegger III. 31
 Rossetti, Chr. II. 367
 Rossetti, D. G. II. 367—68, III.
 187
 Rostand III. 161—62
 Rostworowski III. 394
 Rougemont 229, I. 238
 Rousseau I. 70, II. 120, 151, 152,
 153, 154—58, 168, 172, 174,
 206, 226, 249, 373, III. 91
 Rölvaag III. 392
 Ruchon III. 152
 Rudel I. 226

Runeberg III. 102
 Ruskin II. 364—66
 Russel, B. III. 301, 309—10
 Russo III. 415
 Rückert II. 219
 Ryljejev III. 54

S

Sá de Miranda III. 414
 Sadoveanu III. 416
 Safarik III. 408
 Sainte-Beuve I. 98, 102, II. 49, 257,
 266, 267, 270—71, 296, 305,
 306, III. 263
 Saint Simon II. 133—34
 Sallustius I. 94
 Salminen III. 391, 392
 Samain III. 155—56
 Sand II. 266, 267—68, 355, III.
 123
 Sannazaro I. 300, II. 20
 Sappho I. 26, 27
 Sarbiewski II. 87
 Sarcey II. 59
 Sardou II. 318
 Saunders II. 162
 Scaliger I. 103
 Scève I. 319
 Schäfer, W. III. 344
 Scheffel III. 42
 Scheffler J. v. II. 86
 Scheler III. 333
 Schelling II. 198, III. 66
 Schendel III. 412
 Schiller II. 138, 150, 174, 176, 182,
 189, 190—97, 198, 202, 208,
 223, 292, III. 6, 405
 Schlaf III. 223
 Schlegel, A. W. I. 49, 192, II. 41,
 133, 199
 Schlegel, fiverek II. 176, III. 249
 Schlegel, Fr. II. 198, 200, 201
 Schleiermacher I. 149
 Schlumberger III. 366
 Schmidt, Julian II. 209
 Schnitzler III. 228—29

- Schopenhauer II. 133, III. 17—18, 42, 117, 218, 268
- Scott, Sir W. II. 164, 228—31, 248, 264, 276, 285, 351, III. 208
- Scribe II. 317
- Scudéry II. 44
- Secundus, Johannes I. 287
- Seghers III. 342
- Seillière II. 272, III. 168
- Selkirk II. 106
- Semjén Gy. III. 171
- Seneca I. 118—21, 129, 291, 330, II. 85
- Serna, Ramón G. de III. 389
- Sévigné 325, II. 65, III. 380
- Shakespeare I. 75, 76, 84, 284, 325, 331, 332, 334—48, II. 35, 53, 143, 154, 173, 174, 199, 241, 259, 292, 321, III. 82, 160, 316, 405
- Sharp III. 189
- Shaw III. 186, 197—201, 204, 385
- Shelley II. 225, 232, 234, 239—42, 360, III. 244
- Sheridan II. 115
- Sidney I. 327, II. 20
- Sienkiewicz I. 127, III. 281—82, 393
- Sik Sándor I. 146
- Sillanpää III. 410
- Simonidés I. 28, 29
- Sinászi III. 418
- Sinclair, Upton III. 372
- Sinkai III. 415
- Sitwell, Osbert III. 313
- Siwertz III. 391
- Sjöberg III. 391
- Skalbe III. 414
- Sladkovič III. 417
- Slebnikov III. 395
- Slowacki II. 283, 285, III. 282
- Smollett II. 111, 114
- Snorri I. 200
- Sókratés I. 53, 54, 55, 62, 64
- Solohov III. 402, 403
- Solomos III. 411
- Sophoklés I. 33, 35, 37, 41—43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, II. 85, 202
- Sordello I. 278
- Southey II. 226
- Spencer, H. III. 123
- Spender III. 319
- Spengler I. 18, 35, 49, 113, 137, 151, 155, 156, 173, 268, 295, 308, 342, II. 7, 185, 291, 328, III. 48, 51, 76, 93, 307, 330, 331—33
- Spenser I. 326, 329—30, II. 154
- Spitteler III. 235—36, 240
- Stael II. 220, 249, 251—53
- Staff III. 394
- Stauff I. 116, 124
- Steele II. 96
- Steffens III. 98
- Stehr III. 343
- Steinbeck III. 376
- Stendhal II. 45, 134, 214, 298, 300—05, 308, 347, 355, III. 16, 82, 165, 337, 351
- Stephen, L. II. 105
- Stere III. 415
- Sterne II. 112—14, 206, 352, III. 15
- Sternheim III. 322
- Stésichoros I. 28
- Stevenson III. 190, 208
- Storm III. 31—34, 227, 231
- Stur III. 417
- Strachey, Lytton III. 301, 307—08, 311
- Strassburg, Gottfried von I. 241
- Strazdelis III. 414
- Streuwels III. 411
- Strich II. 149, III. 329
- Strindberg III. 263, 270—74, 321
- Strossmayer III. 413
- Stucken III. 237
- Sudermann III. 234
- Sue II. 269, 342, III. 78, 123
- Suetonius I. 128
- Suits III. 409
- Sully-Prudhomme III. 140
- Supervielle III. 361
- Surrey, Earl of I. 326

- Sutherland-Bates I. 148
 Svevo III. 386
 Swedenborg III. 272
 Swift I. 76, II. 99—103, 104, 346,
 III. 135, 208
 Swinburne I. 222, III. 183—85, 244,
 Symmachus I. 131, 132
 Synésios I. 169
 Synge III. 189
 Szabó, Cs. László III. 358
 Szádi I. 186
 Szaltikov III. 54, 62, 64
 Szanfara I. 178
 Száva, Szt. III. 416
 Szejfuddin III. 418
 Szejfullina III. 400
 Szelim III. 418
 Székely-Lulofs III. 412
 Szekfű Gyula III. 368
 Szép Ernő III. 159
 Szlavejko III. 407
 Szofronij III. 407
 Szolovjev III. 290, 396
 Sztaniszlavszkij III. 405
 Sztrasimirov III. 408
 Szumárokov III. 52
- T**
- Tábatta Szarrán I. 178
 Tacitus I. 115, 120, 122, 125—28,
 284, III. 282, 319
 Tagore III. 214
 Taillefer I. 217
 Taine I. 267, 328, II. 80, 81, 114, 120,
 169, 305, 308, 309, 318, 321—24,
 336, 349, 359, III. 17, 47, 123,
 132, 169, 263, 291
 Tajrov III. 405
 Talleyrand II. 92
 Talvio III. 410
 Tamás, Aquinói Szt. I. 215, 216, III.
 171, 204
 Tamási Áron III. 318, 404
 Tammsaare III. 409
 Tannhäuser I. 230
 Tasso II. 9, 15—19, 20
- Tassoni II. 20
 Tavaststjerna III. 409
 Tegnér III. 98—99
 Teixeira de Pascoaes III. 415
 Tennyson II. 357—60, 376, 385
 Terentius I. 85, 206, 336
 Tertullianus I. 157—58, 159
 Tetmajer III. 283
 Thackeray II. 100, 103, 346—50,
 352, 353, 355, III. 82, 337
 Theognis I. 26
 Theokritos I. 70—71, 74, 98, 99,
 II. 251
 Theophrastos I. 69, II. 69
 Theotokis III. 411
 Thérive III. 366
 Thespis I. 32
 Thibaudet III. 150, 151, 368
 Thienemann I. 311, II. 247
 Thomas I. 238
 Thomson, James II. 153
 Thoreau II. 375
 Thukydidés I. 59—61, 94
 Tiberius I. 116
 Tibullus I. 109
 Tieck II. 199, 279
 Toller III. 322
 Tolsztoj II. 312, III. 62, 75,
 86—93, 395, 402
 Toppila III. 410
 Tóth Árpád II. 244, 368
 Tourneur I. 350
 Towianski II. 283
 Tozzi III. 381
 Trajanov III. 407
 Trakl III. 324—25
 Traven III. 342
 Trigo III. 251
 Trissino I. 300
 Troeltsch I. 164
 Trollope II. 350
 Turgenyev III. 54, 61, 68—71
 Turóczi-Trostler II. 143
 Turolodus I. 219
 Tuwim III. 393
 Tyro I. 91
 Tyrtaios I. 26

Tyucsev III. 61
Tzara III. 358

U

Uhland II. 219
Unamuno III. 252, 253—54
Under III. 409
Undset III. 391
Unger III. 328
Unruh III. 322
Urban III. 417

V

Valaoritis III. 411
Valera III. 44
Valerius Maximus I. 117
Valéry III. 137, 150, 208, 237,
240, 316, 353—56
Valla I. 289
Valle-Inclán III. 251—52
Van Tieghem II. 162
Van Wyck Brooks III. 370
Vas István III. 357
Vasari I. 302
Vaughan II. 75
Vauvenargues II. 132
Vazev III. 407
Vega, Lope de II. 33, 35, 37, 38,
40
Veldeke I. 234
Venantius Fortunatus I. 169
Ventadorn, B. de I. 227, 228
Verga III. 255
Vergilius I. 72, 97—104, 108, 234,
271
Verhaeren III. 144, 156—57, 383
Verlaine II. 332, III. 140, 143,
144—49, 150, 151, 190, 244
Vermeylen III. 411
Verwey III. 412
Vetranic III. 413
Vicente III. 414
Vico II. 153, III. 259
Vidal I. 227
Viélé-Griffin III. 143, 156

Vigny, De II. 263—66
Vikár Béla I. 202
Vildrac III. 361
Villehardouin I. 248
Villiers de L'Isle III. 129, 140
Villon I. 256—59, III. 144, 149
Vilmos, poitiersi érgróf I. 223
Vincentius Bellovacensis I. 213
Virág B. III. 415
Virza III. 414
Vischer III. 30
Vogelweide, W. v. I. 229
Vogüé III. 79
Voigt I. 283, 291
Vojnovic III. 413
Vollmoeller III. 237
Voltaire I. 322, II. 46, 61, 92, 115,
120, 125—30, 144, III. 135, 274
Vondel II. 85
Voragine, Jacobus de I. 213
Voss II. 144
Vörösmarty II. 138, 221, 259,
262, III. 143
Vrchlicky III. 408
Vring III. 343
Vujics III. 416
Vutyras III. 411

W

Wace I. 235—36
Wackenroder II. 199
Wagner I. 201, 238, 248, II. 331,
III. 17, 23—25, 198, 218, 234,
268
Walpole, Horace II. 166
Walpole, Hugh III. 317
Warner III. 313
Warton II. 153
Wassermann III. 232
Webb III. 197
Weber, Alfred I. 268, 304
Webster I. 350
Wedekind II. 175, III. 217, 223,
227—28, 321
Wellhausen I. 140, 141
Weininger III. 250

Wells II. 97, 375, III. 202,
 208—10
 Werfel III. 322, 324, 336, 341—42
 Wergeland III. 103
 Werner, Zach. II. 220
 Whitman II. 171, 204, 371, 379—
 382, III. 383
 Whittier II. 383
 Widén III. 391
 Wieland II. 143—44
 Wierzinsky III. 393
 Wight Duff I. 112
 Wilamowitz I. 11, 18, 155
 Wilde, Ed. III. 409
 Wilde, Oscar III. 190, 195—97,
 201, 257
 Wilder, Thornton III. 379—80
 Wili, W. I. 100
 Winckelmann I. 8, II. 181, 189
 Wolf, Fr. Au. I. 10, 244
 Woolf III. 301, 311—12
 Wordsworth II. 226—27, 270, 360,
 III. 143, 335
 Wycherley II. 84, 85
 Wyspianski III. 282

X

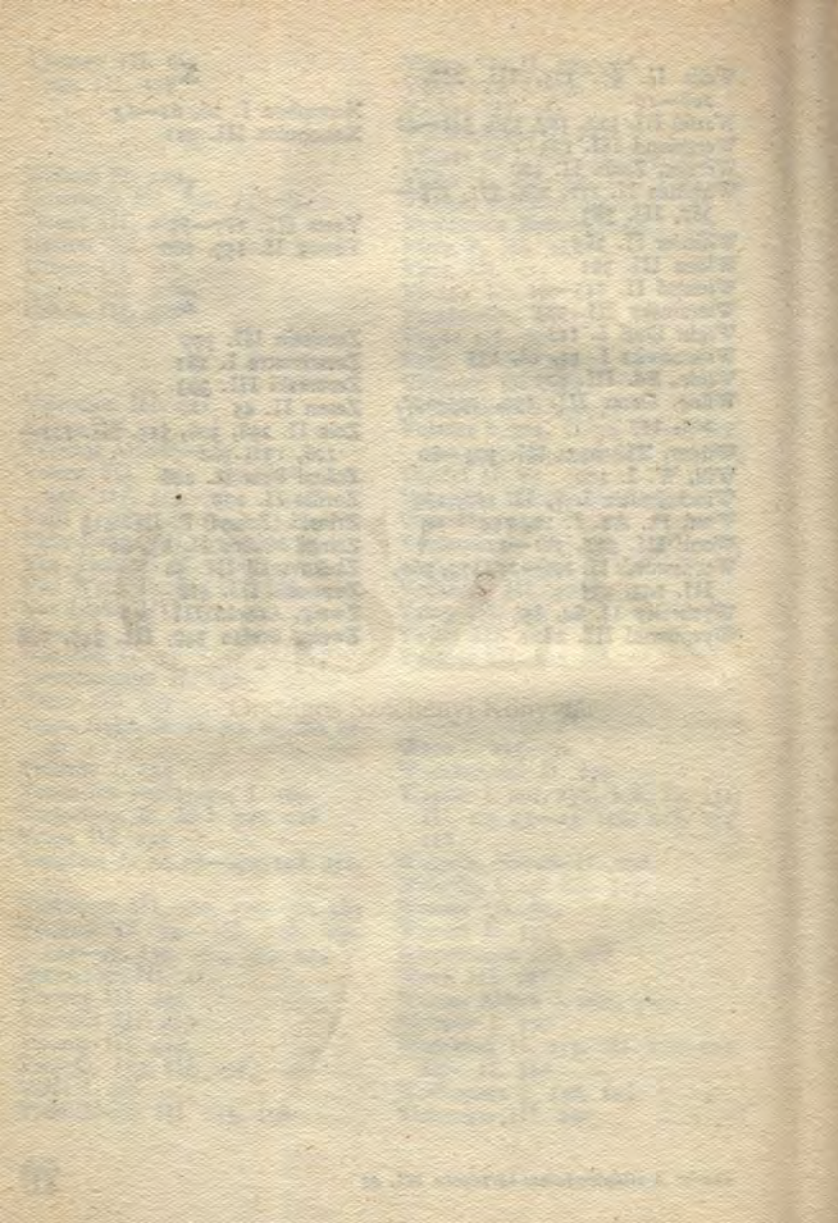
Xenophon I. 26, 62—63
 Xenopulos III. 411

Y

Yeats III. 187—89
 Young II. 153, 160

Z

Zamjatin III. 399
 Zaratustra I. 181
 Zeromski III. 393
 Zesen II. 45
 Zola II. 298, 308, 315, III. 122—
 126, 132, 362
 Zolnai Béla II. 218
 Zorilla II. 279
 Zrinski (Zrinyi) P. III. 413
 Zrinyi Miklós II. 13, 80
 Zsukovszkij III. 52
 Zupantić III. 418
 Zweig, Arnold III. 343
 Zweig, Stefan 349, III. 345, 346



TÁRGYMUTATÓ

(A dőlt betűvel szedett szavak több vagy névtelen szerző művei)

A

- Abbaye, L' III. 361
Accademia della Crusca II. 16
Acta Diurnia I. 94
Action Française III. 167, 368
action gratuite III. 176
Akadémia, francia II. 47
akadémiák, olasz II. 153
aktivizmus II. 126, 292, III. 116,
297, 319, 320, 363, 398, 403
alexandrin I. 234, 321, II. 85, 86
alexandrinizmus I. 67, 89
alliteráció I. 197
Amadis II. 12, 24, 33
Ami és Amile I. 253
anakreontika I. 27
angolszász költészet I. 198
anticlimax III. 8, 13
apokrifák I. 145, 157, 239
apologéták I. 157
atellana I. 83
atmoszféra III. 224, 286, 391
Aveszta I. 181
Artus-kör I. 238
Aucassin és Nicolette I. 253
autos sacramentales II. 36
Arpádházi Szt. Erzsébet legendája
I. 212

B

- Balett II. 51
ballada I. 330, II. 219, 368
Barlám és Jozafát I. 210

- barokk, meghatározása II. 7
barokk eposz II. 13, 281
Bánk bán-téma II. 107, 221
Becket Tamás legendája I. 212
Behisztuni feliratok I. 181
Beowulf I. 198—99
Béka-egérharc I. 22
betyárdalok, orosz III. 60
bibliakritika 140, II. 319
biedermeier II. 218, III. 13, 99,
100, 101, 102, 140, 298
Bildungsphilister III. 235
Blackwood's Magazine II. 248
blank verse II. 81
bolgár irodalom III. 407
Brigade I. 319
bukolika, l. pásztori költészet
burját-mongolok színpada III. 406
bylinák III. 50

C

- Cahiers de la Quinzaine* III. 169,
178
calligramme III. 357
Cantar del mio Cid I. 221—22
Celtic Twilight III. 186
cénacle II. 257, 270
cento I. 155
chansons de geste I. 217
Chanson de Roland I. 217
Chatelain de Coucy I. 227
Chester-Beatty papyrusok I. 153
Chevy Chase II. 164

chiliazmus I. 151
Cid I. 221
civilizáció II. 291
Cluny I. 206
coimbrai iskola III. 415
comédie larmoyante II. 125
commedia dell'arte II. 138, III. 96
conceptismo II. 31, 35
contenutismo III. 382
couleur locale II. 259, 269, 299,
III. 53
cour d'Amour I. 226
cowboy-regény II. 297, 384
cseh irodalom III. 408
cultismo II. 31, 35

D

Dadaizmus III. 310, 320, 358
daino III. 414
dandy II. 237, 300, 326, III. 196
darwinizmus II. 356
Das junge Deutschland III. 5
De Boomgaard III. 410
deizmus II. 94, 98
dekadencia I. 111, 344, II. 209, 329,
III. 117, 130, 183, 196, 218, 231,
232, 238, 243, 255, 266, 315
délamerikai irodalom III. 251
De Nieuwe Gids III. 412
detektív-regény II. 297, 378, III.
191, 204
Deus ex machina I. 44, II. 52
dezilluzionizmus II. 110, 287, 303,
314, III. 18, 265, 340
diatribé I. 124
Dicta Catonis I. 86
Digénis Akritas I. 176
dikció, költői II. 83, 98, 228
dilettantisme (Renan) II. 320
dolce stil nuovo I. 271, 272, 276,
II. 368
Dolopatos I. 214
Domostroj III. 49
Don Juan-téma II. 34, 37, 39, 279
Doppelgänger II. 207, 217, III. 78,
190, 313, 364

Dorfgeschichte III. 30, 233
dörpisch stlus I. 230

E

Ecclesiastes I. 147
Ecole Romane III. 141
Edda-dalok 199, 245, II. 160
Edinburgh Review II. 248, 335
Edward-ballada II. 164
ellenreformáció II. 9
élan vital III. 169
empire II. 255
enumeráció I. 22
Ének Igor seregéről III. 50
enjambement II. 246
epigramma I. 288
Epistolae obscurorumvirovum I.
310
epitheton ornans I. 246
erotikus lázadás III. 227, 251, 277,
289, 301, 373
estilo culto II. 31
észt irodalom III. 409
esztétizmus II. 243, 293, 364, III.
70, 116, 129, 185, 196, 297, 378,
388, 403
euphuizmus I. 328
Evangeliumok I. 148
Everyman I. 263
Ezeregyéj I. 178—80, II. 120
exotikus regény III. 190, 269
exotizmus II. 159, 325
expozíció I. 22
expresszionizmus I. 30, 344, II. 175,
215, 382, III. 228, 233, 236, 283,
285, 297, 320, 376, 393

F

Fabiánusok III. 197, 209
fabliau I. 254
faerie I. 329, 341, II. 98, 265, III.
312, 360
fa-papiros II. 295
farce 263, II. 58
Fastnachtspiele I. 263

Faust I. 240, 334, II. 151, 174, 181,
 184
 felolvasások II. 348
 fin-de-siècle, I. századvég
 finn irodalom III. 409
 Fioretti I. 212
 flamand nyelvű irodalom III. 410
 flamandok (francia) III. 144
 folyóirat II. 96, 247
 folytatásos regény II. 348
Freie Bühne III. 223
 futurizmus III. 255, 297, 320, 356,
 382, 383, 395

G

Gall szellem I. 316
 Gesamtkunst III. 25, 282
Gesta Romanorum I. 214
 gházél I. 187
 gnóma I. 26
 gnosztikus himnuszok I. 168
 gnosztikusok I. 158
 Gót Szövetség III. 98
 Gracioso II. 32
 Grál-monda I. 237, 239, 240, 241,
 III. 314
 grand rhétoriciens I. 250
 grobianizmus I. 313
 gyorsajtó II. 295

H

Háborús költészet III. 213, 300
 háborús regények III. 318, 342, 375
 Hainbund II. 143
 haláltánc I. 257
Hamásza I. 178
 hármas egység II. 51, 58, 85, 145
 hasonlatok I. 22, II. 31, III. 149—51
 heidelbergi iskola II. 208
 Heimatkunst III. 233, 255
 helyzetdal II. 150
 heroic couplet II. 83, 98
 heroikus regény II. 44
Hét Bölcs Mester I. 214
Hétalvók legendája I. 210

Hildebrand-töredék I. 195
 himnuszok I. 169, 214
 hírlapok I. 94
 hírverés II. 296
 Historische Schule III. 37
 historizmus III. 22, 36, 41
 hollandi irodalom III. 411
homérosi himnuszok I. 22
 horvát irodalom III. 413
 hősmonda I. 193, 197
 humanitás I. 287, 305, II. 140, 182
 humanizmus I. 234, 280, 287, 292,
 II. 10, III. 136
 humánium I. 20, 247

I

Imaginizmus III. 396
 impassibilité I. 201, II. 313, 315,
 318, 325, 329, 360, III. 139
 impresszionizmus I. 344, II. 114,
 209, 320, III. 101, 118, 154, 163,
 227, 228, 233, 243, 252, 260, 265,
 309, 359, 373, 375, 398
 individualizmus I. 268, II. 94, 301,
 III. 17, 94, 105, 119, 261, 273,
 384, 392
 individuálpeszichológia III. 84, 337
 introverzió III. 119, 174, 336, 350
 invokáció I. 22
 írek III. 186
 ír legendák I. 207
 irodalomszociológia I. 17, 25, 32, 66,
 96, 116—17, 232, 268, 270, 277,
 291, 304, II. 39, 42, 91, 95, 117,
 176, 224, 225, 253, 269, 293, 295,
 297, 311, 326, 334, 342, 360, 365,
 III. 54, 61, 115, 200, 381
 írói lelkiismeret II. 311
 írói öntudat I. 64, 164, 277, 283, 291,
 320, II. 142, 189, 282, 295, 298,
 365, III. 240
 iskolai színjátszás II. 87
Itala I. 153
 izlandi írók III. 392
 izmusok III. 297, 312, 356, 365,
 393, 402

J

- Jansenizmus II. 47, 48, 54, 60, 271
Jedermann I. 263, III. 242
 jenai iskola II. 198
 jezsuita barokk II. 281
 jezsuiták II. 9, 48, 60, 87
 jig I. 330
Jób könyve I. 147
Jónás könyve I. 146
 jongleurök I. 217
Jutta pápa I. 263, 264

K

- Kalevala* I. 201, II. 376
Kalevipoeg I. 202
Kalilah és Dimnah I. 214
 kánon (bibliai) I. 156
Kanteletar III. 409
 kardal I. 28, 34, 50
 Karoling renaissance I. 133, 206
 katona-költészet III. 227
 kelta mondák I. 196, 235, 240, 242,
 II. 358, III. 187—89
 kenning I. 198, II. 32
 kevi korszak III. 50
 98-as nemzedék III. 252
 kísérleti regény III. 122
 klasszicizmus I. 66, 82, 91, 241, II. 7,
 42, 365, III. 167, 256
 klasszicizmus, angol II. 83, 94
 klasszicizmus, új III. 168, 249,
 316, 382
 klikk II. 95
 komikus eposz II. 20, 98
 Korán I. 177—78
 kórus I. 33
 Königinhofi kézirat III. 408
 krónikák I. 248
 kubizmus III. 356
Kudrun-ének I. 248
 kultikus játékok I. 260
 kultúra II. 291
 kultúr-morfológia II. 252, III. 331,
 335
 kyklikusok I. 22, 35

L

- Lais I. 236
 landsmal III. 103, 277
La Ronda III. 382
 l'art por l'art II. 269, 324, 364,
 379, III. 72, 238
Las Mocedades de Rodrigo I. 222
 Latin-Amerika III. 251
 lauda I. 213
Lazarillo de Tormes II. 22
 legendák I. 161, 196, 207—13
Les Loherains I. 221
 lett irodalom III. 413
 levélírás II. 66
 lélekelemzés III. 316, 334, 342,
 345, 376
 lélektani regény II. 71, 231, 305,
 III. 81
 light verse II. 369
 limerick II. 369
 limonádé-regény II. 297
 litván irodalom III. 414
 Logia I. 149, 153
London Magazine II. 248
 lovagideál I. 232
Ludus de Antichristo I. 262
 lyoni iskola I. 319

M

- Mabinogion* I. 197, III. 189
 macabre I. 257, II. 74
 magányosság III. 108, 221, 261, 265
 májusdalok I. 223
 makáma I. 178
 manierizmus I. 327, 328, II. 11
 Mária-kultusz I. 310
 Mária-legendák I. 211
 mártír-akták I. 159
 masque I. 330, II. 78
 meghasonlottság II. 207, III. 8
 mélységpszichológia (mélylélektan)
 III. 81, 237, 315, 334, 360,
 381
Menschheitsdämmerung III. 323
 mesejáték II. 220

messianizmus II. 283, 286, III. 92,
408
mesterdalnokok I. 231, 250
mimikus játék I. 50—51
Minnesang I. 223, 229, II. 219
misztérium-dráma I. 259, II. 36
mithológiai apparátus II. 15, 98,
127, 273
mithosz I. 15—17, 22, 38—39, 45—
47, 53—54, 57, 59, 65, 72, 77,
112, III. 97, 111, 234, 302, 314,
329, 340, 365, 378
Moallakat I. 178
Moniage Guilhelm I. 221
Moniteur II. 250
monologue intérieur III. 155, 310,
341, 374
moralitások I. 263

N

Nagy Enciklopédia II. 123
Nagy Sándor mondája I. 233
naturalista líra III. 377
naturalizmus I. 261, 344, II. 292,
305, 308, 315, III. 106, 116,
122, 126, 128, 159, 163, 169, 180,
192, 222, 223, 251, 261, 270,
285, 287, 318, 360, 370
nemzeti eszme II. 231, 273, III.
116, 166, 212, 255
neofrivolizmus III. 304, 307, 313,
317, 347, 360, 378, 379, 381,
393, 402
Neue Rundschau III. 223
Neue Sachlichkeit III. 298
népballadák II. 163
népeposz I. 17—18, 176, 244
népi irodalom III. 364
népköltészet II. 173
népkönyv I. 315
Niebelung-ének I. 244
niebelung-monda I. 199, III. 104
nonsense II. 369
normatív esztétika II. 43, 63, III.
249, 263
norvég népmese-gyűjtemény III. 103

Nouvelle Revue Française III. 169,
174
novecentismo III. 382
nő-emancipáció III. 107, 250
nőírók szerepe II. 352, III. 309, 312
Nut Brown Maid II. 164
nyárspolgár III. 216, 234
nyugatosok III. 142

O

Oberammergaui passió I. 264
opera II. 40, 137, III. 23
ottói renaissance I. 206

Ö

Önéletrajz I. 165, II. 105, 133—36,
178, III. 273
Önéletrajzi ember I. 165, II. 178,
311, III. 273, 353
Ösevangélium I. 149
Összehasonlító irodalomtörténet
III. 328
Öt bölcs és öt balga szlúz I. 262

P

Palimpsestus I. 134
Palmerino de Oliva II. 13
pamflet II. 99
Pancsatantra I. 214
panegyricus I. 228, 288, II. 274
pantheizmus II. 200, 203
pantragizmus III. 20
parnassienek II. 268, 325, III. 136,
139, 150, 168, 238
pásztordráma I. 338
pásztori költészet I. 70, 78, 98, 298,
II. 20
pásztorregény II. 20
Pathelin I. 263
patológia az irodalomban II. 316,
III. 83, 118, 225, 232
példázatok I. 213
Pélerinage de Charlemagne I. 220
pergamén I. 170

Pervigilium Veneris I. 131
 perzsa misztérium-játékok I. 188
 pesszimizmus II. 237, 278, 308, 316,
 325, III. 18, 117, 260, 267, 289,
 371
Phosphoros III. 98
 pietizmus II. 140, III. 223, 260
 pikareszk regény stb. I. 352, II. 22,
 303
Planctus ante nescia I. 215
 Pléiade I. 319, II. 271
 poésis pure II. 330, 379, III. 309,
 369
 polgári dráma II. 107, 125, III. 21
 polgári irodalom II. 104
Poncianus históriája I. 214
 populizmus III. 366
 pornográfia II. 120, III. 208
 portugál irodalom III. 414
 pozitívizmus II. 322, 323, 357,
 III. 123, 327
 précieux-k II. 43
 Prédikátor könyve I. 147
 prerafaeliták II. 243, 366, III.
 183
 preromantika I. 248, 343, II. 152—
 175, III. 97, 265
 probléma-költő III. 106
 próféták I. 143
 pseudomorphosis I. 156, 174, 291,
 342, III. 51, 73
Punch II. 347
 puritanizmus I. 278, II. 76, 372

Q

Quarterly Review II. 248

R

Racionalizmus 273, II. 43, 46, 65
Rainaud de Montauban I. 221
 rávi-k I. 177
 realizmus I. 201, 279, 343, II. 104,
 291, III. 112, 349, 366
 reformáció I. 310, II. 9
 régick és modernek harca II. 64

relativizmus II. 101, 238, 293, 298,
 III. 14, 37, 313, 340
 remeték I. 161
 reménytelen szerelem I. 337
 rémregény II. 166, 355
 renaissanceizmus II. 302, III. 38,
 39, 165
 restaurációs vígjáték II. 83
Revista de Occidente III. 387
 rím 170, III. 144, 244
 robinzonád II. 106
 rokokó II. 93, 99, 108, 117, 317
Roland-ének I. 217
 román irodalom III. 415
 románc I. 222
 romantika, l. tartalomjegyzék
 romantika, másodlagos II. 219,
 297, 308, 358, 376, III. 140,
 223, 263, 282
 romantika, új III. 129, 226, 234,
 282, 289, 378, 399, 402
 romantikus ironia III. 385
Romanzero I. 222
 rubai-k I. 184

S

Saga I 200, III. 104
 sajtó II. 96, 104
 Sátán II. 80, 236, III. 84
 sátánosság II. 286, 328, III. 40,
 58, 118, 127, 131, 152, 219
 satura I. 83
 saturninus I. 83
Semanatorul III. 415
 Septuaginta I. 152
 sequentia I. 215
 sírköltészet II. 144
Sir Patrick Spense II. 164
 skaldok 200, II. 32
 skandináv hősköltészet I. 199
 skollion I. 26
 skót balladák II. 160, 164
 sottie I. 263
Spectator II. 96, 104
 stílromantika III. 116
 Strapaese III. 382

Sturm und Drang II. 171—75,
 179, 211, 228, III. 20, 321
 style coupé II. 70
 style flamboyant I. 258
Syntipas I. 214
 szabadvers II. 381, III. 156, 171
 szatíra I. 75—77, 105, 113, 134—35,
 II. 99, 100
 szatírdráma I. 36
 század betegsége II. 313
 századvég III. 17, 25, 112, 115,
 127, 218, 251, 282, 285, 380
 szecesszió II. 269, 352, III. 25,
 120, 131, 159, 161, 172, 173,
 181, 195, 242, 244, 251, 252,
 296
 szellemtörténet II. 323, III. 328
 szellemtudomány II. 323, III. 253,
 326, 340, 388, 389
 Szent Alexius legendája I. 217
 Szent Brendanus legendája I. 207
 Szent György legendája I. 210
 Szent Kristóf legendája I. 210
 Szent Kümmernis legendája I. 210
 Szent Patrick purgatóriuma I. 207
 szentimentális regény II. 206
 szentimentalizmus I. 281, 351, II.
 108, 112, 113, 119, 125, 142,
 157, 179, 226, 237, 265, 310,
 341, III. 13, 159
 szentimentalizmus, másodlagos II.
 267, 310, III. 71
 Szerapion-testvérek III. 398
 szerb irodalom III. 416
 szerelemtan I. 27, 63, 318, II. 121,
 329, III. 184
 sziléziai iskola, első II. 86
 sziléziai iskola, második II. 86
 szimbolizmus II. 332, III. 142,
 168, 169, 183, 195, 227, 255,
 289
 szimultaneizmus III. 374
 szinoptikus evangéliumok I. 148
 színpad I. 33, 261, 331, II. 32, 50,
 293, III. 347, 404
 szkolasztika I. 273, 274, 281
 szlavofilek III. 48, 61, 66, 70, 80

szlovák irodalom III. 417
 szlovén irodalom III. 417
 szocialista realizmus III. 402
 szonett I. 282
 szufiták I. 186
 szürrealizmus III. 297, 310, 358

T

Tain Bo Cualgne I. 195
 tájköltészet, ókori I. 70, 132
 táncdalok I. 223, 230
 tanköltemény II. 98, 99
 Tar Lőrinc mondája I. 208
 tárca-novella III. 126
 társalgási regény III. 131, 337
 tenson I. 226
 természettudományok II. 95
 természettudományos gondolkodás
 III. 107, 117, 123, 162, 209,
 223
 theatrumok I. 323
 Theophilus-legendája I. 263, 264
Thidreks-saga I. 194
 tiszta költészet, l. poésie pure
Tnugdalus I. 207
 Tó-iskola II. 226
 török irodalom III. 418
 történelmi életrajz III. 319, 345
 történelmi regény II. 229, 297
 transzcendentalizmus II. 374
 Tristan-monda I. 238, 241
 trójai háború mondája I. 234
 trouverek I. 217
 trubadurok I. 223

U

Udvari irodalom I. 96
 udvari költészet I. 223
 udvari kultúra I. 232, II. 65
 udvari szerelem I. 224
 újjörög irodalom III. 411
 újkatolikus irodalom III. 170, 203,
 360, 379
 új tárgyilagosság III. 298, 405
 utópiák I. 308

V

- Vagáns dalok I. 229
 vallástörténet III. 330
Van Nu En Straks III. 410
Veni Sancte I. 215
 verizmus III. 255, 382
 vers libre III. 156
 verses legendák I. 213
 versus Fescennini I. 83
 végzet I. 19, 39
 végzetdráma II. 220
 végzetes ember II. 166, 235, 269
 Viktória-kor II. 333
 világfájdalom II. 237, 240, 254,
 277, 278
 világkrónikák, bizánci I. 176

- vita-irat I. 312, II. 78
 viták (szentek élete) I. 213
 vitézi énekek I. 233, 298, III. 50
 vogul és osztják dalok I. 203
 Vormärz III. 7
 Vulgata I. 153, 162

W

- Westminster Review* II. 248

Z

- Zseni-elmélet II. 124, 152, 153,
 170, 171
Zsoldárok könyve I. 145



TARTALOM

A REALIZMUS

Német Realizmus	5
Spanyol és olasz irodalom a század közepén	43
Az orosz irodalom nagy kora	48
A Skandinávok	94
<i>A SZÁZADFORDULÓ</i>	113
Francia századforduló	121
Angol és amerikai századforduló	183
Német századforduló	216
Olasz és spanyol századforduló	251
Skandináv századforduló	260
Lengyel és orosz századforduló	280
<i>A MAI IRODALOM</i>	293
Mai angol írók	300
Német írók és költők	320
Francia írók a két háború közt	348
Mai amerikai írók	370
Mai európai irodalom	382
Mai orosz irodalom	395
<i>FÜGGELÉK</i>	407
<i>NÉVMUTATÓ</i>	419
<i>TÁRGYMUTATÓ</i>	439

RÉVAI

IRODALMI INTÉZET

ALAPÍTÁSI ÉV: 1869

Eötvös József
Jókai Mór
Eötvös Károly
Mikszáth Kálmán
Ambrus Zoltán
Rákosi Viktor
Móra Ferenc
Kosztolányi Dezső
Komáromi János
Bánffy Miklós
Makkai Sándor
Márai Sándor
Kós Károly
Nylér József
Tamási Áron
és más neves írók kiadója



MAGYAR MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET
RÉVAI NAGY LEXIKONA
KLASSZIKUS REGÉNYTÁR
EGYETEMES TÖRTÉNET

OSZK

OSZK

OSZK

