

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

A MODERN
VILÁGIRODALOM

1800—1920

IRTA BENEDEK MARCELL



BUDAPEST, 1920

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

REPTURA ES TUDOMANA

A MODERN

VILLAGE OF
A MODERN

VILLAGE OF

1800-1850

THE VILLAGE OF
A MODERN

F

1800-1850

FRANKLIN-TARRANT

MADE IN

A MODERN VILÁGIRODALOM

1800—1920

IRTA

BENEDEK MARCELL

BUDAPEST, 1920

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

112664

MAGYARAKADEMIA
KÖNYVTÁRA

R
1977

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

BEVEZETÉS.

E könyv célja

Százhusz esztendő világirodalmának történetét kívánom vázolni, körülbelül kétszerannyi oldalon. Szeretném elkerülni azt a veszedelmet, hogy könyvem a mindenlexikonban megtalálható nevek, címek és adatok összezsúfolt — és arányainál fogva mégis tökéletlen — halmaza legyen.

Megelégszem azoknak az áramlatoknak jellemzésével, melyek hosszabb-rövidebb ideig uralkodtak a világ — helyesebben Európa — irodalmán; röviden érintem azokat, amelyekben, ha uralomra nem jutottak is, a jövő csírái rejtőzhetnek; s e keretekben lehetőleg csak azokat az írókat helyezem el, akiknek nevével nem itt találkozik először az olvasó.

Egységes szempont hijján azonban még ez az általános jellemzés is olyan feladat, melynek hátrái ködös végtelenségbe vesznek. Taine elméletének diadalmaskodása óta a legegyszerűbb írói életrajz is tele van a faj, a környezet, a kor, a politikai és gazdasági állapotok részletes ismertetésével; maga az író mindezen körülmények eleve determinált szülöttjének tűnik fel; hát még az írók, a közös eszmeáramlatoktól megihletett írók egész csoportjai, iskolái! Itt az-

tán csakugyan lehetetlen már meglátni a fától az erdőt, a sok szociológiától, politikától, közgazdaságtantól, s a többtől — az irodalmat.

Nem akarom ezzel könnyelműen lekicsinyelni Taine-t és azokat, akik félszázadon át hihetetlenül nagy és szükséges munkát végeztek el az ő nyomdokain haladva, s akik a mi nemzedékünk tanítómesterei voltak. Munkájuk szükséges és hasznos volt, csak talán kelleténél több energiájukat vonták el a tisztán művészi kérdések tárgyalásától. Ezek a kérdések még monografikusan is oly kevéssé vannak feldolgozva, hogy összefoglaló formatörténeti mű megírására vállalkozni ma teljes lehetetlenség.

; Annyit azonban, bármily fogyatékosan és vázlatosan is, meg akarok próbálni, hogy ebben a könyvben a formai törekvéseket hangsúlyozzam és a formai eredményeket értékeljem elsősorban. Ez a kísérlet nem jogosít még fel arra, hogy eldobjam érte a Taine-követő irodalomtörténet eredményeit és szempontjait; de talán az is megteszi a maga hatását, ha az olvasó figyelmét a megszokottnál erősebben terelem azokra a tisztán művészi szempontokra, melyeknek őt voltaképen legjobban is kellene érdekelniök.

Ez a próbálkozás a magyarázata e könyv szerkezetének is. A faji sajtóságoknak s az egyes országok speciális történeti eseményeinek megmarad az az igen fontos szerepe, hogy egy-egy művészi irány elváltozásait megmagyarázzák. De a világirodalom története mégsem a nemzeti irodalmak történetének egymásután sorolása és egy kötetbe gyűjtése, hanem az egyes hullámok végigkövetése az utolsó gyűrűig. A középpont

mindig az a hely, ahol az a bizonyos nagy kő a vízbe csobbant. Vannak szerencsés és gazdag korszakok, melyekben a gyűrűdző hullámok, különböző középpontokból elindulva, összezavarják egymás köreit. Még ebben az esetben is egyszerűbb, áttekinthetőbb a világirodalom egyes egészként való tárgyalása, mint a nemzettekre, fajokra való feltagolás. Ezt a tagolást csak kisebb egységeken, a fejezetek alcímein belül tartom szükségesnek, a zűrzavar elkerülésére.

Ami az elsősorban tárgyalt művészi, s a másod-, harmadsorban következő világfelfogásbeli és szociális kérdéseket illeti: természetesen, mind-egyikben megvan a magam meggyőződése. De amennyire emberileg lehetséges, ez a meggyőződés nem fog elfogulttá tenni sem egy, sem más tekintetben. Azért kell ezt itt hangsúlyoznom, mert, fájdalom, igen gyakori eset az ellenkező: hogy irodalomtörténetírók valóságos szakadékok éreznek önmaguk és egy művészi irány (gyakran a mögötte rejlő világfelfogás vagy szociális állásfoglalás) között és még csak kísérletet sem tesznek e szakadék áthidalására. Kiesnek bírói szerepükből és vádlókká válnak — aztán nyugodtan meghozzák az ítéletet, nem is akarván megérteni a vádlottat. Azt hiszem pedig, hogy az irodalomtörténetírónak — félig ellentétben a francia közmondással — nem szabad ugyan semmit megbocsátania, ami vétség a művészet ellen, de meg kell értenie mindent, ami művészet.

A XIX. század öröksége.

Milyen művészi örökséggel kezdtek munkájukhoz a fiatal XIX. század írói? Pontosabban

szólva: milyen stádiumban maradt rájuk hosszú évezredek tovább adott kincse, milyen lehetőségeket tártak fel előttük közvetlen elődeik, a XVIII. század írói, milyen utakat nyitottak meg — vagy tettek járhatatlanná?

Mikor a XVIII. és a XIX. századról van szó, ezeket a kérdéseket a Taine-i felfogás szerint majdnem pontosan a két század naptári határkövénél lehet fölvetni. Ennél a határkőnél 180 fokos szögben fordult meg a világ — hátra arc!-ot csinálva. Ha valaki 1789-ben bűvös álomba merült volna, mint Rip van Winkle, s 1815-ben ébred fel e negyedszázados álomból: ott találja magát, ahol elaludt, mindössze a napot látja nyugaton fölkelni és keleten lenyugodni.

E nagy fordulat történeti okait nem kell ezen a helyen részleteznem. A francia forradalom, melyet a XVIII. század készített elő, elviharzott — és e pillanatban senki sem tudta véres porfelhője mögött a maghullajtó szelet, a termékenyítő erőt meglátni. Nemcsak a rémulten szövetkező autokraták, de az emberi jogokért ideálisan küzdő, szabadságért rajongó költők sem kérnek a guillotine-nal dolgozó szabadságból. Más-más okokból talán, de mindenütt visszatér az uralomra minden, amit a XVIII. század detronizált: a konzervatív politika, a tekintélyek tisztelete, a pozitív valláshoz, az egyházhoz való ragaszkodás. Minden kilendülés ellenére: a XIX. század útja, világfelfogás tekintetében, tökéletes ellentéte a XVIII. századénak. A kilendülések — itt csak a történeti materializmusra utalok — tagadhatatlanul nagyok, de nem változtatnak a század irányán.

Világfelfogás tekintetében tehát a század öröksége: egy romhalmaz, amelynek helyébe részint mást épít, mint amit a romboló XVIII. század gondolt, részint (mert a gondolat sohasem vész el teljesen) másként építi fel.

A minket közelebbről érintő művészi örökség kérdése bonyolultabb. Itt is lehet romokról beszélni; csakhogy ezen a téren a XVIII. század akarata ellenére, művészi tehetetlenségből rombolta, amit rombolt.

Az örökség egyik fele ez: a XVII. század klasszikus formaművészetének öntudatlan lerombolása. A XIX. század öntudatosan folytatta ezt a rombolást.

Az örökség másik fele: új formák, új lehetőségek tapogatódzó keresése. Természetesen ezt is vállalnia kell az örökösnek.

A mi szempontunkból nézve tehát a századforduló elveszti jelentőségét. A világfelfogás tekintetében homlokegyenest ellenkező két század s a XX. század eddig átélt eleje egy még be nem fejezett, művészi tekintetben egységes korszaknak tűnik fel. Irodalmi irányok sűrűn váltogatják egymást és harcolnak egymással, újabb meg újabb jelszavak alapján. De — noha, mint mondom, még a végén sem vagyunk annak a hosszú korszaknak, melyet majd valamiféle néven összefoglal a jövő irodalomtörténete — azt máris észre lehet venni, hogy az ellentétesnek látszó irányok néhány évtized távlatában több egyező, mint ellentétes vonást mutatnak. A naturalizmus nemcsak azért volt romantikus, minden romantika-ellenes jelszó ellenére, mert a naturalisták ifjú korukban romantikus frazeoló-

giát szívtak magukba. Romantikus volt, mert szubjektív volt, mert formákat akart összetörni, mert nyelvi és egyéb korlátokat döntött le, épen úgy, mint a romantika — és mert maga az igazság hű ábrázolásának jelszava a romantikusok jelszava is volt a klasszikusokkal szemben; mert ez a jelszó (különben — a klasszikusok jelszava is!) — mindig elhangzik, valahányszor egy irodalmi vagy művészeti irány szükséges konvenciói elkopnak és túlságosan hazugoknak kezdenek látszani. Csak egyes, dekadens vagy arisztokratikusan elzárkózó esztéta művészek mulasztják el az igazság jelszavának hangoztatását.

A romantikus megjelölés a mi nemzedékünk életében kezdett túlömleni az irodalomtörténet által régebben megvont határokon. A XIX. századot már úgy elöntötte, hogy a századvégi neoromantika külön elnevezése szinte fölöslegessé vált. A XVIII. század partja felé is elkezdett terjeszkedni és hamar eljutott Rousseau-ig. Most már csak egy lépés van hátra, hogy azt mondjuk: mikor a nagy barokk-klasszikusok közül az utolsó is lehunyja szemét, mikor XIV. Lajos szemkápráztató uralma véget ér, mikor az ellenreformáció lidércnyomása lekerül a lelkekről: már itt is van a szubjektivitás, az én uralma, — Fichte-re sem várva — és megteremti az egyelőre kétszázhusz esztendő, romboló és újatkereső, romantikus korszakot.

A rombolás és az újnak keresése a drámán látszik meg leginkább, hiszen ez adta meg igazi fényét a XVII. századnak. A klasszikus tragédiát nem Lessing dramaturgiája ölte meg, —

már amennyire megölésről beszélni lehet — hanem a korabeli pseudoklasszikusok, épen az üres formához való ragaszkodásukkal, öntudatlanul. Külön lapra, a francia kritika és közönség hihetetlen konzervatizmusának rovására tartozik, hogy a pseudoklasszikus hullát 1830-ban még újra agyon kellett verni.

Már a XVIII. század elkezdti a dráma új formájának keresését, két irányban. Egyik a polgári dráma: Lillo, Diderot, Lessing. A másik irány: Shakespeare; Lessingnek, a Sturm und Drang drámaíróinak, a német romantikának, a francia romantikának egyaránt bálványozott és egyaránt — félreértett mestere.

A lírát nem kellett a XVIII. századnak megölnie: amit mi lírának nevezünk, az a XVII. században is hiányzott. Az üres, külső forma, az önmagában élő és önmagáért való, a tartalomtól és a költő énjétől teljesen függetlenül fejlődő, bokrosodó költői kép, az érzés-sablonokkal való játék, Marini-től Metastasio-ig, rendkívül érdekes kortörténeti szempontból, mint a barokknak és a rokokónak költői mellékszövege — csak épen nem líra. Bár igaz, hogy — különösen a németeknél — a líra formai törekvéseiben voltak olyan csirák, melyek kikeltek a romantika idején. Itt újat keresett és teremtett a XVIII. század utolsó harmada. A tulajdonképeni líra terén azzal, hogy Percy, Herder s utánuk a többiek fölfedezték a népköltészetet, melynek egyes csöppjei itt-ott előbb is kezdtek már beszüremelni a lírába, s a következő század derekáig csaknem szünetlenül fürdette bő vizében Európa lírikusait. A —

hogy úgy mondjam — leplezett líra területét pedig ugyancsak a XVIII. század utolsó harmada fedezte fel. Az uralomra jutó szubjektivitás lírává változtatta a politikai pamfletet, a szociális elméletet, a természettudományt, a vallásbölcseletet és megalkotta — ránk itt csak ez tartozik — a lírai regényt, az angol hatás alatt levél formájába búvó Nouvelle Héloïse-t és Werthert. A romantikus korszak legérdekesebb és legjellemzőbb tünete, hogy a szubjektivitás, mikor újból uralomra kerül, a teljesen formai ügyeskedésbe veszett tulajdonképeni líra területének visszahódításával egyidőben olyan szelepet is keres magának, ahol a formai megkötöttséggel jóformán semmit sem törődve, bőségesen és szabadon áradhat ki. Ezt az új hódítást nemhogy feladná az irodalom, de egyre bővíti határait. A XVIII. század örökségének ezt a részét gyümölcsözteti leggazdagabban a XIX-ik. A Byroni versesregény, az «impassibilité» jelszava ellenére annyira szubjektív naturalista regény, a német és francia romantikától Gottfried Keller-en át napjainkig viruló, leplezett és leplezetlen Ich-roman — mind a Rousseau-felfedezte új terület plántái.

A romhalmazok között, hit és hagyományok nélkül magára utalt Én ennyivel ment át a XIX. századba, új kifejezési formákat keresni.

A representative man.

A századforduló körül erre is, arra is három-három évtizedet ragyog be Goethe pályafutása. Goethe az egész korszaknak, mind a két századnak representative man-je. Szimbo-

lum. És szimbolum voltát egészen szó szerint kell venni. Minden megvan benne, ami ezt a két századot jellemezte — és ő maga mégis más, különálló valami, több a kornál, melynek minden elemét feldolgozta magában: jelenti ezt a kort.

Része volt a Sturm und Drang forma-rombolásában: ő, a francia színház neveltje, Voltaire-tragédiák lelkes fordítója, Götz von Berlichingen-ben ösztönszerűen legközelebb jutott Shakespeare epikus drámájának lényegéhez. Werther-rel a Confessions belső vergődéseit elmélyítve önti a Nouvelle Héloïse megnevesített és még inkább leegyszerűsített formájába. Természetimádó, szentimentális és szubjektív, mint Rousseau. A népköltészet felfedezésével, saját gyűjtéseivel együtt virágozik ki ifjúkori lírája. A régi népkönyvek fantasztikus hőseit a bábjátékok kurtán pattogó verssoraiban, szabadon csapongó jelenetek során szólaltatja meg, s a hitet, célt vesztett, felvilágosodás-korabeli ember lelki gyötrődéseit ruházza rá: ez a lírai dráma a Faust.

Itt tökéletes gyermeke korának. Egyénibb, véletlenebb fordulatra látszik az itáliai út alatt és után következő klasszikus korszak. Talán ez sem egészen az. A XVIII. század tapogatózó keresései után, Winckelmann és a francia forradalom, meg a császárság kora között egy elvetélt renaissance van, s ami ebben a félbemaradt korszakban nagy: az Goethe klasszicizmusa. Itt teszi Goethe az első lépéseket a szubjektivitásból való kiemelkedés felé. Tasso: önmaga, de tudatosan két részre bontva, felülről nézve. Wilhelm Meister: önmaga, de fej-

lődésének vonalát szintén olyan ember látja, aki egy kívülálló pontból, tárgyilagosan tudja áttekinteni. Ez a regény döntő hatással volt a romantikusokra: Friedrich Schlegel belőle vezette le a romantika elméletét; Wilhelm Meister tette műfajjá a tévelygéseken át férfivá érő ember fejlődésének rajzát.

Az utolsó korszak Goethéje már az univerzalizációnak azon a fokán van, ahol irányok, formák elvesztik jelentőségüket, beleolvadtak egy minden emberit magába foglaló világlátásba. A színek tana, a biologia, a koponya-tan, — minden, ami az élettel összefügg, egyforma jelentőséget nyer a művészettel. Irányok? Igen, lehet, hogy a West-östlicher Divan gondolatai nem öltözték volna ezt a keleti formát a romantika nélkül. De a Faust második része kézzelfoghatóan bizonyítja, hogy klasszicizmus és romanticizmus egyaránt felülről nézett, úgyszólván téma gyanánt ábrázolt, körülhatárolt tárgy volt már az öreg Goethének; egyik olyan megnyilvánulási módja az életnek, mint a másik. A Wilhelm Meisters Wanderjahre látszólagos formátlansága és nagy művészettel, egészen mélyen elrejtett összefüggései, előkészítései, belső szerkezetének párhuzamosságai ugyanazt jelentik, amit a Faust második részének formakeveredései s amit e második rész élőszóval és allegóriával tanít is: az életnek, a küzdelemnek fölülkerekedését a ruha gyanánt levethető külső formákon — s a belső formának, a művészet igazi lényegének örökkévalóságát.

Ez a pont az, ahol Goethe már több, mint a romboló és újat kereső két század represen-

tative man-je. Eddig mi még nem jutottunk. Hogy öntudatlanul ebbe az irányba haladunk: erre vall, hogy időnkint — és most legujabban is — Goethe felé fordul a tapogatódzók válogatott serege. Az élet kifejezésének azt a legmagasabb formáját szeretnék eltanulni tőle, mely jogot ad a formák megvetésére.

I. FEJEZET.

A német romantika.

Bevezető szavaimból következik, hogy német romantikán azt az európai áramlatot értem, mely a XVIII—XIX. századok fordulóján Németországban vált először érezhetővé és innen indult hódító útjára.

Hogy innen indult el, annak, az alább következő történelmi és világfelfogásbeli okokon kívül, megvan a maga tisztán művészi oka is. Különböző korszakok romantikus mozgalmi élesen eltérhetnek egymástól sok mindenben — látni fogjuk ezt az egymást nyomon követő német és francia romantikánál is — de egy közös vonásuk mindig megmarad, s ez a közös vonás a legfontosabb, hiszen enélkül nem is lehetne közös név alá foglalni őket. Minden romantika: forma-rombolás és forma-keresés.

Ez a rombolás a természeti erők működésének szabályai szerint történik, tehát a legkisebb ellenállás irányában. Az itt számbavehető kultúrnépek között e pillanatban Németország szegzte szembe a legkisebb ellenállást bármilyen irodalmi újítással. Nem nehezettek rá a XVII. század hagyományai, mint Franciaországra. Túl

volt a Sturm und Drang-on, melynek fölfedezései — Shakespeare, a népköltészet — átkerültek a romantika kincsesházába. A goethei klaszicizmus rövid közjátéka, bár korántsem múlt el hatástalanul, sokkal kevésbé támaszkodott nemzeti hagyományokra és sokkal inkább át volt itatva maga is a kor szubjektivitásával, sőt bizonyos keresztény és nemzeti elemekkel is, semhogy akadály lehetett volna az új áramlat útjában.

Ami a közönség részéről várható ellenállást illeti: a német romantika küzdőtere nem a színpad volt első sorban, mint később a francziáé (a színház közönsége a legkonzervatívabb) — hanem a könyv, sőt épen annyira a filozófiai és minden egyéb fajta tudományos könyv, mint a szépirodalmi. És a közönség, melynek érzelmeit, világnézetét híven szólaltatták meg a romantikusok, irodalmi formákkal szemben közömbös volt: neki első sorban Kotzebue kellett a színpadon és hozzá hasonló értékű írók voltak főolvasmányai. Ha folytak is egy ideig hangos irodalmi harcok, ezek nem váltak az ő ügyévé.

A német romantika főjellemvonása.

A német romantika csak a formák rombolásában folytatója a XVIII. századnak — még itt is azzal a megszorítással, hogy akkor az a rombolás művészileg öntudatlan volt, most meg öntudatos. Minden egyéb tekintetben ellenlábasa. Tulajdonképen még szubjektív voltában is. Mert a XVIII. század embere, ha önnön lelkéből indul is ki, nem tudja levetkőzni az ész felszabadulásának, a természet új látásának, meg-

ismerésének örvendő racionalista gondolkozót. A romantikus már olyan korban él, mely megcsömörlött a racionalista gondolkozástól, megborzadt a forradalom őrjöngése közben oltárra ültetett Észtól. A forradalmakat követő lelki reakció egyenesen az ellenkező végletbe viszi. A művészi igazság nem az többé, amit a művész a természetből ellesve a maga lelkében feldolgozott, hanem amit a maga lelke, a maga fantáziája megteremtett. A természet nem rajongó szeretettel utánzott minta többé (ez a «rajongó szeretet» az, ami a XVIII. század szubjektivitásának egyik legfőbb tényezője) — hanem, ha egyáltalán létező valaminek tekintik, akkor: tetszés szerint gyúrható anyag. A közönség szórakozását szolgáló másodrangú irodalom lapos realizmusát, természetességét a romantikusoknak az élettől teljesen elvonatkozó idealizmusa iparkodik helyéből kiszorítani, mélyebb igazsággal helyettesíteni.

Az ész uralmának bukásával, mintegy a horror vacui törvénye alapján, elfoglalja helyét a háborús szenvedések között amúgy is folyvást erősödő hit. És a romantikák történetében még meg fog ismétlődni az az eset, mikor a hit elemi erővel fellépő szükséglete ott keres kielégülést, ahol legkönnyebb készen megtalálni: az egyház, és pedig első sorban az érzelemre és fantáziára oly erősen ható katolikus egyház kebelében. Racionalisták, akiknek lelkén egyszerre erőt vesz a vallásos ösztön, a legritkább esetben alkotnak egyéni, független vallásos meggyőződést maguknak, — ami még az értelem munkája volna; — szinte gyönyörűséggel tagadják meg ezt a jogot

intellektusuktól és merülnek el egész egyéniségükkel a hívők tömegébe. Aki egyszer megérezte, hogy a világ, sőt tulajdon lelke sem egyszerű, formulákkal kifejezhető valami, de misztikus rejtelmek sorozata: annak a közömbös szkepticizmuson kívül — amelyre pedig ez a kor nem volt hajlandó — nem marad más menedéke, mint a dogma. Ehhez tért meg, egy új vallás keresésének rövid korszaka után, már Novalis-szal a német romantika. Ez a dogmatikus vallásosság, a felvilágosodás századának és a forradalom eseményeinek reakciójaképen egész Európát elfogta; az uralkodók politikája, a szabadgondolat elfojtására való szövetkezése sehol sem volt ellentétben a tömeghangulattal; az, amit «német romantikának» nevezünk, e tekintetben Európaszerte a közös érzés, a közös világnézet kifejezése volt.

A másik nevezetes jellemvonás szintén édes testvére, ha ugyan nem szülöttje volt az európai közérzésnek. Ez: a nacionalizmus. Napoleon a nemzeti dicsőség kultuszába tudta átvezetni a francia forradalom lázát. De amit a franciáknál a győzelmek sorozata ért el, ugyanazt eredményezte a németeknél az eltiportatás, sőt az angoloknál a fenyegető veszedelem maga is. Megint csak természetes, hogy az esztendőig rabláncon sínylődő Németország költőinek volt első-sorban szükségük arra, hogy maguk és nemzetük vigasztalására, erősítésére a multba meneküljenek. Tíz esztendővel később ugyanezt látjuk a magyar költészetben megismétlődni.

E könnyen megérthető történeti okkal tisztán művészi okok is kapcsolódnak össze. A német

romantikának a középkor nemcsak a nemzeti multat, nemcsak a vallás uralmát jelentette, de mindazt, ami ellenőrizhetetlen, távoli, — aminek realitást igazán csak a művész én-je adhat. E tekintetben a középkor ugyanazt a szerepet játssza, mint a romantika másik fölfedezése: a Kelet. Mindakettő alkalmas egyben a külső formák gazdagítására is. A középkori líra és epika versformái, előadásának hangja, épen úgy utánzókra találnak, mint a Kelet mesterkelt jelzői, metaforái, vers- és rímtechnikája. A XVIII. század utolsó és a XIX. század első harmada különben, színes témákért, a fantázia szabad játszóteréért és új formákért a spanyol-mór középkortól a kelta és skandináv ősmondákon át az indus őskorig időben és térben újra fölfedezi a világot. Mindez, a régi irodalom és a népköltészet feltárásával együtt, igen hamar komoly tudományos eredmények szülőjévé, egész tudomány-ágak megalapítójává is teszi a romantikát.

... Végül egy szót még a legtöbbet emlegetett és legkevésbé világos romantikus jellemvonásról: a romantikus iróniáról. Ebbe a kérdésbe annyit «titokzatoskodtak belé» (hineingeheimnisieren), hogy nem tudok hozzányúlni. Paraszti egyszerűséggel megérezve és kifejezve: a romantikus író a maga én-jét szuverénnek érzi tárggyal, formával, saját alakjaival és — önmagával szemben is; ez a felülről-nézés sokszor joggal kelti a komolyan nem vevés gyanúját.

A német romantikusok — Németországban.

A német romantika első korszaka inkább elméleti, programm-adó korszak — még művészi

alkotásaiban is. Különösnek kellene találni, ha a XIX. század folyamán következetesen meg nem ismétlődnek: programmok, manifestumok, elvi harcok előbb jelentik be egy művészi irány kialakulását, mintsem a művészi alkotások maguk megszülettek volna. Ez a programmszerű működés ijesztően, túlságosan tudatosnak mutatná a XIX. század íróit — ha csakugyan annyira programmszerű volna. De az egyéniséget még saját programja sem kötheti teljesen békóba.

A német romantikára mély és tudatos hatása volt a kor filozófusainak: Fichte szerepe az én-ről való tanításaival, idealizmusával, a német néphez szóló beszédeivel, döntő jelentőségű; Schleiermacher vallásbölcseletének nagy része van a romantikus kereszténységről és erkölcscről alkotott felfogásának kialakulásában; a természetfilozófus Schelling pedig az ideális és reális teljes azonosságának gondolatával lett a romantika filozófusává.

Az irodalmi program, mint program, a Schlegel-testvérek munkásságában nyilatkozik meg először. August Wilhelm Schlegel Athenaeum-ával maga köré gyűjtötte az új irányt keresőket. A közönség körében nagy sikerrel terjesztette a régi német költészetért, első sorban az Iliásszal egy sorba helyezett Nibelung-énekért való rajongást. A drámai művészet-ről és irodalomról szóló előadásai (1809—11) nemcsak a bennük hangoztatott elvekkel, de a világirodalom új értékeléseivel és fölfedezés-számba menő ismertetésekkel is nagyjában megszabták a romantikus fejlődés irányát. Az angol

drámát tekintette mintának, a franciákat támadta, épen, mint Lessing; a franciákkal szemben valami (akkor érthető) nacionalista ellen-szenv és igazságtalanság érzik meg rajta. Shakespeare-fordítása száz esztendőn keresztül érinthetetlen szentség volt Németországban, s a romantika Shakespeare-kultuszának biztos alapja.

A nyugodt elmélet-író öccse, Friedrich Schlegel, inkább írói és tudományos egyéniségében volt a romantika túlzásainak, szubjektív-ségének, ködösségének és végtelenségének megtestesítője. Élet-formává és művészi formává, polemiáiban fegyverré tette a paradoxot. Irodalmi tanulmányai közül legjellemzőbb az indusok nyelvéről és bölcsességéről szóló könyve. Mint író Lucinde című, regényszerű, teljesen formátlan művével aratott botrány-sikert, az esztetikai immoralizmust hirdetve benne — amit különben már a XVIII. század végén megcselekedett Heinse az Ardinghello-ban.

A Schlegel-testvérek mellett, nem ugyan abszolút költői értékekkel, de egy hosszú, munkás, harcos, sokoldalú pályafutás összes fegyvereivel küzdött a romantikus programért Ludwig Tieck. Szerepében volt valami hasonló ami Kazinczyknak szerepéhez. Középpont volt és hódolattal körülvett mester. Programmszerűen művelt mindenféle műfajt; keverte őket, ami a rombolásnak is, az építésnek is egy fajtája; dramatizált népmesébe olvasztott irodalmi szatirát és így tovább; műfaj rangjára emelte a töredéket. Nála érezzük először a romantikus ironiát — gyakorlatban. Vele indul meg a romantikus

mese, a csoda naiv szerepeltetése, a romantika legérdekesebb produktuma; a novella terén (bár őt magát ma alig olvassuk) hatása megérzik még C. F. Meyer-en, Móríkén, Storm-on. Vallás-keresése, természet-felfogása (a természet borzalmas voltának belevitele a költészetbe) megannyi érdekes színt adnak Tieck alakjának. Tieckre és az egész romantikus műszemléletre nagy hatása volt a XVIII. század végén fiatalon elhunyt Wackenroder-nek, a középkor, a kereszténység, a művészet rajongójának, aki először értékelte a műalkotásnak a romantikában oly nagy jelentőségű «érzelmi velejáróját». Benne nyilatkozik meg először a romantikus filiszter-gyűlölet, a művészetet meg nem értő hétköznapi lények gyűlölete. A XVIII. század klasszikus-imádatából szakítja ki szubjektivitása, idealizmusa az érzékeny Hölderlint is, akiben már érzik a romantika első tapogatódzása. Hyperion-jában (természetesen levélformában) a rajongás és csalódás lírai regényét is megírta. A romantikus lélek nagy problémái megvillannak már a lényegében XVIII. századbeli, Rousseau és Sterne-követő Jean Paul-ban is. Természetesen nem az aprólékos realizmus-sal megírt kisemberidyllekre gondolok, hanem a «nevelési regényekre», (Hesperus, Der Titan, Flegeljahre). Többé-kevésbé mind az ideál és realitás, ész és érzelem harcai alkotják ezeket a lelki fejlődés-történeteket. Jean Paulnak kétségtelen hatása volt E. Th. A. Hoffmannra, sőt Gottfried Keller-re is.

A korai romantika egyetlen igazi lirikusa az ifjú Novalis (Fr. von Hardenberg), a Hym-

nen an die Nacht költője, kinek talán legszébb versei töredékes lírai regényében, a Heinrich von Ofterdingen-ben vannak elszórva. A naiv miszticizmus, a rajongó katholicizmus, a középkornak egészen költői, fantasztikus, szubjektív megvilágítása nála kezdődik meg. Regénye, a «kék virág», a romantika kék virágának, az ideálnak keresése az egész irány szimbolumává nőtt.

A romantika egyetlen igazi drámaírója pedig a tragikus életű és — halála után fölfedezett Heinrich von Kleist. Valóban egyetlen; rajta kívül a német romantikus dráma: elmélet vagy — elméletek félreértése a gyakorlatban. Schiller, akit a romantikusok oly hevesen támadtak, utolsó éveiben maga is hatásuk alá kerül, de csak félszívvel. Középkori témák, a «romantikus tragédiának» nevezett Jungfrau von Orleans vallásos miszticizmusa jelzik a korszellem előtt való meghódolását. Kleist nem elméletek alapján romantikus: természete az. Zaklatott idegeinéha megdöbbenően közel hozzák a mai emberhez. Szubjektivitása szétárad darabjain, anélkül, hogy alakjai egyszínűekké válnának. A romantikus miszticizmus, az érzelmek beteges túlzottsága a Käthchen von Heilbronn-ban nyilvánul meg legerősebben; a modern lélekrajzhoz a Prinz von Homburg jár legközelebb; a kor hazafias irányának a Hermannschlacht-ban áldoz. Külső formában Shakespeare-ből indul ki (Familie Schrockenstein), de Penthesileiát — a férfi és asszony harcában rejlő erotika mélységeinek rajzát — egyfolytában játszhatja le a csatatéren.

Szerencsétlen jambikus versei és aránytalanul terjedelmes volta ellenére a legjobb német vígjátékok egyike a Zerbrochener Krug. — Mint novellista ösztönszerűen kínos, gyötrő témák felé fordul Kleist, száraznak és érzéketlennek látszó előadással. Michael Kohlhaas, Die Marquise von O*** — felejthetetlenek; drámák is egyben, mint minden tökéletes novella.

Kleist drámái csak halála után foglalták el helyüket az irodalomban. És ami a romantika korának drámai termékei közül még egyáltalán említést érdemel, világosan mutatja, hogy [a szubjektivitás és formarombolás kora mily kevésbé kedvez a drámának. Ha a spanyolokat vagy Shakespeare históriáit utánzó történeti tragédiákat nem akarjuk felsorolni, tulajdonképen csak a sorstragédiát említhetjük meg. Ez is csak kuriózum ma már. Legismertebb példánya Zacharias Werner «24-ter Februar»-ja. Ezeknek a fatális véletlenek sorozatára alapított tragédiáknak csak a mosolygás lehet a fátumuk. És mégis hatottak. Egy nagyramenendő fiatal drámaíró első műve, die Ahnfrau, sorstragédia: és erősebb tehetséget sejtet, mint amekkorának Franz Grillparzert későbbi, igen hatásos és igen jól fésült, spanyol és görög klasszikus hatásra valló darabjai alapján látja a mai közönség. Kleist és a sorstragédia — e két igen egyenlőtlen értéket produkálta a német romantika a dráma terén.

A romantika hazafias szellemének és a népköltéssel való szoros kapcsolatának középpontját a kései romantikusok közt Achim von Arnim és Clemens Brentano, a Zeitung

für Einsiedler szerkesztő-kiadói teremtették meg. Legnagyobb cselekedetük népdal-gyűjteményük kiadása (Des Knaben Wunderhorn, 1806—8). Arnim töredékben maradt Kronenwächter-je az első, modern értelemben vett német történeti regény. Egyébként mindkettőnek van néhány novellája, melyet élvezettel lehet ma is még elolvasni; különösen Brentano Geschichte des braven Kasperl und des Schönen Annerl-je érdekes, idillikus és borzalmas elemeivel. Brentano a később oly erősen fejlődő német Heimatkunst-nak talán első képviselője. Sikerrel utánozta a népromán-cot és a népmesét; gyönyörű sorok villannak meg erősen katolikus szellemű lírájában. Élete végén teljesen beléveszett a vallásos miszticizmusba. Mai napig is sokan olvassák Bettina hűgának, Arnim feleségének könnyed és eleven, a fejlődő fiatal lélekbe néhol erősen bevilágító könyvét: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Körükbe tartozott a hatalmas újságíró, Görres, akit a korszellem forradalmárból változtatott heves reakcióssá és buzgó, sőt türelmetlen katolikussá; Eichendorff, a melegszívű és a maga néhány hangulatával ma is megható lírikus és novellaíró; közel állott hozzájuk a régi német világ becsületes énekesé, a német népdal formájának és stílusának egyik legkiválóbb utánzója, Uhland, akinek német mitológiai kutatásai tudományos babért is szereztek.

De a németiség ősi kincseinek s a német néplelek gazdagságának igazi feltárói első sorban a Grimm-testvérek, Jakob és Wilhelm. Több mint

évtizedes munkával gyűjtötték össze a *Kinder- und Hausmärchen* két kötetét. Mai napig csak az ő hangjukon keresztül vagyunk képesek a német nép mesélő-hangját hallani: ez legnagyobb dicsőségük. Jakob német történeti nyelvtana, mitológiája, Wilhelm hősmonda-könyve, kettejük nagy német szótára sem pusztán a tudomány történetébe tartoznak: mindennél élesebben világítják meg a romantika nemzeti karakterét.

A nemzeti szabadságért vívott harc költői egészítik ki legjobban ezt a képet: a német erő férfias, talán túlságosan is nyers típusa, a világháborúban annyit idézett Arndt, aki a régi német történelmi énekek stílusában dicsőítette a felszabadító háború hőseit; a szabadság szelíd rajongója, Schenkendorf, s a lelkes frázisai után véres pontot tevő, fiatalon elesett Körner.

A romantika leginkább elhalaványult oldalát képviseli a mesterkedő Friedrich Rückert, akinél ismét túlteng az egyszer már összetört forma — a szónak legkülsőségesebb értelmében. Kedveli a Kelet gazdag versformáit, némiképen utánozva Goethét, aki épen a romantika levegőjének hatása alatt öltötte magára a *West-östlicher Diwan* Hatemjének maszkját.

Platen is «ghazel»-ekkel lépett ki az irodalom színpadjára. Ő már elvi alapon harcolt a romantika formarombolása ellen; egyébként, szatirikus-parodisztikus komédiái és végnélküli vitái ellenére is romantikus volt. Szenzibilitása sokban rokon a mai emberével, ragyogó formaművészete mellett ez is érdekelni tud bennünket; *l'art pour l'art* felfogása, művészi kér-

dések élménnyé válása tekintetében erősen emlékeztet a századvég angol esztéta-íróira.

Legelevenebben élnek — Kleist mellett — az összes német romantikusok közül a fantasztikus elbeszélők. Ezek találták meg ennek a miszticizmusra hajló romantikának irodalmilag legkiaknázhatóbb és egyben legstílszerűbb formáját. A fél-francia Adelbert von Chamisso, akinek különben lírája, népmonda-feldolgozásai és a borzalommal kacérkodó balladáái is érdekesek még az elolvasásra, alighanem halhatatlanná tette a nevét Peter Schlemihl-jével. A történet erkölcsi szimbolikája szinte jelentéktelenné válik a magányosságra kényszerített, az emberek közül kimart másfajta ember mélységes lírája mellett. Ez a novella tulajdonképen előre megírta a francia romantika főtémáját. — E. Th. A. Hoffmann az első a német romantikusok között, akinek nemcsak híre, de hatása is túllépett a hazája határain. Ma talán épen annyira olvassák, mint életében. Terhelt idegrendszere, beteg fantáziája, embergyűlölete, mely, mint a legtöbb romantikusé, voltaképen nyárspolgár-gyűlölet volt; kétségbeesés és kacagás között hullámzó, vagy inkább megoszló hangulatai előidézték azt a lelkiállapotot, mely tulajdonképen a természetes romantikus állapot lehetne: Hoffmann nem látja, vagy legalább is nem akarja látni a valóság és a fantasztikum határvonalát. Nem középkori mesét mond, mint Novalis, nem csodálkozik, mint Chamisso: nyugodt arccal rajzol egy világot, melyben egyformán reális — vagy egyformán lázálomszülte lép — a nyárspolgár és a

padlóból kibukkanó törpe. Meséi és elbeszélései közül legalább a Goldener Topf-ot, Doge und Dogaressa-t s a Des Veters Eckfenster-t hadd említsem meg itt. Az Elixiere des Teufels regény-féle; legjobban világít bele a Hoffmann gyötrő lelki zavarokba; az átöröklés, a kettős én kérdései keverednek bele a történetbe, azok a beteges lelki elváltozások, melyeket Hoffmann tudományos apparátussal szeret kezelni. — Hoffmann hatása látszik itt-ott Hauff alakjain és fantáziájának természetén is. Meséi máig is népszerűek.

Tulajdonképen már Hoffmannal kifelé kezdünk lépegetni a német romantikából. Ő találta meg a maga területén ennek az iránynak leg-tökéletesebb kifejezését, de egyéniségében — láttuk — van valami olyan is, ami már a byroniánus francia romantikusokkal teszi rokonná. Egyéniségén és művészetén kívül világnézete is ennek az új, liberális romantikának az előfutárára vall. Hoffmann azok közé tartozik, akiket már vérig sebez a Napoleon leveretése után következő reakció.

Művészi eiveivel és ifjú fejével a német romantikában, élete delelőjének csendes temperamentumával a következő korszakban él már Karl Immermann is. Híven megpróbálkozik minden romantikus formulával; alaptermészete pedig a konzervatív vidéki nemesé. A földben keresi az életet, az erőt. És azt mondhatjuk, ott is találta meg: Münchhausen-jének ú. n. Oberhof-idilljével megelőzte korát és megírván az első «Dorfgeschichte»-t, úttörője lett egy soká igen divatos műfajnak s egyben az egészsé-

ges realizmusnak is. A német színház történetében maradandó nevet szerzett magának düsseldorfi színház-vezetésével, rendezői és dramaturgiai tevékenységével. Nem volt ízig-vérig színházi ember és nem volt ízig-vérig író: de sokat tett azért, hogy a színházat közelebb hozza az irodalomhoz és az élethez.

A «német romantika» Angolországban.

Az angoloknál legfőképen a regényt, az elbeszélő költészetet és lírát rázta fel a századforduló. Az ábrázolás módja, a tárgykör megválasztása és némiképen a műfajok elhatárolása is változott. A változás történeti és világfelfogásbeli okai ugyanazokkal az eseményekkel függenek össze, mint Németországban, de Anglia különleges helyzete más színezetet ad nekik. A felvilágosodott angol költők is azon kezdik, hogy rajonganak a francia forradalomért; a rémuralom hatása alatt ők is nagyot fordulnak visszafelé. A napoleoni háborúk náluk is előidézik a nacionalista fellángolást, az ész istensége a vallási visszahatást. Náluk is felébred a középkor, bár nem az életből való elmenekülés alakjában, mint a németeknél, vagy vígasz és reménységképen, mint nálunk: angol öntudattal és bizonyos józan realizmussal. A népköltészet fölfedezése — ez pedig, tudjuk, innen indult ki. Percy gyűjteményére és Burns költeményeire tekinthet vissza az induló XIX. század.

A XVIII. században világszerte iskolát csináló szentimentális, polgári angol regény helyét egy csapásra a történeti regény foglalja el. Szétfolyó szerkezete, melyet Sterne készakarva vitt túl-

zásba, hogy nevetségessé tegyen: a történeti regényben — gyakran erőszakolt, «drámainak» nevezett fordulatok és tableaok segítségével — látszatra szilárdabbá válik. Látszatra, mondom, mert hiszen a történeti valóságtól igen kevésé kötött mese nem lesz logikusabb a középkor kényelmes homályában, mindössze a «finálék» keresett kompozíciói emelkednek ki helyyel-közzel.

Mindez tulajdonképen már arra az íróra vonatkozik, akinek hatása alól félszázadig a legnagyobb európai regényírók — köztük az emberi léleknek nála sokkal mélyebb ismerői sem vonhatták ki magukat; akinek veszedelmes gyorsasággal gyártott regényeit ma is szinte utólérhetetlen példányszámokban kapkodta el a világ: Walter Scott-ra.

Scott-ban a Percy-gyűjtemény ébresztette fel a középkor, a mult iránt való rajongást, s a népköltészet kultuszát. Fialat korában maga is gyűjtötte a népköltészet termékeit; első művei — romantikus eposzok — ezeknek hatására vallanak. Heves nacionalizmusának legkiáltóbb példája gyűlölettől és elfogultságtól izzó Napoleon-életrajza.

Regényeiben kiszínezi és megcsillogtatja mindazt, ami a középkor külsőségeiből ott rémlik mindenki fantáziájában. Ezt a színt és csillogást a művelődéstörténet bűvárának szakszerű részletességével alapozza meg. A közönség semmiért sem olyan hálás, mintha valaki az igazság külső látszatával ruházza fel azt, amiben ő gyönyörködni szeret. Scott lélekrajza elég felszínes, meséje elég érdekes volt ahhoz, hogy az olvasók gyermekieteg romantikus ösztöneit kielé-

gíthesse. Ez az ösztön a legnagyobb elmékben épen úgy megvan, mint a legkisebbekben. Ez a magyarázata annak, hogy Scott nemcsak gyönyörködtetni tudott, de utánzására is ösztönzött magánál nagyobb írókat. Olvasóközönsége még ma is óriási; a XII. században játszó Ivanhoe, az Erzsébet királynő udvarát rajzoló Kenilworth, meg a skót hőst XI. Lajos Franciaországába vezető Quentin Durward talán a legnépszerűbbek.

A minden mélyebb ok nélkül lakists (a tó költői) néven összefoglalt lírikusok a német romantika különböző árnyalatait képviselik. Egyetlen közös vonásuk világfelfogásbeli: ama bizonyos fordulatot a felvilágosodástól a reakció felé valamennyien megtették.

A népért való rajongást, Rousseau természetkultuszát és kultura-ellenességét, a városlakó honvágát a falu után, Wordsworth képviseli. Egész költői arcképe benne van az elpusztíthatatlan «Heten vagyunk» idealizált naivságában. Coleridge-en érzik meg legerősebben a német hatás; élete, esztétikus elvei és költői írásai a nyughatatlanság és zavaros miszticizmus érdekes keverékei. — Southey lírája az érzékeny emberbarátot és a természetet formai bravúrokra felhasználó leíróművészt tükrözi; epikájával ő hozza át Angliába a romantika fantasztikus Keletjét. De ennek az iránynak — addig is, míg a lakisták legnagyobb ellensége, Byron meg nem próbálja benne tehetségét — legigazibb költője nem Southey, hanem Thomas Moore. Iracionalizmusa szembeállította reakciós angol kortársaival. Lírájának legfeltűnőbb formai saját-

sága, hogy ir és egyéb népdalok dallamára szabta verseit. Hangot talált az ir nemzeti fájdalomnak és saját legszubjektivebb érzelmeinek, szentimentalizmusának és erotikájának. Ez a szubjektivitás sokszor jólesően csillan át keleti történeteiben. (A Lalla Rookh-ba keretezett Tűzimádók nemzeti vonatkozásai!)

Északamerika.

Amerikának is megvolt a maga romantikája. Nem szabad megfeledkezni a halála után gyermekíróvá lett Cooper-ről. Az ő Bórharisnyatörténeteiben ugyanúgy jelenik meg az amerikai mult, mint Scott regényeiben az angol középkor; talán még fokozottabb mértékben elégíti ki az olvasó romantikus vágyait s a francia «panache» romantikát is. Néhány évtizeddel elkésve, de mégis csak a német romantikát plántálta át az Újvilágba «Amerika klasszikusa», a sokoldalú Longfellow. Végeláthatatlan fordításai, átdolgozásai és «utánköltései» mellett — vagy között — meg kell emlékezni Hiawathájáról (1855), melynek már a célja is jellemző: indián hagyományokat akar mintegy nemzeti eposzá összefoglalni. Arany legendája a német Armer Heinrich-monda drámai költeményben feldolgozva.

E. Th. A. Hoffmannal rokon, de terheltségben, ideg-ziláltságban rajta is túltesz a legromantikusabb amerikai: Edgar Allan Poe. A német romantika végső fázisának kései képviselője. Lírája: beteges meghasonlottság, kísérteties miszticizmus, hangutánzásokkal bűvészkedő, csodás ritmusú verselés. Holló-ját nem lehet jól le-

í ordítani, de olyan rosszul is nehéz, hogy az eredetinek hangulat-evokáló ereje át ne érezzék valahogy. Borzalmas és misztikus elbeszéléseiben olvad össze leginkább Hoffmann egyéniségével. Ő kezdte művelni a hátulról eléfelé kikokoskodott rejtelmes és bonyolult bűnügyi történeteket is, a XIX—XX. századforduló főgyönyörűségét, Conan Doyle specialitását. Poe hatása Európában kezdődött és mindvégig itt is maradt legerősebb: igazán nem amerikai természet. Valamelyes lelki rokonságban van vele a gyötrelmes témákat erkölcsi kérdésekkel kapcsolatba hozó Hawthorne, a legnépszerűbb elbeszélők egyike.

A többi germán népek német romantikája.

Kissé világosabb és józanabb kiadásban, formarombolás tekintetében óvatosabban, Dániába is eljutott a német romantika. Eleven életet élt itt; a világirodalom szempontjából azonban legfőbb atyamesterét, a germán őskor költőjét, Öhlenschlägert lehet megemlíteni. A németek, azt hiszem, némi túlbecsüléssel viszonzták német-rajongását; országos jelentősége mindenestre nagy volt. A svédeknél is meg lehet találni a német romantika összes alkotó-elemeit; a régi mondák és a nemzeti őstörténet kutatása itt is meghozta a maga egykor világszerte népszerű természet Tegnér Frithjof-mondája (1825) alakjában. Folyton változó, stílszerűtlen (részben klasszikus!) versformái ma már különösen hatnak.

A franciák.

A nagy forradalmat megelőző évek és a restauráció mézes éveit közt van az a korszak, melyet a francia irodalomban a német romantikával állíthatunk párhuzamba. Több mint egy emberöltő; ha a forradalomra és Napoleon korára gondolunk, bátran duplán is számíthatjuk. Ami az irodalmat illeti: e viharos korszak elején sok világraszóló nagyság halálának, s a végén sok világraszóló nagyság születésének vagy felépésének dátumát találjuk. Delelőjét alig három-négynek jelenti ez a kor. És mégis érdekes. A két homlokegyenest ellenkező világfelfogású század határmegyéjén sehol sem ütközik ki ilyen erősen az a paradox, amely szerintem oly másodrangúvá csökkenti a világfelfogás szerepét a művészi formák fejlődésének kérdésében. E paradox az, hogy a szellemi forradalmárok voltak a klasszikus formák, a művészi hagyományok legszigorúbb őrei (és amint már általánosságban említettem, éppen ezzel segítettek lejáratni ezeket a formákat és hagyományokat) — s az orthodox vallásos hit, a nacionalista felfogás képviselői fogtak hozzá (ha nem is az 1830-as romantikusok vehemenciájával) a tudatos romboláshoz s az új lehetőségek kereséséhez.

Ennek a kornak legnagyobb írói készítik elő a francia romantikát. Reprezentatív embere egy — asszony, nem a produkció, de a megértés művésze: Mme de Staël, a veszendő francia királyság pénzügyminiszterének, Neckernek, Germaine leánya. Rousseaunak, a romantika apjának imádatában nő fel. «Rousseau erényt tudott csinálni a szenvedélyből» — írja róla s

ezzel tömören megfogalmazza a romanticizmus szubjektív erkölestánát. Szenzualista filozófus és érzelmes lélek, mint a századvég, mely felnőni látta. Józan elme: egymásután kerül összeütkezésbe minden túlzásba menő iránnyal, jakobinusokkal és Napoleonnal; misztikus hajlamai nincsenek.

Regényei, mindjárt az új század elején, megütik azt a hangot, mely ettől fogva harminc esztendeig ki fogja egészíteni kíséretével a Nouvelle Héloïse és Werther hangulatát. Delphine és Corinne ma nehezen olvasható könyvek. De már ott sír és küzködik bennük az egyének, a szenvedély vagy a lángész jogán kivételes embernek szembenállása a társadalom törvényeivel, kicsinyes, hétköznapi életével.

Németország bővíti ki Mme Staël egyéniségét két lényeges romantikus elemmel. A szenzualista filozófust Fichte idealistává teszi, a Rousseau-imádó erkölccsé emelt szenvedélyének helyébe Kant kategórikus imperatívusza lép; a racionalistában felébred a miszticizmusra való hajlandóság: ez az egyik. A másik, bennünket közelebbről érintő romantikus elem a német irodalom megismerésének és, nem utolsó sorban, A. W. Schlegel kalauzolásának eredménye: a hagyományos retorikától már amúgy is elszakadt Rousseau-tanítvány a De l'Allemagne irodalmi tárgyú fejezeteiben felégeti a klasszikus formákhoz vezető hidat is, lelkesen harcol a hármas egység ellen, szemére veti honfitársainak a hagyományokhoz való csökönnyös ragaszkodásukat, azt kérdi: lehet-e remekművek utánzásával remekműveket alkotni? Fölhozza a «való-

a színűség» érvét is: mondtam, jellemző ez minden új irányra, s a romantikát a realizmussal összekötő kapcsokat már itt (helyesebben már Schlegelnél!) észre lehet venni. Leggyümölcsözőbb cselekedete e könyvnek az a tanács, hogy a fenyegető terméketlenséggel szemben a franciák tágítsák ki a művészet határait és tanuljanak az idegenektől is.

Meglátjuk majd, mi az, ami ebben a könyvben megkezdődött. Napoleon érezhette: első kiadásának példányait katonalovak patáival tapostatta szét.

Mme de Staël receptív asszonyi lénye mellett a kor produktív, igazi költője Chateaubriand.

Szenvedélyek örökös krízisei alkotják hosszú és mozgalmas életét. A szenvedélyek szentsége, a művészet mindenekfelett való kultusza, a valást megsemmisítő filozófia, a társadalom minden kényszerén diadalmaskodó természet — ezzel a lelki poggyással indul amerikai felfedező-útra a forradalom előtti, fiatal Chateaubriand, Rousseau imádója. Az indiánok közül hazahozott első, exotikus regényében (Les Natchez) már megcsendül élete művének s egyben a romantikus korszaknak főmotivuma: a «század betegségében» szenvedő, a túlkulturált társadalomtól megrontott ifjú balsors-hozó szerelme.

A nagy forradalom, bár pesszimistává teszi és megtagadtatja vele az emberi haladást, nem változtatja meg lényegében. Még Rousseau híve, ellensége minden megkötöttségnek, minden törvénynek, minden vallásnak. És a forradalmakról szóló essayje még akaratlan szubjektivitás-

ban is Rousseaura vall. Ebben a művében bon-
takozik ki először művészetének legtovább bá-
mult két sajátsága: a stílus ragyogása és le-
írásainak páratlan elképzeltető ereje.

A valláshoz való hirtelen megtérése inkább
akarat, elhatározás, mint érzés gyümölcse volt.
Erre vall a XIX. század elejének legjobbkor
jött és lehangosabb sikerű könyve, a *Génie
du Christianisme*. Művészi katholicizmus
nyilvánul meg benne, a misztikum művészi
szempontból való szeretete. Keresztény esztéti-
kája az első erős lökést adja a klasszikus sza-
bályok tiszteletének. Felfedezi a középkort, ad-
dig félreismert szellemében, elhanyagolt irodal-
mában és művészetében; felfedezi — egyenesen
V. Hugo számára — a középkor szimbolumát:
a gótikát.

Voltaképen ez a könyv tette Chateaubriandt
a romantikusok patriarchájává. A *lala* és *René*,
két mai napig legolvasottabb műve, szintén ebbe
volt beléolvasztva. Ezek is magukon viselik a
művészi katholicizmus bélyegét: a keresztény-
ség eszköz az írónak, hogy felnagyíthassa alak-
jai lelkét és sorsát. René különben e második
inkarnációjában is az a szubjektíven rajzolt,
végzetes ifjú, aki a befejezetlenül maradt *Les
Natchez*-ban volt.

Chateaubriandnak az a műve, ahol a ke-
reszténység legvilágosabban szolgálatába van
állítva egy új irodalmi iránynak (ha az előszó
megfordítja is ezt a viszonyt), a *Martyrs*
című prózában írt eposz. Chateaubriand pályája
folytonos törekvés az eposz felé. Formában és
objektivitásban itt jut legközelebb a klasszikus

epikához. Egyszerű, nyugodt, párhuzamos ritmusú mondatai a Genesis nyelvét akarják utánozni; de ennél jobban sikerül a görög alakok görög stílusú beszéltetése. Ez az igyekezet már, a tárgyak, külsőségek gondos és történeti hűségre törekvő leírásával együtt a klasszikus mezben is a romantika couleur locale-jának előhírnöke. A hasonlatok homérosziak akarnának lenni: de a sokatlátott író néha kizökken hősei kép- és gondolatköréből, modern fogalmakra tévedve. Objektivitása majdnem tökéletes. Önmagáról nem beszél: lírája megfér a XXIV. ének invokációjában, mely nem egyéb, mint búcsú a lírától.

És ebben a klasszikuskodó műben — az említett apró jeleken kívül is — folyton jelen van a romantika, az elhatározott és az önkéntelen. A kitűzött művészi célt éri el aránylag legkevésbé. Isten és a keresztény mennyország, a klasszikus mitológia helyett alkalmazott romantikus epikai masinéria: nemcsak a vallásnak nem szolgál, de a költészetnek sem, mert allegóriává lesz és oly hidegen hat, mint a XVIII. század allegóriái. A kor elég hívő volt ahhoz, hogy a költő szándéka sikerüljön: ő nem volt eléggé az. Mindamellet: két-három évtizedre iskolát csinált. Bensőbb és tartósabb siker volt a gall őskor feltámasztása. A romantika nacionalizmusa őszintébb volt Chateaubriandban, mint vallásos érzése.

A Mártírok végtelenül jellemző a franciák német romantikájára: a romantika egész szelleme, új tárgyköre, új világnézete alig elegendő, hogy e konzervatív irodalmi világban

a klasszikus külső formán apró réseket üssön. Mire a rések igazán kitágulnak, már egy másik romantika szelleme özönlik be rajtuk. De akkorára Chateaubriand az irodalomtól távol, politikai szereplése üres perceiben és öregsége «splendid isolation»-jében írja emlékiratait — a síron túlról; élete legnagyobb, legromantikusabb lírai époszát. (*Mémoires d'Outre-tombe.*)

Chateaubriand tekintélye a 20-as évek elején érte el tetőpontját. A tisztos középszerű, formában kevés merészséget tanusító, szellemben katolikus és legitimista írók egész serege szegődött követői közé. Folyóiratuknak, a *Muse Française*-nek gárdájába tartozott egy egészen fiatal költő, a toulouse-i akadémia katolikus-hazafias «virágjátékainak» többszörös díjnyerője, az *Odes et Ballades* szerzője is: Victor Hugo, aki különben ekkor még azt állította, hogy romantika — nincs.

Ellenben — valami kis félreértés miatt — nem írt a *Muse Française*-be egy másik, Hugonál idősebb poéta, akinek pályafutása szellemileg sokáig marad rokonságban Chateaubriandéval, s aki a franciák német-romantikájának harmadik — a líra terén egyedülálló — jelentős képviselője: *Lamartine*.

Hosszú életének ez az első része, sőt voltaképpen első kis versfüzete érdekel bennünket legközelebbről: az 1820-ban megjelent *Méditations*. Külsőségekben semmi újat nem ad, iskolákhoz és jelszavakhoz nincs köze. Egészen belül van valami ezekben a nem éppen lírai cím alatt összegyűjtött lírai költeményekben.

Franciaország egyszerre fölneszel. Isten tudja, mióta nem szólalt meg a francia lírában — a lélek! A német szubjektivitás homálya és szélyei nélkül, a franciák szónoki emfázisa nélkül, nyugodt és mégis fiatalos, mély és mégis világos tud lenni Lamartine. A szerelem, a halál, a végtelenség, a hit egy olyan lelket rezdítenek meg ezekben a versekben, mely csak érzékenységben és a kifejezés méltóságosan egyszerű formáiban különbözik az átlagos lélektől: mindenkihez szól, anélkül, hogy le kellene szállnia ideális magasságából. Ez a lélek többet kell, hogy szenvedjen, mint az átlag-lélek: de Lamartineből hiányzik a kétségbeesés byroni gőgje, neki a szenvedés: megtisztulás, a szenvedés kifejezése: fölemelkedés. Nálunk talán már csak antológiák tartják fenn a *Méditations* egyikét versét (le Lac), — de a franciaia irodalom joggal számítja határjelzői közé, mert a lélekreszabottságot, tehát a belső formát adta vissza a lírának, mely sokáig üres külső forma volt.

Következő kötetei kevésbé egyenletes értékűek, objektívebbek, elmélkedőbbek és hidegebbek. Aztán a politikus-korszak jött, a szabadság ideálista harcosának 1848-as felmagasztalása, rezignált visszavonulása, a kenyérkeresetből írott könyvek... E hosszú évtizedek terméséből ma igazán csak az *Histoire des Girondins* él, ez a lírai-festői történelem, emelkedett, megértő és megbocsátó szellemével, homályos pontok és alakok nagyszerű elképzelésével. A forradalmi időkben fölösleges okos embereknek soká lesz még vígasztalója.

Új lélek a repedezni kezdő régi formákban,

halk megmozdulása az új formáknak, egy-két nagy költő a sok középszerű között: ez a franciák német romantikájának képe.

Az olaszok.

Itáliában két igazán jelentős író képviseli a német romantikát. Egyik Manzoni, aki Párisban ismerkedett meg ezzel az iránnyal. A romantika vallásos szelleme megtérítette, mint az *Inni Sacri*-ből is látszik (Szent himnuszok); de a formai forradalmat nem e régi, patétikus eszközökkel megírt költemények, hanem A. W. Schlegel elméleteiből és Shakespeare meg a *Götz v. Berlichingen* olvasásából fogamzott drámái jelentik. Világhírűvé *I promessi sposi* (a Jegyesek) című regénye tette. Nemzeti mult, néhány ragyogó részlet (a milánói pestis!) és ... Walter Scott.

A másik: Silvio Pellico, akit nem romantikus drámái, de osztrák börtönökben vallássossá és rezignálttá törött carbonaro lelkének rajza: *Le mie prigioni* (Börtöneim) tart máig is életben.

Nyugat és kelet között.

A magyarországi német romantika két lényeges pontban tér el szülőanyjától. Művészi tekintetben: nálunk nem lehet a formaromboló tendenciát hangoztatni, hiszen az öntudatos formaművészet általánossá válását csak az 1772-es dátumhoz kötjük. Világfelfogás tekintetében: a XVIII. század «aufklärista» mozgalmi szépirodalmunkban nem uralkodtak annyira, hogy heves reakció támadhatott volna ellenük; a romantika vallásos miszticizmusa nem talált talajra. A nemzeti érzésnek a mult megcsillogta-

tásával való élesztgetése (hacsak Kisfaludy Sándor erősen nemesi és fajmagyar gondolkodását nem számítjuk) nem járt olyan következményekkel, mint a németeknél.

A francia klasszicizmust nem kellett megölni: asztalfiók-életet élt Bessenyeinél, meghalt, talaj hijján. De a római klasszicizmus formái magyar érzésre és temperamentumra szabva virágoztak ki Berzsenyi ódáinak súlyos strófaiban és Vörösmarty hexametereiben; egyszer — Fazekasnál — a néphez is eljutottak. Halálraitélt irány csak egy volt: a német-görög klasszicizmus. De még ennek «általános emberi» törekvései is azt a nemzeti célt rejtették magukban, amit a többi. Külső formája — az ú. n. nyugateurópai verselés — új tartalommal megtelve virágozik máig. Legnagyobb költője, Kölcsey, kinőtt ebből az irányból: ezzel élte túl. Bajza és iskolája, akikben legtovább maradt fenn a klasszikus «általános emberinek», formai és lelki kényeskedésnek a szentimentalizmussal és erős nemzeti érzéssel való különös keveréke: ma már csak irodalomtörténeti érdekességek.

Formai tekintetben tehát a mi romantikánkat úgy lehet tekinteni, mint az eklektikus gazdagodás korszakát. Hozzájárul ehhez a gazdagodáshoz, mint mindenütt, a népköltészet felfedezése: Pálóczi Horváth Ádám, Csokonai, Kisfaludy Károly népdalaiban. S amit a közel jövő diadalmas áramlatának megérzői ebben az irányban cselekszenek, azt teszi a másikon Kazinczy, fordításai változatos tömegével és a nyelvújítási mozgalommal meg

akarván adni a magyar nyelvnek a nyugat minden kifejezési lehetőségét.

A formák dús gazdagodása, hazai és külföldi erekből: ez a magyar irodalom legszembetűnőbb vonása a XIX. század egész első felében. Kisfaludy Sándor intim, közvetlen és máig is megindító Himfy-dalai egyhangúak, de hoznak valami újat: a szonett elmagyarosítását. Csokonai Lillája érzésben is komplikáltabb, formában meg éppen: Debreczen magyarságát ezernyi változatban keveri a nyugat raffinériájával. Kölcsey, első irányából kinőve, a kiábrándulás keserű iróniájától a hazafias páthosz legmagasabb fokáig mindent egyforma készséggel fejez ki; ő ülteti át a Bürger-szerű balladát is, amiben Kisfaludy Károly lesz legközelebbi követője. Vörösmarty líráját, a század első felének Petőfiig legnagyobb értékét, bajos bárhova is beskatulyázni: a legszubbjektívebb líra, mert minden sora akaratlan kifejezője egy lefojtott forrongású hatalmas temperamentumnak, mely csak néhány rapszodiában szabadul fel, de akkor aztán ijesztő... és a legáltalánosabb is, hiszen tudatosan Vörösmarty nem törődik énjével, fajának és az emberiségnek nagy kérdései kísértik, zaklatják s e kérdésekre nem a racionalista gondolkozó, de a vizionárius nemzeti próféta adja meg a választ.

Az epikában még a XVIII. század száraz tárgyi romantikáját követi Kisfaludy Sándor, a középkorból vett egyhangú nemesi történeteivel. Az igazán nemzeti jellegű eposznak egész sereg művelője dolgozik, de csak Vörösmarty

él közülük. A klasszikus külső formát csak egyszer veti le, de a nemzet történetének, középkori harcainak rajzában romantikus. Nemzeti mitológiát csinál, népmese-motivumokat használ fel, a romantika recipéje szerint.

Az elbeszélő prózára legtartósabban nálunk is a Nouvelle Héloïse és Werther nyomja bélyegét: először még a XVIII. század végén, Kármán Fanni-jában, — legutoljára talán az Eötvös Karthauzi-jában, itt azonban már a napló-forma külsősége mellett a byroni korszak lelki széttépettsége, a «mal du siècle» nyomai is erősen meglátszanak. Kölcsey fantasztikus novellái korai német romantikus elbeszélők hatására vallanak. És, egy-két évtizeddel elkéssetten, Walter Scott is talált magyar követőre Jósika Miklós személyében. Nemcsak meseszövés (sőt mesemotivumok) és jellemrajzolás, de a leírások, kulturtörténeti adatok részletessége tekintetében is követi; utánozza egészen a rövid fejezetekig s a fejezetek megmottózásáig. Részletes leírásai mögött rendszeren elvesznek a rajzolt kor igazi problémái. Vajda Péter a Kelet pompázó leírásába menekül, éppen mint a német romantikusok, de ő nem az élet, inkább — a cenzura elől, hogy így bánthatatlanul énekelhesse a szabadság himnuszát. Legromantikusabb sajátsága különös, túlterhelt nyelve.

A gyermekkorát élő magyar színpadon (és hol az a Dickens, aki méltón le tudná írni ezt a szomorú gyermekkort!) nem volt könnyű dolog Kotzebue virágkorában kiverelkedni a magyar dráma helyét. A dráma nálunk nem

reformálásra, hanem megteremtésre várt. A probléma így állott az író előtt: Kotzebue — élet; Shakespeare — asztalfiók.

Kisfaludy Károly szerencsésen tudta megoldani ezt a problémát. Kotzebue-hoz, — aki, ne feledjük, a színpadi írot kötelező mesterségbeli tudásnak akkor legjobb mestere volt, — hozzátette a magyar élet néhány kedves vonását: és a vígjátékban megnyerte a pört. Shakespeare-hez meg (már t. i. a XIX. század elejének Shakespearejéhez) hozzátett egy kis Kotzebue-t: és valamennyire ez is sikerült. Kisfaludy Károly azért az első magyar drámaíró, aki közönséget tudott teremteni, mert ő az első, aki tudta, hogy a színműírás nemcsak művészet, hanem mesterség is.

Ezt nem tudta megtanulni ritterdrámás tanulóévei alatt a legnagyobb magyar tragédia írója: Kato na. Bánk bán-ban az igazi Shakespeare villan meg: nem az öntudatlan Hamlet, Othello és Ofélia-utánzásokra gondolok, hanem arra a még öntudatlanabb, de annál shakespeareibb egymásmellettségre, ahogy a modern színpad felvonásainak nyügében rétegekbe összetorlódnak, felváltják és kiegészítik egymást a nemzeti és egyéni tragédia cselekvő és szenvedő személyei. (Kisfaludy Sándor Bánk-jában feltűnőbb a korrajz szaggatott jelenetezésében a külső Shakespeare-utánzás: és mennyivel távolabb van ő Shakespeare lényegétől!)

A német romantika Shakespeare-jén kezdi és a francia romantika motivumai közé tett kirándulás után ismét a királydrámákhoz tér vissza a drámaíró Vörösmarty. Nyelvének ere-

jével maga után tud kényszeríteni bennünket mindezekre a kirándulásokra. Csongor és Tündéje a magyar nyelv zenei lehetőségeinek soha meg nem álmodott és felülmúlhatatlan kiaknázása. Szédítő az az út, amit az epikus, lírikus és drámaíró Vörösmarty a vad páthosztól a méltóságos nyugalmon át a játékos bájoságig meg tud járni.

A német romantika kora nem volt a legnagyobb korszaka a magyar irodalomnak: de minden utat megnyitott a közeledő legnagyobb korszak számára, nyelv és formák tekintetében.

Keleti hullámok.

A cári Oroszország irodalma a századfordulón még az udvar levegőjében él: természetesen nem lehet más, mint a francia pseudo-klasszicizmus másolata. Ezeknek a formáknak elavultságát s egyben a szentimentális Wertherhangulatot Karamzsin Miklós érzi meg nyugati útján; ő hozza el keletre Egy utazó orosz leveleiben; novellái ugyanezt a hangulatot próbálják a felfedezett orosz nép lelkében is megszólaltatni. Népszerű történelmi műve a romantika reakciós politikai irányának képviselője. Kryloff Andrejevics Iván, akinek meséi az «orosz Lafontaine» melléknevet szerezték meg, nem annyira formában, mint a népies előadás és szellem tekintetében kifejezője valaminek, amihez a német romantika adta az impulzust. Egészen a németek tanítványa, élete jórészét közöttük is töltötte és műveik fordításával, utánzásával propagálta irányukat Oroszországban Zsukovszkij Vaszilij, akinek

lelke a romantika miszticizmusával rezgett együtt.

A lengyelek legnagyobb költője, a Nyugaton is dédelgetett Miczkievicz Ádám, a klasszikus formakultusból nő a romantika szabadsága felé. Elsősorban a németek hatnak rá, aztán Byron varázsa alá kerül, de Byron sem változtathat erős nemzeti karakterén és lassankint miszticizmusba vesző katolikus hitén. Bürgerre emlékeztető balladáin, románcain kívül Pan Tadeusz című epikus költeménye őrzi hírnevét: a legjobb szláv eposznak mondják. A romantika miszticizmusának kései virágai hajtának ki a beteges, önkínzó Krasinszky Zsigmond gróf költészetéből.

II. FEJEZET.

A francia romantika.

A francia romantikában a világirodalomnak három, párhuzamos és egymással összefüggő jellemvonása testesül meg.

Az első: a már megkezdett formai rombolás folytatása és az új formák elméletben és gyakorlatban való felépítése.

A második: a szentimentálizmusnak világfájdalomná változása, az «ennui romantique», a «mal du siècle».

A harmadik: a liberalizmus felébredése a politikai reakció korszaka után, a racionalizmusé a vallási miszticizmus után; ezzel pedig természetesen kapcsolatban: az irodalom tendenciózussá válása.

Minket az első helyen említett jellemvonás érdekel elsősorban. A kívül-belül hazug pseudo-klasszicizmus ellen vívott harc a forma és tartalom kérdésében egyaránt a valószínűség jelszavával, realista-racionalista jelszóval indult meg; a francia romantika objektív akart lenni. A harcok súlypontja 1830-tól mesterségesen a drámára terelődött. Valóságos objektivitás híján a romantikus dráma — mint dráma — nem lehetett életképes. A francia romantika belső

súlypontját a lírában kell keresni; ez a líra nyilvánul meg drámában, regényben, epikában egyaránt.

A romantikus forma. Victor Hugo.

Mme de Staël könyve tíz esztendeje élt és hatott már, a Muse Française írói gárdáját hébe-hóba megtámadták előrelátó akademikusok, felforgató törekvései miatt: és a romantika legfontosabb formai problémái még mindig öntudatlanul szunnyadtak. Victor Hugo, a klerikális-royalista körök ifjú kedvence, a (végleges címén) Odes et Ballades első előszavában fontosabbnak látja a monarchikus eszméket s a vallásos hitet, mint a művészi formát. «A költészet nem az eszmék formájában, de magukban az eszmékben van». A második kiadás előszavában kezd ébredezni a formai újítások harcosa. Amit mond, voltaképpen Chateaubriand és Lamartine újításainak kodifikálása. Hugo igazában nem volt újító, csak újítások sikerrevivője. A régi francia ódát támadja hideg, monoton volta miatt; ez nem lehet többé az új, forrongó társadalom kifejezője. «A megszólítások, felkiáltások, megszemélyesítések, trópusok: hevítőszerek, amik fagyasztanak, ha nagyon szaporítják őket». A maga részéről valami alapeszmére akarja az ódát felépíteni, a pogány mitológia kopott és hamis színei helyett a keresztény hit világából vett képeket ajánl; a nyelv végül «komoly, vigasztaló, vallásos legyen... szüksége van erre az atheizmus saturnaliájából még egészen tántorogva kilépő régi társadalomnak». Ez még, mint látjuk, folyvást a német romantika ideológiája.

Az 1818—28-ig írott ódák során Hugo csak fokozatosan szakad el a régi iskola becsmértelt rekvizitumaitól. Még a klasszikus körülírás is soká megmarad: a szótár felszabadítása későbbi harcok eredménye. Ami a tartalmat illeti, csudálatosan kevésbé szubjektívek ezek a költemények, még akkor is, ha intim tárgyúak. A pointe és a szavak csengése túlságosan fontos szerepet kezd játszani. Az önmagáért való nyelvművészetnek már ekkor mestere Hugo. És ez a tulajdonsága még erősebben érvényesül a balladákban, melyekre különben a ballada semmiféle meghatározása nem illik. Legtöbbjükben a monológ-forma képviseli a drámaiságot. A tárgyak közt megjelenik a Kelet, a tündérek világa, a középkor: megannyi alkalom a fantázia megcsillogtatására s a muzsikáló és festő nevek, régi és exotikus szavak rímeltetésére. Ezek az elemek alkotják a szemnek-fülnek oly gyönyörködtető *Les Orientales* anyagát, ezek szabják meg formáját. Itt már tökéletes szabadsággal csapong a költő és megbabonázza kortársait. Tömérdek utánzója akadt Európaszerte. A németek között szemmeláthatóan hatott Freiligrath-ra és Herwegh-re. Az előbbi olyasvalamit is átvett tőle, ami Hugo francia verseit színesebbé teszi, de németben igen groteszk hatású: a versbe sűrűn beleszótt és rímnek is felhasznált exotikus szavakat. Ő támasztotta fel a német verselésben az alexandrinust.

Tulajdonképpeni líra, szubjektivitás még ebben a könyvben sincs. Ami a közszellem — és vele Hugo — változására jellemző: a görög szabadságharc hatása. A divatossá vált filhel-

lenizmus a francia romantika liberális fordulatának előfutárai közé tartozik.

Közben az 1830-as forradalom magával ragadja azokat a költőket is, akik nem sokat tettek előkészítése érdekében. Hugo mostantól kezdve az egyházat támadó istenhívő, a Napoleon nagyságáért rajongó liberális szerepét játssza — talán teljes meggyőződéssel. Lírája egy lépéssel közeledik a szubjektivitáshoz; egészen lírává igen sokára fog válni. Regényei, drámái lírikusabbak verseinél. Maga, elvben, szintén objektív akar lenni: a költőnek hivatása van; bírása, tanítója, vezetője az embereknek. Legtöbb szubjektivitás még a *Chants du Crépuscule* szerelmi dalaiban rejlik. De általában Hugo felnagyított átlag-érzések megéneklője; mindenki talál benne magából valamit s ez a valami a forma kábító ragyogásával van elmondva. Ez nagysága és egyben veszte is: azt az egy, örök és szívbemarkoló szót, amit keresnénk benne, elsodorja a szavak bőséges áradata. Lelkünk különösebb, ritkább húrjai nem rezonálhatnak Hugo verseire. Halk árnyalatok iránt nem volt érzéke, azok belévesztek volna az ő óriási amplifikációiba. Az ellentét, a kiélezett antithézis annál inkább kedvére való volt: pályája derekától kezdve minden műfajban ennek hajszolása jellemzi legjobban.

Regényeiben Hugo eleinte Scott tanítványa, mint ahogy egész nemzedéke az volt. De már fiatalkori kísérleteiben különösen vegyülnek Scott ismert tulajdonságai a verseiből kiszorult lírával. És első világraszóló regénye, a *Notre-Dame de Paris*, egészen lírai érzéklése a

középkori városnak, színfoltokban, a hangok látásában. Mert Hugo annyira a szemén keresztül érzékel mindent, hogy a hangot is látja. Az Orientales rímei: színek; Páris egyszerre kongó harangjai: látomás. A gótikát, Chateaubriand és Nodier nagy fölfedezését, nem megértéssel eleveníti meg Hugo, de — ami itt fontosabb — fantasztikus, megszemélyesítő vízióival. A lírikus Hugo fősajátságai a regényben is megjelennek: az egyetlen képben meglátott filozófiai gondolat (ceci tuera cela — a betű meg fogja ölni a katedrálíst) s az egy alakban megtestesült antithézis (rút test — gyönyörű lélek: Quasimodo). Realisztikus vonások bőségben vannak, de ne értsük félre a dolgot: ezek itt még nem azért szerepelnek, mert igazak, hanem mert egyben festőiek is. A történelmi igazság nem fontos neki, Scott-szerű aprólékosságai bluff-szerűen hatnak. Akár Alfred de Vigny Cing-Mars-át, akár Mérimée-nek a tömeghangulat festésével becsessé váló *Chronique du règne de Charles IX-jét*, a kornak két nevezetes történelmi regényét olvasuk: ebben a tekintetben sokkal fölötte állnak. De hiszen Hugo is, a közönség is egyebet akart most.

A drámában vívta leghangosabb harcait a francia romantika. Hugot, az *Odes et Ballades* s az *Orientales* istenített szerzőjét szinte kényszerítette vezérszerepe, hogy ezen a téren is ő arassa le a megérett termést. De ez nem történt minden küzdelem nélkül.

A pseudoklasszikus tragédia már meghalt, de ezt még senki sem vallotta be. Mme de Staël

hiába adta a franciák kezébe Schlegel elméletét és egy sereg német színmű tartalmát. Az első romantikus periódus középszerű nagyságai maguk is klasszikus tragédiákat írtak. Auger, a buzgó akadémikus, a nemlétező francia romantikus dráma ellen intézte heves kirohanását. A fantáziát, a szerkezet szabadságát, a bő és színes, változatos és meglepő cselekvényt a színpadon a melodráma, a jó nép könnyfacsaró mulatsága képviselte. A romantikának sok mindent nem kellett újonnan kitalálnia: egyszerűen bevitte a melodramai hatásokat a komoly történeti drámába. A Comédie Française csak igen tétova lépéseket tett a realizmus irányába. (Ne feledjük: a romantika színpadi jelszavai legnagyobbbrészt realista jelszavak voltak.) Auger-nek, a Muse Française cikkíróin kívül, Stendhal felelt meg, egész könyvvel. A Racine et Shakespeare-ben prókátorául szegődik ennek az irányynak, melyhez voltaképpen igen kevés köze volt. Stendhal könyve szerint «romantikus» minden író, aki saját kora nyelvén és ízlésében ír (romantikus volt tehát Sophokles is). «Klasszikus» az, aki a dédapák ízlését tartja szem előtt. A régi nagyokat tehát csak abban kell követni, hogy mi is írjunk saját korunk számára. Hogy ma inkább Shakespeare utánzása a jogosult, mint Racine-é: azért van, mert a mai társadalmi viszonyok hasonlóak a Shakespeare-korabeliekhez. Hazugnak mondja az egységek törvényéhez való ragaszkodást, kikel az ellen, hogy az emberek olyan ízlést erőszakolnak magukra, amely nem az övék. Hirdeti a hármas egység alkonyát és

heves támadást intéz az alexandrin ellen (akár csak Schlegel). A romantikus drámát formai szempontból — kissé egyszerűen — úgy határozza meg, hogy cselekménye hónapokig is elhúzódik és különböző helyeken játszódik.

Az elméleti vitákon kívül sok minden történt, mielőtt a romantikusok a konzervatív francia tragikus színpadra mertek volna lépni. Stendhal könyvét megelőzte az újra kiadott Letourneur-féle Shakespeare-fordítás és a francia Schiller. A folyóiratok bőven kezdtek beszámolni a külföldi színpadok eseményeiről.

Az első romantikus dráma — könyvdráma volt, Victor Hugo 1827-ben megjelent óriási terjedelmű Cromwell-je. Versben (erről Hugo nem mondott le egykönnyen) és... a hármas egység törvényének megtartásával. Előszava tette nagy eseménnyé. Ez a fontos és sokat kommentált manifesztum kissé zavaros mű; nagy és merész általánosítások, világirodalmi összefoglalások, apodiktikus kijelentések gyűjteménye. A kereszténységből, a test és lélek kettősségének gondolatából vezeti le a groteszk és a fenséges keveredésének elméletét: ez a dráma legnagyobb szépségei közé tartozik! Szabályok helyett természetesen a genie függetlensége mellett tör lándzsát. Bizonyos konvenciókat szükségesnek tart, hiszen a teljes realizmus lehetetlenség. Ha nem hisszük el, hogy a Cid versben beszél — olyan úton indultunk meg, hogy végül csak a valóságos Cid elégíthetne ki bennünket. És itt jól látta meg Hugo, a couleur locale követelője, a realizmus alapvető kérdését.

A hármás egység, sőt a verses forma átgazolásának vakmerőségét többen is megpróbálták a komoly történeti drámában, mielőtt Hugo a könyvtől a színpadig vivő utat megtehetette volna. Mérimée és Dumas darabjai már minden romantikus kellékkel fel vannak szerelve. Dumas a faiseur-író egész tudákosságával, tüntető módon «csinálja» a couleur locale-t, halmozza az apró történeti adatokat. Visszaél a shakespeare-i realizmussal, ha hátborzongató jelenetek színrehozataláról van szó. És ez a mesterembernek, úgy látszik, kevésbé árt meg, mint az igazi írónak: ugyanabban az esztendőben nagy botrányt okozott Alfred de Vigny Othello-átdolgozásában a zsebkendő szó és simán ment keresztül Dumas Henri III et sa cour-jában az ugyancsak Othello-ból lopott zsebkendőjelenet...

1830 február huszonötödike, Hernani híres, diadalmas csatája hozta meg a francia romantikus dráma győzelmét. 1843-ban a Burgraves bukásával ér véget a romantikának ez a fázisa.

Hugo és azok, akiket diadalra segített, levertek néhány bilincset a drámáról. Messzire vinne annak a kérdésnek fölvetése, vajjon mindezek a bilincsek károsak voltak-e? A hármás egység elejtése kétségtelenül lehetővé teszi némely — a klasszikus tragédia számára hozzáférhetetlen — téma feldolgozását; de az is igaz, hogy ez az egység, ha megvan, az igazi drámaíró kezében a szilárd kompozíció legerősebb eszköze lehet. A műfajok határainak Diderot-kezdté elhomályosítása, a kores-műfajok megteremtése:

érték, amennyiben új formai és tartalmi lehetőségeket ad; de ne feledjük, hogy keresztezés útján mindig valami közép-értéket kapunk. A tragédia, az emberi lélek legfenségesebb koncepciója, csak veszíthet, akármivel párosítják össze. A jellemzésbe belévtt romantikus elvek, Hugo ellentét-hajszolása: a tragikum és komikum groteszk keverése, ez az eklatáns Shakespeare-félreértés; nagy bűnök és nagy erények egymásmellé helyezése ugyanazon személyben: szerencsétlen újítások, a lélektani igazság és a színpad primitív követelményeinek szempontjából egyaránt. Különösen, ha együtt nézzük ezt Hugo és követőinek szimbolizáló hajlandóságával. Hugo előszavaiból rendesen kiderül, mit akar hőseivel szimbolizáltatni: Angelo hősnőivel a nő két főtipusát, Ruy Blas-sal a népet. Csakhogy szimbolumnak ezek az alakok nem alkalmasak. A romantikus hős, mihelyt kiszabadulunk az író retorikájának bódító hatása alól, már darabokra hull szét, nemcsak ellentétes fővonásai, de ötletszerűen, a mese szükségletei szerint ráaggatott melléktulajdonságai miatt is. Sőt valóságos csoda, hogy lehet retorika, mely ezt a darabokrahullást egy pillanatra is meg tudja akadályozni. Hiszen a színpadon, akár akarja az író, akár nem, csak ugyan szimbolikusan hat minden. Hernani, mikor első szavát kimondja, a néző lelkében már szimbolizál valamit, de legelső vastag következetlensége (és hányat számolhatnánk össze!) már más alakot, más szimbolumot állít szemünk elé. Valóban meg kell részegednünk színektől és hangoktól, hogy (éppen ellenkezően a bortól

megrészegedett emberrel) egynek lássuk ezt a négy-öt Hernanit.

E részegségről a színpad, a ruhák, a tömegek, a rendesen hamis, de mindig ragyogó «*couleur locale*» összes eszközeinek felhasználása mellett: nyelvével, verselésével és lírai retorikájával gondoskodik Hugo. Prózai drámáiban a fokozottan használt melodramai elemek próbálják, úgy ahogy, helyettesíteni a rímet. Ez leginkább *Lucrèce Borgia* halmozott borzalmaival (koporsók, behangzó gyászének stb.) sikerült neki. *De Hernani*, *Marion de Lorme*, *Ruy Blas* ma is találnak megrészegülésre hajlandó közönséget.

A nyelv felszabadítása, a *mot propre* alkalmazása a körülírás helyett, óriási gazdagodást jelent. Nagy lépés a realizmus felé is, nagy lehetőségeket ad a gazdag rímelés terén. De mikor értékeljük, ne feledjük el, hogy valóban üdvös reakciója ugyan a pseudo-klasszikusok nevetséges perifrázisainak és száraz kongásának: ám nem föltétlenül nyereség Racine előkelő, csiszolt, tömör drámai stílusával, sőt Corneille néha elbotló és *précieux*-kődő, kimért és fenséges páthoszával szemben sem. A romantikus szóbozság, a rímhajhászat miatt elferdülő logika és kelleténél tovább nyúló tirádák korcsai a tragikus stilizáltságnak és a realizmusnak. Ami tényleges nyereség van itt, az egyrészt a modern irodalom útjainak egyengetése, melynek valóban szüksége volt a felszabadult nyelvre; másrészt a verstechnika külsőségeiben való — nem újítás, csak régi, félve és ritkán használt szabadságok tüntető és célzatos használata: az

Alexandrinus széttördelése a metszetek változatos elhelyezésével, s a merész enjambement-ok.

Egyébiránt, konvenció-romboló hajlandóságai ellenére, a romantikus dráma egész sereg klasszikus konvenciót tartott meg; új konvenciókkal módot adott a realizmusnak, hogy tulajdon szavaival lépjen fel ellene reakció gyanánt. Mindent összefoglalva: egészséges haladás volt a pseudo-klasszikus tragédia hazugságai után, mely a szubjektivitásával, stílus- és formarombolásával hanyatlást jelent a klasszikus tragédiához képest, sőt: félreértését a dráma igazi művoltának.

A tipikus romantikus hős alakjával s a francia romantika világnézetével, társadalmi, erkölcsi és politikai tendenciáival más kapcsolatban foglalkozom.

A romantikus lélek. I. Lord Byron.

Most Angliát kell középpontul választanunk. A romantikus lélek, mely Rousseauval született meg, a René írójával folytatta kibontakozását, lord Byron személyében találta legragyogóbb megtestesülését. A «század betegségét», mely költőileg oly termékeny járványt ő terjesztette el Európában. A járvány-hasonlat nem is sántít túlságosan: itt csakugyan nem volt szó iskola alapításáról, tudatos művészi irányról.

Szimbolikus véletlenség, hogy Byron egy esztendőben született Schopenhauerrel: a világfájdalom költője a pesszimista filozófussal. Világfájdalom és pesszimizmus nem egy dolog, de — ami minket most egyedül érdekel — szubjektív alapjuk közös. E szubjektív alap Byronnál és

Schopenhauernél egyaránt a magányos, arisztokratikus lélek megvetése és gyűlölete az átlagember, a tömeg iránt. (Hogy ugyanebből a szubjektív alapból Nietzsche különös optimizmus is kifejlődhetik, az nem változtat a dologon.)

Byron arisztokráciája hangsúlyozottan a nagy, magányos lélek arisztokráciája: nem szabad a szó politikai értelmében venni. Politikai és szociális tekintetben nem kell egyebet elmondani Byronról, mint hogy az angol felsőházban első beszédét a munkásság érdekében tartotta — és a görög szabadságért készült harcolni megszervezte csapatával, mikor a halál lecsapott rá. Don Juan-ja egyes részeiben véres pamflet a konzervatív angol költők s az előkelő angol társadalom ellen, mely nem tudta Byronnak megbocsátani az átlagerkölcök megsértését.

A magányos lélek arisztokráciája együttjárhat a legszélső szociális demokrácia elveivel. Ezt a két dolgot külön kell választani. Byronra ráragadt a szociális demokrácia, Byronról ragadt Európa költőire a lelki arisztokrácia.

A byronizmus meghasonlást jelent a világ erkölcsi törvényeivel, melyeket akarva-nem-akarva szétrobbant az átlagon túlnövő, önnön-életét élő egyén. Világ-megunást jelent: az élet nem képes megadni az egyénnek mindazt, amire jogot formál — jogot, egyszerűen azon az alapon, hogy az átlagon felülemelkedő fantáziája megteremtette. Világgyűlöletet jelent: mert a kivételes fantáziához kivételes érzékenység járul, s ez az érzékenység már nem szentimentalizmusban nyilvánul meg, mint a múlt század

végén. Az érzékeny «byronien» meztelen húsából kiálló, sajgó idegvégekkel érzékeli a világhozzádörzsölődő végtelen durvaságát, közönségségét, — de fájdalmát nem sírja el, hanem ökölcsapással, metsző gúnnyal csillapítja s ha menekülnie kell, nemcsak fájdalmát, de gyűlöletét is magával viszi.

Werther is menekült az élettől: de pisztolylövése csak egy fájó élet önkéntes befejezését jelenti, az élet és a világ gyűlöletét nem. Othilde Harold vándorlása is menekülés az élettől: de tele fájdalmas élvezésével mindannak, ami kívül áll a mindennapi életen és még telibb mindannak gyűlöletével, ami ehhez az élethez hozzátartozik.

A romantikus lélek tele van a céltalanság nyomasztó érzésével. Az az élet, amit lát, nem csábítja másra, csak annyi harcra, amennyivel undorító közelségét elverheti magától. Az az élet, amit elképzél, eleve megvalósíthatatlannak tűnik fel szemében. Semmiért sem érdemes küzdeni, dolgozni. A szenvedély és a kivételes nagyság jogán elkövethetünk olyasmit, amit a nyárspolgár (ez a világ középszerűségének leggyűlöletesebb megtestesítője) halálos bűnnek tart: de ne várjuk, hogy ez a bűn boldoggá tesz. A nagyság együtt jár a végzet tragikus bélyegével: a boldogság a nyárspolgaré, a részünk a keserű kacagással viselt boldogtalanság.

Byron epikájában elsősorban és legtisztábban Childe Harold alakja testesíti meg a romantika előbb vázolt hős-típusát. Don Juan személye átlagosabb: itt a Kelet színes rajza, a rabló-

vezér leányának, a «természet gyermekének» ideális alakja a civilizált társadalmak bestiái mellett, s főképen Byron merész újítása: a nyiltan szubjektív kitérésekkel teleszórt epikus mű formája lelkesítette az utánzók légióit. Kisebbségi epikus műveiben néhol rohanóvá válik az itt még készakarva terjengős előadás, sötétek, vadak a színek: mindakét stílus hatása eljut egészen a mi Aranyunkig. Byron drámai költeményei formailag nem jelentenek ujságot Faust után, de a romantikus bűn titokzatos súlya, a végzet könyörtelensége, a halál szenvedélyes vágya viharos erővel jelenik meg Manfredben; a világrend ellen való forradalmi feltámadásnak drámája. Kain, ugyanezekből a lelki forrásokból táplálkozik.

Angliában két költőt kell megemlíteni, akik Byronnal egy vagy más tekintetben szoros rokonságban vannak és kifejezői a romantikus léleknek. Az egyik Shelley, aki nyomorúságos körülmények között ugyanazt a felháborodott üldözést szenvedte végig honfitársai részéről, amit a fejedelmi életet élő Byron. Ideálisabb és filozófusabb szellem volt nála; lírája a panteistának rajongó beleolvadása a természetbe, epikája a romantika szubjektív érzésvilágának halvány objektiválása: az ideálok reménytelen küzdelme a valósággal, a felszabadulásért vívott tragikus harc a sötétség hatalmai ellen. Ezzel az érzésvilággal függött össze az egyház és a királyság ellen való állásfoglalása, üldöztetésének és költészete durva félreértésének főoka. A fiatalon elhalt John Keats az élettől menekülőknél inkább szentimentális, mint támadó

síffajtájához tartozik; lírájában erősen jelentkezik az esztéta, akinek nyomai már Byronban megvannak; ezzel vált Keats összekötő kapoccsá a század elejének és közepének angol irodalma között, ez támasztotta fel elfeledett alakját.

A «század betegsége» Byron követői közül senkin sem látszik meg jellegzetesebben, mint két orosz: Puskinra és Lermontoffra gondolok. Egy-két franciát leszámítva, akikre tüstént rátérek, náluk derül ki az, hogy ... a romantikus betegség veszedelmesebb, mint gondolná az ember, mert nemcsak kivételes emberek eshetnek belé, hanem a kor egész, átlagos fiatalsága ebben szenved. Mindakettőnél átlagos Don Juan-ok járnak-kelnek Childe Harold tragikus maszkjában; Anyégin és Korunk hőse e tekintetben nem különböznek egymástól. A szubjektivitás is egyforma mélyen rejtőzik Puskin elbeszélő költeményében és Lermontoff — formájánál fogva realiztikusabb — prózai regényében.

A lengyel Slovacki lelkében is minden hajlandóság megvolt arra, hogy belesodródjék a Byron-áramlatba. Líráján, epikáján és a francia romantika szertelenségeiben tobzódó drámáinak hősein egyaránt megérik a «jeune Byronien».

A franciák, láttuk, nem várták meg éppen Byront a század betegségével. Chateaubriand és Mme Staël mellett, akik a kivételes ember szenvedését rajzolják, Sénancour az akaratlan és csak érzései intenzitásában kivételes embert választja hőséül szubjektív (és ma már olvashatatlan) Obermann-jában. Az önnön

lelkét oly szívesen elemző Benjamin Constant azonban Byront is olvasta, mielőtt Adolphe-ját megírta volna. Az ő hőse, akárcsak Lermontoffé, átlagos, sőt talán rosszabb az átlagnál; akarattalanságát, erkölcsi gyöngeségét, unalmát és tétlenségét semmi sem igazolja — csak kora, melynek ifjúságában beteg ambíciókat keltett Napoleon és minden ambíciót, minden akaratot tönkretett a restauráció. Stendhalnak sok mondanivalója lesz még erről a korról.

Musset elbeszélő költeményei — *Rolla*, *Namouna* — lírai önvallomások, Byron nyílt utánzásával; az utóbbi szinte karrikaturája Byron szubjektív kitéréseinek. A *Confessions d'un enfant du siècle* már címében hordozza jellemzését: nemcsak Musset és George Sand viszonyának egyik oldalról való megvilágítását, de a század betegségének szubjektíven felvett kórtörténetét is megkapjuk benne. És ha ezeket a szálakat még tovább akarnók követni: *Sainte-Beuve Volupté*-ján keresztül egészen az *Education sentimentale*-ig juthatnánk.

A színpadon valósággal sablonná váltak a romantikus hős vonásai. Alfred de Vigny, aki *Stello* című regényében vádlottak padjára ültette a kenyérkereső nyárspolgárok társadalmát, amért valósággal összeesküszik a költő ellen: e regénynek egy epizódját dramatizálva (*Chatterton*) a művészet határain túlmenő gyötrelmességgel rajzolja a világba nem való költő szenvedéseit. Dumas père *Antony*-ja valóságos iskolapélda. Ismeretlen születésű, balsors üldözi, sötéten, hitetlenül, gyűlölködve jár

a világban. Beszéde átkozódások és merész anti-
 thézisek keverése, szerelme végletes, gyilkosságba
 és pusztulásba viszi. Erkölcsé a már emlí-
 tett romantikus erkölcs: az erénnyé emelt szen-
 vedély. És Hugo hősei, mintha egy kaptafára ké-
 szültek volna: Hernani, a Marion de Lorme
 Didier-je, a Lucrece Borgia Gennaro-ja,
 Angelo Rodolfója, Ruy Blas... szentimen-
 tálisabbak Antony-nál, erőteljesebbek Chatter-
 tonnál, de lényegükben sem ezektől, sem egy-
 mástól nem különböznek. Menekülnek az élet-
 től... mintha éreznék, mennyire élettelenek.

A romantikus lélek. II. Musset és Vigny.

A francia romantikában eddig a lírát ott lát-
 tuk, ahol legkevésbé volt helyén. Az igazán
 szubjektív lírikusok, a romantikus lélek igazi
 reprezentánsai, akik nem vesznek belé Hugo
 ragyogó általánosságaiba, akik véresen önma-
 gukat adják verseikben: Musset és Vigny.
 Mindakettőt említettem már ott, ahol pályája
 szorosán egybeesett a fejlődés vonalával; most
 hadd vessek egy pillantást egyéniségükre is.

Musset a líraibb kettejük közt. Oly lírai, mint
 a fiatalság maga. Nehéz elképzelni, hogy negy-
 venhét éves, szomorú roncs volt, mikor a halál
 megváltotta. 1830-ban lett húsz esztendő és ez
 a két dátum összeolvad szemünkben, ha rágon-
 dolunk. Mint ember, nem sokban különbözik
 kortársaitól; szeretetreméltó, előkelő «dandy»,
 élvezője mindennek, ami a művészetben szép és
 a fiatalságban kellemes; kínai falat érez maga
 és a filiszter közt ő is, de... és itt következik
 a különbség: ez nem akadályozza meg abban,

hogy magától értetődő közvetlenséggel énekelje meg lelke legbelső, legegységesebb rezdüléseit, fájdalmait és gyönyörűségeit, s a fiatalság legbőségesebb témáját: a szerelmet. Hugo szerelmi líráját üresnek érezzük, Hugo ott a legnagyobb, ahol az anyai szeretetről beszél vagy a gyermek iránt érzett általános emberi gyöngédséget aknázza ki: ehhez nem kell szubjektívnek lenni. Musset a szerelem költője. Személyileg a romantikusok köréhez tartozik és látszatra alkalmazkodik formai merészségeikhez: de hamarosan fölémelkedik az ilyen csekélységeknek, elfogulatlanul néz klasszikusokra és romantikusokra. Ami stílusát és verselését illeti, fejlődése a tudatos egyszerűsítés felé halad, csengő rímeit néha átdolgozza és készakarva gyöngébbeket tesz helyükbe, megpróbálkozik a franciában versszámba is alig menő rímtelen verseléssel, mindent azért, mert a belső tartalom közvetlenségét nem akarja a csengésnek, a ragyogásnak feláldozni. A legszubjektivebb romantikus mintha a klasszicizmus felé való visszafordulást jelentené formában és kifejezésben.

Lírai drámái, melyek különben nem a színpad számára készültek és egyformán fittyet hánynak a klasszikus «bon sens»-nak, meg a romantikus «couleur locale»-nak, vagyis minden realiztikus törekvésnek: saját lelke kettősségére vetnek világot. *La coupe et les lèvres* tiszta byronizmus, hőse beleillik a főntebb felsorolt listába, *A quoi rêvent les jeunes filles* kedves játék, melyet joggal szoktak Shakespeare gondtalanul csapongó vígjátékaival összehasonlítani. Vidámság, fiatalos derű egyedül Musset-

ben volt az összes romantikusok közül. Finomság, sejtetés, árnyalatok: ez is csak az ő terénuma. Reveláció volt, mikor később — Oroszországon keresztül — fölfedezték, hogy könnyed egyfelvonásosai a színpadon is megállják helyüket (Le Caprice, stb.).

Életének nagy összeomlása az olaszországi úttal kezdődik. A George Sand-nal való szakítást (bármelyikük volt is a hibás) kettejük közül ő nem tudta kiheverni. Csalódásának regényben megírt történetét említettem már. De a Confessions-nál értékeesebb gyöngyöt is szült ez a fájdalom: az Éjszakákat (les Nuits), a költő és a Múza párbeszédeit. Ebbe a formába is csak a Múza visz valami objektivitást, s ennek fényében annál erősebben látszik a költő lelkének azon véresen feltárt sebe; a szenvedés, melynek «ha csak kis részét is el tudná mondani, összetörnék belé a lantja, mint a nádszál». Minden Éjszaka egy-egy kísérlet a fájdalomon való fölülemelkedésre. A fölülemelkedés — sikerült annyiban, hogy ez a négy költemény chef-d'œuvre-je Musset-nek. De az ember: roncs volt, azzá tette az élet, melynek mégsem lehet fölébe emelkedni.

Musset a sors kedvenc gyermekének látszott pályája kezdetén, kedves és könnyelmű gyermeknek. Alfred de Vigny-t születésétől haláláig kísérte valami komor árnyék. Szegény nemesi család sarja. Katona. Valamikor, a Servitude et grandeur militaires lapjain érzékeltetni fogja a gondolattalan engedelmeskedésben, a szolgaságban rejlő nagyságot. Mintha a fegyelem örökké bilincsre verné lelke háborgását:

sohasem jut el odáig, hogy szavai világító és égető lávafolyam gyanánt ömöljenek. Pedig megvan benne a forróság is, a fény is. Idealista, akit az élet realitásai pesszimistává tesznek. Nem jajgató és menekülő, nem is átkozódó pesszimistává: gondolkozóvá. Igen, hat rá Byron, itt-ott önkéntelenül utánozza. De a Stello-Chat-terton-téma az ő lelkéből is lelkezett, s a Biblia olvasása is a nagy ember magányosságának érzését szólítja életre benne. «Mihelyt lehelleted eltöltötte a pásztort — szól Mózes-e az Úr-hoz, — az emberek azt gondolták magukban: idegen nekünk».

A Bibliának nagy szerepe van Vigny kifejezés módja kialakulásában. A Biblia képei, szimbolumai jó szigetelők a közvetlenül kitörő érzésnek. Vignynek nemcsak témákat, festői színeket ad a Biblia, mint Hugonak: őt túlemeli a romantikán, előfutárává teszi a szimbolistáknak.

Vigny a férfiasan viselt kiábrándulás, a sztoikus pesszimizmus költője; tartózkodóbb, mint Musset és színtelenebb szavú, mint Hugo: de mélyebb mindakettőnél.

És most még csak két nevet írok ide a romantikus korban feltűnt, sehová sem igen sorolható lírikusok közül. Mindakettőnek megvan az az érdeme, hogy... lírikus a lírája. Desbordes Valmore Marceline az egyik, ez a sokat szenvedett asszony, akinek érzései minden irodalmi elmélet, szándékosság és okoskodás nélkül találták meg a közvetlen kifejezés mindig muzikális és sokszor meglepően eredeti formáit. Auguste Barbier a másik, az Iambes szerzője, aki romantikus nagyság-ideáljainak fana-

tikus tüzességével gyűlölte a polgári «enrichissez-vous» korszakát.

A romantikus liberalizmus. Tendenciózus irodalom.

E könyv alap gondolatának megfelelően, csak utolsó sorban érdekel bennünket az irodalomnak a politika szelleméhez való alkalmazkodása. A katolikus-konzervatív német romantikával szemben a francia a vallási, politikai és szociális liberalizmust képviseli. A francia forradalom természetes reakciójának, a *terreur blanche*-nak, Napoleon uralmának, a Szent Szövetségnek elmúltával, a restauráció buzgalmának csökkenésével, a polgárság gazdasági megerősödésével együtt kellett járni a forradalom értékes gondolatait újjáéledésének. Így halad a történelem mindig, így haladt most is: egy szörnyű kilendülés kellett balra, egy épen olyan szörnyű jobbra, hogy egy lépést lehessen tenni — előre.

A franciaországi «német romantikával» egyidejűek a francia romantika liberális csirái. Casimir Delavigne, akit a nemzeti érzés tett költői értékénél jóval népszerűbbé a napoleoni imperializmus bukása idején: formában és szellemen a liberalizmus kifejezője. Nem ragaszkodik a klasszikus elvekhez és szabadságot követel a romanticizmus újításainak, anélkül, hogy ezeket egyedül üdvözítőknél tűntetné fel. Drámái, melyek közül egyik-másik feltűnik még a francia színlapokon, ennek a liberalizmusnak szülöttei. Ez a szellem vonul végig a romantikus drámán. Hugo Marion de Lorme-ját «királyságellenes» volta miatt betiltották X. Károly alatt. Ugyanez a darab a szerelemben új szü-

zességet nyerő courtesane alakját írja el az ifjabbik Dumas elől, büszkén szembehelyezkedve a polgári erkölccsel; byroni férfi-hőisével a demokratikus gőg hangján mondatja el, hogy ő «Didier de rien», a láthatatlan biborosban pedig az egyház hatalmát támadja . . . Ez a szellem szerez ma már alig érthető népszerűséget a szeretetreméltóan közepes, nem általános-emberi, csak általános-liberális-polgári költőnek, Béranger-nek. Gúnyolódó, elérzékenyülő, gyakran frivol, néha pathetikus, de sohasem mély és sohasem nagyvonalú, népies dallamokra írt, refraines chanson-jaiért még Petőfi is a világ legnagyobb költőjének tartotta, mert a szabadság dalnokát látta benne.

Sajátságos optikai csalódással ez a kor kezdi meg Napoleon dicsőítését: utólag belelátja saját liberalizmusát és összeköti a személyében megtestesülő nacionalista gloire-eszmét a szabadság és szabadelvűség eszméivel. Hugo az Ode à la Colonne-nal kezdi meg ezt a különös processzust; Béranger is liberális és Napoleon-rajongó egyszerre.

A tendenciózus romantika nyomon követi a polgári liberalizmus után a demokráciát és a 30-as, 40-es években egyre erősödő szocializmust is. Hogy ez formai szempontból mért jelentette a szociális tendenciákat elsősorban szolgáló regény teljes elformátlanodását, annak érdekes, de nem művészi, sőt nem is szociális, csak gazdasági oka van. Angliában kezdték egyes lapok az olcsó előfizetési árakra és a hirdetésre alapítani költségvetésüket. Lassankint a franciák között is követték egyesek a példát.

Az olcsóság azért kellett, hogy a nagy példányszám értékessé tegye a hirdetéseket. De az újsághoz nem szokott néposztályokat az olcsóságon kívül is kellett valamivel csábítani. Így született meg az izgató, folytatásos újságregény. Ennek két fővonását eleve determinálta a közönség: borzalmaival, meglepetéseivel csiklandozza meg a kispolgár idegeit, tendenciájával elégítse ki a népet, a munkásságot. És megírták — a Dumas-féle regény-iroda alkotásairól nem is beszélve — Londonban London rejtelmét, Párisban Páris rejtelmét... amint tudjuk, még nálunk is — bár az imént vázolt gazdasági okok híjján — a Pesti titkok-at és a Hazai rejtelmeket. Bohózatba illő, hogyan lett a *Mystères de Paris* végtelen folytatásainak szerzőjéből, Eugène Sue-ből, végre valóban a «nép barátja», szociális reformok meggyőződéses harcosa.

Az újságregény ugyanazt a «színes» realizmust vitte át a modern élet mélységeibe, mely Hugo *Notre-Dame-jában*, a «Csodák udvarának» leírásában nyilvánul meg. A XV. századbeli tolvajnyelv helyett beviszi az irodalomba az argot-t, amire különben szintén Hugo adta az ötletet egy régebbi művében, s a *Misérables*-ban joggal követeli magának e forradalmi újítás apaságát.

E nyelv- és milieu-beli realizmus mellett az újságregény álruhás, igazságosztó német hercegeivel és idealizált utcai lányával a legrosszabbfajta romantikát képviseli. Szerkezete annyira nincs, hogy Sue *Juif Errant-jában* néhány száz folytatás után találja ki a regény

legfontosabb szereplőjét és még egyszer újra kezdi a már majdnem befejezett történetet.

Ennyit tudnunk kell, hogy megérthessük Victor Hugo 48 után írott regényeit. Stílusban, a leírások ragyogásában, a fantázia cikázásában természetesen Montblanc gyanánt emelkedik Sue, Dumas és társaik fölé. De a széthulló szerkezet, a sokszor erőszakolt szociális és vallásellenes tendencia, s a realiztikus romantika egész fegyvertára olyan íróra vall, aki magánál gyengébbektől tanulta újra, amit egyszer már jól tudott. Hanem azért ezek az egyenetlen művek tele vannak a lángész megvillanásaival. Bűbajosak a gyermek-alakok, magával ragadó az anyai szeretet rajza, ez «isteni, mert állati» ösztöné. Valjean lelki küzdelme a *Misérables*-ban, mielőtt följelentené magát, lélektani remekmű, egyedül áll Hugo egész *œuvre*-jében. A waterloo-i csata leírása ennek a regénynek az elején (grandiózusan fölösleges kitérés) legszebb példája a mindenütt jelenvaló, mindent látó költői fantázia teremtés-módjának. (Érdekes ezt szembeállítani Stendhal szubjektív leírásával.) A *Misérables* társadalmi eszméi közt legfontosabbak azok, amiket a «polgári halál» ellen sorakoztat fel; Fantine alakja a bukott nő apotheozisa. A *L'Homme qui rit* egészen szocialista mű akarna lenni, de inkább csak szónoklatok alakjában az. A *Travailleurs de la Mer*-be erőszakosan kever bele némi papmorgást. A *Quatre-vingt-treize* objektíven iparkodik szembeállítani egymással a régi nemesség és a forradalom alakjait, egyben a szimbolizmussal is kacérkodva: a *donjon* kép-

viseli az egyik világot, a guillotine a másikat.

A rengeteg kitérésen, a tárcaregény-elemeken kívül még egy dolog zavar meg e regények olvasása közben: az a hol tudákoskodó, hol prófétai hang, mely az évek haladtával egyre erősebbé válik Hugonál.

A formák történetének szempontjából még két művével kell foglalkoznunk a második császárság idején száműzetésben élő Hugonak. Mindakettő olyan sajátságos, mintha pusztaszigeten írta volna. És mégis mindakettő beleillik a tendenciózus romantikáról szóló fejezetbe. Egyik a *Châtiments*. Keveset mondok azzal, hogy a III. Napoleon ellen írott szatirák gyűjteménye. Azzal válik épen formailag páratlanná, hogy az egész könyv egy óriási... nem szatira, hanem pamflet. A versek úgy vannak csoportosítva, mintha egy négyszáz oldalas monstreszónoklat összefüggő részei volnának. A hang, a stílus váltakozik a durvaság és elérzékenyülés, az óda és a pasquill között; a középút — a tulajdonképeni szatira hangja — nincs sehol. A gyűlölet remekművének lehetne nevezni a *Châtiments*-t, ha egy-egy versében a száműzetés fájdalma, s a legtöbbjében minden nép szabadságának rajongó imádata nem szólalna meg.

A száműzetés korának másik nagy költői alkotása a *Légende des Siècles*, egy igen logikusan megkomponált filozófikus trilógiának, szerencsére, igen logikátlan, tehát legsikerültebb része. Annyira mindent bele akart foglalni Hugo, hogy valóságos monstre-kulturtörténet lett volna

belőle, ha szorosan ragaszkodik tervéhez. Így: önkényesen kiválogatott képek a múlt, jelen és jövő világából; az emberiség történetének igen fontos korszakai hiányoznak belőle, vagy alig vannak érintve; amit kiragad, arra vagy festői, vagy lírai, vagy — ez a kettő összefügg — tendenciózus szempontból van szüksége.

Ez epikus világtörténet-törmelékek egészen lírai jellegűek. Hugo — bár a *Contemplations* második részében végre a lírai lírához is eljutott és ekkor írta meg legszubjektivebb, lélekhezszólóbb verseit -- legszívesebben mégsem lírai formában adja magát. A *Légendes lírikumának* legszembeötlőbb része ugyanaz, ami a *Châtiments-é*: a száműzetés fájdalma, a meg nem alkuvó magányos nagy ember gőgje, az ellenfél gyűlölete. Önmagára alkalmazza, saját lelkének és helyzetének megfelelően festi át a történelem és a mondák hőseit: ő beszél belőlük.

A harmonikus, gyöngéd hangulat aránylag kevés. A Biblia adja erre a legszebb alkalmat (*Booz endormi*). Filozofáló hajlamának szabad teret enged. Isten, természet, emberiség: a nagy, összefoglaló, egy hatásos szóval (legalább míg a szó hatása tart) megoldható kérdések foglalkoztatják. Isten: megbocsátás, szeretet. A természet — mint már a német romantikusoknál is — félelmes, borzalmas lidércnyomás, sötét látomások szülője. Az ember: mulandóság, semmi, a föld férge nagyobb úr nála. De az emberiség: haladás. És ezt a haladást nem a XX. század megjósolt csodái személyesítik meg, hanem az itt is végtelen gyöngédséggel

rajzolt gyermek. Hugo, Dickens mellett, a gyermek fölfedezője az irodalomban. Öreg korának üres és nagyhangú, radikális tendenciákon ollovgló írásait is a L'art d'être grand père-ért, a Nagypapaság művészetéért lehet megbocsátani.

George Sand is a romantika tendenciózus alkorszakának gyermeke. Ami tendenciáit illeti, azok attól függenek, kivel barátkozott éppen ez a nagy lelki befogadóképességű asszony. A negyvenes évek folyamán eljutott, helyesebben: eljuttatták a szocializmusig. Jellemző, hogy hősnőit is a szerelem hódítja meg ezeknek az eszméknek. Főtémája azonban mégis szubjektív volt; önmagán, saját sorsán keresztül látta a nő helyzetét, rabszolgaságát a férfi oldalán. Rengeteg regénye közt elég tekintélyes azoknak a száma, ahol szinte változatlanul ismétlődik a durva férj, a meg nem értett asszony és a kissé színtelen (rendesen külföldi és előkelő), imádó alakja; néha (mint Indianá-ban) még egy negyedik szereplő is: a csábító, kinek aljassága későre derül ki. Az olvasó is csak akkor tudja meg, mikor a regény hősnője: ami, harmadik személyben írott regénynél, öreg hiba. Pártfogásába veszi Sand a megtévedt leányt is a társadalom előítéleteivel szemben. Paraszt-történeteket is mer elmondani, nyíltan bevallva, hogy olyannak rajzolja a népet, amilyennek látni szeretné. Azt hiszem, a beléoltott elméletek közül egyet sem gondolt teljesen végig, sem az irodalmi, sem a szociális elméleteket. Van benne Rousseau-i természetrajongás, istenhit, a társadalom berendezéséből származó felületes pesszi-

mizmus; harcol a katholicizmus ellen, annak «szűk látóköre» miatt, a gazdagság, az örökösödés ellen — de szemmel láthatóan visszariad a szocializmus végső következményeitől.

Mint művész, romantikusan szubjektív, de stílusában inkább a klasszikus tartózkodás érzik, igaz, hogy klasszikus tömörség, erő és véglegesség nélkül. Kellemes, de tipikusan asszonyi író. Világszerte népszerű volt és (ami már kevésbé érthető) ma is vannak még nevezetes rajongói.

A francia romantika hullámverése.

Mielőtt az immár jelentkezett realizztikus irány képviselőire áttérnék, néhány szót azokról, akik e fejezet szerkezetébe nem fértek bele, de magukon viselik az 1830-as romantika valamelyik jellemző vonását.

Csak általánosságban említtem, hogy a Pyre-naeusokon túl lakó szomszédok, akiknek multja Corneille-t és Victor Hugot egyaránt bőségesen ellátta romantikus becsületfelfogással, színekkel és témákkal: most kész örömet vették át Hernani és Ruy Blas szerzőjétől a romantikus dráma recipéjét. Ha világirodalmi nagyságok nem születtek is közöttük, de saját színpadjuk életét felfrissítették. A Byront ösztönyszerűen követő, sötét fantáziájú, forrongó lelkű Esproncedát, a népszerű lírikus és elbeszélő költőt azonban érdemes névszerint is megemlíteni. Legnagyobb alakja a kor spanyol irodalmának Zorrilla, kinek egyéniségében, azt mondhatni, a német és francia romantika minden formai és lelki sajátsága egyesült, vagy legalább is: forrongásai során átélte valameny-

nyit. Hugo és Byron hatottak rá legerősebben, de alapjában véve mégis a német romantikával rokonságon a nemzeti múlt imádatában; nemzeti mondákat, legendákat támaszt fel epikus és drámai formában.

A másik latin testvér kevesebbet tanult a franciáktól, mint a spanyol, azaz hogy kevésbé fontosak azok az írók, akik tanultak tőlük. Byrontól is függetlenül, inkább Schopenhauerrel való lelki rokonságban érlelődött meg a világ egyik legnagyobb pesszimista lírikusa: Leopardi. Kifejezőmódja inkább vall buzgón folytatott klasszikus tanulmányaira, mint romantikus kortársaira. Lelki szaggatottsága az, ami romantikus. Szeretet és szerelem nélkül élte végig az életet és mert hevesen «igenelte» mindenkettőt: ezért kellett pesszimistának lennie. Szemelláthatóan hatott rá az olasz nemzet nagy csalódásainak kora is.

Északon, az elég bő virágzású dán romantikából e helyen elég a Byron-követő, nyárpolgár-gyűlölő Paludan-Müller nevét megemlíteni. Svédországban Almqvist a legnevezetesebb képviselője a német romantikától a francia felé forduló korszellemnek; maga is végigcsinálta ezt a fordulatot. Forradalmársága inkább szociális, mint művészi; nagy és műfajok tekintetében igen változatos munkássága ma már kevésbé tud érdekelní bennünket. Irodalmilag már csak kuriózum-számba megy a tendenciózus romantikának az az amerikai hajtása, mely a világ egyik legnagyobb szociális cselekedete volt: a rabszolgaság rendszerét szentimentális eszközökkel ostromló és úgyszólván

porba is döntő *Uncle Tom's Cabin* (Tamás bátya kunyhója), Beecher-Stowe asszony regénye.

Nálunk, Magyarországon, főként a drámára volt hatással a francia romantika. A kis emberek akkor aránylag elég nagyszámú seregén kívül, akik Hugo és Dumas félreértéséből éltek tisztavirág-életet, jelentékenyebb, sőt legnagyobb íróink sem vonhatták ki magukat e hatás alól. Vérmérsékletükhöz, világfelfogásukhoz közelebb állott a francia romantika, mint a német. Eötvös József egyetlen komoly drámája, a jámbusokban írt *Bosszú*, — bár színpadot sohasem látott — a magyar romantika érdekes irodalmi termékei közé tartozik. Eötvös lefordította Hugo *Angelo*-ját is és elvi jelentőségű előszót írt hozzá. Jellemzi a pseudoklasszikus és a romantikus drámát, úgy tünteti fel Hugot, mint aki a «népéreményt» akarta énekelni; hangsúlyozza, hogy «nem tetszeni: használni vala célja». Ehhez az irányzatos, demokratikus romantikához csatlakozik ő, mikor a *Falu* jegyzőjét írja; s az idealizált betyárról szóló epizódok, Tengelyi okmányainak ellopatása stb. tárgyi elemeivel is a romantikához kapcsolják ezt a szociális és politikai irányregényt. *Vörösmarty*, mint említettem, egyes műveiben szintén a Hugo-drámák hatása alatt áll; de maguk a drámák (*Vérnász*, *Marót bán*, *Áldozat*) egyes tárgyi hasonlóságok ellenére is azt mutatják, hogy nem volt szolgai utánzója Hugonak. Dramaturgiai írásaiban a kívülálló objektivitásával beszél róla és nézetei — ha gyakorlatban nem is tudta őket mindig megvalósítani — tisztul-

tabbak a romantikus nézeteknél. A Vörösmartyval egyidejű és őt felváltó nemzedék a színpadon általában a francia romantika követője. Garay János gyöngé drámáinak borzalmas, véletlen és meglepő fordulatokban bővelkedő meséi Hugo—Vörösmarty-torzítások gyanánt hatnak. Mellé sorozható, mint tragédia-író, a Peleskeinótárius jeles szerzője, Gál József is. Kuthy Lajos, ahogy más helyen említett regényében Suet, drámáiban a francia melodramát utánózta. A borzalom eszközeivel szeretne volna a sikert kicsikarni Vahot Imre; több sikerrel próbálta meg a romantikus eszközök alkalmazását Jósika Miklós. Tóth Lőrinc csak az akadémiai pálmáig vitte, amit gyönyörű jambusaiért meg is érdemelt; drámái egyébként átkozódásokkal, tirádákkal, Shakespeare-motivumokkal túlterhelt, halott alkotások. Mindezeknél a kísérleteknél rokonszenvesebbek a forradalmi szellemű Obernyik Károly drámái kitérései. Formában és szellemben típus képviselője volt az 1830 után következő francia drámának. Sok mindenféle (spanyol és egyéb) hatás mellett a francia is meglátszik a zavartagyú Hugó Károly drámáin. Czakó Zsigmond az egyetlen — bár kiforratlan és tévútakra terelődött — igazi tehetség a felsoroltak között. Egyéniségében, temperamentumában és sorsában egyaránt van valami rokon a meghasonlott, világfájdalmas byroni típussal. Hatott rá Hugo és Dumas is; de vannak egyéni hangjai, egyénien látott alakjai. Szenvedélyes stílusa, bármily különösen hangzanék is ma a színpadról, nem bombasztikusabb a korabeli franciáké-

nél: azt hiszem, csak a magyar próza szédületesen gyors változása akadályozza meg, hogy tárgyilagosan értékeljük. Teleki László a *couleur locale* terén nagyobbat és komolyabbat alkotott a Kegyenc egymásbatorló különböző világaival, mint bármelyik romantikus. De beleesett a romantika leggyakoribb hibájába, az érzelem olyan túlfűtésébe, mely már akaratlannul groteszkké válik. Szigligeti első darabjai a romantika félreértésén épülő, bonyolult, borzalmas cselekményű alkotások; romantikus elemek későbbi történeti tragédiáiban is bőven akadnak. A népszínmű — ezzel a műfajjal tudvalevően ő gazdagította a magyar színpadot — eleinte naiv fölismerési jeleneteivel (Szőkött katoná), de egész lírikus páthoszával még később, Szigligeti utódainál is megőrzött valamit romantikus eredetének bélyegéből.

Nagy regényíróink közt Eötvösön kívül Keménynek és Jókainak van köze a francia romantikához. Keményről kezd már lefoszlani az irodalomtörténeti Balzac-legenda: csak a nehézkes stílus maradt meg belőle és a — fekete-kávé. Ellenben Hugo egyes vonásait kezdjük észrevenni rajta, némely alakjában (mint a Zord Idő Barnabás diákja, Claude Frollo-ra emlékeztető sötét bosszúvágyával, a Ködképek a kedély láthatárán hőse, messzi végleteket egyesítő természetével, stb.), szerkezetének messziről való nekilendülésében (Gyulai Pál), elbeszéléseinek némely motivumaiban... De ez nem változtat azon, hogy a befelé élő, belülről jellemző Kemény, az elmúlt korokat nem színben, hanem lélekben megelevenítő regényíró:

egyéniség, akit minden kortól, minden irány-
tól, minden személyes hatástól függetlenül lehet
és kell értékelni. Pesszimizmusa komolyabb,
mélyebb a romantikus pesszimizmusnál. A végig-
vívott küzdelem, a túlságba vitt erény tragikuma
hatalmasabb az elvonuló világgyűlöletnél. Ez a
pesszimizmus a végső reménytelenség hangozta-
tásával sem töri össze az olvasó aktivitását.
A komor, férfias erő tömör piramissá rakja össze
Kemény regényeit. Messziről nézve (közelről
pedig át sem tekinthetjük) elsimulnak egyenet-
lenségei. Úgy érezzük, hogy az író megtalálta
a maga inkább drámai, mint epikai, de egyedül
lehetséges művészi kifejező formáját.

Jókai egyik írói alapvonása a bőven ömlő
mese megbecsülhetetlen készsége; a szerkezet, a
jellemek feláldozása a részletekben végigálmo-
dott meséért: Dumashoz teszi hasonlóvá. De
egyebekben — irodalmi hatás nélkül is — sok
benne a Hugoval közös tulajdonság: elmúlt
koroknak és a jelen kornak egyaránt lírai szem-
üvegen való nézése; a korhűség fontoskodó
hangsúlyozása és feláldozása a színpompa ked-
véért; sokoldalú tudákoskodás (eszközül egyfor-
mán használnak mindketten — tudákos alako-
kat); angyali és ördögi jellemek (bár Jókai azt
mondta magáról, hogy minden alakját belül-
ről látja, benne él alakjaiban, amíg rajzolja
őket); erkölcsi páthosz és betegesen érzéki jele-
netek váltakozása... Mindakettőnek ereje a
stílusban, a nyelv gazdagságában és színében, a
leírásokban és az epizódokban rejlik. Jókai épen
úgy felfedezte a magyar nyelv rejtett kincseit,
épen úgy bevezette az irodalomba a mesterség-

szavakat, mint Hugo; de e gazdagításon kívül azt se feledjük, hogy a maga korában Jókai nyelve a természetesség, közvetlenség diadalát is jelentette. Az epizódban, a genrealakokban Jókai (mint később Mikszáth is) a magyar anekdotázást emeli művészi színvonalra; olyan tárháza van műveiben a magyar élet jellemző vonásainak, hogy ez örök értéket biztosít neki meséinek elfakulása után is. A genrealakok megformálására szolgál tehetségének egy olyan vonása, mely a próféta-arcú Hugo-ból teljesen hiányzik: a humor. Termékenysége páratlan a világirodalomban; népszerűsége pedig a mi viszonyaink között nemcsak siker: érdem is.

Epikánkon későre látszik meg a byroni romantizmus hatása; olyan egyéniségeken, akiknek rejtett, belső húrjai közül éppen ezek talán sohasem szólaltak volna meg Byron nélkül. Elsősorban Aranyra gondolok. Kevesebbet jelent, hogy Katalin-jának formáján, tempóján, színein megérzenek Byron kisebb elbeszélő költeményei. Ez is egy formai lehetőség volt a sok között. De a rejtőző lírájú Arany megnyilatkozása a Bolond Istók Don Juan-formába öntött töredékében; a Toldi Szerelmébe beleszótt lírai sóhajok azt jelentik, hogy Byron megszabadította Aranyt önnön természetének békóitól. A lélek e felszabadításán és az epikai objektivitás áttörésén kívül nincs itt szerepe Byronnak; Arany önkínzása nem hasonlít a romantikus világfájdalomhoz, humora a Byron metsző gúnyolódásához. A tartózkodó Aranytól nem áll messze Gyulai Pál sem: neki is némi-

képen felszabadulást jelent a lírai eposz. Romhányi az Anyégin külső formáját ölti magára; nem véletlenül: hangulata rokonabb Puskinnal, mint Byronnal magával. A költemény — mint Don Juan és Bolond Istók — töredék maradt. A lírai eposznak nincs szerkezete, mert nem az epikum a fontos benne — és ha alaphangulata elmulik, nincs, ami a mese továbbszövésére hajszolja az író. Arany László írta az utolsó számbavehető lírai eposzt, a Délibábok hőségét, visszatérve Don Juan formájához. Objektivebb Arany János és Gyulai Pál töredékeinél, tipikus magyar alakot választ hőséül, akit rokonszenvvel, de mégis csak kívülről néz; a líra reflexiókban, kitérésekben nyilvánul meg.

Hugo és Byron romanticizmusa így hatott nálunk, Jókai és Arany László személyében, a XIX. század végéig.

III. FEJEZET.

A realizmus felé.

Ez a fejezet — kisebb-nagyobb határ-eltolódásokat nem számítva — ugyanazzal a korrall foglalkozik, mint az előzőnek legnagyobb része, vagyis az 1830-as francia romantika és — mondjuk — a Bovaryné megjelenése között eltelt idővel. Két párhuzamos, erősen érezhető, bár egymással igen sokban rokon áramlat kedvéért indulok kétszer neki e korszak jellemzésének. Az egyikben a romantikus lélek jellemzésén és a romantikus formák kialakulásán van a hangsúly. A másikban a formai kérdések háttérbe kerülnek egy kissé, s a megformálás helyett a művészi látás módja válik fontossá. A kettő között a tendenciózus romantika története alkotta az átmenetet.

Talán fölösleges is hangsúlyoznom, hogy romantika és realizmus nem ellentétes fogalmak. A romantika igen széleskörű fogalom. A realizmus: látásmód kérdése. A romantika fogalmába sok különböző látásmód illeszthető bele; láttuk is már, hogy — elvben — a realiztikus is belefér. E fejezet tárgya egyszerűen az lesz, hogyan kezd a realiztikus látásmód a gyakor-

latban is érvényesülni, anélkül, hogy a századot jellemző romantikus, szubjektív világnézet megváltoznék.

A realizmus tudniillik nem jelent mindig objektivitást. Mint később látni fogjuk, még a naturalizmus sem. A közlő nézett részletek kiválogatása: az, hogy mit néz meg, mit tud meg látni és mit ábrázol a művész, még mindig a legtágabb teret engedi a szubjektívitásnak, nem is beszélve az érzéklés módjának akarva, nem akarva szubjektív voltáról.

A közlő való nézés azonban eltereli az író érdeklődését a formáról. Természetszerűen ahhoz a műfajhoz tereli, amelynek formája a legszabadabb, legáttekinthetlenebb: a regényhez. Amint az ideálisan stilizáló romantika legigazibb műfaja a líra volt — és drámában, eposzban, regényben is a lírai elemet találtuk legértékesebbnek — a realiztikus romantika vezető műfaja a regény lesz. Nem véletlen, hogy így volt ez a XVIII. század derekán is: abban a korban, melynek szociális eszméi és világfelfogása, nagy kilendülések után, érettebben, újra élednek most. Az egész realiztikus-romantikus áramlatnak mindössze két világraszóló lírikusa van: Heine és Petőfi. Az egyik a romantikus idealizmusnak és realizmusnak küzdelmes keveredését, a másik a romantikus realizmus diadalmaskodását képviseli. A lírai költészet egész idő alatt tendenciózus, s ami formai újítást hoz (pedig óriásit hoz!) az is sokban összefügg politikai tendenciájával.

A dráma, mely Victor Hugo és hívei kezében is kacérkodott a realizmussal, egyidejűleg nagy

lépéseket tesz a valódi realizmus felé. Úgyes mesteremberek kezén még azt a külső formát is megtalálja, mely arra legalább elegendő, hogy a hatalmasan megnövekedett és megerősödött polgári közönség előtt tartósan megállhasson a színpadon. Az igazi művészek drámái azonban tovább is őrlődnek a romantikus szubjektivitás és a drámában nélkülözhetetlen objektivitás malomkövei között; még önmaguk számára sem sikerül az igazi formát megtalálniok, nem is beszélve most a Scribe-eket és Birch-Pfeiffer Saroltákat kívánó nagyközönségről, a polgári lélek és az igazi dráma ellenlábás voltáról...

Birch-Pfeiffer Sarolta főképen regényeket alkalmazott színpadra. Ez is azt mutatja, amit már fentebb mondtam: e korszaknak igazi kifejezője a regény. Stendhal, Balzac, Dickens, Thackeray s a többiek semmiféle közös jelszó hatása alatt nem állanak, egyéniségük is végtelen változatokban különbözik egymástól: de a szubjektív realizmus és a forma kérdéseinek elhanyagolása közös jellemvonása valamenynyinek.

A líra.

A német irodalmat kihagytam az előbbi fejezetből; nem mintha Byron már a német romantika korában és Victor Hugo az Orientales-tól kezdve nem éreztette volna hatását a németekre is: de mert mindaz, ami a német irodalomban ez idő alatt történt, határozottan a néhány sorral előbb vázolt keretekbe tartozik. Sőt: a politika napijellegű kérdéseivel való foglalkozás talán sehol nem térítette el az írókat annyira a művészi kérdésektől, mint itt. Ezt,

mint történeti tényt, elég itt röviden megállapítanom, anélkül, hogy magát a politikai küzdelmet ismertetném. Messziről, csak a világfelfogás szempontjából nézve, itt is a romantikus reakciótól a haladás, a lelkiismereti és polgári szabadság felé való fordulásról van szó; egy időre még Goethe esztéta-közönye is ellenszenvessé válik a napi érdekek miatt hevülő, a reakciós kormányok által ostobán üldözött írók közt.

Romantikus ifjúság — főképen két rossz tragédia — alkotja a kor legnagyobb lírikusának, Heine-nek multját; később durván küzd ellene, mint saját multunk ellen rendesen, és végül, a verekedő tendenciózus irodalom iskoláján keresztülmenve, sokat változva, de meg nem változva, lényegében mégis mint romantikus cseréli fel a matrác-sírt a Montmartre-temetővel.

Első verseiben a romantikus vonásokat egészen iskolás pontossággal állapíthatjuk meg; középkor, versformákban, kifejezésekben, aztán népdal-utánzás... Keresztülment a byroni hangulatokon is, gyűlölte a világot és vágyódott a halál után; ami pedig a kötelező romantikus iróniát illeti, erről sohasem szokott le: magát és közönségét egyaránt kevésbé vette komolyan és a fölkelített szentimentális hangulatot vagy a készakarva összeválogatott dagályos frázisokat egy cinikus vagy hétköznapiságával észretérítő utolsó sorral torzította el. (Petőfi egy-két gyöngébb versében utánozta ezt... pedig Petőfi volt az a költője a világnak, akihez a lehető legkevesbéb kellett az önmagát komolyan nem vevés póza.)

E sajtóságok megvannak a Buch der Lieder (1827) verseiben is. Ez a könyv az első ciklikus lírai gyűjtemény volt, egy léleknek egységes képe, magában is formai újítás. Mikor megjelent, Heine már a Reisebilder ünnevelt szerzője volt. Ugyanaz a szubjektivitás nyilatkozott meg a két könyvben, és bár a szentimentális-szubjektív utirajz Sterne óta túlságosan is divatos volt, Heine ez iskolán belül is iskolát tudott csinálni a maga egyéniségével. Valami új szint kapott az ő egyéni keverésében a megszokott természetrajongás, elérzékenyülés, cinikus gúny, merész realizmus, szabadszájúság. Sokan utánozták; Petőfi is, szerencsésebben, mint az előbbemlített verseket: jobban átítatva saját egyéniségével.

A Reisebilder értékéről ma erősen megoszlanak a vélemények, de a Buch der Lieder csodálatosan közel van a mai ember lelkéhez. Technikai virtuozitása szerencsésen rejtőzik a legközvetlenebbnek látszó egyszerűség mögé. A rövid dalok, akár pointe-be kihegyezve, akár hirtelen félbeszakítva, akár mélabus, halk akkordban végződve, a ciklikus egybefoglalás segítségével állandó, a költő akarata szerint hullámzó, de szakadatlan hangulatban tartanak. A lelki sebek páthosz nélkül, mutogatás nélkül való sejtetése az, ami legerősebben megfogja a hasonlóképen páthosz nélkül szenvedő, önmagával szemben is szívesen ironikus modern embert.

Életének középső periódusában, a kegyetlen, gyilkos prózai viták, szatirikus írások korszakában a romantikának is nekitámadt Heine. Rajta is erőt vett a Junges Deutschlandnak a napi

kérdések iránt tanúsított heves érdeklődése; a világtól való elfordulást vetette szemére a romantikának. Az élet, az élet örömei, Saint-Simon elmélete, a test felszabadítása! És írásaiban csakugyan tombolni kezd a cinikus szabadsággal élvezett érzéki életöröm. (Neue Gedichte.) Közben francia szolgálatba szegődik és elköveti azokat az irodalmi bűnöket, amik miatt ma sem áll szobra Németországban. Aztán a matrác-sír következik, az esztendőig tartó sínylődés; az ifjú Heine költői tulajdonságai elmélyítve újulnak fel. Atta Troll, a tendenciózus irodalom ellen írott szatirikus elbeszélő költemény (hőse egy medve) az irodalomtörténeti közhely szerint «a romantika utolsó erdei dala»; a legkerekebb művészi egész, amit Heine alkotott. A Romancero balladáit és lírai verseit az Istenhez s a hazához való visszatéréssel teljessé teszik azt a kört, melyet Heine megfutott. Lelkileg zárt kör ez, művészi látásmód tekintetében azonban olyanféle vonal, aminőt a föld ír le a továbbrohanó nap körül haladtában. Heine romantikusnak született és romantikusnak halt meg, de közben megtette a szubjektív idealizmustól a szubjektív realizmusig vezető utat: találkozott az étellel, amit a régi romantika nem akart meglátni.

A magyar születésű Lenau volt az egyetlen lírikus, akit a kortársaknak legalább egy része szembe mert állítani Heinével. Lenau is erősen a romantikában gyökeredzik. Lelki alkata, mely hányatott, viharos életét eleve megszabta és talán szomorú végét, az örültséget is előre jelezte, alkalmas volt arra, hogy a byroni «tépettlelkű-

ség» az ő költészetében is megnyilatkozzék. A világtól való menekülés romantikus hangulata nyilatkozik meg Savonarola című epikus művében; néhány évvel ezután ő is keresztülmegy a francia romantika nagy fordulatán, lirája és epikája (Die Albigenser) a gondoltszabadság és általában a szabadság kultuszának szolgálatába szegődik. Természetleírásait, a magyar pusztá megéneklését (amely miatt mint Petőfi elődjét szokták emlegetni) a német közönség ugyanúgy fogta fel, mint az Orientales exotikumát. A pusztá nem is azt a helyet foglalja el Lenau költészetében, mint Petőfiéban: Lenau-nak nagyon is kellett mindaz, ami «vadregényes», s a pusztá csak egy volt a többi vadregényes téma közt: ő nem egyszerűségét tette költőivé, hanem romantikát, betyár- és cigányromantikát látott belé. Belsőbb rokonsága Petőfivel a szubjektivitásnak az a foka, hogy a természetet valósággal megeleveníti és belévetíti saját érzéseit: itt azonban megint lényeges különbség, hogy az egyik egy zilált, félig-meddig már beteg lelket vetít a természetbe, a másik a maga egyszerű, egészséges, kiáradni vágyó, szabadsáért sóvárgó lelkét. Lenau lelki ziláltsága érthetően hatással van szerkesztőképességére is. Kisebb lírai és leíró verseit is gyakran elrontja egy rossz utolsó strófa, művészi erejének hirtelen megrokkánása; elbeszélő költeményeit vagy már maga, tudatosan, mozaikszerűen rakja össze, vagy — akarata ellenére esnek szét. Mindent összevéve: Heine után mégis legérdekesebb egyéniség e kor német költői között s a legelvenebb ma is.

A többi lírikusnak fősugallója a politika. A Metternich-éra alatt a világosság, a szabadság eszméinek hirdetésével próbálkoznak meg. Legfontosabb közöttük Anastasius Grün (Auersperg gróf) aki először fűzött össze egy sorozatba csupa politikai költeményt. Freiligrath-ot és Herwegh-et is politikai költészetete tette népszerűvé. Strachwitz gróf, a «Lieder eines Erwachenden» szerzője a legtemperamentusabb képviselője a feudális-klerikális ellenpártnak; támadja a tagadás szellemét és balladáival felujítja a hősök és a hősiesség kultuszát. Csak egy költő van még, aki nek lírája és elbeszélő munkái minden politikától távol, jellegzetesen mutatják a romantikus fantázia és a realiztikus közelnézés különös keverékét: Annette von Droste-Hülshoff, a westpháliai nemes kisasszony. A maga szűkebb hazájának költője, családjának erősen katolikus szellemétől sem tud elszakadni; rövidlátó szeme — mint Arany Jánost — realistává teszi az apró, közeli dolgokban, és kisértetlátó, megborzosgó fantasztává, ha távoleső, határozatlan körvonalokról van szó.

Mint a legtöbb realistánál, nála is megrontja a szerkezetet a közelnézés. De verseinek muzsikája, ez a romantikus erény, sokért kárpótol.

Az egykorú angol költők között Thomas Hood az, aki megrázó realizmusát úgy tudta a szociális tendencia szolgálatába állítani (Dal az ingról!), hogy nem tette tönkre a tiszta művészi hatást.

A többi nemzet lírikusai közül ebben a feje-

zetben nincs kivel törődnünk: rátérhetünk Pétőfire.

Első versei árán felszabadul Bajza diákos tisztelettel elfogadott klasszicizmusának hatása alól. Szentimentalizmus sem bántja többé a Távolból után. Romantikus én-kultuszában semmi beteges nincs, semmi elvonatkozás a világtól: egyszerűen a függetlenség, a szabad élet kultusza ez egy erős, egészséges, fiatal lélekben. Mert erős, egészséges, fiatal: tehát nem is bonyolult. Szubjektivitásának feltárása több színrel, több témakörrel gazdagította a magyar lírát, mint elődei összevéve, és sok hangja a világirodalom gazdagodását jelenti: de ezek a színek, ezek a hangok mind határozottak, világosak, egymástól megkülönböztethetők, összeszámlálhatók. Mert erős, egészséges, fiatal: tehát szubjektivitása naiv realizmussal nyilatkozik meg. Semmi gátló okot nem érez (és még kevésbé talál ki ilyeneket) hogy érzéseit, belső élményeit úgy öntse formába, ahogy vannak. Hiányzik belőle a klasszikusok válogatása, ez a hatalmas gátló körülmény. Nem ismer különbséget jelentékeny és jelentéktelen között, helyesen érezvén, hogy a dolgok jelentőségét úgyis a kifejezés művészete adja meg. Öntudatosan realista a szép és a rút ábrázolásának kérdésében is (bizonyítják ezt Aranyhoz írott sorai a Toldi szájából kicsorduló nyálról) — hogy e tekintetben mégsem ment túl a legkényesebb ízlés határain sem, ez megint egészséges természete vall.

Szubjektivitásának az a másik megnyilvánulása, mikor önmagát vetíti ki a természet je-

lenségei közé, kevésbé látszik realiztikusnak. Pedig valójában itt a legősibb, primitív emberi természetmegelevenítés, antropomorphizálás ösztöne jelentkezik, a művészet tetőpontján, de még mindig őszintén reálisnak érezve. Megint csak vissza kell térnünk Petőfi erős, egészséges, fiatal egyéniségére: csak ezek az elemek lévén benne, nem vetíthet egyebet a természetbe sem. Hihetetlen gazdagságú képei, hasonlatai, megelevenítései egyetlen, egészséges tőről fakadnak; sohasem jelenik meg nála a romantikus természet misztikussága, borzalma. Szabadság és élet: ez nála a természet; étellel tölti meg a pusztát, romantikus belelátások nélkül; száz képet is ad a napnyugtáról, de észreveszi a vízbe hullott bogár menekülését is a falevél hátán; ily széles határok között valóban nem kell a fantasztikum mezőire áttévednie, hogy a leg-tökéletesebb, legelevenebb leírásokkal teremtse újjá és vigye tökéletességre ezt a veszedelmes műfajt.

Világfelfogása természetének megfelelően egyszerű. Vallással nem törődik, de Istenben egy pillanatra sem kételkedik. Optimista; a Felhők pesszimizmusa rövid átmenet, mely csak impulzív természetére jellemző. Hogy a világ nincs a lehető legjobban berendezve, az olyan hiba, melyet a fejlődés bizonyosan jóvá fog tenni: ez derül ki olyan lázas és féktelen költeményből is, mint az Apostol. Csak mártirokra van szükség. A mártírság vágya benne is élt: ez is optimista lélekre vall. Az az eszme, melynek mártírja akart lenni (és lett is), gyönyörű fokozatossággal érett ki benne. Az egyéni

függetlenség érzése, amint lassanként bizonyos korlátok közé terelődött, egyre nagyobb helyet engedett a nemzeti szabadság, aztán a világ-szabadság gondolatának, nemzet és világ szabadságán egyaránt a nép szabadságát is, tehát a politikai szabadság mellett a szociális felszabadulást is értve. Ő maga nem a romantikus értelemben felfogott egyéni szabadság embere volt: ifjúkori csapongásai után nagyon is fölébredt benne az állandó otthon, a nyugodt élet vágya (még a fix fizetése is!) és tudjuk, hogy a családi vonatkozások milyen újszerű vonásokat adtak költészetének. A jó fiú, testvér, férj és apa tipikusan polgári erényeit nem érezte nyűgnek és nem tartotta költőhöz méltatlannak. A romantika nyárspolgár-gyűlölete nála a megalkuvók, meghunyászkodók gyűlölete csupán.

A szabadság eszméje – abban az egyszerre nemzeti és univerzális, s egyben demokratikus értelemben, ahogy fentebb megvilágítottam, – hatással van költészetére tendenciák és formák tekintetében is. Az előbbi hatás sohasem lehet valami szerencsés, ennyire szubjektív léleknél különösen nem. Tendenciózus balladáit tönkreteszi a szubjektivitás és a hozzá oly rosszul illő szónokiasság; ez utóbbi a baja legtöbb forradalmi versének is, bár ezek közt akad egy-egy komoly, figyelmeztető hang (A nemzetgyűléshez) vagy igazi erőteljes duzzadó fenyegetés (A nép nevében). Jellemző, hogy nagyszabásúnak tervezett tendenciózus művei majd mind töredékek maradtak: a zsarnokságellenes Névtelen színműtöredék, mely különben ér-

dekes, reális milieu-rajzzal kezdődik; a nacionalista, németgyűlölő Lehel vezér, s a kitűnő genre-képpel kezdődő Táblabíró, melynek tendenciáját már a címéből is sejthetjük. Az Apostol elkészült, de a lángész sok megvillanása ellenére is egyenetlen, kiforratlan; tönkreteszi az a szubjektív pillanat, melynek keserűségében fogantatott. Egyetlen igazán sikerült ilyen fajta műve a Helység kalapácsa, melynek tendenciája irodalmi, vagyis: irodalmi persiflage az egész, a klasszikus eposz ellen.

Annál döntőbb a demokratikus világáramlat formai hatása. Úrrá tenni a népet az irodalomban, hogy úr legyen a politikában is: ez Petőfi vezetógondolata. Elbeszélő művein is meglátzik ez a gondolat; a prózaiak között a Dorfgeschichté-től ihletett, reális rajzú népies novellák (Fakó leány és pej legény) sokszorosan felülmúlják értékben a francia romantika oltárán hozott szerencsétlen áldozatot, a Hóhér kötelét. Verses életképeiben az az új, hogy beleviszi, népies formába öltöztetve, a maga derűs lelkét, optimizmusát (Bolond Istók). Örökéletű remeke, a János vitéz, keveréke a népmesének, a népies genre-képnek és a Dorfgeschichté-nek, tehát a népköltészetnek és a népről szóló tudatos és reális jellegű műköltészetnek; szerkezetében, Kukoricza Jancsi elbeszélésénél, még klasszikus reminiscenciákat is érezhetünk (Odysseus a phaiakok szigetén) — s e különböző elemeket a látszólag naiv stílus tökéletes egységbe olvasztja.

De a legnagyobb formai gazdagodást mégis

a lirában jelentette Petőfire nézve a népiesség tudatos kultusza. És itt nem annyira a külső, mint inkább a belső formára gondolok. A népdal külső formáját használták előtte is, bár (itt a statisztika is jelent valamit) ilyen arányokban senki. Petőfi a lényegét értette meg a népdalnak; helyesebben: lelke közelállott azokhoz a lelkekhez, melyek a népdalok struggle for life-jából győztesen kikerülő dalokat költötték. Rájött, hogy egyszerű és általános érzéseket kell kifejezni: az ő érzései sem voltak sem komplikáltak, sem rendkívüliek. Észrevette, hogy a népdal kezdősorával mindig valami természeti képhez kapcsolódik; hogy ez a kapcsolat, ha az úri hallgatónak nem is mindig világos, de sohasem önkényes. Észrevette a gondolatritmus nagy formai értékét. És, birtokában lévén a népdal minden művészi fogásának, nemcsak a Czuczor-művelte helyzetdalban, vagyis a szó szoros értelmében vett népdalutánezatban alkotott tökéleteset (ennek legfőbb bírója a nép, mely máig is éneкли dalait), de átvette a népdal formáját egyéni érzései kifejezésére is. Amint előbb is mondtam: ez az ő érzésvilága mellett nem volt nehéz, sőt csak neki sikerülhetett, a komplikáltabb Aranyinak vagy a szentimentális Tompának például nem. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Petőfi-nek minden hangulatát megértheti és átérzheti akármelyik juhászlegény. Igen, elmélyíti, meg-nemesíti a népdalt, alkalmassá teszi a magánál jóval komplikáltabb lelkek kifejezésére is, de mégis csak a népdal örök formakincsét stí-zizálja művészién, mint egy lángeszű tulipántos-

Aláda-készítő, anélkül, hogy zavaró, idegen motívumok siklanának a tolla alá. A Szeptember végén külön tanulmányt érdemelne ebből a szempontból. Szerkezete a népdalé, természetesi képből indul ki; egész első strófája, a maga párhuzamos képeivel, zenei kiszélesítése, a feldolgozása a természetesi kép és az egyéni helyzet kapcsolatának. A versforma nem is népies. A hangulat, — a szerelmi boldogság tetőpontján fellépő bús sejtelem halálról, hűtlenségről — messze túl van a népdal szokott hangulatkörén: és mégis minden olvasójának csak az az érzése lehet, hogy itt egy művészien stilizált és elmélyített, de lényegében meg nem hamisított népdallal áll szemben.

Petőfi értékének megítélésében nagy segítségünkre van az a tény, hogy nyelvi és formai értékeinek fordításokban való lehámozása után még mindig elég maradt belőle, hogy a világirodalom legnagyobb egyéniségei közé számítsák mindenütt. Korának, a szubjektív realizmus és a demokratikus érzésből támadt új formakultusz korának legnagyobb lírikusa; az egészséges egyéniség legközvetlenebb kifejezője s a természet legszerencsésebb megelevenítője. Hatása nem utánczó miatt jelentős, akik epigonok szokása szerint különösségeit túlozták hibákká és szerencsére — elfogytak már; hanem olvasói miatt, akik sohasem fognak elfogyni.

A dráma.

E helyen csak a német drámával kell foglalkoznom — és legtöbb mondanivalóm arról az íróról lesz, aki jóformán időrendi okokból ke-

rül ide, mert — semmiféle skatulyába nem lehet beszorítani. A többiekről mindössze néhány szót:

A Sappho, Das goldene Vlies, Des Meeres und der Liebe Wellen, Der Traum ein Leben, Die Jüdin von Toledo, és e méltóságos drámáknál jóval üdébb Weh dem, der lügt című vígjáték szerzőjéről megemlékeztem már abban a korában, amikor az Ahnfrau sokat ígérő szerzője volt. Grillparzer elszakadt a romantikától, a meglévő világrend szémszögéből nézte a világrenddel összeütköző hőseinek tragédiáját — de valahogy belőle magából hiányzott a tragikus ember anyaga. Bécsi volt. Honfitársai közül Halm próbált versengeni vele. Sikerült egy verses drámában megalkotnia Nóra prototipusát; csak az a kár, hogy a nevezetes «Du hast mich nie verstanden»-t Griseldis mondja el, a Kerek Asztal lovagjainak asszisztálása mellett... Laube igazgatta a Burgtheatert és írt róla egy könyvet, mely néha kissé szűk irodalmi látóköre ellenére is érdekesebb, mint a magyar színpadon is untig csépelte Graf Essex, vagy a németeknél — hőse miatt — oly népszerű Karlschüler. Máig is frissebbek Bauernfeld «társalgási vígjátékai», melyekben sok rejtett politikai célzás bújt el a 40-es évek csökönyös cenzurája elől. És ne vessük meg, ha már Bécsben vagyunk, Raimund-ot sem, a «Lokalposse», a tündérvígjáték és egyéb népies műfajok megnemesítőjét, ezt az ideális gondolkozású, demokratikus moralistát, akit a cinikusan szatirikus Nestroy váltott fe a nép kegyében.

A «Junges Deutschland» veszedelmes politikus költői között (akiknek gyűjtőneve mindössze e politikai közösségből származott) a dráma terén is érdekes a sokoldalú Gutzkow. Drámáiban egy rész a — célzásokba burkolt — politika, egy rész a Birch-Pfeiffer Sarolta ellen vívott harc a közönség kegyéért... Scribe fegyvereivel — és csak a harmadik az egyéni élmény dramatizálása, művészi felfogása és ábrázolása. Mégis: e korban ama kevesek közé tartozik, akiknél nincs bántó aránytalanság siker és művészi érték között. Scribe-től tanulta el a politikai célzásokra hasznosítható «raisonneur» hoszszúéletű sablon-alakját; ugyancsak tőle a történeti cselvígjáték üres és hatásos műfaját. A Zopf und Schwert a maga német nehézségében bizony nem ér fel még az Un verre d'eau-val sem; de I. Vilmos híres «Tabakkollegium»-ának felvonultatásával nemcsak tartós sikert aratott, hanem valami egészséges realizmust is vitt be ebbe a műfajba. A meggyőződéséiért üldözött író lírikumát lehetetlen észre nem venni a máig is élvezettel olvasható Urbild des Tartuffe-ben; legértékesebb és legbensőségesebb műve pedig a szabadgondolkozó zsidó tragédiája, Uriel Acosta.

Már Gutzkow is megtépdeste azt a páthosz-ból és fantáziából szőtt fátylat, mely a történeti dráma hősei és a közönség közé le szokott ereszkedni. Még merészebben szakította szét fiatal elvbarátja, a forradalmárlelkű Büchner, a Dantons Tod-ban. Szónoklat van ebben az egyetlen műben elég, de néhol megdöbbenően közélről látott emberi vonások is; rettentő

küzdelmé az egyes embernek a végzetszerűvé váló tömegenergiákkal szemben.

Szinte azt lehetne mondani, hogy a tömegek a hősei Grabbe főművének, mely a száznapos uralom idejében rajzolja meg Napoleon képét. A testi-lelki torz Grabbe, mint ahogy a életben gyógyíthatatlan nagyzoló volt, drámáiban sem fukarkodott a kiváló hősökkel; Hohenstauf-drámáin s a Napoleon-on kívül írt egy drámai költeményt is, melyben együtt szerepelteti Don Juant és Faustot. Egységes egészé sohasem tudott egy témát összegyűrni, de láthatóan nem is ez volt a célja. A világ forgatagát olyan — immár epikussá váló — bőséggel árasztja nagy emberei köré, hogy a véletlen események tömege együttvéve valami szükség-szerűség illuzióját kelti. Minden szubjektív bizarrságuk mellett, éppen a tömegek mozgató-sában, reálisak is tudnak lenni Grabbe drámái. A színpad kereteit azonban szétfeszítik.

És ezzel elérkeztünk ahhoz az íróhoz, akiről szólván, csínyján kell bánnunk a közkeletű jel-szavakkal, ha egyéni értelmezéssel újra nem szabjuk a kedvéért valamennyit. Friedrich Hebbel ez, első tökéletesen tragikus világszemléletű tragédiaírója a XIX. századnak.

Életén zsarnoki módon uralkodik a művészet, művészetén pedig világszemlélete. E világszemlélet, melyet Hebbelre oly jellemző szóval pan-tragismusnak neveztek el, közel rokonságban van Hegel történetfilozófiájával, de ellentétben is áll vele. Mindketten a nagy embert tekintik a világ fejlődése eszközének; de Hegel valami passzív szerepet tulajdonít a nagy em-

bernek, valóban csak az eszköz, a felhasznált és félredobott eszköz szerepét. Az irodalomban Tolsztoj fogja híven visszatükröztetni ezt a felfogást (Háború és béke). Hebbel felfogása szubjektivebb, pesszimistább — és egyben alkalmasabb a drámai megformálásra, mert aktívabb szerepet juttat a nagy embernek. Szubjektív és schopenhaueri ez a felfogás, mert a nagy embert eleve ellentétbe állítja korával. Ez a korellentét különben is jellemző Hebbelre, ő nem osztályok, még kevésbé egyes emberek, de korok összeütközésében látja a drámát. Antal mester (Maria Magdalena) mögötte van korának, Kandaules (Gyges und sein Ring) és a többiek előtte járnak, ébresztgetik az alvó világot, mely rettenetes bosszút áll a korai ébresztésért . . . Az ő hősei nem azért tragikusak, mert nagy fordulatok idején élnek és a történelem fejlődése eldobja őket, mint kifacsart citromokat: hanem mert ez a nagy fordulat meg sem történhetik, a világ nem is haladhat az ő erőfeszítésük, és egyben áldozatuldobásuk nélkül; áldozatulesésük azonban nem a Polyeucte önkéntes martyriuma, hanem szükségszerű elbukás egy teljes erőfeszítéssel megvívott küzdelem végén s e küzdelemben még azt a bizonyos tragikai vétséget is elkövetik, amely nélkül a tragédia csak sorstragédia lehetne.

Ha nem is mindenütt a szónak szinte Übermensch-értelmében való nagy ember a Hebbel hőse: mindenesetre a környezetétől levegőtlenül különválasztott egyén. Talán nem is az egyén milyenségén van itt a hangsúly, hiszen realiztikus részletezéssel nem is iparkodik ezt alá-

támasztani, megeleégszik a fővonások felfokozásával és stilizálásával, akár a klasszikusok. A hangsúly a különálláson, a hozzáférhetetlenségen van. A Shakespeare-hősök egyénisége nem zárkózik el környezetük elől, őszinte szavakban csordul ki; Hamlet az egyetlen, akit monológ nélkül nem képzelhetünk el. A francia klasszikusok minden fontos egyénisége megnyilatkozik *confident*-ja előtt. A romantikusok ismét kiszavalják magukat. Az, hogy az ember nem közelítheti meg a másik embert, Hebbeltől fogva válik költői alapérzéssé; nála lesz ebből először súlyos problémája a drámai dialógusnak. Ibsen a dialógus több értelműségével, a néző lelkében folyvást hangzó polyphonikus kísérettel iparkodik megoldani ezt a problémát, levegőt teremteni alakjai köré, amelyben — ha elváltozva is — eljusson a hang egyiktől a másikig. Hebbelnél azonban folyton éreznünk kell ezt az idegenséget. Alakjai nem akkor legmagányosabbak, mikor monologizálnak, hanem mikor egymással beszélnek. Néha el tudja érni a helyzet és a karakterek erejével, hogy magunktól is észrevevessük: mennyire ellenkezőjét mondják annak, amit gondolnak vagy éreznek. Sokszor azonban nem bízhatja ezt ránk, vagy azért, mert a belső kíséret sokkal fontosabb és színesebb a melódiánál, vagy mert alakjai fejlődését kell szemünk elé állítania. Ezért vannak tele tragédiái félreszólásokkal, a színpadi konvenciók legirrealisabb, régen halálraitélt fajtájával; ezért akad negyvensoros félreszólás is bennük! Hebbel nem dolgozik kész jellemekekkel, melyeket az expozíció iskolás szabályai sze-

rint ismertethetne meg velünk. Jellemei fejlődnek: ez teszi drámáját epikus karakterüvé. A leggyakrabban idézett Hebbel-sor: «was der Mensch werden kann, das ist er schon» szimbolikusan rámutat arra is, hogyan fejlődnek ezek az emberek. Ismét csak levegőtlenül, úgy, ahogy élnek. Nem a körülmények fejlesztik őket, a körülmények csak napvilágra hozzák, ami bennük volt: mint ahogy a szobrász hozza napvilágra a márványkoloncban rejlő szobrot. De ez a hasonlat sántít, mert a szobrász egyéniségétől függ, hogy a márványban levő milliós lehetőségből mit valósít meg; az ember tulajdonságainak azonban ki kell törniök és mindegy, hogy milyen események, mikor és hogyan szabadítják fel őket. Hebbel hősei a priori tragikus hősök, mert megvan bennük mindaz, ami kifejlődésében szükségszerűen szembeállítja őket korukkal, szükségszerűen előidézi tragikai vétségüket és elbukásukat; ebben van nála a tragikai szükségszerűség és ezért lehetnek nála apró és drámailag valószínűtlen véletlenek döntő sorsfordulatok okozói.

Hebbel annyira tisztán az egyéniség kifejlődésének és a sorssal való szembekerülésének szempontjából nézi alakjait, hogy morális szempontból közömbössé válik irántuk. Ezzel ismét elvesz egy elemet abból az atmoszférából, melynek az eleven embert körül kellene venni. Hebbelnek nincsenek rossz emberei, tragédiáiból hiányzik a gonosz intrikus. A Maria Magdalena Leonhardja sem rossz ember, legföljebb «komisz», Golot Genovéva iránt érzett szerelme sodorja egyre mélyebben a bűnbe és minden

tette neki magának a legszörnyűbb gyötrelmem. Ez nagy lépés a modern dráma történetében: első igazi nyoma az alakok objektív látásának, mindkét fél megértésének. Csakhogy a dolog nem ilyen egyszerű. Hebbelnek nincsenek gazemberei, de nincsenek «jó» emberei sem; ők maguk mérlegelik néha tetteik erkölcsi oldalát, de Hebbel ember-megítéléséből hiányzanak a jó és rossz kategóriái. A világ legnagyobb gazembe-reinek rajzában nem nyilvánul meg annyi peszszimizmus, mint ebben az amoralizmusban, mely szorosán összefügg Hebbel fejlődéselméletével és azt jelenti, hogy amit mi jónak vagy rossznak nevezünk, okozhat nekünk lelki gyötrelmeket, okozhatja pusztulásunkat is (Maria Magdalena), de a világ fejlődésében nincs szerepe. A tragikus hős vétsége nem erkölcsi vétség: csak a korral való szembehelyezkedés.

Hebbel tragédiái mintha mind magányos hegycsúcsok egymással váltott kiáltásai lennének, a felhők fölött, emberi tudónek ritka levegőben. Ez nagyságuk és ezért nem lehet tartós színpadi sikerük. A színházi közönség nemesak Hebbel korában, de azóta is, kibékítő végű darabokat kíván, és ha hajlandó idegeit megráztatni, akkor magához hasonló embereket akar látni, a maga látásmódjának és kategóriáinak körében; kényelmesen feltáru-
ló és őszinte lelkeket. Hogy ez a feltáru-
lás, ez az őszinteség nem hazugabb-e, mint amennyire «valószínűtlenek» és «konvencionálisak» Hebbel félreszólásai, azt itt nem dönthetjük el.

Hebbel a század első igazi tragédia-írója. Maria Magdalena, a modern világ erkölcsi la-

zaságát nem értő Antal mesternek vasból öntött kispolgár-alakjával, s a többiek, a nagyok, hadvezérek, királyok, mythikus hősök tragédiái: Judith, Genovéva, Herodes und Mariamne (a férfi és az asszony örök idegensége!) a «Staatsraison» tragikai szükségszerűséggé emelő Agnes Bernauer, a szinte klasszikus kerekréggel és klasszikus stílusban megszerkesztett Gyges und sein Ring, Hebbel fejlődélméletének legvilágosabb kifejezése, és végül a Nibelung-ének epikus meséjének dramatizálása a 11 felvonásos Nibelung-trilógiában: Schiller nyelvénél nem igen modernebb nyelvük, színpadi levegőtlenségük ellenére is kijelölik a modern dráma útjait a legnehezebb problémák keresése — és alku nélkül való megoldása felé.

Hebbel arisztokrata és pesszimista volt a feltörekvő demokratikus és szocialista eszmék optimista évtizedeiben, meg nem alkuvó tragikus és önmagát boncoló naplóíró a szellemi liberalizmus, a békés, kiegyenlítő polgári izlés és felszínes átlagosság korában: elmaradt, mint Antal mester és előljárt, mint Kandaules. Őt nem lehet megmagyarázni korából, de egyéniségéből meg lehet magyarázni, hogy miért fogta fel a szükségszerűséget, a végzetet a kor alakjában.

A regény.

A német romantika műfajjá szentelte a Goethe-féle *Entwicklungsroman*t, megteremtette a történeti regényt; a francia romantika alkotása a lírai regény (néha a történetinek álarcában) és megjelennek benne, vagy helyesebben:

kinőnek belőle a realizztikus, tendenciózus társadalmi regény kezdetei is.

De a francia romantika mellett, tőle szinte függetlenül, megindul a regénynek egy hallatlanul gazdag, sokirányú fejlődése. Mindannak, ami lényeges ebben a műfajban a XIX. század folyamán történni fog, megvannak a kezdetei, sőt részben klasszikus mintái 1830—1860 között. A francia, angol, orosz, német regényírók között nagyobb az egyéni, mint a nemzeti különbség. Egy kis túlzással azt mondhatnók, hogy a regény keretén belül annyi műfajt teremtenek meg, ahányan vannak. Közös vonásuk alig több annál a kettőnél, amelyre e fejezet összeállítását alapítottam: bizonyos szubjektivitás, ami a romantikához köti őket (és a romantika hiába látszik haldoklónak: ez a vonása megmarad végig a század folyamán) s a realizmusra való törekvés, ami, mint törekvés, szintén nem ellentétes a romantikával, de józanabb és tudományosabb alapokon épül és könnyen tűnhetik fel reakciónak a romantika ál-realizmusával szemben.

A romantika prókátoraként kezdte pályafutását Stendhal, a lélektani regény megteremtője. Zola pedig Balzacot és őt tartja a naturalista regény apjának. A romantikusokhoz kevés köze is van Stendhalnak; a romantika csak rosszul rejtegetett szubjektivitásában nyilvánul meg, egyébként tudatos ellenfelévé lesz. Victor Hugót nem szerette és igen józan igazságokat írt a Scott-féle történeti regény ellen. Könnyebb a középkori ékszereket leírni, mint az emberi lélek megmozdulásait... El a kö-

szépkortól, el az abszurd bonyodalmaktól, rendkívüli jelenetektől, mindentől, ami «romanesque»-százt írjuk le, amit jól ismerünk: korunk erkölcseseit, olyan pontosan és egyszerűen, ahogy lehet. Ime, elméletben a naturalizmus apasága!

Gyakorlatban nemcsak az választja el Stendhalt naturalista követőitől, hogy nála még az élet megnyilvánulásai közül csaknem teljesen hiányzanak a fiziológiai elemek, sőt az érzelmekek is háttérbe szorulnak az agy munkája mellett: hogy, szóval, nem minden jog nélkül nevezhetnők regényeit lélektani helyett intellektuális regényeknek. A külsőségek leírásában is eltér követőitől, azt hiszem, Scott ellenvaló reakció gyanánt. Zola hibáztatja benne, hogy nem írja le a környezetnek mindazokat az elemeit, melyek a cselekvésre hatással lehetnek. Valóban nem: klasszikus módra egy szóval jelzi ezt a környezetet, az a fontos neki, ami a szereplő lelkében... azaz agyában történik. Nem törődik leírásai pontosságával: a Rouge et Noir jórésze egy költött kisvárosban játszódik, a Chartreuse de Parme-ban pedig mindenestül ki mer találni egy hatalmas várat, melynek «légből kapott» voltát igazán könnyen ellenőrizhette akárki.

Romantikus szubjektivitása keresztültör komédiázó, rejtőzködő természetén. Stendhálnak egyetlen témája van: ő maga; regényeiben alig történik olyan, amit ne maga a hős látna, és semmi, ami közvetlen kapcsolatban ne volna vele. A waterloo-i ütközet leírása azért hatalmas irodalmi újítás, mert semmi egyebet nem látunk, mint amit a véletlenül beletévedt

hős látott, aki végül azt sem tudja bizonyosan, hogy csatában volt-e vagy sem? Önmagának e középpontba helyezése tudatos volt Stendhalnál: ez az, amit a hétköznapi önzéstől finoman megkülönböztetve egotizmusnak nevez. Ő maga a hőse fiatalkori töredékének, a Métilde-nek, a Rouge et Noir-nak, a Char treuse de Parme-nak; Vie de Henri Brûlard címen önéletrajzát írta meg, s végül a Chasseur Vert (Lucien Leuwen) című töredék megint a Rouge et Noir témáját veszi fel; ezt szánta leggondosabban írott művének.

Ami Julien Sorelben, Fabrice del Dongoban és a többiekben közös, az, Stendhal szerint, csupán tipikus vonása a Napoleon bukása után felnövekedett ifjúságnak. Hősei tehát kortársai az előző fejezetben jellemzett romantikus hősöknek. Mások-e, mint azok?

Voltaképen . . . nem. Csakhogy Stendhal intellektuális oldalukat rajzolja az érzelmi helyett; racionális magyarázatát adja a «század betegségének», amit a romantikusok nem magyaráznak meg; és Julien Sorel alakjában csökönyös, csendes energiává változtatja az Antonyk handabandázó energia-kitöréseit.

A század betegségének oka: Napoleon tünelmenyes pályafutása, az egyéniségnek soha nem látott mértékű érvényesülése. A Napoleon-rajongásban felnőtt, legalább is marsallbotról álmodozó fiatalság egyszerre belesöpöppen egy nyugodt, polgári társadalomba, ahol az érvényesülés útjai be vannak zárva, s ami keveset a harmadik rend fia a nyitvamaradt papi pályán elérhet, ahhoz is csökönyös akaraterő,

ettetés, könyörtelen önzés kell. Aki ehhez gyöngöng: céltalanul és tétlenül fogja végigélni az életet, mint Adolphe; akiben megvan az elszántság: gyilkolni fog, mint Raszkolnyikov, svagy tettetni, mint Julien Sorel.

A Napoleon-imádatban nevelkedett, hiú, önző, energia-bámuló, a XVIII. század racionalistáit tanulmányozó és követő, hideg érzékiség és pityergő szentimentalizmus közt hanyódó Stendhal a maga lényének két felét írta meg Julien és Fabrice alakjában — és kiegészítette a romantika-alkotta képet az 1830-as «jeune France»-ról.

Szubjektivitása a legkisebb részletekben is meg nyilvánul. Apró életrajzi adatai két regényében is megismétlődnek. Tipikusan romantikus élménye a nagy ember egyedülállása a tömeggel szemben. Ezzel van kapcsolatban egyéni beszárkózottsága, tettető hajlama, Übermensch-terkölcse, mely nagy hatással volt Nietzschére. Mindezek a vonások átkerülnek alakjaiba. Arisztokrata, ugyanúgy, mint a romantikusok; megértésre sem számít «több mint negyven ember» részeséről; a Chartreuse de Parme-ot a «boldog keveseknek» ajánlja és 1880 tájára jósolja művei sikerét. Emellett: liberális, mint kora; ellenghevesebb ellenségei közé tartozik a zsarnoklásnak és az egyháznak; gondolkozásában internationalista és kéjjel gúnyolja a francia hiúságot, az «ondit»-val való törődést.

Lélektana, amint mondtam, a gondolkozás aktusaira szorítkozik. XVIII. századbéli mesterei is tehetnek arról, hogy motiválásában túlon túl nagy szerepe van a logikának. Emellett

azonban a legmodernebbek is tanulhatnak tőle, mikor az öntudatból kikergetett elemekkel operál. Ezt senki sem próbálta meg előtte... Marivaux-t kivéve. A naturalista regénynek végzetes hibája, hogy nem ebben az irányban követte Stendhalt: az akaratot megelőző gondolkozási folyamatok elemzésében. Ennek mestere.

Stílusáról szólván, nem lehet elkerülni azt a közhelyet, mely tőle magától származik: hogy írás előtt mindig olvasott egy lapot a Code Napoléon-ból. A magyar olvasó könnyen félreértheti ezt. A francia törvénykönyv nem a mi «stilus curialisunk» jelképe. Nem a zűrzavart, a nyelv szellemétől idegen szavakat és mesterként fordulatokat jelenti, hanem a tömörséget, precizitást, korrektséget: legföljebb bizonyos szárazságot és józanságot, kellenél többet nem mondást. Ez a hibája megvan Stendhal stílusának: oka az, hogy tudatosan szembe akart szállni a romantikus frázisok kongásával. Túlságosan sikerült, amit akart, de ez a kis hiba minden reakcióval meg szokott esni. És ez a reakció legalább szükséges volt.

Épen stílusában hányódik reménytelenül a romantikus páthosz és a mindent realiztikusan kifejezni akarás száraz zűrzavarossága között a legobjektivebb tekintetű emberrajzoló: Balzac.

Ezt az objektív emberrajzoló is két szubjektív élménye teszi tartalmi és formai újítóná, új regénytípus megteremtőjévé. Egyik: a pénz szerepe az egyénnek a társadalom ellen folytatott harcában; a másik: az élet és a társadalom végtelenül komplex voltának állandó érzése.

Balzac romanticizmusa minden művén meg-
 érzik, de legjellemzőbb módon a *Peau de
 Chagrin-en*, melyet nem épen franciás köny-
 nyedségű filozofálása, E. Th. A. Hoffmannra
 erősen emlékeztető csodás eleme és szimboliz-
 musa miatt a francia kritika igen kevésre tart,
 holott legmélyebb és legértékesebb alkotásai
 közé tartozik. Romantikusan lírai regény, Bal-
 zac ifjúkori nyomorának emlékei érzenek meg
 rajta, a társadalommal szemben való romanti-
 kus állásfoglalás tisztán kirajzolódik benne. Fi-
 lozófiáját Schopenhauer befolyásolja: az aka-
 rat felőről, megöl bennünket. Balzac egész tár-
 sadalmi konzervatizmusa megmagyarázható a
Peau de Chagrin meséjéből. Itt jeleníti meg
 előttünk azt, amit később elméletben hangoz-
 tat, hogy a társadalom életműködését lassítani
 kell, ha katasztrófát nem akarunk. Ezért híve
 a monarchiának, az egyháznak . . .

A szerelem, a megszokott regényhős, detro-
 nizálva van az ő műveiben. Csak a két nem-
 nek harcoló önzését látja a szerelemben; naiv
 fiatal szerelmeseket nem szeret rajzolni; a «bal-
 zaci kor» az érett, tudatos asszony kora. De
 Balzac igazi regényhősei: a pénz és az érvé-
 nyesülés. Saját élményei és életlátása inkább
 magyarázzák ezt, mint az 1830—48 közt gaz-
 dagodó, hatalomra törő polgárság közeli ismerete:
 más is látta ezt a polgárságot, de senki-
 nek sem jutott eszébe erről az oldaláról nézni.
 Vagy talán nem is merte. Balzac életében nem
 volt népszerű. A polgárság nem volt hálás azért,
 hogy olyannak mutatta meg, amilyen. (Melles-
 leg: Balzac túlzott is. Sötét rajzai — köz-

elismerés szerint — húsz esztendő múlva váltak igazakká.)

Regényeit aszerint lehetne két főcsoportra osztani, hogy a pénz vagy az érvényesülés játssza-e bennük a főszerepet. Az egyik típus legismertebb megtestesítői: Eugénie Grandet, a tragikus, nagy fősvény kőbevésett alakjával; César Birotteau, a polgári hiúság és kereskedői becsület tragikomédiája. Az érvényesülés regényeinek sorát a Père Goriot nyitja meg; a polgári Lear király története mellett itt indul útjára, itt ábrándul ki a világból és válik cinikus törtetővé Rastignac. Ez a jóhiszeműnek induló ifjú, akiben a Stendhal hőseinek erő-kultusza, Napoleon-rajongása, Übermensch-etikája egyesül, végig szerepel Balzac oeuvre-jében és elevenebb, sokoldalubb a «fejlény» Julien Sorelnél.

Mindezekben a regényekben hatványra emelve érzik a romantika pesszimizmusa, s ez az idő haladtával egyre erősödik Balzac-ban. A Cousine Bette-ben egyetlen derűs vonás nincs, állatiasság, ösztönszerű gonoszság és egy-egy tűrő mártir passzív jósága: ez a világ képe. Balzac talán nem is akarja, de semmiesetre sem tudja objektív nézését objektív formában is kifejezni. Száraz krónikás-stílusán keresztülütözik néha a romantikus páthosz, a rosszak iránt érzett megvetés, a jók — a groteskségeikkel együtt objektíven megrajzolt jók — szenvedéseinek való elérzékenyülés. (Cousin Pons.)

Balzac nagy formai újításának alapja, mondtam, az élet komplex voltának érzése. Ebből az érzésből született (bár néhány különálló,

ésőbb beolvasztott regény megírása után) a Comédie Humaine gondolata. Voltaképen nem művészi gondolat. Ha a regénynek egyáltalán adhat művészi formát valami, az éppen annak a komplexitásnak egy keretbe foglalása lehet. A regény még mindig könnyebben bologulhat ezzel a feladattal, mint a dráma. Ha nem sikerül, az vagy dilettantizmus, vagy... A műláradó őserő jele. Balzac ebből az okból törte szét a regény formáit. Mindent látni vélt, mindent összefüggőnek érzett: a regényíró hivatása az volt szemében, hogy reális mását alkossa meg az egész életnek, az egész társadalomnak. A Comédie Humaine programjában benne volt minden társadalmi osztály, időformán minden foglalkozási ág; főváros, kisváros, falu; az ember életének főkorszakai... Szóval az a történelem, melyet eddig elfelejtettek megírni, a XIX. század Franciaországának egész képe.

Ez a Balzac munkabírásához méltó grandiózus terv szerencsére nem valósult meg teljesen. Nem készült el mindaz, amit teljesség kedvéért, logikailag, szükségesnek tartott: így, — százkötetes töredék gyanánt — művészibb, ami megvan belőle. Ezzel megteremtődött a regény új formája: a regény-ciklus. Nemcsak az élet komplexitásának élményét érzetik erősebben az egyes regényekben újra meg újra felbukkanó, továbbküzdő, érvényesülő vagy elbukó, vagy egyszerűen csak emlegetett szereplők. Ők maguk is így válnak fokozottabb mértékben élőkké. Nemcsak Balzac hihette el rólok, hogy valósággal élnek: mi is. Szerkezetileg

mindaz, ami eddig a regény iskolás kellékei közé tartozott, új arányokban megy át a regényciklus inventáriumába. Az expozíció az egyes regényekben néha meglepően rövid: az író csak összefoglalja, amit máshonnan tudnunk kell, legyen az esemény vagy egy alak jelleme. Némely névhez nem is fűz semmit: aki emlékszik rá egy másik regényből, az előtt világos minden; aki nem — azon nem segíthet. Néhol a regény felét elfoglalja az expozíció: aránytalanság, ha egy regényről van szó, semmisség, ha meggondoljuk, hány regényben fognak továbbszövédni az itt felvetett szálak. Költői igazságszolgáltatás nincs minden Balzac-regényben és néha ez is fokozza a mű pesszimiztikus hatását: de néha elkövetkezik a regényen kívül, s akkor a valóság, az élet lehelletének érezzük azt, ami a regény kompozíciójába beszorítva konvencionálisnak tűnt volna fel. Konvencionálisnak érezte Balzac a regény szerkezetét: a realizmus nevében törte össze.

Balzacot is apjának tekinti a naturalista regény. Több jogon, mint Stendhalt: nála valóban nemcsak az agy szerepel, de az egész fiziológiai ember-állat. De ha elhisszük a naturalistáknak, hogy ők megfigyelés és kísérlet alapján rajzolják az embert (lesz még alkalmam erre vonatkozó kételyeimet kifejezni), akkor Balzac mégsem áll olyan közel hozzájuk. Nála lehetetlen észre nem venni a romantikus vizionáriust, akinek azonban az élet sötét (tehát reálisnak látszó) oldalára van beállítva a szeme. 2—3000 eleven alakot teremtett meg, írt le részletesen, fejlesztett, mozgatót, beszéltetett,

minden elképzelhető korban, állapotban, társasági állásban, ezerféle egyéni stílusban, tájszólással, kiejtési hibával. Ez a fantáziának minden romantikust megszégyenítő gazdagságára vall; nem másolása, de ujjáteremtése az életnek.

Balzac nehézkes nyelve, a regényciklus-okozta irány-eltolódások az egyes regények szerkesztésében, a szerelmi intrika mellékessé válása a pénzszemből szemben, az igazság túlságosan is sötétét rajza, a liberális korral össze nem férő konzervatív szellem: mindezek az okok megmagyarázzák Balzac viszonylagos sikertelenségét 1850 előtt. E dátumtól fogva aztán igen sok alkalomunk volt hatását itt is, ott is megállapítani. Elérkezett az ő ideje is, még nagyobb mértékben, mint Stendhalnak.

Az angol regény a XVIII. század elejétől fogva szinte megszakítás nélkül uralkodott Európában. De Foe, Swift, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith után Walter Scott minden elődjénél népszerűbb uralma következett. És még semmit sem csökkent Scott népszerűsége, mikor már teljes ragyogással fénylett az égen az új nap: Dickens.

Scott és Dickens között még hajnalsillagnak is gyöngé fény az egykor népszerű, igen sokoldalú Bulwer, akinek Eugen Aram-jét és főképen *The last days of Pompeji* című regényét a magyar közönség is ismeri. Semmi sem hiányzik e sokat tudó íróból, csak az írói egyéniség.

Az egyéniség varázsa az, ami Dickens olvasását mindnyájunk számára felejthetetlen él-

ménnyé teszi. Formájában nem újította meg a regényt; az angol elbeszélők jóízű, nyugalmas szélessége, a hős életének születésétől férfikoráig vagy késő öregségéig való végigkísérése, a tömörítés, központosítás minden kísérlete nélkül: ez a legtöbb Dickens-regény formája. Megvan benne a romantika egész lírai páthosza és a szubjektivitásnak az az ereje, mely életet, mozgást, érzelmeket tud belévetíteni élettelen tárgyakba, szimbolikus kíséretül adván ezeket az emberi történések és érzések mellé. Erős hajlama van a realizmusra, de a szónak meglehetősen körülhatárolt értelmében. Reális, mert részletesen, a holland festők minuciozitásával rajzol meg mellékesnek látszó, de az élet illúzióját keltő körülményeket. Reális ott, ahol a nyomor és szenvedés rajzával részvétet akar ébreszteni. Reális, mert megmarad a polgár és a szegény ember életének tipikus eseményei között. És reális végül — a legtöbb fél-romantikus író módjára — a mellékalakok ábrázolásában. Ezeknek — mint Sterne — meglátja valami jellemző «bogarát», amely nála sokszor rögeszmévé is változik, s ez a folyton ismétlődő motívum (legyen az a szamaraktól való irtózás, a levélíró- vagy memorandum-készítő düh, megszokott mondás vagy mozdulat) megeleveníti szemünk előtt az alakjait. Az ilyen alakok megalkotásához nem kell szerkesztő-művészet, elég az anekdotázó készség: és itt van Jókai és Mikszáth mély rokonsága a formátlan angol regény egyik legnagyobb mesterével.

Az imént megjelölt határokon nem megy túl a realista Dickens; tiszteletben tartja az angol

erkölcsi felfogást és izlést, vagyis inkább: azonos vele. Regényeinek tendenciájában sincs soha semmi merész, vagy forradalmi. Jelentékeny része van a gyermekkínzó angol iskolák, magánintézetek javításában, az adósok börtönének eltörlésében, az igazságszolgáltatás visszásságainak enyhítésében; a jómódúak erszényét is gyakran megnyitotta híres karácsonyi énekével, a könyzacskókon keresztül; de végeredményben még csak problematikus sem volt ránézve a fennálló világrend. A modern racionalista áramlatokat gyilkos karrikatura alakjában ábrázolta (Hard Times), akárcsak Flaubert, Homais úrban. A célzatosan sötét részletrajzok mellett annál világosabban látszik a világról és az emberekről alkotott naivan optimista felfogása. Úgy látta, hogy a jó végül mindig diadalmaskodik, a rossz elveszi büntetését. Főalakjainak rajzában már csak a környezet reflexe reális. A Jókai-féle angyaloktól az különbözteti meg őket, hogy szilárdabban bele vannak állítva reális környezetükbe és egy-két vonásukat Dickens hozzá is hangolja a környezethez. De a lelkükről egyebet nem tudunk meg, mint azt, hogy: jók, nemesek, önfeláldozók: ezenkívül az egyik túlságosan büszke, a másik kalandvágó és ez az egy tulajdonsága bajokba sodorja. A gazemberek, azok naiv romantikával, teljesen kívülről szemlélt szörnyetegek, akikre az író haragszik legjobban; annyira haragszik rájuk, hogy nem is kíváncsi, vajjon mivel mentetetik magukat önmaguk előtt. Hogy sokszor mégis elevenek, azt csak bogaraiknak, szavuk járásának stb. köszönhetik.

Itt, ebben van az író egyéniségének diadala:

Copperfieldet és a túl-idealizált Ágnest, akikről alig tudunk mást, mint hogy jók és sok szomorú dolog történt velük, részvétünk könnyeiben fürösztjük és gyűlöljük a — csudálatos módon! — vöröshajú és izzadtkezű sötét intrikust, akiről annyit tudunk csak, hogy alattomos gazember.

Dickens realizmusa elég ahhoz, hogy bele tudjuk élni magunkat az ő világába. Rokonszenves hősei azok az üres festő-patronok, melyekbe szívesen tesszük bele saját arcképünket. A többi már most két megbecsülhetetlen tulajdonságával éri el Dickens: humorával és szentimentalizmusával. Azt hiszem, ez a két öserejű tulajdonság soká fogja diadalmasan ellensúlyozni világlátásának naivságát. És ha már nem lesz érzéke az olvasóközönségnek ahhoz, hogy ezeket hasonló naivsággal élvezze; ha nem tud kacagni Pickwick úr kalandjain, elérékenyedni Twist Olivér és Copperfield Dávid szomorú gyermekkorán, vagy az Old curiosity shop Nelly-jének önfeláldozásán: még mindig esztétikai gyönyörűséget találhat a Dickens-regények száz és száz, furcsaságokból, rögeszmékből és jó szívből összegyűrt, felejthetetlenül egyénített mellékalakjában. Ma, ötven évvel Dickens halála után, a közönségre még teljes frissességgel hatnak regényei és vannak írók — a legmodernebbek között is — akik eltanulnak tőle egyet-mást.

Az igazi realistának, úgy látszik, nem szabad optimistának lenni: ezt később sokan fogják még bebizonyítani, de Dickens kortársai között is találunk rá frappáns bizonyítékot. Thackeray is humorista, az ő regényei sem merészeb-

bek az élet ábrázolásában Dickens műveinél, formában épen olyan kevésbé bántják újító hajlandóságok, mint a Copperfield íróját — ő is inkább anekdotaszerű képeket szeret egybefűzni, — szociális felfogása semmivel sem forradalmibb: és azért mégis alig lehetne két ellentétebb egyéniséget szembeállítani egymással. Az ellentét pedig egészen egyszerűen a következő: Dickens azonosítja magát «jó» alakjaival és tökéletesen idegen a «rosszak»-tól. Thackeray a külső megfigyelő distanciájában áll valamennyivel szemben. Azért beszélek róla itt, a szubjektív realisták között, mert Thackeraynak is megvan a maga szubjektív látásmódja, megint csak ellenkezője a Dickens-ének. Thackerayban van valami, amit én esztetikai rosszmájúságnak neveznék. A jó és a rossz kategóriájában is másképen látja az embert, mint Dickens; reálisabban, mert nincsenek ördögei (Becky Sharp sem az) és még kevésbé angyalai. De esztetikai tekintetben rosszmájú, mert a szatirikus ott sem hallgat el benne, ahol erkölcsileg alakjai mellett áll, s ahol az objektív realizmus nyugodtan elhallgathatna bizonyos hangulatrontó mellékkörülményeket. Mintha csak megakarná akadályozni, hogy zavartalanul szeresük rokonszenves alakjait.

Az az általános kép, melyet a világról ad, természetszerűen más, mint Dickensé; Thackeraynek egyenesen célja, hogy hangsúlyozza az emberi természet bizonyos állandó gyöngeségeit. Ez a célzatosság egységesebbé teszi a képeit. A Vanity Fair címében jelzett főtéma, a hiúságok (pontosabban: hívságok) ostorozása

szinte egész oeuvre-jének alapmotivuma. A részben autobiografikus Pendennis közelebb áll az igazi fejlődéstörténethez, mint a Dickens-regények. Jelentős művei között talán egy van, amelyben a szatira egészen háttérbe szorul és mintha stílusában is a XVIII. század visszhangja ébredne fel: Henry Esmond.

A Dickensnek és Thackeraynek közvetlenül nyomába lépő generáción már erősebben érzik az igazi realizmus áramlata és egyben az 50-es évek szociális forrongása. George Eliot (igazi nevén Mary-Ann Evans), akitől különösen a franciák tanultak sokat, egyéb tekintetben is hoz valami újat: az alakok lélektani elmélyítését, a sorsnak belülről, tehát bizonyos drámai szükségszerűséggel való irányítását. Ez teszi (a munkáskérdéstől függetlenül) érdekessé nálunk is jól ismert Adam Bede-jét. A *The Mill on the Floss*-ban szubjektív elemek, személyes élmények is szerepelnek. Az angol társadalom sokoldalú képe mellett a nagy történeti koncepció is sikerült neki a *Romolá*-ban. A romantikához öreg korára jutott ismét közel, a *Daniel Deronda* idealizált zsidó főhősével. Charles Kingsley műveiben már talán több is a gyakorlati tendencia, mint az irodalom: a realizmus eszköz neki, hogy annál megrázóbban festhesse a munkásság kizsákmányoltatását, a tömeglakások szenvedéseit. A szociális szempont az uralkodó nagy történeti regényében, a *Hypatiá*-ban is.

A kisebb germán népek irodalmából e korban két nevet érdemes kiragadni. A vlám Hendrik Conscience az egyik, aki a 30-as években

nacionalista történeti regényeivel szerzett népszerűséget és később megtalálta az útát fajának reális, apró képekben való rajzolása felé. A dán Andersen a másik. Andersent 1835-ben megjelent meséi tették világhírűvé. Ezek a mesék kétszer jelentenek nagy élményt mindnyájunk életében. Egyszer gyermekkorunkban, mikor csak a mesét élvezzük bennük, mint Robinsonban, Gulliverben vagy Don Quijotaban. Egyszer pedig — és ez az élmény tovább tart — mikor érett fővel megértjük csöndes iróniáját, a mesealakokba és megelevenített tárgyakba átvetített mélyen emberi tulajdonságokat, érzéseket, sorokat. Andersen meséivel a fordítottja történt annak, ami az előbb említett három könyvvel: azok a felnőttek kezéből csusztak át a gyermekekébe, az Andersen-mesék a gyermekek kezéből kerültek a felnőttekébe, vagy inkább felnőttek a gyermekekkel együtt. Az az egyéni bájoság és derű, mely ezeket a meséket jellemzi, az élet apró realitásainak az író szubjektivitásán való átszűrődése megvan Az én életem meséjében és a Képeskönyv képek nélkül történeteiben is. Ami egyebet írt Andersen — művészregények, meg egy a mesékkel egyidejű Ich-roman — inkább öszszekötik korával ezt az egészen különálló egyéniséget, de nem nagy jelentőségűek. Alapjában véve egy kortársával lehet csak összehasonlítani: Dickens-szel. Mindakettőben az egyén bájosága teszi költőivé a realitást és hihetővé a naiv fantázia termékeit.

A német elbeszélő irodalomnak meglehetősen halott korszaka ez: főképen azért, mert a mű-

vészét kérdése háttérbe szorult a politikával és egyéb napi érdekű kérdésekkel szemben. Az ismert nevek is csak nevek már a mai olvasó számára.

A paraszttal foglalkozott és voltaképen a parasztnak írt, erkölcsi tendenciával, Jeremias Gotthelf. A szókimondó pap a naturalizmus eszközeitől sem riadt vissza, hogy például a pálinkaivástól elriassza olvasóit. Ha úgy tetszik, benne láthatjuk az *Assommoir* irodalmi előfutárát . . . Gotthelf épenséggel nem idealizálja a parasztot, de azért a paraszt-világfelfogás konzervativsága, némiképen kultura- és városellenes érzésvilága rokon az övével. Két tanítócélzatú munkája nálunk is népszerű volt, András a szolgalegény, András a gazda címen.

A 40-es években kapta szárnyára a hír Auerbach nevét is. Sokáig élt és írt, de tulajdonképen mindvégig a *Schwarzwälder Dorfgeschichten*-t folytatta. Ő már a városlakónak mutatta be a parasztot. Híven, de nem minden szubjektivitás nélkül. Néha az ő gondolkozása érzik alakjainak beszédén. A művészi megformálásra inkább volt gondja, mint Gotthelfnek.

A realizmus felé való haladást más eszközökkel segítette elő Willibald Alexis. Sok tekintetben még Scottból indult ki, de a porosz világból vette a jelenkorig haladó történeti regényciklusának tárgyát, közelebb hozta az olvasó érdeklődését a valósághoz. Széles környezet-rajza, a környezet determináló hatása az egyénre, a regényhős elfakulása a környezet mellett: mindez nem válik éppen a szerkezet és az érdekesség

javára, de új és nagyjövőjű továbbfejlesztése a Scott-féle regénynek.

Ezt a szerkezeti ujságot egyenesen a szerkezet teljes hiányáig vitte a Junges Deutschland jellegzetes írója, a drámáival kapcsolatban már említett Gutzkow. Mint Balzac, ő is ábrázolni akarta az élet egész komplexitását, de úgy, hogy egy és ugyanazon regény számos kötetében, keresztmetszetben mutatja be a társadalom különböző rétegeit. Ő ezt úgy fejezte ki, hogy az «egymásutániség» regénye helyett «az egymásmellettség» regényét teremtette meg. Eszközeiben inkább Suetól tanult, mint Balzactól; a borzalom hajhászása és a szabadgondolkózó tendenciák hirdetése egyaránt ez utóbbihoz viszi közel. Egyéni élményeit néha meglehetősen leplezetlenül használja fel.

És most már csak egy regényíró kell megemlítenem, s ez objektivitásra valló realizmusával átvezet bennünket a következő korszakba. Az orosz Gogoly-ra gondolok. Hogy a romantikából indult ki, az csak feledésbemerült korai művein és — életén, vallási miszticizmusba vesztett utolsó évein látszik meg. Főműveivel az orosz realizmus megalapítója lett. Objektív hangú elbeszéléseibe nem visz tendenciát, de a realizmus bizonyos fokon mindig forradalmivá lesz, akaratlanul is. Ebben a mivoltában tudatosan követték az orosz realizmus legnagyobb képviselői. Nálunk régen és szeretettel olvassák Bulyba Tárász című regényét, a XV. századból vett színes kozáktörténetét. A köpönyeg című novellát Arany János fordította le magyarra és a száanalomraméltó, élhetetlen kis-

hivatalnok hőssel olyan lelkirokonságot érzett, hogy néha álnévül használta az Akakievics Akakijt. A holt lelkek, e töredékben maradt regény, voltaképen tükördarabok összefoglalása egy, igen ötletes, keretben. Ebben a tükörben a vidéki orosz élet típusai hihetetlen változottsággal, mély és igaz rajzzal, a lélek és a külsőségek tökéletes ábrázolásával látszanak meg.

Gogoly nevétől elválaszthatatlan a Revizor című vígjátéka. A dráma történetében nem jelent semmi újat, de az orosz korrupció könyörtelen csúffátevésével ugyanazt az önkéntelenül is forradalmi szerepet játszotta, amit a Holt lelkek, az első igazán realista regény.

IV. FEJEZET.

L'art pour l'art és realizmus.

Közelről nézve úgy látszott, mintha a negyvenes évek derekán mindenütt és mindenestül vége lett volna a romantikának. Szűkebb területeken, ahol a romantika a klasszicizmus formái ellen kiélezett harci jelszó volt, még egy rövid klasszikus reakció is következett. Ilyen terület volt a francia színpad, ahol egy kis művészgárda erőszakolta másfél évtizeden át a maga meggyőződéseit a világ legkonzervatívabb és formaértőbb közönségére. Hugo Burgra ves-jainak bukása után (1843) Ponsard-nak Lucrèce című klasszikus tragédiája diadal-maskodott, mindössze a romantikusok kivívta szabadságok egynémelyikével frissítve fel a pseudo-klasszikusok végérvényesen halott művészetét. És ugyanekkor az új szenzáció erejével támadtak fel a XVII. század klasszikusai.

Ahol a jelszavak harca nem volt ilyen lár-más, ott mélyebb és bonyolultabb az a kérdés, hogy valóban egészen megbukott-e a romanti-cizmus, s ha nem: az új jelenségek között mi-ben kell reakcióját, miben folytatását látni. Már e könyv bevezetésében előlegeztem a választ e

kérdés első részére. A romanticizmus nem bukott meg egészen, mert összefoglaló távlatból nézve az egész század romantikusnak látszik. És sok olyan jelenség, mely annakidején a romantika bizonyos sajátságainak reakciója gyanánt lépett fel: egyik vagy másik alapelemében mégsem más, mint egyenes folytatása a romantikának.

Az a két, egyidőben fellépő és néhol egymásba is kapcsolódó jelszó, melyet e fejezetnek címül adtam, ebből a szempontból is megérdemli a vizsgálatot; ezek és a naturalizmus fogják megmutatni, jogos volt-e az az előlegezett állítás, hogy a romantika átélte az egész XIX. századot.

Azok az irodalmi irányok, melyek vagy maguk hangoztatták a *l'art pour l'art* jelszavát, vagy jogosan lehet alkalmazni rájuk: főképen a romantika tendenciózus elemeivel érezték magukat erős antagonizmusban. Többnyire hangsúlyozták a személytelenséget, az objektivitást is, ami a romantika egyik legmélyebb sajátosságával állította szembe őket... ha sikerült elérniök. Kevés esetben sikerült.

E nagy ellentétek mögül akkor még nem látszott ki az a kétségtelen tény, hogy a romantika, mielőtt a tendencia ominózus terhét magára vállalta volna, elsősorban formai forradalom volt. Hogy a világnézetekben egymást követő földrengések mennyire segítették elő a klasszikus formák összeomlását, arra e könyv főtémája miatt itt sem akarok kitérni; de a világnézet és a formák kapcsolatát érezték az írók is és ez érthetővé teszi, hogy a forma-rombolók és formakeresők a maguk szociális és világfelfogás-

beli állásfoglalásait is propagálni akarván, tendenciózussá váltak. A különböző l'art pour l'art mozgalmakat már most úgy lehet tekinteni, mint a Reformációt, mely azzal az igénnyel lépett fel, hogy eredeti alapjaira vezesse vissza az Egyházat. Az élettől menekülő romantikának (ez a németre és franciára egyaránt vonatkozik) természetes létalapja a l'art pour l'art volt; ide kellett visszatéríteni. Ami rombolást a romantika a formák terén végzett, annak igazolása az új formák megteremtése volt (vagy lett volna). Ahol ez a munka a rombolással véget ért, a l'art pour l'art hivatása volt építéssel befejezni.

A realizmus jelszava a francia romantika alapvető törekvéseivel egyáltalán nem ellenkezik. Ez is a valószínűség, a józan ész, a történeti hűség, a couleur locale, az eleven beszéd, a jellemek komplex volta és más, hasonlóan realiztikus törekvések jegyében üzent hadat a pseudoklasszicizmusnak, amely... szintén a józan ész alapján állt. Láttuk, hogy a romantikus retorika, a szubjektivitásba való beleszedülés, a festőiség és a pointe-ek, antithézisek hajszolása hogyan teremtett új konvenciókat a régiek helyére. E konvenciók ellen hirdetett harcot a realizmus. Az elvi alap tehát nem változott. A lényeg itt a romantikus retorikától és a látást befolyásoló szubjektivitástól való szabadulás volna. Ez a törekvés még csak kevésbé vagy egyáltalán nem volt tudatos az előző fejezetben említett íróknál; maga a realizmus is alig jutott odáig, hogy jelszóvá legyen, még kevésbé az objektivitás. Most, miután már Balzac, Dickens,

Gogoly s a többiek, kiki a maga területén és a maga módja szerint megvetették az alapot, felhangzott a jelszó is. A pillanat szociális szempontból is kedvező volt, a közönség zöme most már a romantikus frazeológiától idegen, uralomra jutott és önérzetes polgárságból telt ki, mely magát akarta látni az irodalom tükrében és pedig nem filiszterellenes, pesszimista zsenik megvilágításában. Ez a közönség számszerint is nagyobb volt, semhogy szűkkörű szellemi mozgalmakat rá lehetett volna erőszakolni. Csak az érvényesülhetett, aki szolgálatába állott s az ő izléséhez és erkölcsi felfogásához alkalmazkodott.

Ez az alkalmazkodás természetesen nem volt általános, főként az irodalom legmagasabb csúcsain nem, — és még kevésbé lett általánossá, vagy sikerült akár egy embernek is tökéletesen az objektivitás, a személytelenség. Nem sikerült tökéletesen megszabadulni a romantikus retorikától és még sok, mellékesebb, romantikus tulajdonságtól. Ez a küzdelem meg fog ismétlődni a naturalizmus történetében: ott is hasonló eredménytelenséggel.

A *l'art pour l'art* és a realizmus jelszava néha együtt lépett fel, kettős reakcióként a romantika ellen. Most már nem szorul magyarázatra, hogy e kettő közül egyik sem reakció tulajdonképen és megfér velük az író természetének belső romantizmusa.

L'art pour l'art : angol prerafaeliták és esztéták.

Az angol irodalom története bizonyítja legvilágosabban, hogy a XIX. század folyamán a romantika egy pillanatig sem volt halott. Az a

rövid időköz, mely Keats vagy Byron halála, Walter Scott utolsó regénye és a prerafaeliták költői megszólalása közt telt el, szintén meghozta a maga egy vagy más szempontból romantikus virágait: és innen kezdve az esztétaköltők vállain átíveli a romantika az egész századot, hogy a végén, minden igaz ok nélkül, új romantikának nevezzék.

Tennyson, hazájának legnépszerűbb és hivatalosan is legjobban megbecsült költője a XIX. században, nem emlegette a l'art pour l'art jelszavát, sőt semmiféle jelszót. Átvette a romantika témakörét és logikus folytatását adta a romantikusok formai törekvéseinek. A nyelv, a verselés, a leíró és képalkotó készség valószínű tökéletességével babonázta meg kortársait. Kísértette a nemzeti eposz megalkotásának korszerű gondolata, de szerencsésen megérezte képességei határát és külön-külön történetekben énekelte meg Artus király lovagjait. Ezek a történetek (a Király-idillek) és a ballada-témából elnyújtott, de így is megrázó Arden Enoch máig is megértetik félig-meddig e belül kissé kongó formaművész sikerét.

Tennyson színes témákért ment vissza a kelta őskorba. Robert Browning menekült a világtól, akárcsak az első romantikusok. Sőt nemcsak menekült, de kétszeres-háromszoros kínai fallal zárta el magát tőle. Ma sem könnyű hozzáférközni. Visszamegy korban, messze megy a térben — és csak közvetítő személyekben objektívalva adja önmagát. E kínai falak elé még a kifejezés bonyolult, nehezen érthető volta is drótsövényt feszít. Lehetetlen Browning köz-

vetett lirájában (és ide kell számítani dialogizált vagy elbeszélő formájú nagy költeményeit is) a súlyos egyéniséget meg nem érezni... de számot adni róla annál nehezebb. Máig is aránylag csekélyszámú hívek kardoskodnak azért, hogy eleven hatóerővé tegyék. Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy Pippa passes-ának témáját fél évszázad múlva drámában formálta meg és szabta saját egyéniségéhez Gerhard Hauptmann.

A költői rejtőzködés ösztöne megvolt Browning feleségében, Elisabeth Barrett-ben is, akinek a szonett kötött és mesterkéltszerű formája egyenesen arra kellett, hogy szubjektivitását az abszolút művészi formatörekvéseken szűrje át.

A Browning-házaspárt már csak egy lépés választja el attól a tudatos és túlfinomult esztetizmustól, mely fél évszázadon át a legellentétebb egyéniségekben megnyilvánulva, hol menekült az élettől, hol meg le akarta gázolni, királyként uralkodni rajta, maga képére formálni. Látszólag a legnagyobb paradoxon az, ha a *l'art pour l'art* zászlaja alatt szociális harcokba keveredik valaki. De csak látszólag. Mert a *l'art pour l'art* harcosainak fegyvere nem a tárgy, mint pl. a Falu jegyzője írójaé, hanem a forma; célja: az esztétikus formák diadala az élet rútságain, melyeknek okai többnyire szociális okok.

Van ennél valóságosabb paradoxon is az angol esztetizmus fejlődésében. A prerafaeliták festészetben és költészetben egyaránt a középkori primitívek egyszerűségéből, naivságából akartak kiindulni. (Ma nem látjuk oly egyszerűnek, naiv-

nak és — primitívnek a primitíveket.) Ez egyenesen romantikus reakció volt már a század derekán uralomra jutó realizmus ellen. Fölvetett egy olyan gondolatot, melyet az első romantikus korszak talán nem ért rá kiérlelni, talán el is vetélt a realizmus felé haladtában: a stilizálás gondolatát. De ez a középkori, aszketikus színezetű stilizálás a legkülönösebb ellentétbe jut a tartalom érzékiségével, bárha ez az érzékiség is misztikus, rajongó. És amint ez a paradox vonás a prerafaeliták mesterének, a festő Dante Gabriel Rossetti-nek költeményeiben egyszer megjelenik: alig fog eltűnni többé. Sőt, nagyon is az élet raffinált, esztetikus perverz kiélvezésének irányában fejlődnek tovább az aszketikus primitívek követői — és ezzel természetesen együtt jár a primitív formák helyébe lépő formai raffináltság is.

William Morris-ra e két paradoxon közül inkább az első — a látszólagos — vonatkozik. Ő a művészet és iparművészet segítségével akarta esztetikussá tenni az életet s a szociáldemokrácia útján kereste ennek gyakorlati lehetőségét. Mint költő, a romantika témaköréhez nyult vissza, mely mintha egyenesen az ő festői nyelvének lett volna teremtvé.

Algernon Charles Swinburne a legnagyobb költője az angol l'art pour l'art iránynak. Felűnően erős szálak fűzik a romantikához. Rajongó könyvet írt Victor Hugoról, s a maga nyelvén utólérte ennek formaművészetét. Eleinte voltaképen a tendenciózus romantika ugyanolyan erősen hatott rá, mint Rossetti formakultusza. Rossettinek ajánlotta ifjúkori drámáit, de köl-

teményei (Poems and Ballads) tele vannak erkölcsi és szociális tekintetben forradalmi eszmékkel. Ami az angol — és általában a polgári — morállal való szembehelyezkedését illeti, nyilvánvalóan Baudelaire is volt rá hatással; de egész későbbi fejlődése azt bizonyítja, hogy ez a hatás (mint egyenrangú tehetségeknél rendszeren) csak öntudatraébresztő természetű volt.

Drámáiban túlnyomó szerepe van a vérszomjas szerelem perverz témájának. Egész — hihetetlen terjedelmű — Stuart Mária-trilógiájában ez az alapmotivum; de föltalálhatjuk már egészen fiatalkori romantikus tragédiáiban is. Közben egy formailag szabályos görög tragédiát írt *Atalanta in Calydon* címen (megjelent 1865.). Ezzel egyszerre az elsők sorába került. Azt hiszem, legszebb műve. Lényegében (erre többen is joggal mutattak rá) igazán nem görög; nagyon is ott érezzük benne a dekadens modern kor lihegő emberét, a görög szépségideálért tudatosan rajongó angol esztétát. Mottóját Aischylosból veszi, de mintaképe — ha van — inkább Sophokles. Ám egyetlen görög tragikus és egyetlen görög sem látta így szembeállítva az istenek és emberek világát. *Erechtheus*-ában, mely tíz esztendővel későbbben íródott, még erősebben és sötétebben nyilvánul meg ez a látásmód: az istenek kegyetlen, szinte gyönyörűségnek nevezhető közönye, mellyel az emberi szenvedéseket nézik. Ezekben a drámákban a blank jambusok és a változatos ritmusú karénekek elképzeltetlenségül gazdag zenei hatásokat hoznak ki az angol nyelvből. Swinburne virtuóz módon verselt franciául és latinul is —

bármilyen nyelven szólalt meg, az muzsika volt...

Görög tragédiáinak alapérzése félreismerhetetlenül romantikus. Az előbb említett Stuart Mária-trilógia formájában is, a romantikusok módjára, Shakespearet követi. A trilógia legmaradandóbb értékű darabja az első, *Chastelard*, — egy poéta szerelme a hűségre tökéletesen képtelen, kegyetlen szerelmű asszony iránt.

Az angol nyelvnek — még Tennyson mellett is! — elismert legnagyobb művészet szociális és erkölcsi okokból ugyanolyan felháborodással támadták egy időben, mint valamikor Byront. Ebben az erkölcsi üldöztetésben aztán még nagyobb része lett az angol esztéta-költészet utolsó nevezetes képviselőjének, aki, ha lángelmében nem vetekedhetik is Swinburnenel, Európaszerte jóval népszerűbb volt nála. E végső, minden tekintetben természetellenesen túlfinomodott hajtása a romantikának Oscar Wilde.

Nála a művészet csakugyan királya az életnek. Sőt több mint királya: istene, mert saját képére teremti, mint ezt Wilde büszkén kijelenti az *Intentions* egyik párbeszédés essay-jében. Nem impresszionizmus ez: látni fogjuk, hogy az impresszionisták (Zola szava szerint) az élet egy zúgát akarták ábrázolni, egy temperamentumon keresztül nézve. Ők tehát ezt a látásmódot nagyon is összeegyeztethetőnek tartották a realizmussal. Wilde már reakciója a realista, naturalista évtizedeknek: ő belülről, szuverénül akarja megalkotni a maga világát, akárcsak a német romantikusok. Nemcsak annak megválasztásában önkényes, amit meg akar látni,

de az alakító fantáziának és a megstilizálásnak sem ismeri el semmiféle korlátját. A művész egyetlen célja: szépet alkotni, bárhogyan. Esztéta-lelkének többször ad témát az, ami már egyszer művészi formát öltött, mint maga a nyers valóság. Ezért veszi át nagyúri nemtörődömséggel Balzac *Peau de Chagrin*-jéből a *Picture of Dorian Gray* alapötletét, mindössze a vénülő arcképet tévén a zsugorodó számbőr helyébe; ezért fosztja ki ugyane regény hősének kedvéért a Huysmans *A Rebours*-jában esztétikai perverzitással berendezett lakást; ezért szedi Flaubert *Hérodiade*-jából a *Salome* tárgyát, kölcsönöz mesetémákat Andersen-től stb.

Három tulajdonságával babonázta meg századvégi kortársait. Főlényes esztéta-moráljával és világlátásával; ragyogó nyelvével, mely a szemet a legválogatottabb színekkel tudta gyönyörködtetni, valóságos tűzijáték gyanánt ontotta a pattogó, meglepő paradoxokat, melyeket éppenséggel nem kell mindig komolyan venni; — és végül azzal a már Swinburnenél is feltűnő perverzitással, mely a vért és a szerelmet, a bűnt és a gyönyört, a szépséget és erkölcstelenséget annyira szerette összekeverni. *Dorian Gray*, a franciául írott bujanyelvű *Salome*, bábjátékszerű, egy darabból kivágott alakjaival, a különös módon befejezett, de meg nem kezdett kis renaissance-darab, a *Florentine tragedy*, mind ezekkel az eszközökkel hatottak. Színpadi sikereit főként ötletes, paradoxokban dúskáló párbeszédeinek, az előkelő angol társadalom mulatságos és felületes csipkedésének

köszönhette; ezekben a társadalmi, helyesebben «társaságbeli» darabokban hűségesen megmaradt Scribe technikája mellett és alakjait sem mélyítette el túlságosan. Legemberibb alkotásai: a naiv stilusban előadott mesék, s a fogságában született *Ballad of Reading Gaol* és *De Profundis*.

L'art pour l'art: a Parnasse.

A l'art pour l'art gyökerei megvoltak már a francia romantika lirájában: ha másutt nem, Hugo balladáiban és *Orientales*-jaiban. Látuk, hogy aztán más irányokba terelődött a romantika, de azért mégis igaz az, hogy a Parnasse inkább logikus folytatása, mint reakciója.

Az a költő, akit a francia l'art pour l'art első mesterének, a Parnasse előfutárának szoktunk tekinteni: elájult izgalmában, mint Eszter Ahasvérus előtt, mikor barátai magukkal vitték, hogy bemutassák Victor Hugonak. Vörös mellényében negyvennégy estén vívta egymásután *Hernani* csatáját a «klasszikusok» és a nyárszolgárok ellen. Ezt az emléket tízszer is nagy kedvteléssel írta meg később; de mint költő mégis csak megtalálta a maga útját. Théophile Gautier a XIX. században oly ritka, objektív látású költők közé tartozik. Rokon Hugoval annyiban, hogy nála is a látás a legfőbb módja az érzéklésnek; de tökéletes ellentéte abban, hogy magából semmit nem visz bele abba, amit lát. Regényeiben, elbeszéléseiben realista; a romantikus betegségen átesett ember iróniájával kezeli a beteg fantáziájú «jeunes-France»-okat. A költészetről vallott programja ennyi: «semmi

szentimentalizmus, ragyogó, fényes szavak, ritmus és zene!» És ennél valóban nincs is több az *Emaux et Camées* (1853) című verskötetben. Gautier képeket fest: és az egykori festőnövendék néha festők szemén keresztül lát; verses leírásaiban ilyen hasonlatok is vannak: «mint egy Teniers-képen!»

A formával és a rímmel játszik, talán nem is egészen komoly, de mesteri játékot, Théodore de Banville is. Valami zsurnaliszta-költészeti-félének megteremtéséről álmodozott: a futó, de egy pillanatig eleven impressziók megrögzítéséről, könnyed, de mentől plasztikusabb formában. Felújított és feltalált egy sereg strófaszervezetet, s a lírai műfajokat megtoldta az *ode funambulesque*-kel, a szeszélyes, bohóckodó, fantasztikus lírával. Nála — és pedig komolyabb verseiben — jelentkezik először a görög világ feltámadása, a romantika középkorával szemben.

Ez előfutárok kívül állnak a tulajdonképeni parnasszisták zárt, valósággal személyes baráti körén. Maga a név később ragadt erre a társaságra, sőt már csak akkor, mikor egyes tagjainak egyénisége sokkal erősebben érvényesült, semhogy iskola-jellegét fenn lehetett volna tartani.

Mik a parnasszisták közös vonásai?

Az ötvenes évek elején kezdenek iskolaszerűen tömörülni. A prózában a realizmus, a filozófiában a pozitívizmus kora ez; érzik már Schopenhauer pesszimizmusának új, igazi életretámadása. A tendenciózus, szubjektív romantika tűzijátéka elpattogott; objektívitás, művészi csi-szoltság, az én-nek a nagyközönség elöl való

gőgös elzárása az új ideál. Ebben egyeznek meg ideig-óráig Leconte de Lisle — Victor Hugo száműzetése idején a francia költészet látható feje — és köréje csoportosuló hívei.

Leconte de Lisle-nek művészi elve a személytelenség. A költő ne vigye vérző szívét a vér-szomjas plebs elé. Ne is mutasson érdeklődést az iránt, amit elmond, vagy leír: legyen érzéketlen.

Látszatra sikerül is ez neki. Magáról nem beszél. Az elbúvás tudományát Browningnál is nagyobb tökéletességre viszi. A Poëmes antiques és Poëmes barbares őskori népek hitét, gondolkodását szólaltatja meg; ezeken keresztül fejezi ki pesszimizmusát, vágyát a Nirvána után. A világ mindig kegyetlen volt s az ember mindig szenvedett, egyetlen boldogság a megsemmisülés: ez Leconte de Lisle «személytelen és érzéketlen» költészetének nagyon is személyes és szubjektív alapja.

Ehhez a világfelfogáshoz nem illik a romantika szeszélyes formaművészete. Hugo főntebb említett műveiben uralkodott az önmagáért való forma, de játszott saját hatalmával. A Parnasse felhasználta a romantika nyújtotta gazdagodás jelentékeny részét, de a játékosan szétzilált formákat iparkodott visszavinni a klaszszikus szabályosság és nyugalom felé. Fantasztikus és zavaros képek helyett egyszerű, átlátszó képeket festett; maga Leconte de Lisle különben inkább plasztikusan, mint festőien érzékelt a külső világot. A szemlélet távol-sága, a költő látszólagos közömbössége, a forma szigorú szabályossága: mindez valami hideg ra-

gyogást ad a Parnasse költészetének; a romantika fcsrró részegségébe nem tudja és nem is akarja beleszédíteni az olvasót. Meglátszik rajta a realizmus, a pozitivizmus kora is: a romantika önkényesen, festői szempontból felhasznált couleur locale-jának helyébe Leconte de Lisle-nél és tanítványainál kevesebb ostentációval felhasznált, de komolyabb történeti vagy természetráji studium lép.

Azok közül, akik mindvégig nem tudtak megszabadulni a Parnasse vezérének hatásától, e szűk keretben nem sokról lehet megemlékezni. De még itt is megérdemel néhány szót Léon Dierx, akinek «személytelen» pesszimizmusán egy szerelmi tragédia szubjektív hangjai szűrődnek át; és Hérédia, akinek egész oeuvre-je száztizennyolc szonett, (Trophées) s aki e kötöttségénél fogva is kevés szubjektivitást megtűrő formában szólaltatta meg a Parnasse kis-számú alapmotívumait.

A Parnasse-ból indult ki Catulle Mendès is; az ő sokoldalú és sokszínű irodalmi pályafutása a Rostand-féle neo-romantika utánzásával végződött. És nem érdektelen megemlíteni, hogy Anatole France szintén parnasszista versekkel lépett ifjú éveiben a nyilvánosság elé: ő stílusban meg is maradt a próza parnasszistájának.

Sully-Prudhomme megtartotta a parnasszista-iskola szó-egyensúlyozó, vers-csiszoló és plasztikusan ábrázoló művészetét; az érzelmi szubjektivitás is kevéssé tör át líráján, valami melankólikus alaphangot leszámítva. Benne a Parnasse filozofáló természete fejlődik ki egyéni,

uralkodó vonássá s ezt a filozófiát idealista szemmel nézett szociális és erkölcsi kérdések fölvetése és — poétai — megoldása, emésztő kételkedés és a jelenségek gyanakvó elemzése karakterizálja. Tulajdonképpeni parnasszista korára legjellemzőbb első verskötete, a *Stances et Poëmes*, a filozófus-költőre a *Justice*.

François Coppée a Parnasse-tól tanulta a forma művészetét vagy mesterségét. De van a lényében valami szentimentalizmus és ez egészen a siránkozásig fajul, mikor az idők szociális áramlatának engedve, a szegény emberek költőjévé akar lenni (*les Humbles*). Nem tud és nem is akar megszabadulni a francia szónokiasságtól, legfőljebb valami szerénykedő és naturalistáskodó hangot vegyít bele. Ez összevegyített tulajdonságok tették a legnépszerűbb «szavalódarabok» szerzőjévé (pl. az úntig ismert *Grève des Forgerons*). Drámákat is írt; legnagyobb sikere két apróságának volt (*le Passant* és *le Luthier de Crémone*). Utolsó változásaképpen a századvég nagy katolikus áramlatának hódolt meg (*la Bonne Souffrance*).

Más fejezetre hagyván azokat, akik egyik-másik tulajdonságukkal szintén a parnasszisták közül sarjadtak ki, de új iskolák jellegzetes képviselőivé vagy vezéreivé lettek: utolsónak Charles Baudelaire-ről szólok itt. Körülbelül egykorú volt a parnasszisták mesterével, átlag húsz esztendővel idősebb az iskola tagjainál; sajátos és gazdag egyénisége, mely Victor Hugo bámulásában nevelődött és eljutott Flaubert mély megértéséig, semmiféle iskolához

nem szögezhetette hozzá. Ami a parnasszistákhoz fűzi, az mélységes formai klasszicizmusa; az a nyelvi és kifejezésbeli józanság, a romantikus retorikának az a legyőzése, mely annyira különös ellentétben van ifjúkori rajongásaival és bensejének — hogy úgy mondjam — idegbeli romanticizmusával.

A mi szempontunkból ez a különös ellentét a legizgatóbb problémája Baudelaire költészetének. Hugo gyakran idézett szava szerint «új borzongásokat» teremtett; valóban az új motívumok páratlan gazdagságával és merészségével hökkentette meg olvasóit: és ezt józanul, talán túlságos józansággal is kezelt formában akarta megcselekedni.

Lelkiállapota mintha beteges túlzása lenne a kiábrándult romantikus idealisták élet-undorának. Ő már csak a halált tudja látni és szeretni; az életből csak a rosszat, a rútat, az émelyítőt tudja észrevenni. Ez a «naturalista» sajátság összeforr benne a romantikától örökölt szimbolizáló hajlandósággal: erre a tulajdonságára fognak támaszkodni szimbolista követői. A nyárspolgári erkölcs ellen a romantika is szegezett néhány merész tételt: nála ez már a tudatos paradoxig, a bűn kultuszáig, valami affektált satanizmusig torzul. Ehhez a paradoxhoz alakul egész esztétikája; felforgatja a szépről alkotott átlagos fogalmakat, a művészi kiválogatást valósággal megfordítva végzi, azt írja le, amit más elhallgatna, azért rajong, amit más rútnak, undorítónak talál; olyan érzékléseket használ fel, melyek minden tan-könyv szerint kívül esnek az esztétikai érzetek

körén (szaglás!) — és így tovább. Nála is, mint az angol esztétáknál, szoros hangulati egységbe olvad a szerelem a halál borzalmaival. Már arisztokratizmusuk hiányzik belőle; ha talán paradox ízlése is az oka, de a nyomor és a rongyok szépségét, költészetét az elsők között fedezte fel.

Baudelaire nemcsak a legeredetibb, de leggazdagabb egyéniségei közé is tartozik a modern világirodalomnak. Volt benne valami affektáltság, valami «csak azért is»; kétségtelen, hogy teljesen egészséges nemzedékeknek nem lehet kedves költője — dehát hol vannak a *Fleurs du Mal* megjelenése óta a teljesen egészséges nemzedékek! Baudelaire egyetlen verskötete 1857-ben jelent meg: a *Madame Bovary* esztendejében.

L'art pour l'art: a németek.

Mint az angoloknál, a németeknél is az esztéták szakadatlan láncá fűzi össze a századeleji romantikát a századvégi, sőt XX. századi romantikával. Az egyéniségek különbözők, néha a jelszavak is mások, de a század elejének a világtól való félnék menekülése, derekának férfias küzdelme, végének precizózkodó esztétizálása érdekes párhuzamokat engedne meg Keats és Mörrike, Swinburne és Wagner, Wilde és Hoffmannsthal között.

Már a kései német romantika napjaiban, Platen csirádzó esztétizmusa idején, feltűnik egy halk és félnék hang: Eduard Mörrike hangja. Soha egy pillanatra nem csatlakozik kortársai harcias, tendenciózus költészetéhez. Lírájában

romantikus fantázia keveredik a népdal egyszerű kifejező-eszközeivel és klasszikus emlékekkel. Lehelletszerű, szelíd bájossága néha nem bírja meg a strófa-szerkezet kemény kényszerűségét. Nagy egyéniség képe bizony nem kerekedik ki verseiből: a művész mintha felitta volna az embert. Versein, idilljein kívül finom rokokó-novellája, Mozarts *Reise nach Prag*, ma is népszerű. Maler Nolten című regényének falusi részeivel Mörike is a *Dorfgeschichte* megalapítói közé számít. Maga a regény különben nem túlságosan sikerült eredménye Goethe és a romantika divergens hatásainak.

Az ötvenes évek *l'art pour l'art* mozgalmainak egyik középpontja Geibel müncheni köre. Ez a kör élénken emlékeztet a francia parnaszszisták egyidejű társaságára. Ha történelmi okokat akarnánk felhozni ez irányok keletkezésére, igen kézenfekvő okokat találhatnánk Német- és Franciaországban egyaránt. A 40-es évek növekedő politikai feszültsége kétségtelenül meglátaszott mindkét ország irodalmán. A 48-as forradalmak elültével, a franciák második császársága és a németek fáradt maga-megadása egyformán alkalmas volt a külső harcoktól elforduló költészet kifejlesztésére. De azt hiszem, megmaradhatunk a tisztán művészi okok és egymásutánok mellett is, melyeket e fejezet elején általánosságban érintettem.

Geibel nem a fantázia világába menekül a politika elől, hanem az Isten és a monarchia oltalmazó karjai közé. Nyelvének és formáinak csiszolt szépségei a kor általános irányával ro-

kon, de az átlagnál semmivel sem mélyebb lelket fejeznek ki. Ez magyarázza meg, hogy évtizedeken át ünnepeelt irodalmi vezér lehetett és ma körülbelül halott.

Legérdekesebb alakja Geibel körének a holsteini származású és erősen lokál-patrióta érzésű Theodor Storm. Férfiasabb Mörikénél és mélyebb Geibelnél. Egyéniség. Ha az ő komoly és férfias tartózkodására is a «menekülés» szót akarjuk alkalmazni: ő, szabad és önérzetes lelkével, legfőjebb a szívéhez nőtt család és az ősi környezet hagyományai közé menekül. Lírájában éppen nem a formai csillogás, hanem a nehezebben értékelhető, komoly és precíz kifejezés vall a l'art pour l'art hívére. Témái változatosabbak, emberibbek, mint mestereié: a szerelmi lírában az elsők közé tartozik. Első verskötetével egy esztendőben, 1852-ben jelent meg első novellája is. Sem ez, sem a későbbiek nem tudták frissességüket megőrizni; de Gottfried Keller és Paul Heyse mellett Storm érdeme, hogy a regény formátlanságával tudatosan, programmszerűen szembehelyezte a novellát, mely éppenséggel nem «kis regény», hanem külön, formailag sokkal kötöttebb, a dráma szabályaihoz közelebb álló műfaj.

Kellerrel más kapcsolatban foglalkozom majd; Heyse azonban oda tartozik Geibel köréhez. Ma őt sem érezzük sokkal elevenebbnek, mint mesterét, de termékenysége, hosszú pályafutásán végig lankadatlan helyzetalkotó ereje, a román szellem kultuszában megerősödött biztos formaérzéke főképpen a novella terén a mesterek közé emelte. Az egész körben talán ő vette

legkomolyabban a forma művészetét; magát az életet felszínesebben kezelte, felvilágosodott, de nem túlságosan mély gondolkozással. Írt drámát, regényt, költői elbeszélést, lírai verseket is, de ezek mind nem érnek fel novelláival.

Geibel körének lírikusai közül említsük még meg Martin Greif-et, a tájkép pillanatnyi hangulatának mesteri kifejezőjét és a svájci születésű Heinrich Leuthold-ot, aki az egyetlen (és állítólag igen kellemetlen) bohém volt valamennyi között s a maga csípős verseit szinte túlságosan csengő-bongó rímekkel szórta tele.

Van egy műfaj, amely, ha csak hazafias vagy szociális tendenciák szolgálatába nem szegődik, minden másnál erősebben hajszolja az írókat a tiszta *l'art pour l'art* felfogás felé: a történeti regény. A legalkalmasabb talaj arra, hogy a művész minden szubjektivitástól elrugaszkodhassék és a távoli szemlélet meghagyja egész erejét a nagy vonások művészi összefoglalására.

Nos, hogy ez a XIX. század számos német történeti regényírójának mennyire — nem sikerült, annak elmondására itt nincs helyem. A nálunk is népszerű, de fölötte hazug, modern embereket történeti jelmezekbe bujtató írók nevének felsorolása helyett inkább azt tanácsolom az olvasónak, hogy F. Th. Vischer egyébiránt nehézkes *Auch Einer-éből* olvassa el a beleszótt *Pfahldorfgeschichte-t*, ennek az egész történeti regényirodalomnak kitünő karikatúráját.

Az ötvenes évekből egyetlenegy történeti regény maradt ránk, abban az értelemben, hogy

ma is élvezettel tudjuk olvasni. Ez Scheffel Ekkehard-ja.

Scheffel romantikus: hogy fél évszázaddal később fordul a középkor felé, mint például Novalis, ez csak két dolgon látszik meg. Az egyik, hogy benne jóval erősebb a magával és tárgyával szemben érett önirónia, mint romantikus őseiben. A másik, hogy a pozitívizmus, a tudományos szépirodalom korában élve, komolyabban veszi a couleur locale-t, a tudományos megalapozottságot, az objektív és reális emberrajzolást, mint azok.

Szentimentálisan irónikus verses elbeszélését, a Trompeter von Säckingen-t, már csak Németországban falják. De Ekkehard a német határokon túl is sokat megőrzött régi hatásából. Embereket látunk benne, középkori embereket; a stílus szerencsésen találja el azt a fokát az antikizálásnak, mely még nem látszik affektálnak, de alkalmas a hangulat felébresztésére.

Scheffel sohasem tudott többé az Ekkehardhoz hasonlót alkotni; ezzel a művével is viszonylagos nagyság marad a maga korában, de azért egészen más, magasabb régiókba érünk egy jó húszesztendő ugrás árán. A század utolsó negyedére esnek Conrad Ferdinand Meyer történeti elbeszélései.

Meyerrel kapcsolatban nem lehet a «szubjektív» és «objektív» szavakkal oly könnyen dobálózni, mint a legtöbb írónál. Félénk és érzékeny ember; magát nem adja közvetlenül, még lírájában sem. Elbeszéléseinek hőseit pedig ösztönszerűen úgy válogatja meg, hogy kiegészítő

ellentétei az ő egyéniségének. Talán bennük «éli ki magát», mint a modern lélekbúvárok mondanák. Renaissance-embereket rajzol. Román kultúrában nevelkedett lelke könnyen megérti a Pescara-kat, a Borgia Angélákat; meg tudja szólaltatni Dante-t és nem válik nevetségessé. Forrongó korszak erős embereit mozgatja a svájci Jürg Jenatsch történetében. Még legközelebb jár talán saját rejtőző énjéhez, mikor Becket Tamás alakját formálja meg (Der Heilige) s az érzés akaratlanul is áttör az előadás keresett szárazságán a *Leiden eines Knaben*-ban. De általában, ha Meyer élet- és jellemrajzaitól függetlenül olvassuk írásait: az az illúziónk, hogy itt a mély emberismeret és a szélesen megvilágított korrajz a *l'art pour l'art* meggyőződéses hívének fölényes objektívításával egyesül.

Meyer nehezen, kínlódva dolgozott. Hihetetlen fáradtsággal csiszolta újra meg újra a mondatait. Tagadhatatlan, hogy néha megérzik rajtuk ez a fáradtság, de mégis gyakrabban az eredménye. Ugyanígy írta verseit is. A versnél a gondos csiszolás is egyik módja az elrejtőzésnek. Egész lírája egyébként is egy fokkal magasabbra, pathetikusabbra van hangolva, semhogy személyes és közvetlen lehetne. Ebbe is, akárcsak elbeszélő műveibe, bevitte azt az erőt, mely mint emberből hiányzott belőle.

← A gyöngye embernek a könyörtelen önzés s az emberfölötti erő képeiben való tobzódása: ez az ellentét, sok más paradox tulajdonság mellett, Nietzsche jellemében is megvan. A renaissance-emberből indult ki az ő Über-

mensch-ideálja is. A XIX. század szubjektív irodalmának történetéből még stílusművészete nélkül sem lehetne kihagyni Nietzsche nevét, oly döntő hatása volt negyed évszázadon át az én-kultusz új formában való feléledésére. Ellentétekből összenőtt egyénisége alkalmas volt arra, hogy — amint később lesz alkalmunk látni — alapjában véve igen különböző világfelfogások hívei folytassák a maguk útján, amit ő a Zarathustra — e prózában írott lírai eposz — és a *Jenseits von Gut und Böse* ragyogó mondataiban, önálló műfajjá emelt aforizmáiban megkezdett. Arisztokrata volt, a csorda-ember megvetője, mint a német romantikusok; de vadul támadta az Egyház rabszolga-erkölcstanát, saját fajtáját, tehát éppen az arisztokratikus világfelfogás támaszait döntögette, akárcsak a francia romantika tendenciózus írói. Ellentétes irányban futó szálak indulnak ki belőle, vagyis abból a romantikusan szubjektív, esztéta-módra kényes lírából, amit Nietzsche filozófiájának szoktak nevezni; de a legfontosabb ezek közt, ismétlem, az Én-nek új, tudatos, programmszerű érvényrejuttatása.

Wagner, akit Nietzsche rajongva szeretett és még nagyobb szenvedéllyel támadott később: szintén paradoxokból összerótt természet. Mint Victor Hugo antithézisei, úgy váltják fel egymást zenedrámaiban a pogány életöröm és a kora német romantikusok megváltatásért esengő, misztikus katholicizmusa. Témáit a német középkor és a germán ősmondák köréből — az Eddából — veszi; tudatosan és hangosan német (honfitársai éppen ezért szeretik tőle

a német faji karaktert megtagadni) szerkesztés-módja, páthosza azonban félreismerhetetlenül román jellegű, az előbb említett miszticizmussal egyetemben, mely Novalisban és a többiekben is annyira nem-német jelenség volt.

Formai újításai szorosan összefüggnek főgondolatával, a Gesamtkunstwerk megteremtésével. Maga ez a gondolat az ő testére van szabva és nem lehetett érdemleges folytatása. Egyébként azonban nemcsak az operaszövegekre volt döntő hatása, realitás, drámaiság stb. tekintetében — e műfaj történetével itt nem foglalkozhatom, — de írói és zenei újításainak, egyéni tulajdonságainak megvolt a maguk tisztán irodalmi hatása is. Mint a Wagner németiségét elvitató németek szeretik hangsúlyozni: ez a hatás nem német írókon nyilvánult. Swinburne nemcsak témát vett át tőle (Trisztán), de bizonyos, ragyogó színekbe burkolt, perverzítást is. Ilyenfajta a hatása D'Annunzio verses drámáira, ezeknek stilizálására, színeire, páthoszára is. Ellenben valami egészen más természetű rokonság van Wagner Leitmotiv-jai és az Ibsen-drámákban hasonlóképpen megismétlődő vezérmotívumok között. Ezeket nem szabad és nem is lehet a francia technika ismétléseivel összetéveszteni: változó és többszörös mellékértelmük ugyanúgy, mint a zenekari kíséret, kifejezi azt, amire a szó maga képtelen volna.

A legtöbb Wagner-opera kitünő drámának hat a zene segítségével — és ez sokat jelent, mert Mozart isteni zenéje sem elegendő ahhoz, hogy az ő operái jó drámák hatását tegyék.

Zenéjüktől megfosztva mégis megszürkülnek ezek a szövegek. Wagner valósággal kerékbetörte a német nyelvet, különösen ott, ahol legnémetebb akart lenni, a betűrímes Nibelung-tetralógiában. Egyedül a Meistersinger von Nürnberg szövege áll meg igazán a maga lábán: a legjobb német vígjátékok közé tartozik. És érdekes, hogy a romantikus Wagner, a miszticizmus és érzékiség költője, Tannhäuser és Parsifal szerzője legjobb alakját Hans Sachs-ban, a rezignált, derék öreg polgárban alkotta meg.

Ha irodalmi iskolákba nem csoportosulnak is mindig, azért nem szakad meg az esztéták sora egy pillanatra sem. Grisebach sokáig népszerű Tannhäuser-ciklusa átlátszó ruhába öltözteti az élet skrupulus nélkül való élvezésének és elkerülhetetlen megútálásának szubjektív hangulatait. E wagneri Tannhäuser-hangulatoknál mélyebb, Parsifal-szerű idealizmus nyilvánul meg Schönaich-Carolath herceg lírai elbeszélőkölteményeiben. Isolde Kurz nem az élet elől menekülve, inkább elvesztegetett életét sajnálva, olvadt bele C. F. Meyer módjára az olasz renaissance-ba. A régi olasz novellák kissé száraz stílusa és tökéletes plaszticitása lehetett mestere a formában.

A század vége felé aztán sűrűn, iskolaszerűen jelentkeznek az élettől kifáradt vagy belekóstoni sem akaró lelkek áhítatos formakultusza. Egyik jelensége ez csak az «új romantikának»; másutt lesz alkalmunk a többivel foglalkozni. Stefan George, előbb egy arisztokratikusan elzárkózó költőcsoport mestere, a század vége óta elég széleskörű esztéta-közönség bálványa, valami a

parnasszistákra emlékeztető piederstálra emeli a költészetet. Az étellel szemben való állásfogalását körülbelül így lehetne megfogalmazni: semmiféle világfelfogásbeli vagy szociális elfogultságnak, tendenciózus vagy filozófiai gondolatnak nincs helye a költészetben; a költőnek távol kell állania ezektől a kérdésektől, mert — túl van rajtuk. Élményei sokáig érnek, desztillálódnak benne: elveszítik az első impresszió nyersségét, mire formát öltenek. Ezért nyugodt, fölényes a George lírájának hangja. Nyelve válogatott, talán túlságosan keresett is. Ritmusai nem dalszerűek, valami erős és mélyről jövő belső zeneiség van bennük, amit a szavak hangzásával, színével tudatosan támogat.

George nyelvi korrektségével és nyugalomával hívei között is egyedül áll; ezek erősen benne vannak még valami romantikus meghasonlásban s az újszerűnek (néha modern franciák nyomán való) erőszakolásában. «Szín-halló és hang-látó» érzékük gyakran affektálnak tünteti fel verseiket. Rainer Maria Rilke a fiatal esztétanemzedék legjelentősebb lírikusa. Benne már az az erőt sejtető nyugalom sincs meg, ami Georgeban, csak finomkodás, vibrálóan elszórt rímek, enjambement-ok, s a nyelv vakmerő elfacsarása az új mondanivaló érzékeltetése kedvéért. Nem magát akarja elsősorban kifejezni, hanem tárgyat; ez a kifejezés pedig nem objektív külső látás, de intuitív beléhelyezkedés segítségével sikerül neki. A kor misztikus hit-keresése sajátosan vegyül össze kényeskedő esztétizmusával; e vegyülés nemcsak lírájában, de prózai elbeszélő munkáiban is erősen megérzik. (A u f z e i c h-

nungen des Malte Laurids Brigge.) Valami beteges és affektált vonás van benne is, mint George egész iskolájában.

Ehhez az iskolához fűzi lírája Hugo von Hoffmannsthal. Az ő versei is elmúlt élmények mesterien halkított visszhangjai. Benne már tragikus élmény az élettől való elhúzódás, a művészet sokat emlegetett elefántcsont-tornyába való menekülés. Ezt a tragikus hangulatot, az elmulasztott élet visszasírását érzékelteti legszebb művében, mely emberileg is közel hozza az olvasóhoz: a *Der Tod und der Tod* című verses jelenetben. Egyébként: anynyira esztéta, hogy drámai művei többnyire «újraaköltések». Mikor már keresni kezdi az életet: Sophoklesben és a barokk-naturalista angol drámaíróiban, Otwayban keresi; hol egyetlen érzés felfokozásában keresi a stílust (*Elektra*) — hol az élet heterogén elemeinek összekeverésében (*Das gerettete Venedig*). Így mennek vissza nemcsak a múltba, de a más szemével egyszer már meglátott múltba többen is, Beer-Hoffmann (*Der Graf von Charolais*), Ernst Hardt (*Tantris der Narr*). Mily jellemző ez az angoloknál is megfigyelt tünet a századforduló tökéletes lelki és formai bizonytalanságára! Mert a forma: igen, legfontosabb a művészetben, hiszen nélküle a legmélyebb lélek sem művészlélek. De az élettől tudatosan elszakított formát senki sem tudja igazi tartalommal megtölteni: annak össze kell omlani, mint az üres ruhának. Ezért nem hiszek Wilde, Hoffmannsthal és a többiek hosszú irodalmi életében.

L'art pour l'art és realizmus: a franciák.

Az 1830-as romantikának van egy kortársa, aki bizonyos tekintetben átvezet a Goncourt-testvérekhez és Flauberthez. Prosper Mérimée ez, Stendhal egyetlen barátja. Történeti regényéről beszéltem már. Most még egyszer meg kell említeni a nevét. A romantika legforróbb éveiben egymásután jelentek meg novellái (művészetét ezek közül a l'Enlèvement de la Redoute világítja meg legjobban); a 40-es években írta máig híres Carmen-jét és Colomba-ját; végigélte a második császárságot, de a szépirodalomnak hátat fordított.

Mériméet a romantikához fűzi a színes (olasz, spanyol, középkori) és véres, izgató témák kedvelése. De van a természetében valami szárazság és közöny, ami igen közel viszi ama bizonyos művészi érzéketlenséghez. Klasszikusan tömör, gondos és — hideg elbeszélője vérbosszúk és szerelemfélések történetének.

Mérimée hallgatott már, Balzac és Stendhal még nem találtak tizedrészakkora közönségre sem, mint az arisztokrata-életet jámbor polgári idealizmussal festegető Octave Feuillet, aki később a szívós életű Roman d'un jeune homme pauvre szerzője lett; a Goncourt-testvérek tökéletes ismeretlenség homályában foglalkoztak a XVIII. század kulturájával s a derék és tehetségtelen Champfleury rossz Balzac-utánpótlással kompromittálta a realizmus fel-felhangzó jelszavát — mikor, 1857-ben, egyszerre felkavarta az egész francia olvasóközönseget egy Madame Bovary című regény.

Gustave Flaubert harminchat éves korá-

ban lépett először a közönség elé. Gógból vagy félénkségből? Azt hiszem, olyan félénkségből, melynek egyetlen oka a góg volt. Flaubert mélységesen megvetette a közönséget. A közönség: nyárspolgárokból áll. Mélységesen lenézte az életet: az élet csupa közönségesség, átlagosság, szürkesség, amilyenek az emberek. Mint ember, fizikailag végigcsinálta az élettől való menekülésnek a szimpla öngyilkosságon kívül lehetséges két módját: az exotikus tájakra való utazást és az aszketikus elzárkózást. Mint író tovább ment, mert megírta, hogy még ez a menekülés is hiábavaló.

Ez Flaubert annyit vitatott, mélységes kapcsolata a romantikával és ebben megy túl a romantikán. Józanabb, semhogy a romantika színei és frázisai elszédíthetnék, ezeknek is éles szemmel látja a visszaját: nincs semmi, ami lelkesítené. Eléje mered a Nihil.

De mert a tökéletes nihilizmus mégis csak a tökéletes tétlenséggel, az öngyilkossággal egyértelmű: kell valaminek lenni, ami Flaubert munkára bírja; valami fanatikus és pozitív hitnek. Ez a hit megvolt benne. Össze lehet foglalni ennyiben: a forma örökkévalóságot és belső értéket adhat a mulandó és értéktelen életnek. Hitte, hogy ezt a formát képes megtalálni. Ezért élt és ezért írt.

A forma művészenek érzéketlennek kell lennie alakjai iránt és nem szabad önmagából semmit sem adnia — vallotta Flaubert. Impassibilité, impersonnalité! Szavak, szavak, szavak — mondaná Hamlet. Flaubert éppen azokban a műveiben leglíraibb — tehát legroman-

tikusabb, — amelyeket felületes bírálói naturalistáknak bélyegeznek. Bovaryné, a saját korabeli francia kisváros rajza, szubjektív és romantikus; a Karthagóban játszódó Salammbô: naturalista regény, melynek lírikuma éppen csak abban van, hogy Flaubert évezredekkel és ezer kilométerekkel menekül el a modern világtól.

Bovaryné én vagyok — írta egyszer Flaubert, maga rombolván össze e szavakkal az impersonalitás egész elméletét. Bovaryné: az élet szűrkesége és az emberek közepszerűsége. Bovaryné: az elkíváncozás e szűrkeségből és közepszerűségből. Bovaryné: az elkíváncozás hiábavaló és veszedelmes volta. Bovaryné Flaubert romantikus lelkének és a romantikában való csalódásának rajza egyszerre. Lírai regény.

Érzéketlenség... Igen, Flaubert nem segít az olvasónak elérzékenyedni, mint a jószívű Feuillet. Nincsenek «rokonszenves» alakjai. Gazemberei sincsenek; ha valakit mégis észrevehető ellenszenvvel tud rajzolni, az a magával és eszével eltelt nyárspolgár: Homais úr. De legtöbb alakja csak árnyalatokban különbözik az átlagtól. Mivel különb Bovary Emma az átlagos vidéki asszonynál? Csak azzal, hogy a romantika betegségében szenved. Mivel különb a férjénél, a derék, átlagos körorvosnál, akit annyira lenéz? Semmivel. És Bovarynéhoz hasonló, szürkével szürkére festett alak az *Éducation Sentimentale* hőse is. Pedig ebben szintén sok a lírai elem: a regény első feldolgozása napnál világosabban mutatja, hogy az akarat

típusos betegségében szenvedő, a kiábrándulá-
sok sorozatát tétlenül végigszenvedő hős... egy
Ichroman hőse akart lenni. A Bouvard
et Pécuchet, az átlagos emberi korlátoltság
szörnyű körképe, két főszereplő köré van meg-
szerkesztve, akik ezer apróságban különböznek
egymástól, hogy annál világosabb legyen bel-
sejük egyformasága — egymással, az emberi-
séggel és... Gustave Flaubert-rel, aki nem
tudja elkerülni, hogy ez agyongúnyolt, korlátolt
vén gyerekeknek néha saját gondolatait, töp-
rengéseit ne adja a szájába! Szent Antal, egy
hallatlan munkával összeállított vallástörténeti
fantazmagóriának érzékiség és miszticizmus közt
hányódó hőse: Gustave Flaubert. Nem, Sa-
lammbôt és Heródiászt kivéve nincs hőse,
aki mögött ott ne rejtőznék saját énjének vala-
melyik vonása. Nem lehet érzéketlennek lenni.
Nem lehet személytelennek lenni.

Ami igazán túlviszi Flaubert-t a romantikán,
az könyörtelenül tiszta látása. Könyörtelenül
lát, noha önmagát látja elsősorban. Ez adja
meg írásainak az érzéketlenség külső látszatát.
Ezért realiztikus és ezért — helyesebben ezért
is — pesszimista. A realizmus borzalmai erő-
sebben tombolnak a «romantikus» Salammbôban,
mint a «naturalista» modern regényekben. Itt
csak szürke az élet, ott véres.

De e romantikus és realiztikus világlátásnál
jobban érdekel most bennünket: hogyan akarja
elérni Flaubert az örökéletű művészi kifejezést?

Az élet kifejezésének az élettől függetlenné
váló munkája már a szó megválasztásával el-
kezdődik. A csak-realista a maga első impresz-

szióját veti papírra, tehát leírja az első szót, mely a látott tárgy vagy cselekvés megszokott kifejezéseként eszébe jut; az első közkeletű jelzőt vagy határozót, mellyel impresszióját meg akarja világítani. Flaubertnek nem számít a futó impresszió. Szerinte meg kell és meg lehet találni az örökéletű, mert abszolút érvényű szót. Hogy megtalálta-e az ember, az kiderül a mondat muzsikájából. A megfelelő szó hangzásával is tökéletesen zenei módon illeszkedik a többi közé. A mondat megszerkesztése ugyanolyan fontos, mint a szavak megválasztása. A francia mondat különben is szeret a lényeges, kiemelt szóval végződni. Flaubert inverzióktól sem riad vissza, hogy hátravessen egy szót, mely valami képet teljessé tesz; erősebb hangsúly kedvéért vesszővel is elválasztja a többitől. A bekezdés szerkezete legtöbbször határozottan zenei; a mondatok hosszúsága, súlya növekedik, színei kibontakoznak a bekezdés vége felé, erőteljesen végződik az egész: több bekezdést egymásután olvasva észre kell vennünk, hogy Flaubertnél ez éppen olyan ritmikai egység, mint a versben a rövid és hosszú szótagok. Természetesen a tárgyhoz képest változhatik is a bekezdések ritmusa s ezért van külön ritmusa és muzsikája Flaubert fejezeteinek. Érthető hát, hogy egy megirandó fejezetről azt mondta egyszer: még csak homályosan tudja, mi van benne, de a ritmusát már érzi. Az egész regény formáját a fejezetek képszerűsége determinálja. Flaubert szereti a messziről kezdett jellemzéseket — Bovarynét és férjét is gyermekkorától kezdve mutatja be —

és e jellemzések egy-egy időpont köré sűrített apró vonásokból állnak, ez a módszer pedig újra meg újra megismétlődik, folyik tovább a tulajdonképpeni mesében is, mely szintén ilyen egymásután következő rajzok alakjában halad tovább. Sőt nem tudom, szabad-e Flaubert-nél megkülönböztetni a bevezető jellemzést és a tulajdonképpeni mesét csak azért, mert ez drámaibb menetű? Ami Flaubert-nek művészileg fontos, az a regény minden lapján egyformán érvényesül.

Itt nem térhetek ki azokra a néha bogaraság-számba menő apró stílus-követelésekre, melyekkel Flaubert megnehezítette a maga munkáját. De ki kell emelnem leíróművészetének tökéletességét. Az örök érvényű jellemző szó megválasztása mellett például a tartósságot kifejező *imparfait* igeidő sűrű használatával érte el a kép állandó voltának éreztetését. Ami Flaubert párbeszédeit illeti: ebben a kérdésben a *l'art pour l'art* győzedelmeskedett nála a realizmuson. A párbeszédnek természetesen kell lenni, párbeszédet tehát impresszionista módon kell visszaadni — és éppen ezért került Flaubert a párbeszédet, amennyire csak tehetett. Vagy elbeszélésbe, vagy «*oratio obliqua*»-ba olvasztotta, ahol lehetett. Sokan utánozták ezt a fogását, mint még látni fogjuk. Formatörekvéseinek általában nagy hatása volt; de emellett azt a hatást sem szabad figyelmen kívül hagyni, amit a Bovaryné romantika-ellenes romantizmusa, Salammbô kultúrtörténeti tanulmányok mögé bűvő fiziológiai ember-ábrázolása — és végül egész *œuvre*-jének sötét, a nihilizmusig

menő pesszimizmusa tett írókra és közönségre egyaránt. Flaubert egy Istenből-emberből, természetből-társadalomból, erkölcsből és... bűnből egyformán kiábrándult korszak legtipikusabb és művészi tekintetben legtökéletesebb kifejezője.

Voltaképpen sehová sem tartozik, de hadd szúrjam be ide Eugène Fromentin, a festő és művészettörténetíró nevét. Regénye, *Dominique*, ez az «impassible» hangon megírt és csupa finom lélekelemzésből álló mű, a művészi hajlam és a tehetség hiányának csöndes tragédiája megérdemli, hogy a kiábrándulások nagy költője után emlékezzünk meg szerzőjéről.

Lélekben és formai törekvésekben a Goncourt-testvérek álltak Flaubert-hez legközelebb. Csakhogy bennük több volt a pepecselésre ráérő művész gondossága és kevesebb a tehetség ősereje. Impresszióiknak valami beteges érzékenység adott rendkívüli erőt, de kifejezőmódjuknak sokszor megártott a túlságos gond.

Edmond, az idősebb, aki tizenhat esztendővel túlélte a folyvást betegeskedő Jules-t, elmondja egy előszavában, hogy kettejüknek három dologt köszönhet a francia kultúra: a XVIII. század fölfedezését, a japán művészet megismertetését és a naturalizmust. Hogy két első büszkélkedésük mennyire jogosult, e könyvben nem vitathatom. Mindenesetre igen érdekes képek sorozatát adták ki, akkoriban még többnyire elhanyagolt intim adatok alapján, a XVIII. század művészi és társadalmi életéről, s a japán művészet divatját is megelőzték. Fontosabb a naturalizmushoz való viszonyuk — és az a mód,

ahogy túlfinomodott artisztikus törekvéseik a valóság nyers ábrázolásával keverednek.

A prózával szemben ugyanazokat a követeléseket állítják fel, mint Flaubert. Jelszavuk az *écriture artiste*. Közös munkájuk az apróra megbeszélt szöveg külön-külön való leírása és összevetése. Sokszor találkoznak még a szavaik is, de legtöbbször ki kell választani mondatonkint, hogy melyik találta el a helyesebb fordulatot, ígét, jelzót, szórendet. Valóban tökéletes módszere az impresszionista közvetlenség, a szubjektivitás száműzésének. (Bár a szubjektivitás, ha a stílus ajtaján kidobják, visszatér a világfelfogás ablakán.) A baj az, hogy a stílus nem nélkülözheti legalább látszatát a közvetlenségnek, a könnyenszületettségnek. A Goncourt-ok stílusa verejtékszagú és a konzervatív francia fülnek túlságosan újszerű, idegen, «facsaros». De tökéletesen fest, érzékien evokál minden benyomást.

Regényeik szerkezete egyre inkább a rövid képek felsorolása felé halad. Flaubert módszere ez, de túlzásba hajszolva. Másik túlzásuk: a mese fokozatos háttérbe szorítása. Ezt elvi alapon tették; egészen más szerepet szántak a regénynek, mint ami hatásának lélektani természeténél fogva megilleti. Utolsó közös regényük, Madame Gervaisais, és Edmond művészi hattyúdala, Chérie, egy-két oldalas, eseménytelen fejezetekben mutatják be egy-egy pathologikus «eset» kórtörténetét: hogyan fog el a vallásos örület egy felvilágosodott asszonyt, hogyan hal bele egy előkelő úrileány abba, hogy nem megy férjhez.

A naturalizmushoz való viszonyuk egyik lényeges eleme a regény tárgykörének kiszélesítése a legalacsonyabb, bűnben és szennyben élő osztályokra — nem Sue-féle idealizálással, hanem könyörtelen realizmussal. Itt kissé kizökkentek a *l'art pour l'art* elméletéből: figyelmeztetni akarták a társadalmat... Edmond csak élete vége felé látta be, hogy ezek a körök lélektani tekintetben nem valami gazdag témák és mintegy örökségül hagyta az ifjabb nemzedéknek, hogy a végtelenül komplikált felsőbb rétegekben kezdjék meg a *document humain*-ek gyűjtését. (Edmond Goncourt e híres szó apaságát is magának követeli.)

A Goncourt-ok regényei valóban nem lélektani, hanem fiziológiai és még inkább pathológiai regények. Hogy egy író megőrülése (Charles Demailly) vagy egy nymphomániás nyomorult teremtés kalandjai (Germinie Lacerteux) a téma, jóformán egyremegy. A test, az idegek, az ösztönök determinálják alakjaikat. Nemcsak előkészítették, de legfelsőbb fokára emelték azt a világfelfogást, mely Zola *Bête humaine*-jében oly brutális erővel érvényesül. Zolával együtt erősen hozzájárultak ahhoz, hogy a lélek új bevonulása az irodalomba nagy, mindent felforgató reakció alakjában jelentkezzék, mikor az ő ösztön-embereiket már nem volt hajlandó egész és igaz embereknek elfogadni az olvasó.

L'art pour l'art és realizmus :
Goncsaroff, Jacobsen, D'Annunzio.

Goncsaroff a Flaubert-követők közé számít: elsősorban a művészi érzéketlenségre való törekvése miatt. Főműve, Oblomoff, két esztendővel Bovaryné után jelent meg. Úgy lehet felfogni, mintha írója és hőse már magába szívta volna a Bovaryné-ből áradó reménytelen-séget. Oblomoff betegsége csak a széles környezetről, az álmosító orosz abszolutizmus rajza miatt látszik speciális orosz akarat-betegségnek. A romantikus kiábrándulás irodalmának utolsó szülöttje ez a regény, mely az ébredező új életnek, új törekvéseknek elébeveti a maga «ugyan miért?»-jét.

Jacobsent általában a dán Flaubert-nek szokták nevezni. Flaubert egyéniségének fővonásai csakugyan meg vannak benne; nem utánozza, vagy, ha igen, e belső rokonság kényszeríti rá. Csodálatos festő; látása, leíróművészete felér Flaubert-ével. Nyelv és stílus tekintetében is közelállnak egymáshoz kettejük törekvései. Jacobsen még gyakrabban alkalmazza dialógusok reprodukálásában azt, amit Brunetière «jegyzőkönyvstílusnak» nevez.

Jacobsennek éppen úgy a kiábrándulás a főéletérzése, mint Flaubert-nek. Első nevezetes művében, a Mogens című novellában még optimista, itt szörnyű élmények és tökéletes lezüllöttség után is boldogság és új akaratere-ébredés vár a hősrre. Itt még tud és akar bájos és meleg lenni az író: ezzel gazdagabb Flaubert-nél. De aztán Grubbe Mária, az «intérieur»-ökre tagolt tizenhetedik századbéli

korkép és Lyhne Miklós, a modern atheista története egyformán csalódások és lecsúszások pesszimista ábrázolása. Jacobsenben több a fiziológiától ment lélektani elemzés, mint Flaubertben; talán szerkesztő-készségének hiányain múlik, hogy alakjai mégsem állnak annyira eleve-nen előttünk.

Jacobsennel sokban rokon, de elfinomultabb, talán már az affektáltságig kényes az újabb generáció egyik legolvasottabb írója, a nemrég elhunyt Hermann Bang. (Reménytelen nemzedékek, A fehér ház, stb.)

A most élő nemzedékben D'Annunzio írásai (és ha ráérnénk itt foglalkozni vele, élete és egyénisége is) jellemzően foglalják össze a múlt század második felében elkezdődött esztétamozgalmakat. D'Annunzionál is a tartalom fölé emelkedik a forma, a beszéd gazdagsága, a szavak túlaradó pompája, akárcsak az angol esztétáknál, csakhogy nála még az olasz nyelvet és az olasz temperamentumot is számításba kell vennünk. Nála is az élet királya a művészet; reálisan is tud látni, ha akar, de jogot formál a realitás felduzzasztására, kiszínezésére. Nála is — sőt inkább, mint bárkinél — önző, véres kegyetlenséggé, perverzitássá dagad a szerelem. A *l'art pour l'art* művészeitől csak az a faji célzatosság választja el, mely politikai működésében most érte el tetőpontját. (Ezt nem látta az a közönség, mely oly mohón falta a *Fuoco* ízléstelen és unalmas ön-tömjenezéseit és a szemérmetlenül leleplezett Duse-viszony leírásainak olvasása közben elsiklott a regény támadó nacionalista szónoklatai fölött.) Drá-

máin megérzik, hányféle művészi hatáson ment keresztül; azt, amit írói gerincnek szeretnék nevezni, a szavak festői és zenei volta helyettesíti. Művész- és politikus-társadalom, történelem, antik mondavilág naturalista- és szimbolista drámákban, sorstragédiákban változtatják egymást (Gioconda, Gloria, Francesca da Rimini, Città morte, Phaedra), gyönyörű tűzijáték az egész, tarka és változatos — de csak tűzijáték.

D'Annunzio távolról sem a legnagyobb érték azok között, akiket e fejezetben felsoroltam. De éppen, mert ez a «latin renaissance-ot» hirdető olasz a legfeltűnőbb modern képviselője ennek az iránynak: lehetetlen újra meg nem állapítani, hogy az egész irányban van valami latin jelleg. Az angol esztéták kiindulópontja, rajongásának tárgya a latin kultúra volt. Wagner, Nietzsche, C. F. Meyert tulajdon honfitársaik tessékelik át a latin kultúra körébe. Flaubert ébreszti öntudatra Jacobsent és Goncsaroffot, a latin kultúrától és természettől legtávolabb eső fajok gyermekeit.

A tulajdonképpeni realizmus történetében a germán és szláv kultúráké az uralkodó szerep.

V. FEJEZET.

A realizmus.

Ha könyvem bevezetése talán félreértésekre adott okot abban a tekintetben, hogyan fogom fel a forma és a tartalom viszonyát az irodalomban: azt hiszem, az előző fejezet értékelései némiképpen eloszlathatták ezeket a félreértéseket s ez a fejezet, mely időrendben párhuzamosan halad amazzal, végképpen el fogja oszlatni. A bírálót, az irodalomtörténetírót valóban az érdeкли elsősorban, hogy milyen formát ad az író a nyers élménynek, a valóságos életnek: de ez nem jelenti azt, hogy ideálját látja az élettől elforduló, pusztán formai művészkedésben. Sőt ellenkezőleg. Az élettől való menekülés élménye, az elvesztegetett élet elsiratása maga is élet, tehát éppen olyan jogos tárgya a művészi megformálásnak, mint a «volles Menschenleben». Az üres formakultusz azonban csak divat lehet, tartós művészi alkotást nem hozhat létre.

Ezt tisztázni kellett ez összetartozó két fejezet között. Most olyan művészetre térünk át, mely inkább tárgyi, mint formai gazdagodást jelent: de ezzel egyszersmind az élet fokozot-

tabb beáradását a művészetbe. A l'art pour l'artnak és a reális élet-látásnak egyensúlyozni kell egymást.

A németek.

Az a derék kereskedő, akinek irodalmi dilettantizmusát Gottfried Keller oly pompás humorral figurázta ki a *Leute von Seldwyla* egyik novellájában (*Die missbrauchten Liebesbriefe*) — tagadhatatlanul Flaubert tanácsai és a Goncourt-testvérek gyakorlata szerint gyűjtötte együgyű megfigyeléseit. És bár Keller tréfája inkább a dilettantizmus, mint a célzatosan gyűjtött megfigyelés ellen irányul: valahogy mégis kifejeződik benne az egész különbség, mely a tulajdonképpeni realisták és a Flaubert—Goncourt—Zola-iskolák között van.

Ha mint az élettől különálló megfigyelő helyezkedem a jelenségekkel szembe: már magával a megfigyelés célzatával elferdítem őket, megváltoztatom arányaikat, valeur-jüket. Ha egyszerűen nyitott szemmel és nyitott szívvel járok az életben, hatni engedem magamra a jelenségeket és kifejezem ezt a hatást őszintén, közvetlenül: nyilván akkor is eltérek a megismerhetetlen és kifejezhetetlen abszolút igazságtól, érzékszerveim és belső berendezésem mivolta szerint, de legalább ez a mesterséges, akaratlanul is tendenciózus eltérés nem fenyeget.

Ez az íróilag tendenciátlan látásmód jellemzi a most tárgyalandó írókat. Ebben egyformák, társadalmi és világfelfogásbeli tendenciáik nagy különbségei ellenére is.

Keller realizmusa: modernné finomult és humorral átítatott formája annak a naiv öröm-

nek, amit a középkor realistái találtak az élet, a valóság ábrázolásában. Mert nem célzatos, tehát nem válogatja ki a rútat; mert humora van, fölébe tud emelkedni a nyers valóságnak; és mert rendszeresen soká hordozza magában impresszióit: eljut az esetlegesnek típikussá-stilizálásához.

Főműve, *Der grüne Heinrich*, egyetlen nagyszabású alkotása. Kétszer írta meg, de az ötvenes években készült első feldolgozás formátlanláságán a 79/80-ban megjelent második sem tudott gyökeresen segíteni. Szubjektív regény: új alakjában már formailag is, mert első személybe van átírva. Egy fejlődés regénye, mint *Wilhelm Meister*. Sokban rokon is ezzel: a művészi dilettantizmus útjain való tévelygés, a kijózanodás, a lemondás története. A hős bonyolultabb — s az ötvenes évektől kezdve divatossá váló szóval: problematikusabb természet Goethe ifjú polgáránál. A maga korát fejezi ki — és sok tekintetben a mienket is; a nagy átélő- és kevés cselekvőképesség korát.

Egy érdekes töredéken kívül Keller nem próbálkozott többé regény írásával. Ellenben: mestere a novella megkomponálásának. Novellisztikus munkáit szereti egy vagy más módon keretbe fűzni, ez a formai törekvés azóta egyre gyakrabban jelentkezik. A *Leute von Seldwyla*-t ugyanaz a lírai tartalom teszi egységgé, ami a *Grüner Heinrich* mélyén rejtőzik. A seldwylaiak az élet csődbejutottjai: önmagukat félreismerő, életüket elpazarló emberek. Néha jól is járnak, de többször rosszul; néha tragikusak, de többször kómikusak — és Keller

a legtöbbet valami megértő humorral tudja nézni; csak az önelégültség, a pöffeszkedés butaságát gúnyolja irgalmatlanul. Legalább a *Romeo und Julie auf dem Dorfe* című tragikus paraszthistóriát meg kell említenem novel-lái közül.

Szorosabb kapcsolat foglalja már össze a Zü-riichi novellákat, e mások szájába adott történeti elbeszéléseket, melyekben némelykor a legszemélyesebb lírai élmények bujkálnak. Korábbi ezeknél a Hét legenda: a csodának, az isteninek emberiesítése, Renan-hoz méltó komolysággal és anélkül, hogy a túlzott józan-ság megfosztaná a témát költőiségétől, sőt bizonyos — újfajta — vallásosságtól is.

Hebbel ellenlábasa, Otto Ludwig, ma már megfakult kissé, de föl kell jegyezni róla, hogy a *Zwischen Himmel und Erde* az első német regény, melyet a szó szoros értelmében lélektani regénynek nevezhetünk. Ludwig egy epikus formákban látó tragikus költő volt. A műveiben megnyilvánuló tragikum-felfogás rokon a Kemény Zsigmondéval. Nála is leg-többször erények túlzása okozza a bukást. Hu-moros elbeszélése, a *Heiteretei*, hangjában és figuráiban Dickensre emlékeztet. Az igazi drámai formát Shakespeare-ben kereste, egyé-nisége alapvető hiányosságán múlt, hogy nem tudta megtalálni. Híres *Erbförster*-je, né-hány nagyszerűen kifaragott alakja és erővel megkomponált összeütközése ellenére sem áll már a lábán.

A felvilágosodott polgári realizmus korszerű nagyságai között Spielhagen sem érdekte-

len: csillaga csak a mi nemzedékünk alatt kezd letűnni. Főbaja, hogy, mint szellemi rokonai, a Junges Deutschland írói, ő is túlságosan közelről nézi a napi kérdéseket. Ami még most is megfoghat benne minket, az a kor bizonytalan lelkivilágának érzékeltetése (első regénye: *Problematische Naturen*) — a nagy célok felé való, talán vak, ostoba és elfogult, de erős lendület hiánya: ugyanaz az állapot, amit ez években Flaubert az *Éducation Sentimentale*-ban és Keller a *Grüner Heinrich*-ben jellemez — minden liberális kor velejárója. A nagyon is szubjektív, tendenciózus Spielhagen, a junkerek ellen harcoló polgár valami művészi objektívításra törekszik (éppen pártember-voltának eltitkolására). Regényei tele vannak párbeszéddel, ő maga keveset beszél, el akar tűnni. Mintha a beszéltetés nem az írótól függne és nem lehetne nagyon is szubjektív... Adalbert Stifter emberileg kevésbé érdekel; jól meglátott természeti képei, túlzásoktól ment realizmusa, nyugodt és kristálytisza stílusa mégis művészi értékek és találnak élvezőkre. Marie von Ebner-Eschenbach derűs objektívítása, belső melegsége, a jóságba vetett hite mai napig egyformán rokonszenvessé teszik írásait kritika és közönség előtt.

Ebben a csöndes, politikailag mérsékelt kiélezett, formailag meglehetősen laza és szabad irodalomban természetesen megtalálja a helyét Dickens hatása. Az ő világfájdalomtól mentes humora ott csillog Freytag műveiben is. Freytag néha a fotográfiáig viszi a realizmust (különösen *Journalisten* című vígjátékában,

mely azonban egy örökéletű alakot is adott: Schmock-ot). A szerkezetre — elméletben és gyakorlatban — többet ad kortársainál. A Soll und Haben-t, a becsületes polgári munka himnuszát, időben hosszúra nyúló cselekménye ellenére is erős kézzel fogja össze. Pályája vége felé, Zola Rougon-Macquart-ciklusával egy időben, évszázadokat egybefogó ciklikus művet ír egy polgári családról — mondanom sem kell, hogy nem a Zola polgár-ellenes szellemében. Wilhelm Raabe humora erősebben emlékeztet Dickensre . . . és laza szerkesztésmódja is. Ő már a diadalában túlságosan materialistává váló új polgári nemzedéket látja: és valahogy a haladást, a modern időket szeretné a tiszta, kanti idealizmussal összehangolni. Főművei: Hunger-pastor, Abu Telfan, Schüdderump. Fritz Reuter szűkebb hazájának platt dialektusát szólaltatja meg. Az üldözött, fogságot szenvedett író egyszer (Kein Hüsung-jában) megrázó képét adja az elnyomott osztályok gyötrelmeinek; saját fogsága és gazdászkodása történetében (Ut mine Festungstid, Ut mine Stromtid) nyugodtan, kedvesen, látszólag szerkesztetlenül folynak az események, formálódnak ki az alakok; közéről és kissé mégis felülről: reálisan és megértő humorral nézve.

Theodor Fontane öreg napjaira lett regény-íróvá és összetalálkozott azzal a fiatal nemzedéssel, melyről már a következő fejezetben lesz szó. A Zola-iskola túlzásai nélkül, a maga porosz környezetében gyökerezve, megalkotta az átmenetet a naturalista regény felé. A szer-

kezettel keveset törődik. Témaválasztásaiban van valami forradalmi szembehelyezkedés a polgári erkölcsökkel. (Irrungen, Wirrungen. Essi Briest.) Főképpen alakjait beszélgeti ő is, mint Spielhagen, nagy egyénítőképességgel.

A polgári realizmus fejlődésével párhuzamos a nép megszólaltatására irányuló törekvés is. Németországban a helyi- és tájszólásos irodalom szinte áttekinthetetlen arányokban fejlődött ki és megvannak a maga klasszikusai. A legtöbbet más szempontokból csoportosítva említettem már, vagy fogom még megemlíteni.

Anzengruber, Auerbach tanítványa, színpadra vitte a népet — a félig megfigyelt, félig pedig erkölcsi céljai számára átalakított és idealizált népet. Humora, bátran hangoztatott szabadelvű világfelfogása, néhány «kabinetalakja» és színpadismerete mai napig életben tartják egyik-másik darabját. (Pfarrer von Kirchfeld, Meineidbauer stb.) Legközvetlenebb a megfigyelés — bár talán a tendencia is legátlátszóbb — a bécsi kisemberek közt játszódó *Das vierte Gebot*-ban. A naturalista nemzedék sokat köszönhet neki. Rosegger maga az írásban megszólaló nép. Műveltség híján nem is sikerülhetett neki egyéb, mint pompásan meglátott és közvetlen bájossággal ábrázolt részletek: de ennyi elég volt. A bajor Ganghofer nagyobb koncepciókkal is aratott sikereket; rengeteg írása közül egy-két drámai erejű novella kétségtelenül meg fog maradni, eleven és rokonszenves alakjaival, alpesi képeivel.

Realizmus és humor: ez az a két elem, mely a felsorolt írók legnagyobb részének műveiben

elmosza, megolvastja a szilárd formákat, az alakok és az előadás határozott kontúrjait. A realizmus azért, mert nincs meg már benne a romantika végletes, fehérrel feketére festő fantáziája és pointírozó törekvése. Nem keres csattanókat és polgári arányokra szállítja, tompítja le a páthoszt. Viszont még nem jutott el a naturalizmus feketével feketére festő fantáziájához és feltámadó romantikus sajátságaihoz sem. A humor pedig — ezt nem is kell magyarázni — éppen arra való, hogy a nagy antithézisek kiszögelléseit letompítsa, a páthoszt enyhítse és a dolgokat, magasból nézve, bizonyos mértékig nivellálja. Ahol semmi sem emelkedik ki túlságos magasra, ott nincs is közép-pont, nincs, ami köré az elbeszélés fonalát csomózni lehetne: a szerkezet elvész, jelentéktelenné válik.

Északiak és déliek.

Dickens és Thackeray kortársa volt és mellettük csak lassan érvényesült George Meredith. Most annál túlzóbb bámulatban van része. Olyan angol Bourget-féle, de érdeme, hogy egy negyedszázaddal Bourget előtt kezdte írni pszichológiai regényeit. Bonyolult lelkivilágú, intellektuális alakokat szeret rajzolni: talán ez volt elsősorban, amiért az előkelő társaság körében keresett témákat. Erkölcsi és társadalmi problémák foglalkoztatják.

Amerikát nem igen bántották az európai irodalom elméleti kérdései. Hogy Bret Harte kaliforniai aranyásó-történeteiben, melyek oly erősen hatottak az európai fantáziára, realizmust vagy mesét láttak odahaza, nehéz volna

innét megállapítani. Ellenben a képtelenségek száraz humorú előadásával excelláló Mark Twain-ről fel kell jegyezni, hogy Tom Sawyer és Huckleberry történetében valóságos tárházat adja a kitűnő megfigyeléseknek.

Dániában Hendrik Pontoppidan erős, egészséges realizmusa képviseli az élet reakcióját Jacobsen, Bang és a többiek akarat-betegségben szenvedő, élettől-menekvő esztétizmusával szemben. Hollandiában a realizmust és a szociális lelkiismeret felrázását jelenti egyben egy Multatuli álnéven megjelent hosszú című regény: «Max Havelaar, vagy a németalföldi kereskedelmi társaság kávé-aukciói». Szerzője, Eduard Douwes Dekker, véres sebeket szagztatott fel könyörtelen és művészi kézzel.

A norvég irodalom dicsőséges korszaka elsősorban Bjørnstjerne Bjørnson és Ibsen nevéhez fűződik. E két folyvást szembeállított versenytárs közül csak az első tartozik ebbe a fejezetbe.

Bjørnsonról sokat kellene beszélnünk, mint emberről, főképpen mint közéleti emberről. Politikai és szociális tevékenysége, nemzeti radikalizmusa, energiája, alkotó, küzdő, szónokló, szinte erőszakosan hatni vágyó természete magyarázza meg írásait — és azt is, hogy miért érezzük ez írások nagyrésztét aktualitásukat vesztett napi termékeknek. Egy kétségtelenül hatalmas emberi és művészi őserő forgácsolódott itt szét a sokoldalú, gyors, izgatott, célzatos tömegmunkában. A lírikus, elbeszélő, drámaíró és publicista Bjørnson nemcsak látja,

nemcsak érzi, de folyvást éli az életet; akarva sem lehetne egyéb, mint impresszionista-realista író. Természetes, hogy romantikus kezdetei után — némiképpen francia hatások alatt is — realista lett.

A modern társadalmi és politikai problémákat merész drámákban szólaltatja meg (Csőd, Király, Leonarda, stb.). Két részből álló nagy drámai műve, Erőnkön felül, a csudavárás lelkiállapotát rajzoló első részében emelkedik legmagasabbra. Ez a szimbolikus darab már nem született volna meg Ibsen nélkül, de megáll Ibsen művei mellett.

Björnsonon kívül két norvég nevet kell még itt feljegyeznünk: Jonas Lie az egyik, Kieland, a Méreg és Garman és Worse szerzője a másik.

A délieknél, mint mondtam, kevesen tudtak megállani az idealizmus és naturalizmus középútján. Az olasz elbeszélők között Salvatore Farina számítható ide, a Mio Figlio (novellák), a Più forte che l'amore? stb. szerzője. Dickensre emlékeztetően idillikus, mellesleg s a dickens-i határok között igaz is. Világraszólóbb a másik, — különben Farina-val eléggé rokonlélek — Edmondo d'Amicis hírneve. Ezt elsősorban az Il cuore-nak köszönheti, mely a mi ifjúságunknak is (joggal) legkedvesebb könyvei közé tartozik. Tele van szívvel, szociális érzéssel és hazafisággal. Reális látása egy kis szentimentalizmussal és romantikával is keveredik (a Cuore-be szőtt elbeszélések egynémelyikében). Katona-történeteiben tisztább a realizmus. Élete végén, szocialista

korában írott regényein már a naturalizmus hatása is meglátszik.

A spanyol irodalomból egyetlen világirodalmi nevet hozhatunk — némi fenntartásokkal — a realizmussal kapcsolatba: ez José Echegaray, a drámaíró. Sok verses és prózai drámája (a Nagy Galeotto, Örült vagy szent, Folt, amely tisztít nálunk is népszerűek voltak) mesterien, matematikai pontossággal van megkonstruálva és tagadhatatlanul nem egy társadalmi és emberi igazságra világít rá. De a nagy effektusok, hatásos kirobbanások kedvelésében van valami elfojthatatlanul romantikus; valami, a szürke és csendes realitással nehezen összeférő déli temperamentum.

A francia dráma és a realizmus.

A francia romantikus dráma bukása után kezdődött klasszikus reakció nem tarthatott sokáig. Említettem, hogy a diadalmaskodó Ponsard maga is felhasználta a romantika némely vívmányait. A romantika-ellenes reakció igazi megnyilvánulása a színpadon elsősorban a romantikusok által is annyit hangoztatott realizmus térhódítása volt; másodsorban az a világfelfogásbeli különbség, mely az anyagi és erkölcsi érvényesüléséért küzködő — és a diadalra jutott polgárság között fennállott.

Realizmus, valószínűség... Minden iskola hangoztatta ezt és ha jól meggondoljuk, a közönségnek nem is volt olyan nagyon fontos. A melodramák közönsége megelégedett egy egészen külső mázával a valószínűségnek, de valójában dajkamesét akart hallani. Az a közönség

pedig, amely ünnepi alkalmakkor a Comédie-be járt, hétköznapon beérte Scribe-bel, aki a melo-dramánál is kevésbé volt reális. Scribe sikere félszázadra (sőt lényegében sokkal hosszabb időre) megkonstruált egy olyan színpadi tech-nikát, melyben csak a helyzet volt fontos; ami odáig juttat: jellem vagy esemény, tökéle-tesen közömbös. A jellem: patron, az esemény: véletlen. Szükségszerűségről szó sincs: bőven elég, ha a véletlent a valószínűség némi lát-szatával tudjuk fölszerelni.

Nagy lépés már, ha ezekben a fiktív kere-tekben a közönség emberi típusokat akar látni, sőt: egy társadalmi osztály önmagát, erkölceit és világfelfogását. Nem bánja, ha valami közüle való típust kigúnyol a komédia (hiszen min-dig csak a szomszéd nevetséges), sőt azt sem bánja, ha az író valami merész tendenciáért száll síkra — tudniillik olyan tendenciáért, mely az ő szellemi fejlődésének irányába esik, csak még nem vált tudatossá benne, vagy nem meri még kimondani.

Ez a komolyabb tartalom aztán visszahat a technikára is. A kacagó ember igen elnéző, a meghatott már kevésbé (mert a színházi meg-hatottságot könnyen eloszlatja egy illuziórontó valószínűtlenség), a gondolkozó ember pedig ép-pen akadémikus természetű. Ezért vált való-szerűbbé a pusztá konvencióra felépített Scribe-technika a polgári színműben és a tézises drá-mában. A félreszólás és a monológ egyre rit-kább lett, el is tűnt; a szereplők jövés-menése indokoltabbá vált; a megoldásban kevesebb a szerepe a véletlennek, a deus ex machinának.

Mindez természetesen igen messze van még az igazán drámai szükségszerűségtől. Ezt a szükségszerűséget egy ügyes fogással pótolják a franciák. Ez a francia technika «trouvaille»-ja: az előkészítés. Két látszólag fölösleges, vagy legalább is jelentéktelen szó, mozdulat, cselekvés előkészít és a szükségszerűség összes külső attribútumaival felruház egy harmadikat. Voltaképpen ez az egyetlen fogás az, ami a francia technikából eltanulható. Lehetetlen megenni nélküle. Ibsen drámái is az előkészítés művészetén épülnek — és ebből a szempontból csak annyi a különbség Ibsen és bármelyik francia színpadi mesterember között, hogy ő többször tudja szükségszerűnek feltüntetni magát az előkészítésre szolgáló szót vagy cselekvést is.

A francia polgári színmű Émile Augier-val kezdődött meg. Eleinte — Ponsard hatása alatt — ő is a klasszikus reakcióhoz csatlakozott; 1848 után azonban hamar megérezte, mi kell a polgári közönségnek. Gabrielle-je még versben van írva, de a tárgya igen jellemző a korra: a romantikus fiatal asszony egy poéta kedvéért el akarja hagyni házi tűzhelyét, prózai közjegyző-férjét... aztán mégis rájön, hogy a családapája az igazi «költő».

Az igazi formája a polgári drámának természetesen a próza; és igazi főtémája... Balzac óta... a pénz. Augier mindkét igazságra rájön. A nem éppen törvényellenesen, de mégsem egészen tisztán szerzett nagy vagyonok urait, s a pénzért sok mindenre vállalkozó éhenkórászokat leplezi le: vagyis alapjában véve igen kelleme-

sen csiklandozza azt a középréteget, mely mind a kettőtől távol áll, vagy távol hiszi magát.

A nyeregben biztosan ülő polgárság megbírja a polgár és az arisztokrata viszonyának tárgyalását is. Jules Sandeau-val, aki idilli jóindulattal dolgozta fel ezt a témát regényben és drámában (*Mlle de la Seiglière*), együtt írják meg a mindkét irányban szatirikus *Gen-dre de M. Poirier*-t. A közönségnek tetszett: *M. Poirier a. — szomszéd, a veje: az egész arisztokrácia.*

Megpróbálkozott Augier a politikai színművel is, a polgári felvilágosodottság... a kissé türelmetlen felvilágosodottság szellemében. Az *Ef-frontés*-nak, de különösen a *Fils de Giboyer*-nek óriási sikere volt a szabadgondolkozó polgárság körében. Egyébként azonban e kísérleteket csak azért említem, mert a politikai dráma (a cenzura miatt) a legutolsó időkig ritka volt Franciaországban is, egyebütt is. Megállapíthatjuk, hogy nem kár ezért a műfajért. A politikai téma egyrészt megsemmisíti a drámaíró objektívitását, másrészt a dialektikát olyan túlnyomó szerepre juttatja, amely magában is tönkreteszi a dráma igazi dráma-voltát. (*Shaw*-val kapcsolatban lesz még alkalmunk e kérdéssel foglalkozni.)

Mindent összevéve: Augier jelentőségét először a *Scribe*-i technika elmélyítése, másodsor a modern polgári dráma formájának, témakörének, tipikus alakjainak megtalálása adja meg. *Dumas* fils nagyobb, változatosabb, mérészebb egyéniség volt nála, de formailag sok újat, nem hozott; amit hozott — a tézises

dráma — voltaképpen veszedelmes ajándék volt a dráma belső lényegének szempontjából.

A Kaméliás hölgy szerzője a romantikus világfelfogásból indult ki. Ennek a darabnak ugyanaz még az alapja, mint Marion de Lorme-nak: a courtesane-t megnemesíti az igazi szerelem. Sőt Gauthier Margit lemondása, félreismeretése és szentimentális tudóvész-halála nemcsak ama bizonyos «új szüzességgel» ruházta fel őt, de ezideig közel hetven esztendő közönségének könnybefúló rokonszenvét is megszerezte neki. Nagy siker ez, mert a romantikától a polgári erények felé forduló közönség jószemű szolgálói ugyanekkor észrevették, hogy célszerű lesz minél ellenszenvesebb színekkel rajzolni a családi élet megrontóit, Marion és Margit pályatársait.

Soká meg is marad Dumas-ban a társadalommal szembenálló romantikus szellem. Egyéni okai voltak arra, hogy a törvénytelen szülöttek és egyéb déclassé-k jogait követelje a társadalomtól. Még a moralizálásnak az a fajtája is, mely a «tuez-la!» híres jelszavát bocsátja ki a házasságtörő asszony ellen, alapjában véve romantikus.

A morál és a moralizálás aztán egyre nagyobb helyet foglal el Dumas darabjaiban; sőt megtölti őket egészen és hatalmas előszavakban árad ki. (E fejlődés útján már csak Brieux mehet tovább, aki az előszó bölcselkedéseit is beleveszi a darabba.) Zord és pesszimista erkölcsbírónak alakul Dumas, aki ismét csak szószéknek tudja látni a színpadot, éppen mint a romantikusok. [De V. Hugonak s a többieknek

sohasem jutott volna eszébe a drámát ennyire alárendelni a tendenciának. Dumas alakjai, mint emberek, visszaesést jelentenek még Augier alakjaival szemben is. Csak azokat a tulajdonságaikat látjuk, amelyekre a tendencia érdekében szükség van. Ezenkívül, igaz, legtöbbször még okosak és elmések is: Dumas nem igen válogatja meg, kinek, milyen kaliberű egyéniségnek adja szájába mots d'auteur-jeit, a szerzői elmésségeket... A legtöbb mégis a raisonneur-nek jut, a klasszikus confident ez újramázolt megtestesülésének: a szenvedélytelen okoskodónak, a De Ryons-típusnak. A raisonneur az az úr, aki okoskodik és akinek igaza van. Dumas nem is próbálja megértéssel és fölülről nézni saját alakjait. Nála csak egyik vitatkozó félnek lehet igaza: annak, aki az ő nézetét vallja. A mese úgy van megalkotva, az alakok — mint mondtam — csak annyira élnek, s a tirádák, a számos és hosszú tirádák mind arra valók, hogy az erkölcsbíró-prédikátor-próféta szerzőnek igaza legyen. Véletlenektől, nagy valószínűtlenségektől sem riad vissza, hogy meséjét nagyobb nehézségek nélkül alkalmazhassa a tézishez, nem gondolván meg, mennyit vesz el egy ilyen véletlenség az egésznek tipikus voltából (hogy a szimbolikus szót, e nagy szót, ne használjam itt.) Gondoljunk Francillon kalandjára!

Bármily szigorú és pesszimista is Dumas etikája s a világról alkotott képe: rá is alkalmazhatjuk azt, amit az imént általánosságban mondtam a polgári drámaírókról. Ha a prófétai páthoszt lehámozzuk róla, csak kevéssel

jár előtte annak az erkölcsi ideálnak, melyet a közönség el nem ér ugyan, de maga is helyesnek tart. Hogy a Demi-Monde-tól óvakodni kell, de viszont a mocsárban is nőhet virág; hogy az asszony házasságtörése halálos bűn (Clémenceau — regény, utólag más dramatizálta —), de a férfiét sem szabad tréfára venni (Francillon), hogy a megtévedt ártatlanságnak bizonyos körülmények között meg kell bocsátani (Denise) — ilyen igazságot még egy csomót bányászhatnánk ki Dumas műveiből, s ezek miatt nem kellett félnie, hogy a közönség világfelforgatónak tartja.

Nem hiszem, hogy felépítésük ügyességén és a «szerzői elmésségeken» kívül ma még életet öntene valami Dumas darabjaiba: emberei, mint mondám, áldozatául estek a tendenciának s az ember mégis csak a legfontosabb a színpadon. De hetven évig uralkodott és Scribe üres konvenciói helyett — olyan konvenciókat tudott beállítani, melyek sokáig realitás gyanánt szerepeltek: úgy tett, mintha az embert érdeklő erkölcsi kérdések azonosak volnának magával az emberrel.

A tézises dráma Dumas óta, több-kevesebb változással, de éli a maga életét. Említettem már a Bölcső és a Vöröstalár nálunk is oly népszerű szerzőjét, kinek darabjaiban a vezércikk, az előszó egészen megessi a drámát. A többiek mégis némiképpen megérik a reális emberábrázolás, az alakok vitái fölé emelkedő objektívitás szükségességét. Ezekkel más kapcsolatban foglalkozom majd. A naturalizmus virágzása és bukása után marad a köztudat-

ban annyi érzék a realitás iránt, hogy a «realizmus» nem jelszó és nem probléma többé; megvan, de a nagy kérdések rajta kívül dőlnek el.

Oroszok: a regény fénykora.

Aligha mondok ujságot azzal, hogy a XIX. század világirodalmának egyik legragyogóbb jelensége az orosz regény. Különösen ami 1850-től kezdve tárul fel előttünk: kifogyhatatlan kincsésbányája a lelki gazdagságnak.

Kétségtelen, hogy az orosz realisták tanultak a franciáktól. Még kétségtelenebb azonban, hogy ez egy lehelletnyit nem változtatott gyökeres oroszóságukon; nem változtatott azon a misztikus áhítaton, mellyel a maguk fájának lelkébe elmélyedtek. És ez az elmélyedés legfőbb magyarázata világraszóló jelentőségüknek. Enélkül előbb-utóbb kuriózum, exotikum-számba vennők a ránknézve ismeretlen orosz élet reális rajzait. De a lélek, melyet revelálnak, a speciális orosz lelken túl megdöbbenően általános-emberi. A különös típusoknak egyetlen irodalom sem árasztja olyan tömegét, mint az orosz: ezzel még Dickens sem versenyezhet. De e különös figurákból — melyeknek voltaképpen még típus-voltát is csak az orosz olvasó érezhetné! — egy csavarintásra kibujik az általános-emberi, a grimász mögött megjelenik a megérthetetlen, megismerhetetlen tragédia.

Goncsaroff óta nincs orosz író, aki impassible akarna lenni. (És még Goncsaroff is...!) Az orosz regényíró nyiltan szubjektív. Érez, sajnálkozik, elérékenyedik; gúnyolódik, gyűlöl, harcol; tanít, nevel, prédikál. Turgenyeff, aki

könyörögve kérte Tolsztojt, hogy térjen vissza a «tisztá művészetéhez», maga is éppen annyira forradalmár volt, amennyire író.

Az orosz regény formáit felduzzasztja, szétrepesztí a látszólag mozdulatlan orosz élet jellemző alakjainak, mély belső forrongásainak sokasága: a téma-bőség. Felduzzasztja, szétrepesztí a nyelvnek hallatlan gazdagsága a kifejezések árnyalataiban (sajnos, ez fordításban mindig elvész.) Felduzzasztja, szétrepesztí az író reális látása, epikus részletezése — ráérő közönségnek ír; — de legfőképpen az a sokféle cél, amit külső rajzon, lélekelemzésen, meseszövésen túl maga elé tűz. Hiszen egy tunya népet kell felráznia — egyik az európai eszmék segítségével próbálja meg ezt, másik az alvó orosz lélek öntudatraébresztésével, a harmadik az őskeresztény erkölcsök prédikálásával; egy lélek-altató, elnyomó rendszert kell megdöntenie, óvatosan — hiszen cenzúra van és Szibéria van! Bűnöket kell megmutatnia és nyomorúságok iránt szánalmat ébresztenie. A bűnért bűnhődés jár, a bűnösnek megértő rokonszenv, a nyomorultnak vigasztalás. És mindez együtt: még mindig homályos és hiányos képe az orosz regénynek.

Akár realistának, akár — mint gyakran szokták — naturalistáknak nevezzük el az orosz regény legnagyobb képviselőit — a tulajdonképpeni naturalistáktól igen határozottan meg kell őket különböztetnünk. A faj, melynek determináló szerepét Taine nyomán a franciák annyit hangoztatták, náluk gyakorlatilag igen kevésbé érvényesül az emberábrázolásban: az

oroszoknál elsőrangú tényező. A lélek, melyet a franciáknál fiziológiai determináltság helyettesít, legfőbb témájuk az oroszoknak. Úgyszólván csak a külső ábrázolás impresszionista-realista voltában, s a tárgyak forradalmi mérészségében egyeznek meg. Egy sereg nagy különbség egyébiránt csak akkor áll majd tisztán előttünk, ha a francia naturalistákkal foglalkozunk.

Turgenyeff hosszan élt a franciák között és szoros barátság fűzte a naturalistákhoz. Szokták is úgy emlegetni, mint «européert», mint «nyugatit». Ez a «vád» talán jogos keletfelől nézve... nyugatról nem.

Maga Turgenyeff élete végén bizonyos tartalmi szempontból csoportosította írásait. Ebből is nyilvánvaló, hogy az élesszemű típusrajzolónak, fotografikus hűségű természet-megfigyelőnek, a melankólikus, talán pesszimista elbeszélőnek fontosabb volt az, amit mondott, mint az, ahogy mondotta. Turgenyeff főművei egy fordulatos dráma első felét alkotják. Goncsaroff írta meg e dráma előjátékát, Dosztojevszkij és Tolsztoj a végét, a ma élő nemzedék az utójátékot próbálja különböző formákba önteni. De valamennyien összefüggenek egymással.

A jobbágy-rendszer ellen vívott harccal kezdődik az ötvenes évek elején Turgenyeff pályafutása. Csak úgy melleleg szórta tele a Vadász emlékiratait az orosz puszták egyhangú végtelenségének, ember- és állatvilágának, az emberi cselekvésbe és hangulatba belejátszó természeti jelenségeknek felejthetetlen leírásaival.

Turgenyeff tudta, hogy Oroszországban a for-

radalom csak fölülről, az intellektuális osztályokból jöhet. Látta az ébredést, az első tapogatózásokat. Mélységesen érezte az orosz Hamletek megmozdulásának minden gyötrelmes nehézségét. Megírta az Ötödik kereket, megírta Dimitrij Rudin-t. A Nemesifészekben először látjuk az ébredő energia nyomát; az alvó régi nemzedéknek a nyugati eszmékkel telített fiatalsággal való összeütközése az Apák és fiúk-ban robban ki. De már itt meglát-szik (akárcsak egy gondosan szerkesztett dráma expozíciójában) az a lappangó baj, mely végül a hős bukását fogja előidézni. Turgenyeff sokkal erősebben látja a nyugati eszméknek az orosz fajjal való összeférhetlenségét, semhogy egy pillanatig is optimista nekilendüléssel tudna az új nemzedékkel együtt haladni. Bazaroff halála még nem az eszme bukása, de egész egyéniségének rajza az író szkepszisét fejezi ki. A Kőd és az Új világ még nyomasztóbb rajza a kialakulatlan eszmék forrongásának s az intellektuális forradalmárok és a nép tömegei közt tátongó mélységes szakadéknak. Itt, ezen a ponton kapcsolódik az «européer» Turgenyeff nagy ellenlábásához, Dosztojevskijhez. Csak azt kell még elmondanom róla, mielőtt ez utóbbira térnék át, hogy komor főtémáiba szervesen olvad bele a szerelmi élet rajza, különösen az ifjú nemzedék intellektuális elemekkel átitatott szerelme: ez a különös keverék, mely elválaszthatatlanná vált a forradalmi orosz diáklányok típusától.

Turgenyeffben minden tulajdonság megvolt, ami az írot a szó magasabb és közönségesebb

értelmében egyaránt népszerűvé teheti. Mesélő- és szerkesztőképesség, alakok és környezetrajzok újszerűsége, leírások elevensége, hangulatok lenyűgöző érzékeltetése. Dosztojevskij sokkal hiányosabb és mégis nehezkesebb fegyverzettel indult hódító útjára. Nem is volt soha életében és talán ma sincs akkora közönsége, mint Turgenyeffnek. Általában mint a Bűn és Bűnhődés szerzőjét ismerik. Egész egyénisége még nem ment át a köztudatba.

A fiatal Dosztojevskijt a bitófa alól küldte Szibériába a cári kegyelem. Volt fegyházlakó és büntetésből szolgáló közkatona. Nyavalyatörősen került vissza az életbe. Mindez nem tudta forradalmárrá tenni, legalább abban az értelemben, ahogy Turgenyeff az volt. Nem változtatott a nyugati eszméktől való irtózásán. Csak valami rajongó szeretetet ébresztett benne minden szenvedő — sőt azt mondhatnám: minden szenvedés iránt.

Regényeinek ez a szubjektív vonása a legszembeötlőbb. Kezdve első munkájától, a Szegény emberek-től, a Megalázottak és megterheltek s az Emlékiratok a halottak házából minden lapjáig a nyomorult, elbukott emberek iránt érzett rokonszenvnek ugyanazok a hangjai kísérik bennünket, amelyek talán a Bűn és Bűnhődés Szónya-jeleneiteiben markolnak legerősebben a lelkünkbe. Többé-kevésbé nyíltan használja fel saját élményeit: és ebben a tekintetben kevesen versenyezhetnek vele. Mikor a Karamazoff-testvérek-ben az ügyész leírja az akasztani vitt ember lelkiállapotát: nem tudjuk, hogyan

van ehhez jussa az ügyésznek, de az írónak van, mert végigélte...

Lehet, hogy van valami igazuk azoknak, akik beteges tünetnek tartják ezt a szenvedélyes elmélyedést a bűn és a bűnhődés, a szenvedés és a nyomor örökös rajzában. Mindíg hajlandók vagyunk betegségnek tekinteni azt, ami az átlagostól eltér; ez az eredete a lángészről és az örültségről szóló ismert közhelynek. Ilyen különösség — tehát betegesség — csakugyan van Dosztojevskij minden sorában; minden alakja magán viseli életadó apjának ezt a vonását. Nincs egyetlen egy sem közöttük, aki olyan egészséges volna, mint.... Homais patikárius. Legtöbbjének még a lelki betegsége is hasonló — és kétségtelenül ezek viselik az író lelki habitusát. A félkegyelmű, aki különben épen-séggel nem félkegyelmű, inkább «suta» — zavart és kapkodó beszédével, félnkségével, naivságával ötvenszer ismétlődik meg Dosztojevskijnél. Némelyik példány tettei szerint rossz ember, némelyik jó, a legtöbb azonban jó is, rossz is: elhatározza a jót és rosszat cselekszik, vagy megfordítva — végre csak meg kell érteni az olvasónak, hogy a tett nem különböztet meg bennünket egymástól: mindnyájan képesek lehetünk mindenre.

Igen kevés alakja van Dosztojevskijnek, akitől néhány általános szóval jellemrajzot lehetne adni. Ez is inkább külsőségekre, modorra, szokásokra vonatkoznék csak. Nem jellemeket rajzol ő: a jellemet exponálni kellene, lábraállítani és cselekedni hagyni az író által eleve megszabott korlátok között. Nem is «fejleszt» jel-

lemeket. Az óriási terjedelmű Karamazoff-töredék cselekménye néhány, egymástól nem igen távol eső napra van összeszorítva — itt fejlődésről nem igen lehetne szó. Azt mondhatnók, hogy elemez, hogy boncol. Dosztojevszkij — vetkőztet, vagy ha jobban tetszik: hámoz. Hét-szeres héjú lelkeket hámoz. Alakjai homályosan jelennek meg előttünk. Keveset törődik a külső környezet, vagy az ő külsejük leírásával. Elénk állítja őket és megtudunk egyet-mást arról, hogy mit gondolnak róluk mások, vagy — ami nem sokkal többet jelent — ők sajátmagukról. Aztán valaki cselekszik valamit — vagy csak úgy alakul a helyzet, hogy cselekedni kellene — és a cselekvés előtt, alatt vagy után elkezd lehámlani egy réteg a lelkekről. Öntudatra ébred valami és kezdi önmagát magyarázni. Beszélgetések folynak — végtelen számú és hosszú beszélgetések. Vannak, akiknek a lelke csak így tud kihámozódni. Néha tudatosan magyarázzák magukat az emberek — de ez nem azt jelenti ám, amit dilettánsoknál vagy nagy írók gyöngéceiben oly gyakran látunk, hogy az író velük mondatja el saját mondanivalóit. Magyarázzák azt, amit egy adott pillanatban hisznek magukról — és a másik pillanatban sokszor megdöbbenve látják, hogy egészen mások, mint aminek hitték magukat. Egymással szemben épen olyan a helyzetük, mint velünk, olvasókkal szemben. Dosztojevszkij lassan és külön-külön hámozza le a lelkek héját előttünk és régenyeinek szereplői előtt. Mi már talán megismertük őket, ők sohasem fogják egészen megismerni egymást. Még a végtelen beszélgetések

is többnyire levegőbe lődözött, célt tévesztő nyilak — hiszen nem ismerjük azt, akihez szólunk és fogalmunk sem lehet arról, hogyan érti a szavunkat, mi lesz a következménye egy vak-tában odadobott elméleti kijelentésnek.

Teljesen megtisztítva a tendencia, a világfelfogás, az erkölcs kérdéseitől: ennyi a Dosztojevszkij-regények művészi témája. Ez a téma megadja az egyetlen lehetséges formát is: aránylag kevés mese, minél több alkalom a lelkek kihámozására, jól-rosszul megokolt beszélgetések, nagy pszichológiai intuícióval megírt álmolátások, hallucinációk alakjában. (Szvidrigajloff álma a Bűn és Bűnhődésben, vagy Karamazoff Iván párbeszéde az ördöggel!)

Milyen erkölcs, milyen világfelfogás járhat együtt az önmagát sem ismerő léleknek ezzel a rajzával? Dosztojevszkij alakjai épen olyan determináltaknak látszanak, akárcsak a Bête humaine szereplői... mindenesetre azzal a különbséggel, hogy nem pusztán, sőt nem is első sorban fiziológiai adottságok determinálják őket. Inkább lelki determináltság ez — és ennek határai misztikus ködbe vesznek. Bűntudat, lelki-furdalás gyötörhet bennünket a tett után, elfoghat a vezeklés vágya, mint Raszkolnyikovot. Felelősséget érezhetünk súlyos következményű elejtett szavainkért, beteljesedett titkos óhajtasainkért, mint Karamazoff Iván. El lehetünk szánva a bűnre, kikiálthatjuk előre az egész világnak — és az isteni kegyelem az utolsó pillanatban visszatartat tőle, mint Karamazoff Mityát. Mindent összevéve: Dosztojevszkij erkölcsstana mégis csak olyan, mintha a szabad

akarát elvén épülne fel. Bármily kevésbé tehetünk arról, hogy bűnösök vagyunk, a lelkifurdalás tényét nem lehet letagadni, s a vezeklés az egyetlen út, mely a megtisztuláshoz vezet. Bűnösök vagyunk mind, de a legnagyobb bűnösök lelkében is megvan a jónak egy szikrája: és annyira nem ismerjük egymást, hogy a leg-hitványabbnak látszó emberben a leggyönyörűbb tulajdonságok lappanghatnak. Utcai lány, fegyenc, sikkasztásért elcsapott züllött katonatiszt: mind megérdemelheti, hogy meghajoljunk előtte. Alázatosság, szánakozó szeretet, vezeklés: ez Dosztojevszkij erkölcsstana.

Ez az erkölcsstan kettős, a művészet határain túleső céllal függ össze. Dosztojevszkij nemcsak művészi célból akarja az orosz lélek alaptípusát megkeresni. Ezt a lelket azért próbálja héjából kihámozni és öntudatra ébresztteni, hogy a világ megváltójává — ha úgy tetszik, urává tegye. Az orosz fajban, minden gyöngesége és bűne ellenére, megvan a hajlandóság arra, hogy a hit útján megtisztuljon és fölemelkedjék. Az orthodox egyház egyedül képes arra, hogy ezt a hitre való hajlandóságot — és ennek segítségével a feltámadó szlávságot, talán az egész világot kormányozza. A római egyház máglyán végezné ki Krisztust, ha feltámadna — és a maga öncéllá vált élete szempontjából jogosan is. (Ezt mondja el a szabadgondolkozó Karamazoff Iván a nagyszerű Főinkvizitor-ban.) Ezért kell a lelki megújulásnak addig a pontig visszamenni, ahol Krisztus — elmulasztott egyházat alapítani.

Ez a vallásos és politikai alapgondolat, s a

nyugati fajok és kulturák gyűlölete, mely természetesen összefügg vele, végigvonul Dosztojevskij egész oeuvre-jén. (A Játékos naplójában valósággal bántó ez az idegen-gyűlölet.) Valamennyi motívum, hangos finálé gyanánt, egyszerre csendül fel a Karamazoff-töredékben. A három Karamazoff-testvér három oldalról szimbolizálja nemcsak magát az orosz lelket, de azt az utat is, melyen ez a lélek a megváltás felé halad. A szabadgondolkodó Iván — bár története nincs lezárva — aligha fogja, Dosztojevskij szerint, diadalra vinni a maga fáját. Mitya, a nemes fellobbanások és aljasságok sajátságos keveréke, talán meg fog tisztulni a szenvedésben, de ki tudná megmondani, hogy aktív erő gyanánt kerül-e vissza a szibériai bányákból? Marad Aljosa, a hívő és tevékeny Aljosa, — bizonyosnak tartom, hogy ő lett volna fájának megváltója, ha töredék nem marad a regény.

Tolsztoj-jal is úgy vagyunk, hogy jóformán egy percre sem választhatjuk benne külön a művészt a bölcselkedőtől, a prédikátortól (és a forradalmártól, amiben különbözik Dosztojevskijtől). Az a fordulat, mely pályájának második felében történt, nem vitte indulásával ellenkező útra, csak túlságos erővel emelte ki azt, ami mindig megvolt Tolsztojban; el akarta fojtani benne a művészt — de ez szerencsére nem sikerült, nem sikerülhetett teljesen.

A vidáman élő arisztokrata gárdatiszt csak akkor kezdett egyáltalán írni, mikor a lényeges fordulat már megtörtént a lelkében. Első művei közül jóformán egyidőben keletkeztek a

Dickensre emlékeztető, gyermek- és kamaszkorát rajzoló önéletrajzi elbeszélések (a harmadik rész, az Ifjúkor már igazi tolsztoji felfogással itélkezik saját énjéről) — és a Földes úr reggele című regénytöredék. Ebben már megcsendül az a hang, mely pályája végén, a Feltámadás-ban újra megszólal, s amely Dosztojevskijjal és Turgenyevvel hozza rokonságba. A modern eszméktől átítatott földesúr, aki parasztjait boldogítani akarja, de — a sötét és gyanakvó agyvelőkön minden jószándéka megtörik... (A magyar irodalomban pendantja van ennek Keménynél: Ködképek a kedélylát-határán.) Már itt kiderül az, hogy valahol másutt, messzebb és mélyebben kell elkezdeni az ember felszabadítását — a lélekben. A megemésztetlen nyugati eszméssel nem lehet az orosz lélekhez hozzáférközni, s a földesúr és a jobbágy hiába beszél egymással, a szavak elferdülve jutnak egyiktől a másikhoz...

Ugyanekkor jelenik meg Tolsztoj másik állandó gondolata: a kultúra, a nagyvilági élet gyengítő, erkölcsrontó hatása, szemben a természeti állapot egyszerű, erkölcsös, erőteljes voltaival. A Kozákok Rousseau szellemének bélyegét hordja magán.

Kitör a krími háború; Tolsztoj végigcsinálja, s az ostromlott Szebasztopolról rajzolt vázlat-sorozatokban már ott van a harmadik főmotívum: a háború elítélése, sőt a vezető egyéniségeknek az a lekicsinylése, a tömegeknek s a tömegeket alkotó egyszerű lelkeknek az a felmagasztalása is, mely a Háború és Békének történetfilozófiai főgondolata.

Arányaiban bizony nem a gyorsan élő nyugat-európai embernek van szánva ez a regénykolosszus. Nemcsak előadásának epikus nyugalma és szélessége, de a rajzolt milieuk sokfélesége, a tengernyi szereplő jelleme, sorsa, vélekedéseiknek és jellemüknek fejlődése is alaktalanná, átfoghatatlanná teszi. Ami összefogja mégis, az részben a szerző személye, aki minduntalan megáll, hogy kifejtse a maga történetfilozófiáját, részben a lassankint főhőssé váló Pierre fejlődése. A kettő majdnem egy, mert Pierre szemmeláthatóan sok lírai, önéletrajzi elemet rejt magában — Tolsztoj ez, 1812-be áthelyezve.

Világtörténeti jelentősége van annak a hatásnak, amit ez a regény a háború borzalmainak rajzával és a háború erkölcstelenségének filozófiai magaslatról való megítélésével keltett. De nem szabad annak a gondolatnak az értékét sem lekicsinyelni, amely az emberiség bálványimádó hajlandóságával oly merészen helyezkedett szembe. Nem tudta megszüntetni — mint ahogy nem szüntethette meg a háborút és az azt előidéző okokat sem; az emberiség, úgy látszik, csak egyes idealizált alakokban tudja önmagát megbecsülni (a tömegek uralmát hirdető szociálforradalmároknak is szükségük van egyéni bálványokra) — de azért nagy cselekedet volt, sok szemet nyitott fel, s az irodalomnak egyszerre új témákat adott, új formákat tett szükségessé: kivette a világotrázó történetek középpontjából az egyént (még ha az Napoleon is) és odatette helyébe az ezerarcú, de alapjában egylelkű tömeget. Ez az egy lélek, az örökké keresett, egyszerű _ős-orosz néplélek

szólal meg Karatajeff Platon ajkán: és Pierre-Tolsztoj ennek a rezignált, csöndes, hívó parasztkatonának beszédében találja meg mindazt, amit arisztokraták és szabadkőművesek közt egyformán hiába keresett.

Szinte fölösleges kitérésnek látszik a H á b o r ú és B é k e után Karenina Anna szerelmi bűnének, csalódásának és borzalmas öngyilkosságának története. A lelkek rajza mesteri, s a főmesével párhuzamos, szubjektív élményekből táplálkozó Levin—Kitty-idill a legbájosabbak közül való a világirodalomban: de voltaképen nem tudjuk, miért írta meg Tolsztoj ezt a történetet... a H á b o r ú és B é k e és a működését kettévágó vallásos fordulat között.

A 80-as évek elejétől kezdve egészen a pátriárkák korában bekövetkezett haláláig Tolsztoj szerepe inkább vallási, erkölcsi, szociális szerep, mint írói. Az őskereszténységhez való visszatérés hirdetésében odáig ment, hogy az orthodox egyház kiátkozta. Jasznaja-polyánai élete ismeretesebb, semhogy itt foglalkoznom kellene vele. A parasztruhás, cipőtvarró gróf túlságos szenvedéllyel fordult a l'art pour l'art ellen. Nem kegyelmezett sem Shakespeare-nek, sem a IX. szimfóniának. Csak az egyszerű néphez szóló, tanító célzatú irodalmat ismerte el. Vitatkozó röpiratokon kívül valóban ilyenek alkotják utolsó korszakának javatermését. J a v a termését, mondom: mert ezek a népies elbeszélések egytől-egyig gyöngyei az egyszerű, természetes elbeszélő modornak, tanulságuk világos, népi szimbolizmussal rejlik bennük: a próféta nem tudta megölni a művészt! Utolsó nagyobbszabású al-

kotása (a borzalmas naturalizmussal megírt, de az önkéntes bűnhődés erkölcsi eszméjével kiengesztelő Sötétség hatalma c. népdramán kívül) a Feltámadás. A már említett népboldogító kísérletek mellett fő témája ennek is a bűnhődés, a lelki megtisztulás. Sajnos, ez már inkább prédikáció, mint regény.

Tolsztoj éppen olyan előkészítője a XX. század orosz forradalmainak, mint a természeti állapot dicsőítésében lelki rokona: Rousseau a nagy francia forradalomnak. Mind a kettő szeretetet és békét hirdetett és mind a kettőnek eszméi sok vérbe kerültek. De ez itt kevésbé tartozik ránk, mint az, hogy Tolsztoj a tömegnek, az ismeretlenségben szunnyadó népléleknek, az ősparaszt-bölcsességnek igazi fölfedezője volt az irodalomban. Ha az a forma, melyet ennek az új anyagnak talált, esetlennék tűnik is fel némelykor a nyugati olvasó szemében: mégis ő az elődje Zolától—Heinrich Mann-ig a tömegmozgató szociális regényíróknak; ő a legfőbb támasza mindazoknak, akik a társadalom forradalmi újjászületését hit és lélek nélkül nem tudják elképzelni. A legújabb irodalom történetében lesz alkalmunk látni, hogy ez nagyon is fontos a legszorosabban vett művészi szempontból...

Az orosz realizmus fénykorából legalább is megemlítsük a nevek még: Piszszemszkij, a nyomor festésében excelláló regényíró, mellesleg egy erőteljes néptragédia szerzője is; Szaltykov-Scsedrin, a szatirikus elbeszélő (Vidéki vázlatok); Osztrovszkij, a termékeny drámaíró, az orosz Szigligeti;

Nyekraszoff, a lírikus: a nép, a proletariátus szenvedéseinek költője.

A magyar irodalom Arany János korában.

Arany János kora Toldi sikerével kezdődik és tágabb értelemben ma is tart még: költőink jó része ma sem akar vagy nem tud tovább menni azoknál a formai lehetőségeknél, melyeket Arany adott meg. Szűkebb értelemben is eltart azonban a XIX. század végéig, mikor — húsz esztendővel Arany halála után — megkezdődnek az új formák keresésének kísérletei.

Petőfi kivételes egyénisége nem volt alkalmas arra, hogy költői utódokat támasszon. Epigonjait úgyszólván egy évtized alatt elpusztította — nem annyira Gyulai nagyszerű kritikai hadjárata, mint saját belső gyöngeségük. Az egy Tóth Kálmán úszta meg néhány népdalával és egyszerű páthoszu hazafias versével a nagy hajótörést.

Arany hatása tartósabb, mert nem egyéniségének nyers kiszögellései (amik nem is voltak), nem is mindig az általa művelt műfajok külsőségei (hiszen legtöbb műfajában nem lehettek jelentős követői, tüstént meglátjuk: miért), hanem nyelve, formái, verselése — s egy bizonyos alaphangulat, a magyar természet alaphangulata: ezek éltek tovább követőiben.

Arany egy anakronisztikus műfajnak, az eposznak mestere volt. Eposzt írt, a realizmus korában és a realizmus eszközeivel. Hogy Buda halála és a Toldi-trilógia egyáltalán elkészülhetett, olyan remekmű lett, amilyen és meg is hódította a közönséget: ez egy soha meg

nem ismételhető csodálatos konstelláció eredménye. Valójában minden igazi műalkotás megszületése és sikere bonyolult és csak egyszer előforduló konstellációja jórészt megismerhetetlen elemeknek; ami azonban itt növeli a csodát, az az, hogy az eposz kora már elmúlt és ezt Arany is érezte.

Arany epikáján, ha közelebbről nézzük, meg is látszik ez. Teljesen függetlenül attól, amit más kapcsolatban elmondtam már az ő nyiltabban lírai epikájáról: a Toldi-trilógiáról és Buda haláláról is meg kell állapítani, hogy a rejtőző Arany ezekben is a maga líráját objektíválta epikus formába. Az ifjú Toldi kétségtelenül a nép is, a demokrácia éveinek neki-lendülésében, felszabadulásában. De Arany is, sőt még inkább Arany: a hivatalos munkában megpenészedő, nagy álmokkal vívódó szalontai jegyző. A bűn, a lelkifurdalás, a jóvátétel — az egész trilógia háromszoros alaptémája — nem szimbolizál semmit, aminek a magyar néphez, a faji karakterhez köze volna: ugyanaz a lírai élmény ez, a tépelődő Arany lelkének az az örök élménye, mely a balladákon is végighúzódik. (Hogy mi volt ennek alapja a költő egyszerű folyású életében — az a legizgatóbb lélektani rejtélyek közé tartozik.)

Az öreg Toldi alakja közvetlenül a demokrácia mézes hetei után formálódik azzá, ami 1848 drámai ellentétbe hozta egymással a régi és az új nemzedéket. Arany ezt az ellentétet epikumba oldja fel, a multba viszi és olyan korszakba, melyben nem volt oly gyors, erős a kirobbanása. Sőt: némi jóakarattal kell, hogy belelássa az em-

ber Nagy Lajos korába. Hogy Arany bele akarta látni, ez is azt bizonyítja, hogy saját korából rejtette oda. Már most: kinek pártján van Arany a nemzedékek harcában? Az első Toldi szerint a fiatalság pártján kellene lennie. Ez még a mézeshetek előtt íródott, önmaga is az elnyomottak közé tartozott. A Toldi Estéjében nyilvánvaló, hogy nemcsak az éretlen apródokkal szemben érez együtt Toldival, de fájdalmas rezignációval adja a király szájába is az új idők eljövételét hirdető szavakat. A konzervatív és arisztokratikus magyar paraszt, nagyfalusi Arany, szalontai hajdú lírája bujkál itt. Toldi szerelmében már nem is szorul fölfedezésre vagy bizonyítgatásra, amit Estéjéről mondtam.

Ez a regényes eposz már nyíltan arisztokratikus; a Toldibeli patriarkális öreg Bencét, a Toldi Estéjében humoros jóindulattal rajzolt unokát itt egy egészen Shakespeare clown-jainak módján jellemzett fiatalember váltja fel: személy szerint azonos a Toldi Estéje öreg fegyverhordozójával, de ez a gyáva, tolvaj, fecsegő, közönséges legény mégis csak azt a szerepet játssza, amit Hamlet mellett a sírásó, Csongor mellett Balga. Sőt: a magától értetődő arisztokratikus lenézéshez itt mintha a kiábrándulás keserősége is járulna. Petőfit megdobálták, mikor képviselőjelöltnek lépett fel...

A tervezett hun-trilógiában épen úgy, mint a három Toldi-ban, a bűn és bűnhődés problémája lett volna a lírai mag.

A lírikus mellett megvolt Aranyban a realista regényíró anyaga is. Közelről, plaszt-

tikusan, szinte tapintva látott: inkább alakot és mozgást, csak másodsorban színt. Inkább részleteket, intimitásokat, mint idealizálásra alkalmas nagy felületeket, reprezentatív külsőségeket. E tekintetben talán még jellemzőbb, ahogy a hún királynék veszekedését, Etele családapái örömeit, Mikolt siralmait, Tar Lőrincék ebédjét írja le, mint amikor Bence «körmével keresztet ír bocskorán.» Elméletben az idealizált, stilizált valóság híve (Vojtina levelei) gyakorlatban azonban ez csak annyit jelent, hogy a verses forma és a veleszületett józan ízlés visszatartja naturalisztikus túlzásoktól.

Miért nem lett Aranyból Dosztojevszkij-stilű regényíró? Miért tartott életben, páratlan erőfeszítéssel, egy halott műfajt? Saját okait nem ismétlem itt el. Hazafias célnak kétségtelenül szép, megteremteni a hiányzó, elveszett vagy ki nem alakult nemzeti eposzt. De minden hazafiassága mellett nyilván másnak tanácsolta, vagy jámbor óhajtásképen beszélt volna róla, ha belső művészi okok nem kényszerítik arra, hogy ezt a formát válassza önmaga számára.

Aranynak szüksége volt a tárgybeli kötöttségre. Nem az eposz kedvéért kellett neki az epikai hitel, hanem az epikai hitel kedvéért írt eposzt. Nem mintha fantáziája gyöngye lett volna: amit Ilosvaiból csinált, az több, mint a természetből kiinduló fantázia alkotása. De nem bízott fantáziájában, tekintélyt, forrást, védelmet akart látni maga mellett. Ennek a félelemnek valahol ugyanott lesz a gyökere, ahol a lírai megnyilatkozástól való húzódozásának.

Szüksége volt, másodszor, a formai kötöttségre, a szónak mindkét értelmében. Szerkezetbeli korlátokat akart látni maga körül; a regény laza formái között éppen legjobb tulajdonságai veszttek volna el. És verses formára volt szüksége. Prózáját fahangúnak érezte; ebben nincs egészen igaza, de Arany, a prózaíró, valóban mögötte áll Aranynak, a verselőnek. Megint csak a plaszticitás, a kőbevéshetően megformált, tömör és kifejező mondatok alkotásának ösztöne az, ami verselésre készíti. Óriási nyelvbeli gazdagságán csak így tudott úrrá lenni; máskülönben szétfolyt volna a kezében.

Ezekben látom megmagyarázható művészi és formai okait annak, hogy Arany epikus költő lett és maradt; realiztikus, mint szűkebb értelemben vett kora; alapjában szubjektív, mint egész százada; de objektíválta magát, lírikumát egy saját belső és formai képességeire szabott, egyébként idejét múlt műfajban.

Lelkiismeret-problemái és a formai zártság, a kényszerű tömörség ösztönszerű keresése sodorják a ballada felé. Még nem eszmélt magára, mikor a Fehér László-féle alföldi ballada-típusban keresi a maga mintáját. A skót és a székely ballada készen hozza az egyéniségének igazán megfelelő formát. Ezt tölti meg úgyszólván egyetlen témájának pszichológiai variációival — és ezzel ismét valami olyant alkot, amivel páratlanul áll a világirodalomban.

Mindezek mellett megszólal a líra formáiban is. Zárkózottan, mint aki lelkének legnagyobb titkait már elmondta, epikai álruhában. A friss benyomást nem veti papírra (egy-egy félig ko-

moly, félig tréfás kurta versszakot nem számítva). Ha megpróbálja: «nagyon fáj — nem megy!» A reflexió és a művészi gond mögött mégis megsejtjük éppen azt a költőt, aki epikába rejtőzött előlünk: a sohasem viharzó, nyugodt, parasztosnak látszó temperamentumot, mely fölötte hiányosan takarja el a túlságosan érzékeny poéta csupasz idegvégződéseit; a «fájó-gépet, mely — pipál.»

Ez az egyéni alaphangulat szorosán összeforr az elnyomatás éveiben a nemzet hangulatával is. Az abszolutizmus évei nemcsak témában, de hangulatban, s a cenzura miatt még a kifejezés eszközeiben is rokonságot teremtenek valamennyi költő között, akinek férfikorára ránehezdedtek. Tompa természetének nem a 40-es évek demokrata, népies iránya felelt meg igazán. Bármilyen tűzzel vetette belé magát, csak ártott neki, hogy Petőfivel «futtatott». Az érzékeny, szentimentális lélek szabadabban élhette tulajdon életét, mikor a cenzura bujkálásra kényszerítette. A «triász»-hoz tartozás jogát Petőfi életében nem tudta megszerezni, de megszerezte akkor, mikor néhány allegóriájában Arany mellé emelkedett. Gyulai és Lévy a líráját is ez a kor hangolja össze. Mind a kettőben van valami Petőfi egyszerűségéből, sőt közvetlenségéből is: de mind a kettő megáll a nyíltságban egy bizonyos határon, melyet mintha Arany szabott volna meg. Kettejük közül Lévy a Petőfi derűjéhez, Gyulai Aranyhoz érzékenységehez áll közelebb; Gyulaiban több a reflektáló hajlandóság is, mélyebb és tudatosabb művész. De a korhangulat annyira ráüti bélyegét verseikre,

hogy az egyéni különbségek néha teljesen elmosódnak. Vajda János a legönállóbb lírai egyéniség, aki ebből a korból kinő. Az egyetlen, aki valóban szenvedélyes és pathetikus. Embergyűlölő, pesszimista és nincs humora, hogy átszűrje rajta érzéseit. Olyan, mintha Byron korának szülötte volna: ez látszik meg — igen rosszul sikerült — epikai kísérletén is. Annyira közvetlenül tör ki belőle az érzés, a magányos nagy ember és a magányos férfi szenvedése, hogy nem tud alkalmazkodni Arany csiszolt és lehűlt formáihoz. Nem gondolt új formákra, csak széttört kezében az, amit Arany alkotott.

Az epika meghalt Arannyal, azaz: csak Aranyban él tovább. Arany hatásának — a rejtőzködő Arany hatásának! — tehát csak a lírában maradt tere. Ez annyit jelent, hogy nyelv, képek, gondolatfűzés, hang tekintetében és a verselés, ritmus, rímelés külsőségeiben követte az utána következő nemzedék. Voltak azonban hatásának általánosabb jellegű megnyilvánulásai is. Egyik: a jelenségeknek a magyar nép nyugodt, objektív tekintetével való nézése; a másik: Arany plasztikus realizmusának követése. Itt sugárzik át az ő hatása a prózai elbeszélésre is.

Arany nyelvét és verselését tanulta el bámulatos alkalmazkodó képességgel Kiss József, balladáiban is megközelítve néha mesterét. Lírája új hangjainak, fajtája különös színezetű érzékenységének csak most, késő öregségében, a legújabb nemzedék be nem vallott hatása alatt keres — és talál — új formákat. Vargha Gyula tartalmilag nem igen ad újat, csak erős

magyar érzését fejezi ki Aranynál pathetikusabban; Arany formáit a *l'art pour l'art* francia költőinek fordításán csiszolt érzéssel iparkodik egyénibbé tenni. Ábrányi Emil még inkább a páthosz, a szónokiasság felé viszi Arany technikáját; a nemzeti érzés nála igen jól megfér szociális témák pengetésével — körülbelül Coppée stílusában. Kozma Andor őrzi leghívebben Arany nyelvének kincseit, de formaművészete sokszor a mesterkedés, reflexiója a hideg okoskodás határán jár. Arany tartózkodása és lappangó ereje érzik meg Bárd Miklós nemesformájú versein. Szabolcska Mihály inkább Petőfihez, helyesebben: egyenesen a népdal formáihoz tért vissza, megkapó hangulatú, de túlságosan egyhúrú lírájával.

Petőfi formatördelő féktelenségéből örökölt valamit Endrődi Sándor, azonban szerencsés volt mint forma-feltámasztó is: itt elsősorban kuruc dalaira és öreg korának anakreoni dalaira gondolok. A «kis Petőfi», a pesszimista Reviczky Gyula, Vajda Jánosnál is idegenebbül áll szemben mindazokkal, akiket itt felsoroltam. Benne már valami nyugatról hozott láz, valami erkölcsi válság forrong; szentimentalizmus és pesszimizmus, ideális és érzéki szerelem, a bukott nő romantikus idealizálása és még sok más elem keveredik össze új és sajátosságcs verseiben. Az ismeretlenül elhalt Komjáthy Jenő páthosza is új és különös volt, lírája filozófiai mélység tekintetében páratlan nálunk: formailag azonban végtelenül egyhangú.

Vajda, Reviczky és Komjáthy azok, akiknek legtöbb része van a legújabb nemzedék Arany-

tól független lírájának átalakulásában. E nemzedékről más fejezetben szólok.

A prózai elbeszélő irodalom nagy alakjai közül Jókairól és Keményről megemlékeztem már a romantikával kapcsolatosan. Jókain, ha meg is látszik a kor egyre realiztikusabb iránya, lényegében nem tud változtatni. A legrealisabbnak szánt leírások, a legaktuálisabb témák is annyira átszűrődnek szubjektivitásán, hogy azt is elváltoztatja, ami igazán kézzelfogható. Keménnyel másként áll a dolog; nemcsak lélekrajza, rendkívül gondos motiválása, de történeti és modern milieu-i is érthetővé teszik, ha épen úgy felemlítjük a realista, mint a romantikus írók között. Jósika is iparkodik haladni a koral: Scott hatását, módszerben és tartalmi elemekben, újabb írók váltják fel nála, stílusa azonban anakronizmus már Jókai természetes, búbajosan kellemes nyelve mellett; gyorsan egymásután következő regényeit nem kapkodja már a közönség és ki meri kezdeni a kritika.

Aranynak a művészi realizmusról vallott elveit Gyulai novellái valósítják meg legtökéletesebben. Regénnyel Gyulai nem próbálkozott soha. A szerkezet zártsága, tökéletessége inkább érhető el a «vázlat»-ban. Kötetnyi magyarázatnál többet ér egymásután olvasni el Jókai Új földesur-át és a Régi udvarház utolsó gazdáját, mely a Garamvölgyi-típust egységes kép középpontjába téve, keserűség, fájdalmas humorral, az igazság megdöbentő és részvétkeltő erejével ábrázolja.

Gyulai mint kritikus és mint szerkesztő a józan realizmus és a szerkezet tisztasága érde-

kében harcolt a Jókai-féle romantika ellen. (Szerencsétlen tévedése volt, hogy Pálffy Albertből akart «ellen-Jókait» faragni, aki több jószándékkal, mint tehetséggel próbálta meg a lélektani regény átültetését magyar földre.) A 60—70-es évek elbeszélői közt vegyesen voltak a romantikus Jókainak s a külföldi realista áramlatoknak hívei: ma már nem olvassuk őket, s ennek főoka (a mai elbeszélő-irodalom szinte abnormis gazdagsága mellett) prózánknak gyors átalakulása, mely a legnagyobb stílusművészek írásait is meghervasztja négy-öt évtized leforgása alatt, s a középszerűeket könyörtelenül kivégzi. Vértesi Arnold, Vadnay Károly kezdenek pusztá nevekké válni, bár még éltek és olvasták őket az új század kezdetén...

A magyarkodó, anekdota-stíli írásmódnak egykor népszerű képviselőjét, Vas Gerebent az ölte meg, hogy ezzel a tehetségével regényeket, sőt nagyszabású történeti korrajzokat mert írni. Abonyi Lajos ritkábban lépte át képességeinek határait; ismerte a népet és le tudta írni annyi valóságossággal, amennyit a kor megkívánt. Baksay Sándor mélyebb, kulturáltabb szellemmel és tudatos, kemény egyszerűséggel rajzolta a maga környezetét; vissza tudott menni a múltba, tragikus vallási konfliktusok idejébe is; elbeszélései közt van néhány igazán maradandó értékű. (Patakbanya.) Petelei István — talán orosz hatás alatt — új színeket talált a falu, a kis város lefojtott életének ábrázolására. Tömörkény István a szegedvidéki parasztot rajzolja novelláiban.

A sketch, a vázlat — a művészien tovább-

fejlesztett anekdota — ez a magyar elbeszélők természetének legjobban megfelelő forma. Ezt fejlesztette ki — de voltaképen ezt nyomorította is meg, szűkreszabott határaival, az ujságokban divatossá váló tárcanovella. A magyar tárca őse Ágai Adolf. Kedves, elmés csevegő stílus, a világjárónak s a magyar nép ismerőjének kifogyhatatlan téma-gazdagsága tették mesterré ezen a téren. Tóth Béla is ebben a műfajban remekelt. Pompás magyar nyelve, erős kultúrája, harcias temperamentuma minden napos «Esti levelei»-nek is óriási tekintélyt szereztek.

A tárcából, vagy a 80-as években divatos «rajz»-ból nőtt ki a Jókai mellett legnagyobb magyar elbeszélő: Mikszáth Kálmán. A Jó Palócok és a Tót atyafiak szerzője ott legerősebb, ahol a maga közéről látott, gyermekkorai emlékeitől egy csöppet idealizált parasztjait és «apró gentry»-jét beszélteti, mozgatja, anekdotánál alig bonyolultabb történet keretében. Dickensre emlékeztető meleg, jóindulatú humorral nézi az apró gyöngeségeket, hiúságokat, második természetűté vált szokásokat, megrögzött szójárásokat. Szeret kissé elérzékenyíteni; megrendíteni ritkán próbál, a tragikus esetből is inkább a megható elemet hüvelyezi ki (Prakovszky). Humora sohasem ment valami fölényes iróniától, melybe némelykor egy csepp cinizmus is keveredik. Erkölcsi felfogásán legtisztábban látszik az anekdotázó urambátyám természete: nem tűr meg semmi olyat, ami ellenkezik az elfogadott erkölcsi szabályokkal, de a szerelmi élet terén vidám hunyorítással bocsát meg, apró «huncut-

ságokat». Maga sem igen állja meg, hogy mind-egyre valami csintalan gondolatot ne szórjon el legártatlanabb történeteiben is.

Stílusa az anekdota jóízű, természetes szélessége, az eleven beszéd minden apró pongyolaságával. Ez a stílus nem változik akkor sem, ha nagyobb szabású elbeszélésbe fog. Nagy művei lazán összefoglalt remek részletek gyűjteményei.

Stílusa és hangja jelképezi világfelfogását is. Semmit sem vesz túlságos komolyan. Aránylag legerősebb szatirája azok ellen a politikai körök ellen fordul, melyeket egész életében szolgált. Megpendít néha nagy szociális kérdéseket is, de úgy, mintha nem volna érdemes komolyan síkra szállni a megpillantott igazságért. A magyar nemtörődömség, a magyar liberalizmus valami idegenszerű székszisszel és cinizmussal keveredik benne. Mindez nem gátolja abban, hogy a legbájosabb és gyönyörködtetőbb magyar elbeszélő legyen, akinek még csak izgató és rendkívüli mesére sincs szüksége, hogy elragadjon.

A humornak némiképpen Mark Twainre emlékeztető sajátságai jellemzik Rákosi Viktor (Sipulusz) írásait. A pesti kispolgár látószögéből nézett, merész eszmetársításokkal megtűzdelt humoreszkjei soká igen népszerűek voltak. Később hazafias ifjúsági műveket írt (Korhadt fakeresztek stb.).

Ma már teljesen elfelejtett naturalisztikus és szociálforradalmár kezdet után a népnek nyugodt, objektív, társadalmi kérdésektől független rajzával és mellesleg humoros népies alakok megteremtésével szerezte hírnevét Gárdonyi Géza.

Rövid, egyszerű mondatai nem a francia «style coupé»-t, hanem a magyar paraszt eszejárását utánozták. Utóbb témaköre erősen megbővült, nagy reális érzéssel és tudományos áttekintéssel elevenítette meg történeti regényeiben a mulat (Láthatatlan ember, Isten rabjai stb.); filozófiai és lélektani témákon is kipróbálta egyre jobban elmélyülő tehetségét. (Az a hatalmas harmadik stb.) Öregségére Eötvös Károly is megszólalt az irodalom terén, mint az anekdotázó, jóízű, széles és egyszerű magyar elbeszélő stílus frissen támadt mestere: de még meg kellett érnie, hogy egyetlen húrjának kevés variációját únni kezdték.

Szűkebb hazájának, a Székelyföldnek színeit és bizonyos mértékig hangját is magával hozta az elbeszélő prózába Benedek Elek, aki a tárcanovella műfaját a családi élet képeivel gazdagította. Ezen a tövön fakadt Testamentum című parainézise is. Ma csaknem teljesen az ifjúsági irodalomnak él.

A többi elbeszélőt más kor-áramlatokkal kapcsolatban tárgyaljuk.

A drámáról szólván, mindenekelőtt külön helyen kell kiemelnünk azt a művet, mely színpadra sohasem szánva, szerzője halála után lett nagyszerű... látványos darabbá: az Ember tragédiáját, Madách remekét. Madáchnak, az embernek élete, az arisztokratikus és nacionalista ősnemes-sarjadéknak szociális és politikai felfogása, Goethe irodalmi hatása és Schopenhauer pesszimista filozófiája olvad eggyé e sajátos és sokszor rejtelmes alkotásban.

Az Ember tragédiájának egész koncepciója

ciója arra a jelenségre vall, mely éppen nem újság a mi időtöltésből vagy hazafias szándék-ból irogató nemes uraink között: hogy van benne egy nagy rész lángelme és egy kis rész dilettantizmus. Hangsúlyozom: nem áll valahol középen e kettő között, hanem mind a kettőből van benne valami. A Faust-téma borzongatta Madácht: a legveszedelmesebb, legnagyobb téma, próbaköve a művész válogató-tehetségének — mert minden benne van. (A Légende des Siècles esete ez: még a Comédie Humaine is csekélység hozzá képest.) Az első Faust vakmerő tömörítésére nem is mert talán gondolni Madách. A második Faust zűrzavarosnak látszó mindentösszefoglalása elkábíthatta. Az elsőnél kényelmesebb, tágabb formát, a másikonál logikusabbat, ha mindjárt szárazabbat is keresett. Ez a logikus forma az örök emberi ábrázolására, ha egy alakba sűríteni nem tudjuk vagy nem merjük: történeti képsorozat, mely az egész fejlődést ábrázolja. Tízszer újra kezdődő erőfeszítés, ugyanannak az igazságnak ábrázolására.

Madách lángesze elsősorban : bban az ösztönben nyilatkozik meg, mellyel felismerte saját képességeinek határait. Megtalálta a neki legalkalmasabb formát. Így nem vezett el semmi abból, amit mondani akart, megvilágíthatta a maga igazát minden oldaláról, anélkül, hogy galimathiaszba keveredett volna.

A «küzdj és bízva bízzál» ellenére pesszimista Madách költeménye. Schopenhauer pesszimizmusának azzal a lírai elemével rokon, mely a byroni romantikát is jellemzi. Egészen addig, míg

Ádám cselekvő részt vesz az álmokképekben (és idáig lehet az egyes képeknek lírai magyarázatát is adni) — a mű nem «az ember», hanem a «nagy ember» tragédiája. A cselekvő Ádám is külön áll álmának alakjaitól, mert különb náluk — és ez a veszte. A képek sorozata ennek a tételnek igazolásában változatos, mert a nagy ember különböző ideálokból kénytelen kiábrándulni: «az ember», az mindvégig egyforma, annak ábrázolására elég volna az eszkimó-jelenet is. A különböző társadalmi formák, a rabszolgaság, a demokrácia, a polgári szabad verseny és a torz szocialista falanszter-rendszer nem változtatnak a tömegen, nem változtatnak a nagy emberen — és egyiküknek sorsán sem. De csalódást csak az utóbbinak okoznak — mert csak az volt képes elgondolni őket.

Az Ember tragédiája az arisztokratikus pesszimizmusnak legtökéletesebb kifejezései közé tartozik a világirodalomban.

A színpadon évtizedeken át a termékeny Szigligeti uralkodott, egyforma helyzet-teremtő és szerep-író ügyességgel összerótt, száznál több darabjával. Mint említettem, a romantikából indult ki, de voltaképen esztétikai elvek nélkül írt a pillanat számára. Egy-két bohózata és vígjátéka (Liliomfi, Fenn az ernyő, nincsen kas) ma is hat még, társadalmi színművei, magyar és idegen tárgyú tragédiái (legjobb a Trónkereső) teljesen elfakultak. A népszínmű, melynek megteremtése örök érdeme marad, aránylag még az ő romantikus korszakában volt legreálisabb. (Szökött katona, Csikós, Cigány, stb.) Követői bizonyos szentimentális

mázzal vonták be a népet, folyvást érzelmes szerelmi történeteket állítottak darabjaik központjába és a nyelvnek túlságos elfinomításával, a falu életének elvasárnapiasításával egy egészen konvencionális, irreális műfajt hoztak létre. Ezt az irrealitást az operettszerűségig fokozták a népszínműbe okkal vagy ok nélkül beszótt népdalok (sokszor mesterséges népdalok). Külön lapra tartozik, hogy ez abszurd műfaj két istenáldotta színészi tehetség vagy inkább bájos egyéniség, Blaháné és Tamási segítségével igen sokat tett a főváros megmagyarosításáért. A népszínmű nevezetesebb művelői voltak: Szigeti József (aki a Rang és Mód-ban a társadalmi színművel is sikeresen próbálkozott, s az Eötvös regényéből átdolgozott Violá-val, a Vén bakancsos-sal s a Csizmadia mint kísértettel még a népszínműnek a reális drámához közelebb álló fajtáját képviseli), Tóth Ede, a nagysikerű, szentimentális Falu rossza és a Kintornás család szerzője; Csepreghy Ferenc (Sárga csikó, Piros bugyelláris). Utolsó jelentékenyebb képviselője e haldokló műfajnak Géczy István. Egészen új, reális népszínművet teremtett meg — a maga idillikus témaköréből nem lépve ki — Gárdonyi Géza. A Bor sikerének azonban nincs folytatása. Móricz Zsigmond már más szemmel nézi a népet (erről más fejezetben), kétségkívül a legújabb kor szellemének megfelelően; de a Sári bíró sikerét követő hanyatlás igazolja azt, ami ezen a darabon is meglátszott: hogy nem drámaíró, elbeszélőnek született.

A társadalmi színmű területén egy időre Csiky

Gergely lép Szigligeti örökébe. Jól ismerte a franciák technikáját. Első sorban Augiertől tanult, anélkül, hogy ez alakjainak eredetiségén és magyarságán rontott volna. Talán csak a környezetrajzban esik meg néha, hogy olyan fejlett nagy-polgári életet látunk nála, mely bizony a 80-as években nálunk nem volt még meg. Első nagy sikere és talán legjobb műve is a Proletárok (ez a szó nála: bizonytalan existenciát, élősdit jelent). Realista volt és tendenciózus, mint francia mesterei, de szemmel láthatóan saját egyénisége is ebbe az irányba vitte.

Csiky realizmusával azonban párhuzamos életet élt a magyar színpadon a romantika. Sőt, még el sem csöndesedett a francia romantika távoli hullámverése, egy új, ismét egyenesen Shakespeare-re támaszkodó romantika jelentkezett. Rákosi Jenő, aki húsz esztendőskorában diadalmasan tűnt fel Aesopus-ával, sokféle színpadi műfajt kultivált azóta a történeti tragédiától a bohózatig, operettig és alkalmi játékig, még a naturalista drámát sem véve ki (Magdolna) — de belső hajlama szerint a shakespeare-i formák, shakespeare-i nyelv és tragikum híve maradt. Legjobb műve, Endre és Johanna is erről tanuskodik; nem kivétel a Szerelem iskolája sem, noha témája, kerete Grillparzer-re emlékeztet. Pályája vége felé, a Tágma királynő-ben (ez elhibázottsága ellenére is tiszteletet parancsoló nagy koncepcióban) érzik csak Sophokles hatása. Rákosi nem nyitott új utat a dráma fejlődésének, de elég erős válla volt, hogy a shakespeare-i vértzetet

viselni tudja: és nem kell magyarázni, hogy ez mennyit jelent.

A vígjátékíró Shakespeare volt Dóczy Lajos mestere is. Dóczy azonban több engedményt tett a maga korának és kevesebb volt benne a közvetlen őserő. Egész életében első nagy sikerének, a Csók-nak súlyát viselte. Még egyszer akadt aztán a shakespeare-i drámának utánzója az utolsó évtizedben: a sok reményt keltő, de összeroppant Tardos-Krenner Viktor (Nero anyja, Fráter György).

VI. FEJEZET.

A naturalizmus és ellenhatásai az elbeszélő irodalomban.

A romantikus XIX. század — elvben — a naturalizmus idején távolodott el legmesszebb a romantikától. Ha megfigyeljük, hogy a valóságban ez az alig két évtizedes — körülbelül 1870-től 90-ig tartó — időszak is mennyire tért átve volt romantikával, s hogy mily erős, mély és sokoldalú romantikus reakciót váltott ki mindaz, amiben el mert térni a romantikus ideáloktól: akkor semmi sem akadályozhatja meg többé, hogy Rousseaútól a mai napig egyetlen, összefüggő vonallal jelöljük a modern világtudomány útját.

Ha megpróbáljuk a romantikát és a naturalizmust, mint egyenrangú ellentétes fogalmakat meghatározni egymástól: tüstént rájövünk, hogy a naturalisták egész harca romantikus elődeik ellen, ami az elvi alapot illeti, egy logikai tévedés eredménye. (Gyakorlati részletkérdésekben gyakran volt igazuk... de itt is a bagoly meg a veréb juthat eszünkbe.) Iparkodjunk — mint már egy másik esetben is tettük — elkerülni ezt a logikai tévedést. Állapítsuk meg, hogy a

XIX. század látásmódja szubjektív (tehát romantikus) és csak fokozati, árnyalati különbségek vannak ama két irány között, melyeknek egyike nyíltan bevallja szubjektivitását és romantikusnak is nevezi magát — a másik küzdeni próbál ellene, kitalálja az impersonnalitét, az impaszibilité jelszavait, de a döntő harc pillanatában elismeri, hogy «saját temperamentumán keresztül» nézi a természetet.

Ezzel máris közös nevezőre hoztuk a két ellentétes irányt. Most lássunk még egy-két olyan pontot, amelyek körül az elvi vagy gyakorlati ellentétek kavarnak. A realitás kérdése magában nem elvi ellentét. Nem egyszer volt alkalmam ismételni, hogy ez többé-kevésbé minden iránynak jelszava, a legszélső esztéta-szárnyat leszámítva. A határok, melyek között a realitásnak mozogni szabad? Sue utcai leányokat szerepeltetett a *Mystères de Paris*-ban, Hugo fejezeteket írt *Cambronne* híres szaváról és *Páris csatornáiról*. Az idősebbik Dumas idegrázó módon kínoztat meg nyílt színen egy asszonyt a *Henri III et sa cour*-ban. Balzacból, akit hivatalosan is félig romantikusnak szoktak számítani, fölösleges példákat idéznem. Még ha megengedjük is, hogy Zolában vannak merészebb szavak és émelyítőbb förtelmek: ez csak árnyalati, nem elvi különbség. *Hernani* «vieillard stupide»-je volt akkora merészség az 1830-as *Comédie*-látogatók szemében, mint Zola olvasói szemében egy vérfertőzés vagy kéjgyilkosság leírása. Ellentétbe állítani csak a klasszikusok, a Homérosz realitásával szabad... romantikusokat és naturalistákat együtt. Homé-

Pyrosz is elmondott pirulás nélkül mindent és részletezni, felsorolni, mint ők. Victor Hugo a *Travailleurs de la Mer* hajó-alkatészeteinek leírásával és Zola az *Au Bonheur des Dames* árúház könyörtelen katalogizálásával semmi olyat nem talált fel, ami az Iliász *enumeratio*jában meg ne volna. Az ellentét éppen ott kezdődik, ahol a szubjektivitás lép fel. Tudom, hogy abszolút objektivitás nincs a világon és mivel akarva, nem akarva válogatnunk kell, ha leírunk, ha felsorolunk: többé-kevésbé saját énünk szabja meg, hogy mit választunk ki. De Homéroszban mégis inkább eltűnik ez az én. Nem azért, mert háromezer éve élt, ha élt, hanem mert nem látunk semmi egyéni elfogultságot, tendenciát, szempontot a válogatásában. Romantikusainknál és naturalistáinknál igen. Ez közös vonásuk. Eltérésük csak másodlagos természetű. A romantikusok azt válogatják ki, ami festői. Közbevetném a realistákat, akik a plasztikusát válogatják ki. A naturalistáknál öntudatlanabb a válogatás alapja. Ők elvben még kevésbé akarhatnak válogatni, mint a romantikusok; ők a katalógus elvi alapján állanak. Mivel egész életükben túlságosan közelről néztek mindent, sőt nagyítóüveggel is, akárcsak a holland csendélet-festők: nem látják az összefoglaló és esztétikai illúziók keltésére alkalmas egészet, csak a részleteket, a pórusokat, a bibircsókat. Örülnek ennek a látványnak, mert új, mert ezt leírni eredeti és merész, és mert különben is megfelel szubjektív hangulatúknak, pesszimista világnézetüknek. Mivel pedig, bármennyire hangoztatják is a meg-

figyelés fontosságát, természetesen nem írhatnak folyvást közvetlen megfigyelés alapján: maguktól is a pórust, a bibircsót, szóval: a kicsinyest, a rútat fogják leírni. Ebbe az irányba fordítik el a realitást. Mint láttuk, a romantikusok is inkább a rút, a groteszk irányában fordítenek, mert ez festőibb, változatosabb a szürke valóságnál; a különbség abban van, hogy ők szabadabban térnek el a valótól, szívesen nagyítanak és idealizálnak (s ezt a jóval és széppel is hajlandók megtenni); a naturalizmus elvben ellene van ennek a nagyításnak. Gyakorlatban — mint tüstént látni fogjuk — ez a különbség is jóformán elenyészik.

A rútnak, különösen az erkölcsi rútnak felnagyításával, idealizálásával a romantika — Zola szerint — bünt követ el. A naturalizmus sokat támadott erkölcsé tisztább: az ő pórus-rajzoló, diszgyasztáló stílusa csak elrettenthet az erkölcsi rútságtól.

A felnagyításnak, a stilizálásnak van egy természetes, elmaradhatatlan következménye, amivel a romantikusok igen öntudatosan számoltak, a naturalisták pedig mintegy elveik ellenére érték el. Ez a következmény: a stilizált alak tipikussá válása, szimbolummá emelkedése. Hugo nagyon is hangsúlyozta, sőt belemagyarázta alakjaiba a szimbolikusságot. A romantikus szimbolizmus — láttuk — hamis és rossz szimbolizmus. De mint látásmód, mint kifejezés: mégis szimbolizmus. És itt következik a naturalisták legmélyebb önkéntelen rokonsága romantikus ellenfeleikkel: hogy akarva, nem akarva, ők is szimbolummá stilizálják fel alakjaikat. Ezek a

szimbolumok egyenkint annyival jobbak a romantikus szimbolumoknál, amennyivel több helyes megfigyelés vagy — aránylag — objektivebb logikai művelet alapján jöttek létre. De a pórus-rajzolás nem akadályozza meg Zolát, amint nem akadályozta meg a Bovaryné szerzőjét sem abban, hogy egy-egy alakot, egy-egy élettelen tárgyat, egy képet, egy mozdulatot, egy cselekvést hirtelen szimbolummá ne nagyítson. Ez a «romantikus» vonás alapján ellenkezik a naturalista elvekkel és — legértékesebb tulajdonsága a naturalizmusnak.

Nem véletlenség, hogy a szimbolista líra időrendben összeesik a naturalizmussal. És nem véletlenség az sem, hogy a szárazon naturalista dráma életképtelen kísérlet maradt, de a naturalizmus és szimbolizmus kapcsolata csúcspontjára emelte a modern drámát.

Hogy mennyit ér a megfigyelés? Hogy nem ér-e a valóság szempontjából ugyanannyit és erkölcsi meg esztétikai szempontból többet az intuición, a kitalálás, vagy az említett szempontok tudatos alkalmazása a válogatásban? Az idealista és realista művészet örök vitája ez, s épen az első kérdést, az ismeretelméleti kérdést különös erővel hangsúlyozták a naturalizmus korának idealistái. Maga a természettudomány, melyre a naturalizmus kissé dilettáns módon, de annál teljesebb biztossággal támaszkodott, adta a legerősebb fegyvereket az idealisták kezébe. Megfigyelés? Hiszen érzékeink megbízhatatlanok, egy tizedrészét sem fogják fel a valóságnak, sőt mivel minden érzéklési folyamat bennünk megy végbe, azt sem tudjuk, van-e

az a valóság, amit érzékelünk? És ha minden illúzió, minden káprázat, miért ne válasszuk a kellemesebbet?

A naturalizmus szilárdan iparkodott megállani amellett, amiről tökéletlen érzékszerveink tanúsága szerint elhíhetjük, hogy reánk, emberekre nézve, igaz. A «kellemesség», a gyönyörködtetés kérdése másodrangú volt ránézve. A tartalom igazságát tudományos és erkölcsi kötelességnek tartotta. A művészet szerepe csak az író temperamentumánál és a stílusnál kezdődött.

A temperamentumot itt ne bolygassuk újra: igen könnyen sarokba szoríthatnók a naturalista elméletet és még egyszer kimutathatnók, hogy ez a szó az önkényt, a szubjektív válogatást, az egész romantikát magában hordozza.

A stílus marad tehát az egyetlen tulajdonság, mely a szorgalmas adatgyűjtő tudóst, a naturalista írot művésszé avatja a saját szemében. Mi a naturalista stílus lényege?

Negatív meghatározással: hogy nem romantikus. Vagyis kerüli a romantikus retorikát, a festőiség szempontjából válogatott szavakat, a páthoszt, az ellágyulást, egyáltalán: a lírát. Sztenografálja az alakok beszédét és fotografálja őket, mozdulataikat, környezetüket. De pozitív jótulajdonságokat is követel tőle Zola elmélete. Talán meglepő: de megkívánja, hogy eredeti legyen, elkopott fordulatok nélkül. Valóban, a végletekig vitt naturalizmusnak — ha ilyesmi lehetséges volna — ezen az egy ponton kellene állania vagy buknia. Eredeti stílus nélkül nincs különbség egy nyers «document humain», egy

ujsgáhr, vagy egy törvényszéki ítélet és egy naturalista regény között.

Szerkezet, forma: nem fontos. Az élet egy szelete — mindegy, hol kezdődik, hol végződik, hol sűrűbb, hol ritkább szövésű. Tökéletes formai anarchia — elméletben.

Az egész érem másik oldalát, a gyakorlatot, meglátjuk már most Zolánál, akiben kiteljesedett s akivel le is hanyatlott a naturalizmus: megtévén azt a kötelességét, hogy nagy harcok, túlzó előrerohanások és nagy reakciók felidézése árán (ahogy ez már történni szokott) egy lépéssel előbbre vigye s egy rándításnyival szabadabbá tegye az emberi szellemet.

Zola és a francia naturalista regény.

Nem tudom, mennyire vette komolyan saját kijelentését Wilde, mikor azt állította, hogy Zola elméleti írásai érdekesebbek regényeinél: de határozottan nem járt messze az igazságtól. Az a kilenc-tíz kötet, melyet Zola irodalmi verkedésekkel töltött meg, stílus és temperamentum dőlgában a legélvezetesebb olvasmányok közé tartozik.

Egyik vesszőparipája az elméletíró Zolának, hogy a naturalizmus voltaképen semmi újat nem hoz. Ebben meg ő jár közel az igazsághoz, bár róla sem tudom, mennyire vette komolyan ezt az egy szavát. A naturalizmus egyik legjellemzőbb vonása: metafizikátlansága. A metafizikától való elszakadásra Comte pozitivizmusa bátorította fel őket. Taine-től materializmust tanultak. Az embert determinálja a kor, a környezet, a faj. Szabad akarat nincs.

Őseink cselekesznek helyettünk, ők beszélnek belőlünk: ezt tanulják Darwin-tól. A tudomány eddig csak «művészet» volt, ezentúl kell, a kísérleti módszer segítségével, igazán tudománnyá válnia: ezt tanítja Claude Bernard az orvostudományról és ezt alkalmazza Zola szórul-szóra az irodalomra.

Ami a szorosán vett művészi kérdéseket illeti: maga Zola kutatja fel a naturalizmus őseit. Stendhal megtalálta az objektív előadásmódot és példát adott az analitikus rajzra: hiányossága csak az, hogy pusztán az agyat analizálja, a fizioiogiával nem törődik. De ezt a hiányt is pótolja Balzac. És ő az első, aki — a Comédie Humaine-ben — teljes komplexitásban akarja ábrázolni a társadalmat. Csak pátosza emlékeztet romantikus korára. A Goncourt-ok eljutnak a tisztán fizioiogiiai ábrázoláshoz, lemerészkednek a legalsó néprétegekig, nem riadnak vissza a legnyersebb szótól sem: és megfigyelések alapján dolgoznak, tőlük származik a *document humain* jelszava. Flaubert, végül, bár tudni sem akar semmiféle irányról és iskoláról, egyesíti magában mindazt, amit a naturalisták atyamesterüktől elvárnak: személytelen, érzéketlen, nagy megfigyelő és könyörtelenül reális ábrázolója az életnek, boncolója a fizioiogiiai jelenségeknek, materialista, pesszimista és erkölcsi tekintetben a tökéletes nihil hirdetője... Akár tetszik neki, akár nem, Zola megteszi őt atyamesternek. Bovary-nét oly egyszerű alkotásnak érzi, «mintha csak az utcáról bemennénk a házba...»

Zola elméletében — minthogy a stílusbeli kö-

vetelésekre Flaubert tarthat jogot — csak a Cl. Bernard kísérleti módszerének az irodalomra való alkalmazása és a «temperamentum» szóval önkéntelenül elismert szubjektivitás az új. Az elsőt — őszintén szólva — nem értem. Ép oly kevésbé tudom elképzelni, akárcsak a naturalizmus leghevesebb ellenségei: hogyan kísérletezhetik alakjaival az író. A megfigyelés, a dokumentumok gyűjtése az egyedüli érthető módszere a naturalizmusnak: és egy bizonyos ponton túl — mint már érintettem — ez is átadja helyét az író logikájának és fantáziájának. A temperamentumra, erre a veszedelmesen romantikus valamire, azért volt szüksége Zola elméletének, mert a stíluson kívül ez az egy dolog különböztethette meg a naturalista írókat egymástól és valamennyiük műveit — magától a nyers élettől.

Huszonöt évig fejtegette, ismételtette Zola ezeket az elméleteket. Úgyszólván legelső műveitől kezdve követte is őket — amennyire «temperamentuma» engedte. Császárság-korabeli írásai közül Thérèse Raquin már igazi naturalista mű: ösztön-emberek fiziológiai rajza. Madeleine Férat poétikusabb. Ezzel kapcsolatban kezdte foglalkoztatni az átöröklés problémája. És ez lett a Rougon-Macquart-ciklus összekötő kapcsa. Élete derekát, több mint húsz esztendőt töltött be e húsz kötet megírása. És fölépítése, szerkezete mind abból az egy tudományos könyvből származik, melynek Zola elhitte, hogy az átöröklés elmélete az összes szálatat kezébe adhatja, melyek egyik embertől a másikig vezetnek... Ennél a tu-

dományos fikciónál naivabb alapot semmiféle romantikus nem találhatott volna. De ez tökéletesen mindegy. Fő, hogy volt, ami művészi egységet adjon a ciklusnak. Balzac azon nyersen, alaktalan tömb gyanánt lökte ki a társadalom komplex képét: Zola tette igazán műfajjá a regényciklust — és ezt Dr. Lucas könyvében való naív felbuzdulásának köszönhette. Az átöröklés elméletéből következett, hogy a családi kapcsolatot élete végéig a ciklikus komponálás eszközéül használta fel. A Három város közös hősének fiai, unokái és dédunokái szerepelnek az Evangéliumokban. De ez a két ciklus külön lapra tartozik.

Hogyan keverednek Zola elméletei egyéniségével?

A megfigyelés, a dokumentum-gyűjtés (a kísérletet egyszersmindenkorra hagyjuk ki a játékból!) valóban alapja írásainak. Itt azonban két jelenség szegeződik szembe az elmélettel. Egyik a dokumentumok megválogatásának módja. Az «érzéketlenség» objektivitással járna... Nos, Zola épen nem válogatja objektíven a dokumentumait. Hevesen tiltakozott volna, ha regényeit valaki tendenciózusnak nevezi: de a Pot-Bouille polgári családoktól lakott bérházára sokkal jobban ráillenék az állatorvosi tankönyvek címlapján szereplő lóról szóló hasonlat, mint a Falu jegyzőjére. Pessimista, embergyűlölő, és mint a romantikusok, mint Flaubert, ő is főképen a bourgeois-t tiszteli meg ellenszenvével. Azaz hogy nehéz eldönteni, nem mégis a Terre parasztjait nézi-e elfogultabb rosszindulattal. A másik eltérés az

elmélettől egészen természetes: a megfigyelés kiegészítése logikával és fantáziával. De itt Zolán, aki a szerkezetet elméletben semmibe sem veszi, akarata ellenére is erőt vesz a szerkesztés öntudatlan művésze. Eszébe sem jut, hogy az életet csak «nézze» — ez annyit jelentene, hogy véletlenségeit, látszólagos logikátlanságait másolja. Ez volna a naturalizmus. Szerencsére: nem ezt teszi. Logikusabb az életnél, a szem-mellátható életnél! Olyan logikus, akár a megvetett metafizika vagy a még megvetettebb vallás. Olyan logikus, mint egy — klasszikus drámaíró. A véletlenhez csak szükségből fordul, egy-egy katasztróféért (Nana himlője). Legtöbbször azonban kitűnően megszerkesztve, fokról-fokra mutatja be alakjai emelkedését vagy lezüllesztését, és szükségét érzi a «költői igazságszolgáltatásnak» is (az a bizonyos himlő is erre való).

Az érzéketlen Zola tehát elfogult, ami sokszor hiba, de ne felejtsük, hogy bizonyos elfogultság nélkül még témát sem lehet választani. A materialista, a determinista Zola büntet és jutalmaz, jelzőiben és módhatározóiban pedig épen elégszer árulja el egyéni véleményeit is alakjai cselekvéséről . . . A szerkesztéssel nem törődő Zola elsőrangú művésze a szerkesztésnek. Ime, csupa ellentét elmélet és gyakorlat között s az elsőt kivéve mind olyan, hogy erkölcsileg és művészileg egyaránt fölébe emeli az író elméletének.

És az ellentétek felsorolását még folytatni lehetne. A következetes naturalizmusnak az egyént kellene ábrázolnia. Zola típusokat raj-

zol. Fiziológiai típusokat, úgy, ahogy Racine lélektani típusokat. És csak olyan alakokat szerepeltet, akikre szerkezetileg szüksége van; a tulajdonságokat éppen nem a «megfigyelés» határozza meg, hanem ez a szükségesség. Ezt kései regényeiben már nem is igen tudja elleplezni. De amíg a leplezés sikerül, addig ez is a klasszikusokra vall, nem a naturalistára!

Hanem hagyjuk a klasszikus vonásokat. Menynyi romanticizmus maradt meg Zolában! A stílus: hiába, nem lehet változtatni azon, hogy az 1840-ben született nemzedék még Hugo bámulatában nőtt fel, az ő szókincsét, forulatait szívta magába. Zola, ha nem pongyola, akkor a romantika lendületével ad életet mondatainak. Csak azzal viszi előbbre az irodalmat (s ebben is, mint említettem, a Goncourtokkal osztozik) hogy minden szónak polgárjogot szerez.

A dolgok hugoi felnagyításához Zolánál egy új, de nem kevésbé romantikus látásmód járul: a megsokszorozás. Ő is szeret egyes jelenségeket szimbolummá emelni. Több sikerrel, mint Hugo, mert alapvonásai igazabbak. Ezeket az alapvonásokat egészen vezérmotívum-szerűen ismétli. Szerkezet szempontjából is kitűnő eszköz, de még jobb hasznát veszi ennek a tömegek mozgatózásában, ami legnagyobb erősségei közé tartozik. A kellő időközökben szerepeltetett, néhány folyton ismételt jellemvonással élesen felismerhetővé tett szükséges típusok egyszerre felvonultatva hihetetlen életet öntenek a tömegbe. Éppen ezért a tömegek rajza rendesen finálé gyanánt zár be egyes ré-

szeket, vagy az egész regényt, s erről önkéntelenül is eszünkbe juthatnak az operában és a drámában is oly gyakori felvonásvégző tableau. De még ha nem is szerepeltet tömeget, akkor is gyakran megfigyelhetjük, hogy egyes főmotivumokat milyen szerkesztő-ügyességel csoportosít, kellő előkészítés után, egy-egy fejezet vagy rész végére: ismét csak felvonásvégre emlékeztető módon.

A korai regények és a Rougon-Macquart-ciklus Zolája tehát szerkesztésben klasszikus, sőt drámaiságával, nemcsak párbeszédes, de felvonás-szerűen megkomponált fejezeteivel egészen újjáteremti a regény tipikus, szétomló formáit. Hogy ezt nem szokták észrevenni, azt terjedős leírásainak, felsorolásainak tulajdonítom. Stílusában, szimbolizáló, nagyító és sokszorozó hajlamában, elfogult szubjektivitásában, ember-és polgárgyűlöletében romantikus. Ami marad: az a naturalista.

Zola oeuvre-jének erkölcsi jelentőségéről itt nem akarom a már lefolyt sok terméketlen vitát szaporítani. Ő maga, rámutattam, az impassibilité rovására is, szigorú erkölcsi alapon foglalt állást alakjai mellett vagy ellen, kivéve ott, ahol az egész téma egyenesen az ösztön-szerűségre volt felépítve, mint a Bête humaine-ben. Hogy az olvasók színlelt felháborodással a nyersen realiztikus rajzokra és vakmerő szavakra vetették magukat, ez az olvasókra jellemző.

Fontosabb az író szociális állásfoglalása. A művészi közöny itt is hamar eltűnő látszat, III. Napoleon uralmának belső, szociális rom-

lottságát nem lehetett az egész vonalon meg-
rajzolni anélkül, hogy e gyökerében romlott
társadalom alapvető megváltoztatását ne kívánja
az író. Nem hízelgett Zola egy osztálynak sem,
nem idealizálta a munkásosztályt, nem mondja,
hogy ez legyen a jövő társadalom alapja.
Az *Assommoir*, de még a *Germinal* is
elégg sötét képet rajzol róla. De érezteti, hogy
az egész társadalom bűne az, ha egész osztá-
lyok ilyen színvonalra süllyedhetnek le. Ez az,
ami határozottan forradalmi Zolában, minden
pártpolitikai, szocialista tendencia nélkül.

A *Terre* megjelenésekor már, hosszú harcok
után, uralkodott a naturalizmus: sőt voltak,
akik naturalista rémuralomról beszéltek. Zola
és nem egy híve valóban fanatikus és türel-
metlen volt. A *Terre* azonban meghozta a
reakciót. A 80-as évek végén csöndesen meg-
kezdődött a pesszimista lelkek visszafordulása
az optimizmus felé, a kisebb-nagyobb Homais
urak kiábrándulása a materializmus egyedül
üdvözítő voltából, a hitetlenek tüntető vissza-
térése az egyházhoz, a dogmatikus hithez. Írók-
nak és olvasóknak egyaránt elég volt a natu-
ralizmus kevéssé változatos, néha izgató, de
mindig sötét képeiből. A semmibevert lélekkel
együtt azok az osztályok is megkövetelték a
maguk jogait, melyek olyan szerencsés körü-
lmények között élnek, hogy intenzív lelki életet
folytathatnak. Intenzív lelki életen persze igen
sok esetben azt kell érteni, hogy valamivel kö-
rülményesebben cselekszik meg — ugyanazt,
amit a naturalista regényalakok.

Természetesen túlzás volna ezt a nagy for-

dulatot, mely a romantika végleges és teljes diadalát jelentette, pusztán a naturalisták ellen támadt reakciónak tekinteni. De hogy kirobbanásában jelentékeny részük volt, annyi bizonyos.

Őt régi híve és követője hirlapi nyilatkozatban tagadta meg Zolát a Terre förtelmei miatt; a fordulat egyéb jelei is szakadatlanul követték egymást... és maga Zola is észrevehető változáson ment át ezekben az években. Egyetlen elvét sem adta fel, szociális és erkölcsi nézeteit sem változtatta meg: de az optimizmus hulláma őt is magával ragadta és ez végre meglátszott művei formáján is.

A változás nem volt gyors. A *Débaüle* végén, épen mint az *Ember Tragédiájában*, egy sor mutat valami vigasztaló reménység felé. A *Docteur Pascal* végső szimboluma, a Gyermekek már határozottabb vallomás az optimista hit mellett, mely a *Rougon-Macquart*-ciklus sötét képei után úrrá kezd lenni az író lelkén. A *Trois Villes* ugyan három kiábrándulásnak, végső leszámolásnak a története, s az író, mintegy maga is únva már önmagát, fáradtan veszi elő régi nyomor-patronjait: de a csodákban való hit (*Lourdes*), a keresztényszociális eszme (*Róma*) és a foltozgató, jótékonykodó szociálpolitika (*Páris*) összeomlása után mégis a diadal reményével indulnak Pierre Froment fiai a világ megváltására.

A három elkészült *Evangelium* szerkezete igen hasonló: a megszokott naturalista keretekben kezdődik, de most már folytonos, egyre ismétlődő prédikációkkal terhelt, aztán észrevét-

lenül átcsap az író téziseit igazoló, naivan romantikus utópiába. A termékenység, a munka (ideális kommunista szervezetben) és az igazság (a vallástól való tökéletes megszabadulás, az emberiségnek tisztán racionális alapokra helyezkedése — valamennyi között legnaivabb gondolata Zolának —) ezek hozzák meg a tökéletes boldogságot.

Ez a három mű a mi szempontunkból anynyiban érdekes, hogy bebizonyíthatjuk rajtuk: a szerkesztés művészetével nem törődő naturalista elmélet nem akadályozta meg Zolát klaszszikusan megszerkesztett drámai regények írásában, a romantikához való visszatéréssel együtt járt szerkesztőművészetének összeomlása is. Mindegy: felszabadító harcát megvívta ekkorra, az egész világirodalmon végigzúgott a valóság könyörtelen leleplezésének gondolata, s azokról az értékekről, melyeket a *Germinal* hozott, semmiféle reakció nem mondatta le végképen az irodalmat.

Majdnem valamennyi világirodalmi jelentőségű francia naturalista keresztülment előbb vagy utóbb azon a nagy fordulaton, melynek tengelye körülbelül az 1890-es év. De elszórva akadnak azóta is «impénitent» naturalisták. Ilyen Jean Richepin, bár igaz, hogy ő verses drámákban kárpótolja magát La Glu tisztán fiziológiai erotikájáért és argot-ban írott naturalista verseiért. Ilyen a fiatalon és ismeretlenül elhalt Charles-Louis Philippe, aki a naturalista szárazságon is keresztültörő érzéssel fordul az élet hajótöröttjei, a nagyváros salakja felé (*Bubu de Montparnasse*). Ilyen Octave

Mirbeau, akinek heves szocialista temperamentumához jól illik a polgárság meztelenre vetkőztetése. A *Journal d'une femme de chambre*-ban egyéb is van, mint... amiért olvasni szokták.

És — bármennyire kizökkenünk az időrendből — de a következőes naturalizmus képviselői közt szólanunk kell a legfiatalabbról: Henri Barbusse-ről. Az a szabadság, mellyel ő az ember testi életének tragikus színjátékát az *Enfer*-ben bemutatja, s a *Feu* meg a *Clarté* háborús borzalmait, a lövészárkok latrináinak szennyét és a katonabeszéd nyersségét híven megfesti: Zola küzdelmeinek eredménye. Barbusse nem tud, talán nem is akar mesélni, még kevésbé szerkeszteni; a szerkezet némi nyomát csak a vezérmotívum-rendszer mutatja nála. Egyébként: lazán összefűzött tükördarabokat ad. Világfelfogásában ő is a legsötétebb peszsimizmustól halad a szocialista elméletbe vetett hiten épülő optimizmus felé. A *Clarté* második fele már nem is tendenciózus regény, hanem tendencia, regény nélkül.

A naturalizmus reakciója Franciaországban.

Hanem térjünk vissza azokhoz, akik a naturalizmustól eltávolodva, egy-egy jellemző oldalt képviselik annak a sokágú reakciónak, melyet a sok érzést megsértő naturalizmus keltett életre.

Daudet az *impassibilité* reakciója — egészen az érzelgősségig. Ezt a jelenséget annál is inkább érdemes első helyen hangsúlyozni, mert ami az élet fotografikus ábrázolását illeti, Dau-

det éppen idealistából lett naturalistává. Szubjektív és a kiállhatatlanságig szentimentális egyik legnépszerűbb műve: *Le Petit Chose*. Ez még a Zola előtti korszakból származik és erős Dickens-hatás érzik rajta. Nemcsak a szenvedő gyermek rajzában (e kedves témáját a Jack-ban később újra elővette), de az alakokat jellemző apró «tic»-ekben, vissza-visszatérő szölamokban is. Dickenstől később sem szabadult meg soha. Első korszaka a szentimentális regény, a könnyed, bájos apróságok (*Lettres de mon moulin*) és az ártatlan humor (*Tartarin de Tarascon*) jegyében telik el. Második korszakában a rajz annyira fotografikus, hogy minden regénye valóságos kulcs-regény. Némelyik (*Numa Roumestan*, *Nabab*, *L'immortel*) közismert személyeket, államférfiakat, másik (*Jack*, *Fromont jeune et Risler aîné*) az életben felkutatott alakokat másol. Maga is részletesen beszámolt pályája vége felé, hogy melyik alakját honnan szedte. Szentimentális rokonszenvvel fordul a megkínzott gyermek és az üldözött ártatlanság felé; elfogult, alig érthető dühvel az ártatlan dilettánsok, a «raté»-k felé; fölényes humorral, de inkább rosszindulattal rajzolja szűkebb honfitársainak, a délvidéki franciáknak handabandázását.

Ha Dickens, Zola és némelykor Flaubert befolyásolta is a látását: mégis maradt ebben a látásban elég egyéni, hogy fotografiáinak színt és életet adjon. Felejthetetlen alakjai vannak. És stílusa, mely Flaubert izzadó keresései és Zola hanyagsága helyett könnyed kedvesség-

gel és természetességgel bájolja el az olvasót: sok apró gyöngéjét megbocsáttatja. A túlságos érzelgősséget épen úgy, mint a gyűlölködő fanynarságot.

A stílus reakcióját Guy de Maupassant testesíti meg, Flaubert tanítványa és tagja Zola médan-i szűk környezetének. Miután Flaubert holtáig arra tanította keresztfiát, «hogyan kell könnyű dolgokat nehezen megcsinálni» — Maupassant fordított egyet a dolgon és játszi könnyűséggel csinálta meg a legnehezebb dolgokat. Naturalistának indult; kegyetlenül jól látott, gyűlölte a bourgeois- és az előkelő világ hypokrita erkölceit, meg tudott indulni elesett teremtések jószívűségén, ártatlanságuk gyermeki fellobbanásán (Boule de Suif, Maison Teller), s ilyenkor annál jobban látta az «erényesek» hitványságát. A kispolgárt, az átlagembert Flauberthez méltó lenézéssel gyűlölte (En famille). És végül: szenvedésnek érezte az életet, pusztán azért is, mert idegei betegek voltak. Az idegbajosok pesszimizmusa van meg benne — mondja róla valaki. De az idegek, e rejtelmes telefondrótok test és lélek között, nemcsak az idegbetegség fantazmagóriáinak (H orla) megírására készítették. Valahogy túlvitték Zola szimpla materialista felfogásán. Maupassant már a testnek és a léleknek, test és lélek kölcsönös hatásának írója, pszichológus és fiziológus egyben.

Amiben legfőképen eltér a naturalistáktól, az, ismétlem, a stílus. Könnyedén és minde nélkülöt világosan ír. Képet ad, hosszas részletezés, felsorolás helyett. Eltér aztán abban,

hogy szeret mesélni. Nem bonyolult meséket szőni: *œuvre-jének* túlnyomó része novella, fél-tucat regényre néhány száz esik. A novellát, a «conte»-ot szereti, egy milieunek, néha csak egy-két alaknak villámgyors beállítását. Akármelyik találomra előkapott novelláján meg lehet tanulni a novella elméletét, a szerkezet szigorú zártságát, a fődolog markáns kiemelését, a mellékesnek odavetését, a fordulat, a *pointe* erőszak nélkül való előkészítését.

Hihetetlenül változatosak ezek a novellák. A normand paraszt (*Fille de ferme* stb.) a kishivatalnok, a nyárspolgár, a művész, az arisztokrácia és a gazdag polgári körök mind elvonulnak előttünk. A történet sokszor, legtöbbször, keserű és kiábrándító, néha csak ötletes és meglepő, minden él nélkül. A borsos szerelmi históriák előadásában joggal ünneplik Maupassant-t, mint a hamisítatlan, csipős és vidám *esprit gaulois* feltámasztóját.

Regényeit nem a mese kedvéért írta. Tárgyuk sohasem bonyolult. *Bel-Ami* és *Mont Oriol* kivételével mindre azt lehet mondani, hogy az életből való kiábrándulás regényei. Legerősebb ez az érzés az elsőben: *Une vie*.

A naturalizmustól való eltávolodást regényein még talán világosabban figyelhetjük meg, mint novelláin. Egyre szívesebben foglalkozik olyan társadalmi körökkel, melyek ráérnek érzelmeiket boncolgatni (vagy olyanokkal, akik már nem tudnak érezni «társadalmi kötelezettségeik» miatt, mint a *Notre Coeur* női főalakja) — és maga is inkább a lelkek boncolására tér át, a reális részletek ábrázolása helyett. Az *Une*

vie-n kívül talán a Fort comme la mort festőjének szerelmi tragédiája kap meg bennünket legerősebben.

Maupassant a francia elbeszélő-stílus klaszszikusa.

A vallás reakciója a naturalizmus ellen igen erős volt. E reakció szociális és politikai oldaláról, melyet a naturalizmus szocialista és egyházellenes tendenciái keltettek, később szólok: először azt vegyük szemügyre, amit materializmusával, s a vallásos, misztikus ösztönök nainvan könnyelmű lebecsülésével keltett. Ennek a reakciónak Joris-Karl Huysmans a legérdekesebb képviselője. Huysmans is a médan-i körhöz tartozott. Les soeurs Vatard című regénye telivér naturalista munka, egyenesen a párisi utcáról. De Huysmansban esztéta és miszticizmusra hajló lélek lakott. Előbb csak tapogatózva, egyházellenes elfogultsággal kereste a hitet, megunva a naturalizmus egyhelyben forgását a test és az idegek körül. A Là-bas-ban elmondja, hogyan vitte misztikus hajlandósága a felvilágosodott korokban mindig megjelenő okkultizmus karjaiba. Itt megnyilvánulnak már azok az esztéta hajlamok is, melyek az A rebours különös lapjait betöltik. Aztán sorban következnek a hit útjain haladó regények és Huysmans mint a dogmák buzgó hívője végzi pályáját. Tárgyai a Là-bas satanista szörnyűségeinek leírásától a L'Oblat-ig erősen megváltoznak; de a módszer, a leírás művészete (és túltengése), az alakok rajza stb. tökéletesen naturalista marad. (Az okkultizmussal, a mágiával kapcsolatban megemlítem itt Péladan

nevét is: ez az arisztokratikus szellemű, érzéki és vallásos «mágus» egyik legjellemzőbb tünete a misztikus reakciónak. Ritmikus, válogatott, bár néhol készakarva titokzatos prózáját érdemes olvasni.)

Bourget aztán: reakció az egész vonalon. Kezdetben pesszimista volt és Taine tanítványa. Talán Zoláénál komolyabb és alaposabb műveltsége volt az oka, hogy kiábrándult a tudomány mindenhatóságából. A nietzsche-i én-kultusz, a feltámadó Stendhal és a saját lélekanalizáló hajlama egy bizonyos időpontban mind összejátszott, hogy a fiziológiai determináltság, az ösztönösség, az átlag-típus rajzolóitól elszakítsa. Amint ez a szakadás megtörtént, megállás nélkül haladt az ellenséges tábor felé, átvette annak egész ideológiáját s a naturalista táborból elhozott fegyverekkel kezdett visszalódzni. Legjobb műve, az 1889-ben megjelent *Disciple*, heves támadás a materialista erkölcs ellen. Ennek és valamennyi regényének, novellájának formája: drámai, de mérföldes lélektani elemzésekkel megszakított és aláfestett mese. Lélektanának méltó alanyait 100,000 franknál nagyobb évi jövedelmű társaságokban találja. Kissé sznobosan dörgölődzik ezekhez a körökhöz, maga is nyelvükön beszél. Heves nacionalista, az arisztokratikus hagyományok szószólója, a dogmatikus vallásosság hirdetője. De érzik rajta, hogy ez a vallásosság inkább politikájának kiegészítése, mint igazi hit. Késői művei egészen és elviselhetetlenül tendenciózusak.

Ha még Eduard Rod és Paul Margueritte

nevét futólag megemlítjük, körülbelül készen vagyunk azokkal, akik a naturalizmus világfelfogásából indultak ki és az ellenkező irányban érkeztek meg. Egyébként a Zolánál egy-két évtizeddel fiatalabb nemzedékben már sokan vannak, akik csak eredményeit használták fel a naturalizmusnak, de egyébként eleve a reakció valamelyik csapatában helyezkedtek el.

Maurice Barrès az előbb említett énkultuszról indult ki és ifjúságának e kissé zavaros egotista világszemléletét bővítette ki nemzeti egoizmussá. Ciklikus regényei és elmélkedő írásai egyaránt tele vannak a «barbárok» gyűlöletével, az anyaföldhöz való ragaszkodás szükségességének hirdetésével. A meleg és rokonszenves stílusú René Bazin ugyancsak a hazai rög szerelmese, de agresszivitás nélkül. A fiatalabb generációban az erős, drámai összeütközésekkel terhelt meséket szövő Henry Bordeaux mintegy azt a feladatot tűzte maga elé, hogy a naturalisták s a mulattató regényírók által megtépdesett hírű francia családi életet a maga tiszta fényében állítsa a világ elé. (La Maison). Paul Adam, szimbolista kezdetek után, ugyancsak a békésen konzervatív világfelfogás szolgálatába szegődött és Stéphanie-jában a hagyományos francia mariage de convenance mellett tör lándzsát. Ez már az énkultusz reakciója: a családi és társadalmi érdekek uralma az egyéni érdek vagy hajlam felett!

A lelkek nagy megfordulását azonban semmiféle bizonyítja jobban, mint az a kuriózum, hogy — Marcel Prévost is valláserkölcsei tendenciát csúsztat a Demi-Vierges kényes té-

májának feldolgozásába. A *Vierges Fortes* a modern nő önállóságában keresi új, szigorúbb erkölcsök alapját. Az asszonyi lélek alapos ismerője a leánynevelésről is írt igen komoly könyveket (*Lettres à Françoise*). Utolsó műve, *Les Anges gardiens*, türelmetlen nacionalista irányregény, az idegen nevelőnők ellen; de van egy megszívlelendő tanulsága is: hogy az anyák ne bízzák idegen kézre legdrágább kincsüket, gyermekük lelkét.

A szociális és politikai reakcióval nem járó intellektuális vagy spiritualisztikus visszahatást jóval kevesebben képviselik. A semmiféle irányhoz nem tartozó, de minden műfajt művelő *Remy de Gourmont* megalkotta az «agyregény» típusát (*Sixtine, roman de la vie cérébrale.*) A belga írók közt *Camille Lemonnier* naturalistából szimbolista lett, de megőrizte az ábrázolás eszközeit. *Georges Eekhoud* ot saját, közélről nézett népének misztikus hajlandóságai térítették meg — anélkül, hogy emelkedett emberi álláspontján, országhatárokat és faji különbségeket nem ismerő szociális állásfoglalásán változtatott volna. *Georges Rodenbach*, a szimbolista költő, *Bruges la morte* című regényébe öntötte bele lelkének misztikus érzésvilágát.

Három magányos lélek: France, Loti, Rolland.

Anatole France prózája előtt hűveléssel hajol meg mindenki, aki valaha egy sorát olvasta. Könyvei elérték azt a dicsőséget, melyről harminc esztendővel ezelőtt irónikus megnyugvással mondott le *Ohnet* javára: a százezres példányszá-

mot. A France-kultusz minden civilizált országban a műveltség alapvető követelményei közé tartozik. És nincs író, akinek szelleme kevésbbé uralkodnék a világon, mint Anatole France. A forma diadalát jelenti ez a tartalom felett? Vagy egyszerűen csak: jellemző a művelt embe-
riségre? Itt nem dönthetjük el.

Anatole France fiatal korában, mint említet-
tem, parnasszista verseket írt. Írói társasága,
műveltségének természete és egyéni hajlandó-
ságai egyaránt szembeállítottak azzal, amit
naturalista terrornak nevezett el. Idealistának
vallotta magát és azt tanította, hogy az író-
nak gyönyörködtetni és vigasztalni kell olvasó-
ját. Nem volt vallásos, de megindult gyöngéd-
séggel tudta nézni a vallásos érzést. Hazafi
volt és haragudott azokra, akik lelki előkelő-
ségnek tartották a hazafiság érzésén való fölül-
emelkedést. Pesszimista volt, érezte az élet
szomorúságait és kicsinységét, nem látta célját.
Gyöngének, esendőnek tartotta az embert, de
nem vetette meg. Nem volt vallásos, mondom,
de a Krisztus követését gyakorta idézte
és ajánlotta okulásul a modern élet forgatagá-
ban veszkődő lelkeknek. Ám Kempis Tamás
könyve sem tette elfogulttá azok ellen, akiket
valami beteges vágyódás hajszolt a megbánás
útjáról a bűn karjaiba, vagy akár egészen bele
is vesztek a bűn kultuszába. Bámulta őket, ha
igazi művészek voltak. Bizonyosága ennek, amit
Baudelaire-ről és Verlaine-ről írt.

Góg és ironia nélkül való, inkább szomorú
és lemondó kételkedés, megértő és megbocsátó
emberszeretet, menekülés a tudomány és a

művészet szépségei közé, iszonyodás az élet durvaságaitól: ez jellemzi Anatole France-ot, a *Crime de Sylvestre Bonnard* íróját. Sylvestre Bonnard aztán sok alakot öltött még; azt mondhatnám, ketté is szakadt az egyénisége, csak finom szálak kötötték egymáshoz két darabját. Egyik az *Histoire Contemporaine Bergeret* professzorában és *Les Dieux ont Soif Brotteaux des Ilettes*-jében élt tovább, megjelenve néha egy-egy művészetbarát vagy bibliofil homályosabb silhouettéjében is. Ez a szelid, életterhelten, csöndesen pesszimista, a világgal mindig ellentétesen vélekedő, de saját magát is finom szkepszissel vizsgáló, önnön vélekedéseinek és cselekvéseinek kicsinyes, egocentrikus voltát is érző ember Anatole France egyik fele. A másik fele: csöndes és nyugodt szintén, de iróniája véresebb, az emberekről való vélekedése súlyosabb. Gonosz és ártalmas majmoknak tartja őket. Állásánál fogva nem nyilatkozik a hit dolgairól: ezekről nem kell gondolkozni. Ártatlan és naiv teremtés. Mégis minden szava, egész élete, a hitetlen, epikureus bölcsre vall. Ez Coignard abbé. A XVIII. század embere. Ez a század viszi bele a Sylvestre Bonnard írójának, Racine rajongójának stílusába a száraz közömbösséggel odavetett voltaire-izmusokat, a trágárság kedvéért való trágárságot, a szenvedély nélkül való érzékiséget.

Anatole France azt mondja magáról és parnasszista ifjú korának barátairól, hogy büszkék voltak impasszibilitásukra. A stílus érzéketlenségét, ezt a látszatot, senki sem tudta job-

ban megőrizni nála. Iróniáját épen az teszi olyan véressé, hogy soha nem lendül ki nyugalomból. Sokszor még egy kötőszó, egy «de,» egy «mert» erejéig sem árulja el, hogy valami kapcsolatot látna két dolog között, melyeknek egymás mellé állításában a legmélyebb irónia van. Ez az egymás mellé állítás adja meg egész leverő iróniáját a Thais-ba beleszótt beszélgetésnek. Minden filozófiának igaza van a maga szempontjából. A szerző egy szóval sem avatkozik a dologba, sőt utolérhetetlen objektivitással ügyel, hogy mindenkinek igaza legyen — amíg beszél. De egymás mellé van téve tíz igazság. A következtetést a szerző nélkül is könnyű levonni.

Ilyen volt Anatole France «érzékletlensége» akkor, mikor még a kényes lélek, a művészetkedvelő (az olasz-francia értelemben vett dilettante) uralkodott rajta. Később közelebb került az élethez. Bergeret tanár úr megmaradt annak, aki volt, de a körülötte mozgó alakokat Coignard abbé vélekedései szerint rajzolta meg az író: gonosz és ártalmas majmoknak.

Az egymás mellett ártatlanul meghúzódó mondatok nem igen változtak. A szerző nem lépett elő rejtekéből. De a beszélgetők között — és France minden művében a beszélgetések a fontosak — egyszerre csak nem volt mindenkinek egyformán igaza. Vagy épen: senkinek sem. Mindenki felett külön-külön lebegett a szerző iróniája. Ha a két Anatole France-ot világosan meg akarja valaki különböztetni, olvassa el egymás után a Thais filozófiai vitáját és az

Ile des Pingouins mennybéli tanácskozá a megkeresztelt pingvinek sorsáról.

A szelid szkeptikust a politikai és osztály-érdekekből gyilkos fegyverré kovácsolt tudatos hazugságok fordították ellene mindannak, amit eddig — még ha hinni nem tudott is benne — a gyermekkorára visszaemlékező ember megindultságával tisztelt. Ha eddig irónikusan tudta nézni az észet, most a kiábrándultság eltitkolhatatlan keserűségével látja, hogy még ez a pislákoló és bizonytalan világosság is mennyire idegen, ellenszenves ragyogással bántja embertársai szemét, mennyire más szervekkel felfogható érzéklések vezetik a tömegeket, különböző irányú, de egyformán rosszhiszemű előcsahosok akarata szerint. Újra meg újra, különböző fikciókkal, végignézi az emberiség történetét. A szempont mindig más és más, de a kiábrándultság ugyanaz. És az Ile des Pingouins nem azért a legrettentőbb valamennyi között, mert sorra vesz és kivégez minden szentséget: hanem végső sorai, a könyörtelen újrakezdődés, a végtelen és reménytelen ismétlődés törvényének hirdetése miatt.

Itt már nemcsak Bergeret professzor megértése, de Coignard' abbé epikureizmusa is elhallgat. Csak az emberekről való véleményét halljuk és az emberi sorsról alkotott ítéletét látjuk. France mint a kétségbeesett passzivitás elernyesztő prédikátora fejezte volna be pályáját, ha meg nem írja a Révolte des Anges-ot, annak is utolsó fejezetét. Ez megint megcsendíti élete művének vezérmotívumát: a megértést. Azért nem szabad diadalmaskodni, hogy

képesek legyünk a szenvedést megérteni. Küzdeni kell, a tudatlanság és a hazugság ellen, de mindig a gyöngék, a legyőzöttek oldalán, mert a győztesek maguk is hamarosan olyanokká válnak, mint elődeik voltak.

Ez az, ami iróniáján és kiábrándulásszülte »rombolásán» felül mint pozitivum marad meg Anatole France oeuvre-jéből. Ez a tartalom szabja meg művei formáját. Novellái nem novellák, hanem ennek az életfelfogásnak megnyilvánulásai, látszólagos objektivitással előadott eseteken. Regényei — az Histoire Comique-ot és a Maupassant-ra emlékeztető Lys rouge-ot kivéve — nem regények, csak beszélgetések, képek, fejlődési étappe-ok alakjába öltöztetett megnyilatkozásai egyik vagy másik Anatole France-nak. Láttuk, hogy stílusa is ennek a célnak szolgálatában áll. Ez a stílus Maupassant világosságát, Chateaubriand méltóságát, Flaubert szabatosságát egyesíti magában és páratlan könnyűséggel hordozza France «dilettante» tudásának terhét. Ritmikus, egyensúlyozott és váratlan fordulatokkal teljes. De a váratlan fordulatokban semmi sincs a századvég paradox-hajszolóinak tetszélgeséből. Sohasem látszik meg France-on, hogy meg akar lepni bennünket. Ártatlan, mint Coignard abbé és bölcs, mint Bergeret professzor.

Pierre Loti-ról nehéz közvetlenül Anatole France után beszélni. Összemérni nem lehet őket. De Lotinak is megvan a joga ahhoz, hogy a magányos lelkek között soroljuk fel. Először, mert nem lehet semmiféle iskolába beskatulyázni, másodszor, mert az az új, amit

hozott, épen a magányosságnak újfajta érzék-
lése. A bolygó zsidó magányossága ez: «Köd-
fátyolkép az emberek, s én egy arcot sem ismer-
rek» — mondja Arany János. Ami Szalonta
fiának a 60-as évekbeli Pest forgataga, az a
francia tisztnek az egész világ, exotikus tájai-
val, sárga, barna és fekete embereivel — de
főképen asszonyaival. Senki sincs olyan egyedül,
mint aki sok emberrel érintkezik. Senki sem
érezheti annyiszor az emberek idegenségét, meg-
ismerhetetlenségét. Liot mindenféle asszonyt sze-
retett és egynek a lelkébe sem tudott belenézni —
csak annyira, hogy a nagy idegenséget észre-
vegye. Erre sem képes mindenki. Loti sohasem
vert gyökeret sehhol, de azért érezte, hogy min-
den elszakadással meghal valami az emberben.
Ha lehet fokozása az egyedülvalóságnak, ez az:
önmagából is folyvást elhagyogatni valamit. Ez
az örök idegenség és ez a fokozott egyedülvaló-
ság, ez a részletekben való meghalás a nyitja
Loti pesszimizmusának. Nem tragikus és vég-
letes pesszimizmus ez. Lotiban nincs semmi
tragikus és végletes. Nem látja a lét célját, de
nem is keresi úgy, hogy ez a keresés tragikussá-
válhatnék. Nem hisz, de ő maga megvan vala-
hogy hit nélkül is, csak «Yves testvérét», a derék
breton tengerészt (egyik legjobb regénye hőstét)
nyugtatja meg azzal, hogy van Isten és túlvilág.

A breton nép, a tengerészek világa (Mon
frère Yves, Pêcheur d'Islande) és Dél-
nek, Keletnek színpompás idegensége (A ziyadé,
Mme Chrysanthème, Romand'un spahi,
stb.) — mindenekfölött pedig a tenger: ezeken
a témákon gyakorolja Loti a maga páratlan

leíró művészetét. Az a hangulat, melyet az imént érzékeltetni próbáltam, s ez a leíró művészet emelik megkülönböztetett helyre Lotit a századvég írói között. Egyedülvalóságának talán nem esik rovására, ha itt futtában megemlítem, hogy igen népszerű utánzója akadt Claude Farrère személyében. Farrère is exotikus, meséi pedig érzékibbek és izgatóbbak Loti egyszerű történeteinel. Loti igazi kvalitásainak nyoma sincs benne.

Romain Rolland Jean Christophe-ja egyedülálló és valahogy mégis igen jellemző szülöttje a XX. század irodalmának. Ezt a tízkötetes művet maga a szerző akarja legkevesebbé regénynek nevezni. Nemcsak azért formátlan, mert születésétől haláláig kíséri hőse életét, belső művészi és emberi fejlődését és külső pályafutását; nemcsak azért, mert emberek, környezetek, korszakok, népek kaleidoszkópszerűen változnak benne. Még azért sem csupán, mert a szerző maga is együtt fejlődik hősével és nézetei, világfelfogása is változnak a mű folyamán. Hanem elsősorban és legfőképpen azért, mert Rolland az iskolák harcának lezajlása után, egy minden technikával tisztában levő és mindent egyformán értékelő kor gyermekéül született. A Jean-Christophe-ban van naturalista, pepecselő részletezés, van szatirikus, nagy vonásokban odavetett környezetrajz, van lélekboncoló egyénrajzolás és széles stilizálású szimbolum-beállítás; van az előadásában epikus objektivitás és lírai elfogultság, stílusában jegyzőkönyvi szárazság és prófétai páthosz . . . és még folytathatnám ezt a felsorolást.

Ha világfelfogásról van szó, nagyratartom a a mindent-megértést, a mindent-megbocsátást. Művészi forma tekintetében ez az eklekticizmus mindig fáradtság jele. Az egyén fáradtsága itt összeesik az önmagát kiélt korszak fáradtságával. Ennyiben jellemző a Jean-Christophe az 1910-es esztendőkre. A szent egyoldalúság kora elmúlt, az új egyoldalúságok még csak csiráznak. Közben keletkezett ez a formátlan mű.

És még így is a korszak legnagyobb alkotásai közé tartozik. Maga a hős amíg csak az ő «természetrájáról» van szó, tökéletes, mint gyermek, mint ifjú, és elsősorban, mint művész-lángelme. Ahogy Rolland a zenét mint élettartalmat át tudta önteni az irodalom nyelvébe: példátlan mestermű. Mellesleg mondva, nem Jean-Christophe alakja, mely realisnak indul és később szimbolummá válik, de a zene az, ami összetartó kapcsa ennek a különben amorf alkotásnak. És tökéletes a négy országbeli környezetrajz is, a hős és a szerző változó világfelfogásán keresztül nézve. Itt már érték az elfogulatlanság, Németországot ennyi megértéssel sohasem rajzolta francia író.

Ingadozásokkal és visszafordulásokkal, de mégis a pesszimizmustól az optimizmus felé halad Rolland műve. Író és hőse keresztülmennek az ember és a nagyember ősi tragédiáin. Mire Jean-Christophe megöregszik, a világ nem változik meg, de ő megtanulja magasabb szempontból nézni és észreveszi a kortárs szempontjából változatlannak látszó világ lassú, megmegakadó fejlődését. Faji- és osztály-ellentétek

kirobbanásában épen a megakadást, az alvást látja; így rajzolja meg Rolland azt az agresszív nacionalizmust, mely a világháború előtt saját hazájában uralkodott; de a haladás a megértés az emberi szolidaritás felé mégis csak feltartóztathatatlan. A mű: e haladás útjának tévelygő keresése, kiábrándulás sok olyan eszméből, melyről Rolland láthatóan hitte egy ideig, hogy errefelé vezethet; de az optimista meggyőződés egész páthoszával mégis úgy fejeződik be, hogy mindnyájunkban fel tudja ébreszteni a reménységet. Ez művészi munka és nagy cselekedet.

A naturalizmus és ellenhatásai a többi nemzetek regényirodalmában.

Az olaszok *verismo*-nak nevezték el a naturalizmust. Náluk nem igen lehet ezt az irányt a szociális tendenciától elválasztani. Gazdag érre bukkantak a nyomorúság ábrázolásában, ehhez hasonlóan gazdag csak a kulturától szűz területek ős vadsága volt. Mindkettőt kiaknázta, regényben és színpadon, a szicíliai Giovanni Verga. Kétségtelenül Zola hatása alatt, ciklikus formában fogott a társadalom rajzához, a maga szűkebb hazájának népén kezdve. Ez a provinciális irodalom éppen olyan termékeny Olaszországban, mint a németeknél. Vergának ez az erős oldala; szicíliai novellái többet érnek regényeinél. Matilde Serao radikális tendenciákkal terheli, vagy éppen ezek kedvéért írja regényeit. Az ő szűkebb és gyakran rajzolt hazája Nápoly. Talán nála is sötétebben lát és szociális támadásaiban hevesebb Neera. Maria

Torelli a rizsföldeken dolgozó munkások pártfogója. A fiatalabb nemzedékből még a sardiniái Grazia Deledda neve lépte át az olasz határokat. Mint ezt még a líránál is lesz alkalmunk látni, a nő-írók igen nagy mértékben járulnak hozzá a modern olasz irodalom becsületének megmentéséhez.

A lelki élet elmélyítésének, a vallás és a modern élet összehangolásának problémája csak egyetlen kiváló olasz regényíró foglalkoztat. Antonio Fogazzaro Daniele Cortis-a és nagy regény-trilógiája (*Piccolo mondo antico* — *Piccolo mondo moderno* — *Il santo*) nálunk is ismeretes. Annak a középútnak a harcosa Fogazzaro, mely Horatius idejében aranyos lehetett, de azóta igen szúrós kövekkel van kirakva. Műve indexre került, anélkül, hogy azért a hitetlenek lelkesedtek volna érte.

A spanyol naturalizmusnak Benito Perez Galdós a legkiválóbb képviselője. Ő is a ciklust tette meg a regény új formájának, természetesen Zola nyomán, akivel összeköttetésben is állt. A kiméretlen naturalista-ábrázolásnak — mint ezt már sokan megállapították — erős hagyományai voltak Spanyolországban, a pikareszk regény hazájában. Ennek típusai vonulnak fel Galdós regényeiben is, új életre kelve. Magyarul is ismeretes *Misericordia*-jában kitűnő epizód-alakok mellett felejthetetlenül rajzolt meg egy önfeláldozó szegény cselédet — aki szentté avatást érdemlő erényei és mártíriuma mellett is lopkodó, fecsegő, babonás néember.

Az erősen klerikális, sőt jezsuita szellemű

Alarcón nemcsak Galdósszal, de az egész materialista spanyol intelligenciával szemben áll. Realista — annyira, amennyire néha, erkölcsi okokból prédikációk is azok szoktak lenni. Sokágú meséjét szereti az utolsó pillanatban az érdekelttel elbeszéltetni s ilyenformán adni meg neki a hely- és időegységet. (A botrány.) Ha tendenciáját kissé háttérbe szorítja, kedves és humoros is tud lenni. (A háromszögű kalap.)

A legnagyobb szellemi befogadóképességű népnél, a németeknél a francia naturalizmus és az orosz realizmus egygyólvadva, egynek érezve csatlakozik a kor szociális nyugtalanságához és materialista filozófiájához, hogy a naturalizmust megteremtse. A Zoláénál is következetesebb naturalizmust prédikált a folyton kísérletező és kereső Arno Holz. A regényt valósággal lehetetlenné tette volna az ő részletező mindent-megrajzolása: megelégedett a novellával. Clara Viebig a tömegek mozgatójának művészetét tanulta el Zolától; témája: a munkáskérdés, főképpen a munkásasszonyon keresztül nézve. A Heimatskunst művelőinek, bár rájuk nézve nem a forma, de a tárgy fontos, kapóra jön a megfigyelést magas polcra emelő naturalizmus. A legnagyobb és legjobban megérdemelt sikert e nemben Gustav Frensen Jörn Uhl-ja aratta, már az új század elején.

A Zola-regények drámaiságának, az alakok jellemző beszéltetésének voltaképpen megvoltak a hagyományai német földön is: Spielhagenben. Ezt a formát modernizálja regényeiben és elbeszéléseiben Schnitzler. Mint jóformán

minden bécsi íróra, órá is eltörölhetetlen bélyeget nyomott ez a város. Sok reflexió, halk szkepticizmus, egy kis szentimentalizmus: ez jellemzi jól öltözött alakjait. Ez egyformaságon belül azonban éppen elegendő változatoságával rendelkezik az árnyalatoknak, hogy természetesen ontott regényei és novellái mindig érdekeljenek. És pedig nem meséjükkel, mert a mese nem fontos Schnitzlernek. Egyébiránt annak ellenére, hogy oly erősen meglátszik alakjain saját természete, külsőleg meg tudja őrizni a Flaubert követelte érzéketlenséget. Nagy értékkülönbségeket nem tudnék megállapítani munkái között; inkább csak szubjektív értékelés, ha a *Der Weg ins Freie*-t, a *Frau Berta Garlan*-t és a *Dr. Gräser, Badearzt*-ot emelem ki a sok közül. Hogy időben és térben el tud távolodni a bécsi milieu-tól, azt *Der blinde Geronimo und sein Bruder* bizonyítja legszebben.

A tárgyilagos, nyugodt, száraz elbeszélő hangtalán jobban is sikerül a németeknek, mint a követelés hangoztatóinak, a franciáknak. Paul Ernst és Hoffmannsthal az olasz renaissance elbeszélőit iparkodik utánozni, Stendhal receptje szerint.

*Hauptmann*t, mint elbeszélőt, sűrűn foglalkoztatja a vallásos érzés problémája, de objektivitását nem veszti el, állást nem foglal. Legutóbbi nagy novellája, *Der Ketzer von Soana*, a pogány életöröm diadalmas harca a keresztény erkölcsi felfogás ellen: de az előadás keresett szárazsága és nyugalma mögül sohasem tűnik elő az író arca.

A fiatalabb nemzedék elbeszélői közt Thomas Mann áll elsőhelyen. Szeret — még szűk keretek közt is, mint pl. Tonio Kröger-ben — fejlődéstörténetet adni. Ugyanezt teszi a Königliche Hoheit-ben és, nemzedékeken keresztül, a Buddenbrooks-ban. Ő is a drámai, párbeszédes stíluson kezdte; nyilván Flaubert hatása alatt kedvelte meg a közvetve visszaadott beszédet és Flaubert-re vall szigorú előadásbeli korrektségre és epikus nyugalomra való törekvése is. Technikájának legszembeszökőbb, következetesen alkalmazott vonása, hogy vezérmotívumszerűen ismételt jelentéktelen külsőségekkel edzi emlékezetünkbe az alakjait. Dickens találmánya, tökéletesítve, vagy talán csak túlozva. Öccse, Heinrich Mann, egy meszterkért barokk-trilógiával kezdte: most (Die Armen c. utolsó regényében) okjektivitás alá rejtett szocialista állásfoglalással, naturalista eszközökkel rajzolja a tőke és a munka harcát. Bizonyos belső ritmusra törekszenek a prózában mind a ketten, s ez a törekvés még erősebben jellemzi Jakob Wassermann-t, a Kaspar Hauser, a Gänsemännchen, a Geschichte der jungen Renate Fuchs, meg a Goldener Spiegel című keretes novellagyűjtemény szerzőjét. Az ő írásaiból az egyén és a társadalom szembenállásának, az ember egyedülvalóságának mélységesen lírai érzése árad ki. Georg Herrmann, a Jettchen Gebert és folytatása, Henriette Jacobi szerzője, éppen mint Thomas Mann, a családba és a környező világba mélyen beleágyalt egyén fejlődésének epikus elmondója.

A naturalizmus reakciója Németországban korántsem volt olyan erős, mint Franciaországban: támadásai sem voltak oly erősek és sokirányúak. A vallásos visszahatást Erica von Handel-Mazzetti képviseli, az objektív és reális Jesse und Maria-val. Ez az ellenreformáció-korabeli történet remeke az epikus előadásnak és jellemzésnek. Az új romantika Ricarda Huch-nak a novella felé közeledő regényeiben kezdi meg pályafutását. De a fordulatot tulajdonképpen már az eddig felsorolt írók legnagyobb részében is konstatálhatjuk: hiszen a lélek, a világegyetem rejtelmes volta, az intuición szerepe a pusztán megfigyelésen kívül, a kifejezés művészi formájának keresése, ez mind igen nagy szerepet játszik náluk. A meseszerűség Thomas Mann-nál és Wassermannnál is jelentkezik; s a legújabb irodalom szenzációs regényei akár tisztán materialista, akár misztikus alapon, mind az újromantikus kor meseéhségét szolgálják. Inkább a kor jellemzésére, mint irodalmi okokból említtem meg az előbbinek példájául a korábbi műveiben pityergősen szentimentális Kellermann Tunnel-jét, az utóbbira Hanns Heinz Ewers fantasztikus és ízléstelen írásait. A szenzációk mögött azonban érezhetően készül a jövő regénye, mely a megfigyelés és az intuición, az érzékek s a lélek összhangjában fogja megtalálni a maga kifejezés módját.

Ha Angliában naturalizmusról beszélünk, természetesen nem szabad megfeledkeznünk azokról a megdönthetetlenül uralkodó puritán hagyományokról, melyek ott eleve határt szabnak

ennek az iránynak. De azért Zola és az oroszok hatása mégsem múlt el észrevétlenül. Nemcsak azoknak a — sajnos, nagyobbára jelentéktelen — regényeknek óriási tömegén látszik meg, amelyek az angol pauperizmus, a londoni nyomornegyedek kínálkozó témáit dolgozták fel. Thomas Hardyra az átöröklés elmélete és a materialista világfelfogás is átragadt Zoláról. Izrael Zangwill megrázó képeket adott fajtájának ghettóbeli életéből. Hall Caine már a pszichológus naturalisták nemzedékéhez tartozik. Azt nem vették neki rossznéven hazájában, hogy az örök városról szóló regényével (*The Eternal City*) hatalmasan nekitámadt a pápaságnak.

Agresszív naturalizmus híjján reakcióról természetesen nem igen lehet beszélni; a fordulatot Angliában szinte magától hozta meg a spiritualista, optimista századvég. Ez a fordulat azonban nem jár együtt szociális reakcióval. Stevenson-nak azok a művei, melyek ma is érdekelnek bennünket (köztük a *Strange story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) a test és lélek, a jó és rossz rejtelmes összefonódásának problémájával vívódnak. H. G. Wellsről, a nálunk oly sokat olvasott íróról pedig talán fölösleges is megmondanom, hogy nemcsak a fantasztikum kedvéért ír. Wells szocialista, de annyira nem materialista, hogy úgyszólván kéjjel zavarja és töri össze az anyagból alkotott amúgy is szegényes fogalmainkat. Fantasztikus regényei egytől-egyig szociális, lelki és erkölcsi problémákat öltöztetnek a modern embernek való mese formájába. Lafcadio

Hearn a japán lélekbe látta belé a maga támaszt kereső, fáradt európai lelkének erkölcsi ideálját.

Valahogy úgy képzelem, hogy a regényontó kékharisnyák és a prudéria hazájában a fantázia és az exotikum birodalmába menekülnek mindazok, akiknek komoly mondanivalójuk van. Ennek a menekülésnek köszönhetjük a modern angol próza legelsőrangú remekait: Kipling műveit. A *Jungle-Book* az állatmese három-ezeresztendő műfajából valami egészen újat teremtett; az anthropomorfizálástól és moralizálástól a lehetőség határáig megszabadított, intuitív beléhelyezkedés ez a természet életébe. Kipling többi indiai históriája s a megvakult festő tragikus történetéről szóló *Light that failed* szintén a csodásszemű leíróművészre vall: de a természet mély, kifürkészhetetlen egységének érzését semmi sem kelti fel bennünk olyan elevenen, mint az állatok közé került Mowgli kalandjai.

Utolsónak nem röstellem itt a csak-mesélő A. Conan Doyle-t megemlíteni. Detektív-históriáival föllevenítette és tökéletességre vitte a visszafelé kigondolt és eredetéhez logikusan visszavezetett mesének Edgar Poë-nál szereplő formáját; és teremtett két élő alakot, Gérard brigadérost meg Sherlock Holmest — ami ebben a fáradt korszakban nem csekélység.

A norvég irodalom sem jutott el a naturalizmus túlzásaiban soha odáig, ahová a francia. Björnsonon és Kiellandon alig ment túl más, mint Arne Garborg — de már ő is beléesett a nagy fordulat korába és visszatért

a vallási miszticizmushoz. Knut Hamsun, az Éhség szerzője, ezt az igazán fiziológiai témát (anélkül, hogy szociális oldalát érintené is) a legfinomabb lélek-analizissel tudta összepárosítani.

Realista irodalom volt Svédországban is — az igazi naturalizmus azonban egy névhez: Strindberg nevéhez fűződik. Mint drámaíróról később lesz még róla szó; változatos és óriási tömegű oeuvre-jéből itt elbeszélő munkáit ragadom ki. Hogy mennyire önáltatás az, mikor a naturalizmus tárgyilagosságról és érzéketlenségről beszél, az Stendhal, Flaubert és Zola példáján is eléggé meglátszik — de félynire sem, mint Strindbergén. Amit ezek többkevesebb sikerrel el tudtak rejteni, az Strindbergnek minden sorából valósággal kirobban. Mind verekedők voltak, de mindegyikük előtt meglehetősen egy síkban állott az, ami ellen verekedett. Strindberg, mint Arany Detréje, «hol erre, hol amarra csap — homlokában a vasdarab». És nem nehéz megállapítani, hogy ez a homlokában maradt vasdarab a fő ellensége — vagyis benne magában, ellentétekből összerakott, vívódó természetében rejlik az örök harc principiuma. Az előkelő úr és a cselédlány fia önmagával, két fajtája örökségével sem békülhet meg soha; urak és szolgák fajának harcává vetítődik ki az, ami lelkében lezajlik — de ebben a harcban ő hol egyik, hol másik faj ellen küzd, soha egyiknek az oldalán sem, mindig egyedül. A férfi és az asszony viszonya is harc ránézve — soha senki ily keserűen, ily egyoldalúan csak harcnak nem látta ezt a

viszonyt. Ám e harcban a férfi nem szimbolum, a férfi ő, a maga teljes líraiságában, eseteinek véletlen különösségeiben, részleteiben; az asszony: szimbolumává van emelve az egész női nemnek, úgy, ahogy ő látja, szubjektíven, felruházva fajának minden végzetes tulajdonságával. Soha, egy pillanatra sem tud annyira objektív lenni, hogy az asszonynak legalább szubjektív, vélt igazát elismerje. Gyűlöli és nemcsak ösztönszerű, de tudatos gonoszságot is imputál neki: tehát nem érti, nem is próbálja megérteni. A Nóra szerzőjéről, akit e műve alapján még lehetett a nő külön felszabadítása harcosának hinni, nem is beszél másként, mint a norvég kékharisnyá-ról. E nőgyűlölet — mint tudjuk — nemcsak megfért, de szorosán összekapcsolódott heves szerelmi hajlandóságaival: ezek miatt érezte magát az asszony hatalmában. Minden harcának ugyanilyen kettős alapja van; egyház- és vallásellenes támadásaiban saját ösztöneivel is küzdött — olyan ösztönökkel, melyek végül erőt vettek rajta. Hogy pályája végén ugyanolyan szenvedéllyel fordult a vallásos miszticizmus felé, mint amily hevesen küzdött ellene az elején: azt nem is kell a kor általános fordulatóból magyarázni. Írói, művészi szempontból ez a fordulat nem sokat változtatott rajta. Az «újromantika» világfelfogásának átvétele előtt is romantikus volt Strindberg, a svéd naturalizmus megalapítója, a Vörös szoba szerzője... mert szubjektívebb volt akármelyik századeleji romantikusnál. Nem lehet másképpen olvasni, mintha beléhelyezkedünk elfogultságaiba és vi-

lágnezetnek fogadjuk el erupcióit. Sok elbeszélő műve között — a Nyílt tengeren-t, a Fekete zászlók című erkölcsrajz-gyűjteményt és a Történeti miniatűröket is számítva, alig van érdekesebb, mint vagy tíz kötet önéletrajzi írása. Ezekben egész oeuvre-jének lírikuma nyíltan feltárul, egyik-másik drámájának eseményei, jellemei készen mutatkoznak be. Strindberg művészi jelentősége abban van, hogy ezt a gőgösen egocentrikus világot (mely azonban néha egy kettészakadt Én darabjai körül forog) el tudja fogadtatni felülről nézett világnak, legalább, amíg olvassa az ember; egyéni és azóta már meg is változott nézetei között nem egy van, mely többé-kevésbé tartósan beléeszí magát az olvasó lelkébe. Formai ujsága: a szélső naturalizmussal egybeolvadó nyílt és szélsőséges szubjektivitás.

Mielőtt a mai svéd irodalom legelső (és az egész világnak egyik legkülönb) elbeszélőjére térnék, hadd említsek meg itt még két nevet. Az Öcsike szerzője, Gustaf af Geijerstam az egyik. A naturalizmusból indult ki, Strindberg hatása alatt. Később megtalálta saját finom, gyöngéd, hangulatok és hallgatások megértésében nagy, könnyek közt is optimista egyéniségét. A másik, Verner af Heidenstam, már egészen az új nemzedék szülötte, formában és szellemben különös keveréke klasszicizmusnak és festői romanticizmusnak, pogány optimizmusnak és a nemzeti múltért való rajongásnak.

A XII. Károly és katonái tárgya és szelleme magyarázhatja meg, hogy hazájában óriási

népszerűségnek örvend — amit az *Endymion* alapján nem értek egészen.

Selma Lagerlöf... voltaképpen e könyv legvégére kellene hagynom, mert gyönyörűség volna kimutatni, hogyan olvadnak nála művészi és emberi összhangba azok a fanyar diszszonanciák, melyek egy századon keresztül uralkodtak a világirodalom fejlődésén. Csak azért nem teszem oda, mert világraszóló sikerei ellenére is nyilvánvaló, hogy e nagy harmónia ideje kevésbé érkezett el, mint valaha; Selma Lagerlöf, ha némely tulajdonságaiban rokon is kortársaival, mégsem az a reprezentánsa korunknak, aki Goethe volt a magáénak, a mai kor minden egyéb, csak nem a diszszonanciák feloldásának kora; a mai irodalom — azt hiszem, valami ilyesféle képpel kellene inkább befejeznem a könyvemet — olyan hangzavar, mint mikor a katonazenekar az egyik pavilonban egy marsch végét fujja s a másikban a cigányok hangolnak már...

Lagerlöf Selmában összeolvad a szubjektív és objektív világlátás, mert minden alakja él, minden leírása kép — de mindegyiken rajta van meleg és jóindulatú egyéniségének bélyege. Összeolvad optimizmus és pesszimizmus, mert látni és éreztetni tudja az emberi gonosztságot, az élet nyomorúságait, de sohasem veszti el azt a hitét, hogy az ember — ha csak egy pillanatra is — fölébe tud emelkedni önmagának és nyomorúságának. Összeolvad benne, vagy helyesebben: megtalálja a helyes középutat a hitetlenség és a dogmatikus hit, egy magas erkölcsi és érzelmi alapra épített, minden meg-

kötöttség nélkül való vallásos érzésben, egy olyan vallásban, melyet — Homais urat kivéve — mindenki követhet, intellektuális áldozat nélkül. Összeolvad (és ez nagy szó, a századforduló kölcsönös türelmetlensége idején!) a leghaladottabb szociális felfogás a régi patriarkális viszonyok elérzékenyült szeretetével, minden fajta életideál megértésével.

Ezekből aztán körülbelül elképzelhető az a művészi helyzet, amelyet naturalisták és idealisták között elfoglal. Látszatra az utóbbiakhoz áll közelebb. Igazság szerint azonban: Selma Lagerlöf az, aminek az idealistáknak lenniök kellene. A naturalistákat nemcsak túlzásaikban, pesszimista kiemeléseikben és torzításaikban nem követi, hanem el is takar egyetmást abból, ami az életben túlságosan rút. Azt hiszem, neki már igaza van: mindig elég, ha volt egy kor-szak, mely ezt is megmutatta; a naturalizmus teljesítette ezt a hivatását; ez nem lehet állandó és egyetlen feladata az irodalomnak. De Selma Lagerlöf nem ésik az idealisták szokott hibájába, az émelyítő idealizálásba, a hamisításba. Jó és rossz nem állnak nála úgy szemben, mint fehér és fekete. Minden alakjának megvan a maga színskálája, csak egyikben a világos, másokban a sötét színek dominálnak. E józanul meghatárolt skála színeihez nem kever ötlet-szerűen másokat, idegen és kirívó, hamisan cico-mázó színeket. És ez a negatívum az egyetlen titka az igazi idealizmusnak.

Stílusa az objektív nyugalom és a diszkrétan megérző emberi megindultság keveréke. Mint Flaubert és Jacobsen, ő is szereti minél több-

ször harmadik személybe tenni át a párbeszédet. Nála ez azt a hatást teszi, mintha szerénységből akarná tompítani az elbeszélő a dolgok jelentőségét. Ami az előbb említett két írónál művészi mesterkélttség, nála éppen a közvetlenség, egyszerűség eszköze. Szerkesztő-művészete novelláiban a nagy novellista-mestereké, csak ehhez a nyugalomhoz mért, kissé epikus tempó érzik meg rajtuk. Nagyobb koncepcióiban (Gösta Berling, Az Anti Krisztus csodái, Jeruzsálem, Liliacrona otthona) a regény és a novella olvad össze. A vezető szál gyöngé, az érdeklődést újra meg újra kelti fel fejezetenként és legtöbb fejezete epikus szélességgel megalapozott novella gyanánt hat.

Az orosz naturalizmust Tolsztoj és Dosztojevskij korában egész sereg, nem éppen világirodalmi értékű, tisztos átlagíró képviseli, akik inkább szociális és tudományos, mint irodalmi szempontoktól vezetve, fedezik fel a nép, a proletariátus életét és sötét képeket festenek az orosz nyomorúságról. Ennek az iránynak egyenes folytatója, de elődeinél nagyobb megelevenítő-képességgel, Gorkij. Tárgyban is valami újat hozott azzal, hogy lejjebb ment a munkásnál, a parasztnál: a csavargók, osztályavesztett, lezüllött emberek, utcai lányok, napról-napra tengődő nyomorultak, börtönviselt és börtön-fenyegette bűnösök világát fedezte fel. Meglátja bennük azt is, ami idejuttatta őket (függetlenül a társadalom berendezésétől), — de azt is, ami emberi, ami ideális, megvillan néha a lelkükben. Ezek az alakok maguk sem valók arra, hogy regényhősökké legyenek, inkább a

novellisztikus «sketch» felel meg nekik. Mindamellettt egyszer-egyszer a regény is sikerül Gorkijnak (Egy anya, Ők hárman). Leghangosabb sikerét tipikus alakjainak színpadi felvonultatásával, az Éjjeli menedékhellyel aratta. Ez a filozófikus és idealista elemekkel átszűrt jelenet-sorozat a szó szoros értelmében netovábbja volt a naturalista drámának, ez után — nem lehetett folytatása.

A modern orosz naturalisták erősebb politikai forradalmárok Gorkijnál. Írásaiknak — ez már a levegőben van — gyakran adnak szimbolikus, misztikus színezetet. Legérdekesebb közöttük talán Leonid Andrejeff (Vörös kacsaj, Judás) és a kifáradt ifjú forradalmárok lelkiállapotának, érzékiségbe veszésének rajzolója, Arczübaseff.

A naturalizmusnak csak eredményeit használják fel, de egyébiránt, hogy úgy mondjam, a hangulat és lélektan reakcióját képviselik vele szemben: Korolenko, a Vak zenész szerzője és Potapenko, kinek főképpen elbeszélései és vázlatai értékesek.

A vázlat művésze Csehov is, akit egy ideig szinte értékén felül ünnevelt Európa s máig is hozzátapadt nevéhez az orosz Maupassant jelző. Annyi bizonyos, hogy élesen megvilágított apró típus-rajzaiban megragad az igazi élet és a fölényes, kissé kesernyés humor. Rajta kívül még csak Mereskovszkij nevét kell az újabb nemzedékből följegyezni. Inkább «széplélek», mint író; de Lionardo da Vinci-je szerencsés középut a tudományos korrajz és a művészi emberábrázolás között.

A lengyelek csak romantikus korszakokban tudtak európai jelentőségre szert tenni. Naturalista irodalmukból bajosan említhetnék ismert nevet. Ellenben a múlt század végén világhírűvé lett újromantikájuk legnagyobb képviselője: Sienkievicz Henrik. Műveit úgyszólván fordított sorrendben ismertük meg. A Quo vadis? széles római erkölcsrajza, drámai jelenetei hódították meg előbb a világot; csak aztán tekintettünk vissza a pszichológizáló Dogma nélkül-re; még később a lengyel történelemből vett trilógiára (Tűzzel-vassal, Az Özönvíz, Pan Volodyjovszki). Unokáink lesznek a megmondhatóí, hogy többet jelent-e majd nekik Sienkievicz, mint nekünk ma Walter Scott.

A modern magyar elbeszélők.

A Zola értelmében felfogott naturalizmusnak nem volt erős talaja Magyarországon. Magát Zolát is a legutolsó időkig hiányos (t. i. csak az erotikus és piszkos részletekre szorítókozó) antiquár-fordításokból ismerte a közönség nagy része. Még Maupassant is a kéteshírű írók közé tartozott. Zolával igazán rokonlélek egy volt a magyar elbeszélők között: Tolnai Lajos. Keserősége és merészsége elriasztotta az olvasóközönséget. Volt benne valami Daudet-ből is: erős hajlam a fotografálásra. Kulcsregényeket írt, igen átlátszó nevek alá bujtatott alakokkal. A nép és a kisváros életének idealizált képét ő tépázta meg nálunk először. Zola-hatás alatt indult meg Bródy Sándor és Kóbor Tamás is. Előbbi a szimbolizáló hajlandóságot, a romantikus kilengéseket és az

érzéki témák hajszolását is eltanulta — vagy rokonlélek volt ebben ideiglenes mesterével. Nem állt meg a naturalista irányznál és semmiféle irányznál; azaz olyanformán «naturalista», ahogy a kóta nélkül játszó cigányt szokták annak nevezni. Kétségtelen tehetség és belső erő párosul benne affektált lomposséggal. Kóbor, Zola mintájára, ciklusban kezdte feldolgozni Budapest életét. Néhány kötet után, mélyebb lélektani elemzéssel, a novellára tért át. Innen kezdve Móricz Zsigmondig nincs jelentősebb nyoma a Zola-hatásnak.

A franciáknak — és különösen Maupassantnak — egy gazdag és önálló egyéniségbe való beszüremkedése látszik meg Ambrus Zoltánon. Sokat és szeretettel olvasta őket: de objektivitása, lélekelemző képessége, fölényes iróniája, ha rokon is az övékkel, mégis sajátja, mert eltanulhatatlan. Nyugodt és csiszolt stílusában semmi sincs, ami fölmelegítse és magával ragadja a nagyközönséget: az írók írójának nevezték el, teljes joggal. Midás királya és egy sereg novellája maradandó emléke a mai magyar elbeszélő irodalomnak.

A stílusnak, sőt az egész léleknek valami belső hűvössége nem akadályozta meg Herczeg Ferencet abban, hogy népszerűvé váljék. Legkapósabbak persze azok a munkái, melyekben az igénytelen tréfa hangján, szociális és erkölcsi meggondolás árnyéka nélkül mutatja be egy pusztuló osztály utolsó nemzedékének könnyelmű mulatozását. Hogy vannak ilyen-szerű skrupulusai, hogy gúnyosan néző szemének komoly hasznát is tudja venni, az élesebb

szatirájú munkáiból (Huszt, Andor és András, Pártfogó) derül ki. Ezek művészi tekintetben is toronymagasságban állnak a Gyurkovicsiádák sorozata fölött. Herczeg elbeszélő műveit is többnyire drámaian gondolja el. Oly kevésbé szeret magából adni valamit, hogy szívesen használja a dialogizált, színiutasításokkal ellátott jelenetek formáját. De enélkül is: az ő könyveiből lehetett legkönnyebben drámát fabrikálni. Tett egy igen érdekes kísérletet a történeti regény terén (Pogányok). Mint drámáival kapcsolatban látni fogjuk, a régmúlt idők embereinek beszéltetése nem kenyere. A márt látja mindenütt: de azt tagadhatatlanul kevesen látják nála jobban és senki sem fejezi ki korrektebbül és elmésebben.

A fiatalabb nemzedékből csak néhány nevet ragadok ki. A legkülönbözőbb irányok és világfelfogások képviselői vannak köztük, de egy vonás majdnem valamennyiükkel közös. Új prózát keresnek és részben teremtenek is, ugyanakkor, mikor a líra is új formákat és nyelvet keres magának. A legnagyobbfokú rövidlátásra vall, hogy e törekvésükért némelyek idegenszerűséggel vádolják őket. Volt egy igen rövid korszak, a «meglátások és megérzések» korszaka, mely német esztéták affektáltságát próbálta magyar földre átültetni. Az -ások és -ések hamarosan belévesztek a nagyközönségnek ezúttal igen jogos közönyébe s a hozzáértők csöndes derűtségébe. De ami ezután jött, az nem remélt gazdagodása a magyar nyelvnek, a magyar prózai stílusnak. Ez a nyelvújítás — egykét különködőt nem számítva — a magyar

nyelvérzék segítségével, minden idegen-utánzás nélkül csiholja ki nyelvünkéből a benne rejlő lehetőségeket. A felfedező öröme meglátszik az újítók legnagyobb részén; szinte Rabelais-i bőséggel árasztja egyik a jelzőt, másik a módhatározót, a harmadik az ígét; van valami túlzásfoltosság, bujaság a mondataikban; de ha lehiggadnak, 1925-re talán megállapodottabb, klasszicitásra alkalmasabb prózánk lesz, mint 1900-ban vagy 1875-ben volt.

Leggazdagabb, legszínesebb és legmagyarabb Móricz Zsigmond prózája. A nyers őszinteség, a szókimondás kultuszában Zolára, a bőségben Rabelais-re ő emlékeztet leginkább. Látásmódjában van valami eleve elhatározott, úgyszólván elvi keserűség és sötétség: mintha célzatosan akarná megmutatni, amit az idillikusok és anekdotázók nem láttak meg, vagy nem akartak meglátni. Ez viszi néha túlzásokba. Akárcsak Zola a Terre-ben, ő is kelleténél nagyobb szerepet ad a paraszt életében a sexualitásnak. De egy sereg más paraszt-tulajdonságot, különösen azokat, amiket évezredes szociális helyzete fejlesztett ki benne, az úr ellen való bizalmatlanságot, a földéhséget, a fukarságot stb. valósággal ő fedezte fel az irodalomban. Hasonlóképpen új, sötét, de igaz színei vannak az előtte idillikusan vagy Krähwinkel-humorról rajzolt kisváros füllelt életének ábrázolására is. A vidéki lateiner, a falusi kálvinista pap, a dzsentri életéről új természetrajzot ír. A regényszerkesztésnek ő sem művésze; legigazabb értékei a novellában (Hét krajcár, Árvalányok c. gyűjtemények, stb.) és a kis

regényben (Az Isten háta mögött) nyilvánulnak meg; nagy regényeiben is csak a novellista és a nyelvművész erényei csillognak.

A vidéki magyar élet rajzával debutált a korán elhunyt Török Gyula is (A porban). Stílusban és sok egyébben Móricz követőjének látszik Szabó Dezső, akinek nagyszerű Elsodort faluja a tendenciózus kulcsregények közé tartozik. Ez a regénytípus igen divatosá vált az utolsó esztendőkből. Íróink is majdnem kivétel nélkül meghozták oltárán a maguk áldozatát. Önvallomásaiknak valami olyat köszönünk, amit sokáig nem vártunk a nő-íróktól: a női lélekbe való bepillantást. Kaffka Margit (Színek és évek, Mária évei, Álomások), Szederkényi Anna (Amíg egy asszony eljut odáig), Erdős Renée (Az új sarj, Az élet királynője) igazi és új értékeket jelentenek e tekintetben. Az egyetlen, aki objektíven (vagyis: férfi szempontból) rajzolja meg a maga témáját: Tormay Cecile. A régi ház, ez a Buddenbrooks-ra emlékeztető többgenerációs polgár-történet, kor- és emberábrázolásával egyaránt az új irodalom legkiválóbb alkotásai közé tartozik. Tormay Cecile nyugodt és öntudatos stílusának gazdagsága az igékben van. A nyelv megszemélyesítő képességének teljes kihasználásával minden levest valami határozott cselekvést kifejező igével ábrázol: talán senkisémet fordul oly ritkán az egyszerű van, volt szavakhoz, mint ő.

A kortörténeti regény terén Gárdonyi említett művei óta a legjogosabb sikert Surányi Miklós munkái aratták (Trianoni páva,

Szent hegy, Kantate); kevesebb külső sikerrel, de nagyobb elmélyedéssel és nyelvi virtuozitással elevenítette fel Zrinyi korát Laczkó Géza (Német maszlag, török áfium).

A tárcanovellából és a legújabb idők kedves műfajából, a kroki-ból kinőtt íróink legnagyobb része vagy megmaradt a novella mellett, vagy — jobban tette volna, ha megmarad. Biró Lajos sokféle, részben nagyszerű irodalmi munkásságából határozottan novellái az abszolút értékek. Szárazságig objektív, gyorsan, lihegően a tények elmondására törő novellái megannyi jól megfigyelt emberi dokumentumot adnak.

Kroki-író volt Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes. Molnár első sikereit a pesti életből vett, ötletekkel szinte rogyásig megterhelt megfigyeléseivel szerezte. Első regénye, az Éhes város, fotografikus kulcsregény, Tolnai keserű stílusában. A gazdátlan csónak történetében már megjelenik a szentimentális Molnár. Innen kezdve az ötletek sziporkázása és a szentimentális ellágyulás, a szentimentalizmusba való belelovaglás (hosszú, kitörő, egyre emelkedő mondatok hátán) felváltva jelentkezik nála. Megfigyelésének leggyakoribb tárgya: a pesti polgár élete általában; a szegény ember, a kis cseléd, a ligeti csibész; a gyermek; és a kiismerhetetlen, érthetetlen, örökké hazug aszszony, akinek logikája egészen más síkban mozog, mint a férfié. A pesti gyereket nagyszerűen látja; kis jelenetei és a Pál-utcai fiúk igaz és értékes munkák. Gyakran párbeszédbe szedett novellái közül a Muzsika és a Ketten

beszélnek című kötetekben vannak a legszebbek. Utolsó regénye, az Andor, megfigyelésekben éppen olyan gazdag, mint novellái, de fárasztó voltával bizonyosága annak, hogy Molnár témaköre és látásmódja nem regénybe való.

Karinty Frigyes páratlan lendülettel emelkedett fel a krokiból — és emelkedik még egyre, olyan tempóban, hogy izgatott érdeklődéssel tekinthetünk további pályafutása elé. Első nagy sikere egy persziflázs-gyűjtemény volt egész sereg magyar és külföldi író stílusának bravúros utánzása. Ezt a tehetségét azóta is gyümölcsöztette — de még ezt a műfajt is el tudta mélyíteni (Utazás Faramidoba). Közben megtalálta a maga útját — és leküzdve a humorista-hírnévvel járó súlyos nehézségeket, merészel mély, keserű, embergyűlölő és lélekbontó, filozófus és álom-pszichológus lenni. A Balada a néma férfiakról, a Két hajó, a Gyilkosok című kötetekben voltaképpen nem novellák, de rejtett lírai költemények, filozófiai problémák, szociális kérdések szimbolikus ábrázolásai és freudista lélekelemzések vannak. Mindez a mai, fájva élő, önmagát boncolgató és az élet nagy titkait reménytelenül kutató ember lelkéből véve és lelkéhez szólóan.

Sok derék átlag-elbeszélő mellett néhány kiválóról is hallgatok itt, mert némely kifogásomat elhallgatni nem tudnám, megokolni nem volna helyem. Schopenhauer igen helyesen mondja valahol, hogy a dicséretre egy szó is elég, de a legkisebb gáncsot is bőségesen meg kell okolni, hogy az érdekelték valamennyire elismerjék az igazságát.

VII. FEJEZET.

A modern dráma.

A naturalizmus korában egyszerre és olyan erővel váltak aktuálissá a dráma formái, tartalmi és társadalmi problémái, mint azelőtt soha. Maga a naturalizmus csak kis részét iparkodott megoldani e problémáknak és ez sem sikerült neki tökéletesen. A kérdések egész tömegét hagyta utódaira — és ma még mindig probléma, hogy a színház, mely valaha Sophoklest játszhatott húszezer néző előtt, válhatik-e napjainkban az igazi művészet otthonává és a tömegek szórakoztatójává egyszerre? Lehet-e a modern ember életét olyan drámai formába önteni, hogy az igaz is legyen, művészi is legyen és a tömegekre is hasson?

Zola és a Goncourt-ok csak a külső felét fogták meg ezeknek a problémáknak. A Scribe-technika konvenciói, örökké ismétlődő hazug fogásai helyébe színpadra akarták vinni az életet, úgy, ahogy regényeikben ábrázolták. Hozzá akarták szoktatni a közönséget a komor és könyörtelen valóság végignézéséhez. A regény képekre-tagoltságát is megpróbálták később (Germine Lacerteux és Zola színrealkalmazott

regényei) a kerek felvonásos szerkezet helyébe tenni; új, idegen környezeteket, díszleteket hoztak és új feladatok elé állították a rendezőt. Naturalizmus szempontjából ilyen jelentősége van Strindberg Júlia kisasszonya előszavának, utasításainak, konyha-díszletének is. E külsőségekből sok megmaradt, mint a színpad nyeresége. Még nyesegetni való is akadt a túlzásba vitt s a művészi stilizálás rovására menő valószerűségén.

A kérdés lényegét azonban nem érintette a naturalizmus. A színpadi külsőségeken s a Scribe-technika néhány feltűnően hazug konvenciójának (monológ, félreszólás, erőszakolt expozíció stb.) megszüntetésén vagy letompításán kívül legmaradandóbb érdeme: a Goncourtok követelte *langue littéraire parlée*, a papírstílustól megszabadított drámai, természetes és mégis irodalmi nyelv. De ami a belső drámaiságot illeti: az életből kiragadott egyes esetek egymásután-sorolása a véletlenek halmozásával jár együtt. Ezt a súlyos hibát követik el a naturalisták komoly drámában (sok példa közül egy: a Goncourtok *Henriette Maréchal*-ja), holott a Scribe-bohózatok hazug voltát is — a papírmásé-emberek mellett — nem utolsó sorban ezek a véletlenek okozzák. A drámai szükségszerűség ércnél szilárdabb, immanens törvény, büntetlenül megsérteni nem lehet. A naturalista dráma kevésbé drámai, kevésbé logikus, mint a naturalista regény.

**A három nagy germán:
Ibsen, Strindberg, Hauptmann.**

Az újabb Ibsen-monografiák írói joggal mosolyognak azon, hogy — némely külsőségek miatt — valamikor naturalistának nézték Ibsent.

Mégis legyen szabad ezt a mosolyt annyiban... helyreigazítanom, hogy a naturalista drámához valóban igen kevés kötelék fűzi Ibsent (inkább az újabb naturalisták tanultak tőle) — ellenben igenis van rokonság az Ibsen-dráma és a naturalista regény közt. E rokonság láncszemei: a vezérmotivum-rendszer, a szimbolizmus, a Zola-regényekben gyakori klasszikus szerkezet — és, amit nem kell ujdonságnak feltüntetnem: a fiziológiai megalapozás (átörök-lés elmélete) s az ezzel együttjáró determinizmus. Folytathatnám a közös vonásokat: a romantikát, amelyből kiindult s amelyhez visszatért Ibsen; a leplezett szubjektivitást, emberek és események dokumentumszerű felhasználását... De az én szempontomból elegendők azok a vonások, melyek az Ibsen-dráma formáinak kialakulására fontosak.

Még a naturalisták föllépése előtt, Dumas-val párhuzamosan, de saját állítása szerint tőle is függetlenül kezdte meg Ibsen a Scribe-i formák megnevesítését, a túlságosan kilátszó ficellek lenyesegetését. Ami a legkülsőbb értelemben vett külsőségeket illeti, ennél nem is tett többet élete végén sem; legfeljebb még jobban elrejtette a francia technika fogásait. Lényegében új drámai formát nem alkotott. Ellenben a reális törekvésekkel párosult klasszikus tömő-

rító hajlandóság újszerűnek mutatta darabjai szerkezetét. Itt is van valami hasonlóság közte és Dumas közt; csak hogy az a tömörítés, mellyel Dumas sokhelyütt (pl. a Francillon-ban) megpróbálkozik, egyrészt sokkal nagyobb próbára teszi a néző hiszékenységét erőszakolt véletleneivel, másrészt Dumasnak könnyebb is a dolga, mert sem alakjainak lelke, sem egymáshoz való viszonyuk nem szövődik olyan sok, bonyolult szálból, mint ahogy ez Ibsennél történik.

Ibsen darabjai nagyobbára «ötödik felvonások», akár a klasszikus tragédia. A nyers esemény helyett az esemény fokozatos kiderülése, következményeinek lesujtása a darab tárgya. Nemcsak «ötödik felvonás» az egész, de egyben — expozíció is, elejétől végig. Semmit sem jelent, hogy itt-ott vannak jelenetei, melyeknél ma akármelyik francia színműgyáros ügyesebben oldja meg az expozíció problémáját. Nem erről az egy-két jelenetről van szó egy olyan drámában, melynek egész menete, újabb események látszata, újabb helyzetek tényleges keletkezése mind a multak továbbbrezgésére van fölépítve. Itt megtalált valamit Ibsen, ami csirája lehetett (és lett is) a modern ember drámai ábrázolásának. A modern ember élete (még epikus szélességgel szétnyújtva is, hát még ha egy napot vágunk ki belőle!) szegény külső eseményekben, látható cselekvésekben, döntő dialógusokban. Valóban nincs más mód: ürügyet kell találni arra, hogy reflektáló természetű tehesse őt drámaivá s e célból egy napon valamiképpen fel kell vonultatni egész, összsűrített multját, néha még azoknak multját is,

akiknek öröksége végzet gyanánt határozza meg az ő sorsát.

Tökéletesen igaz, hogy ezt az ürügyet nem lehet egészen elleplezni; hogy Ibsen — mint megírták már — kénytelen kevés szereplő közt túlságosan komplex viszonyokat létrehozni és bizonyos események valószínűvé tétele végett mintegy utólag, logice konstruálni meg egyes alakok jellemét. Ez még mind a klasszikus sűrítés s a naturalista valószínűség számlájára tartozik — de azért van valami, ami magasabbra emeli közönséges technikai fogásnál. És ez Ibsennek a szükségszerűség iránt való érzéke. A szükségszerűség érzésének fölkelése felé már eleve hatalmas lépést tett, mikor elmúlt — tehát többé nem vitatható — eseményekből szőtte meg nemcsak a kiindulást, de jóformán a «sorsfordulatot» és a «megoldást» is. Azonban ez még nem volna elegendő, ha tőle telhetően el nem leplezné azt az ürügyet is, amely az egész mult egyszerre való kirobbantására szolgál: miért kell két szembenálló embernek éppen most mindent elmondani és elintézni? (Tipikus eszköz: valakinek megérkezése a tulajdonképpeni expozíció alatt, vagy közvetlenül a darab kezdete előtt. Hessel Lóna, Gregers, Wangel Hilda stb. Néha azonban igen bonyolult okok: Nóra esete, Krogstad hirtelen kegyetlenségének motivumai.)

Az ilymódon klasszikusnak megkomponált dráma dialógusa két ellentétes okból nem lehet naturalisztikus. Egyik a történések erős sűrítése, másik a lélek-analízis szélessége. Ehhez járulnak az aláfestő, folyton ismétlődő, de a

realitással éppen ellenkező hatást keltő vezérmotivumok. Gyakran szimbolikus tartalmúak ezek, de néha csak a helyzet és a jellemek egész komplexumának folytonos éreztetésére valók. Lehető természetességgel vannak beszőve a dialógusba, de már puszta létük is konvención épül, kivéve, ha csak afféle «tic»-ek, jelentéktelen szavajárásai valakinek. A dialógus valószínűségének rovására hangzanak el azok a nyomtatott szövegben sűrűn szereplő aláhúzott szavak, melyek már néha az affektáltság határait érintik: mintha a szereplők elhatárolták volna, hogy most «mélyek» és «jelentőségteljesek» lesznek. Lehet, hogy ezt nem éreznők így, ha néhány évtizedig élet és irodalom a megcsömörlésig nem utánozta volna Ibsent éppen ebben a tulajdonságában — de a mester hibáit mindig az epigonok jóvoltából látjuk élesebben.

Mi a formai jelentősége az Ibsen-drámák szimbolikájának?

Mindenekelőtt állapítsuk meg azt az egyszerű igazságot, hogy a színpadi történés általában, ha csak a valószínűség némi attribútumaival lép is fel, szereti szimbolum gyanánt kényszeríteni rá magát a nézőre. Az a dráma, mely a szükségszerűség szigorú tiszteletbentartásával van megszerkesztve és csináltságait, véletleneit Ibseni erőfeszítésekkel iparkodik elrejteni: elejétől végig szimbolikusan fog hatni. Vegyünk ki a Vadkacsából minden szót, ami a vadkacsára vonatkozik: az egész mese épségben marad, még Hedvig halálához sem kell erőszakkal kitalálni az új motiválást. A Solness toronyramászása és lezuhanása talán fölösle-

gessé tesz egy negyedik felvonást, melyben Dumas eszközeivel is igen jól el tudom képzelni az építőmester tragikus és — szimbolikus erővel ható bukását.

De azért, hogy a szimbolikus érvényűség szempontjából fölöslegeseek Ibsen szimbolumai, nem egyszerű díszítések, még kevésbé különségek. Ezek adják meg a darabok atmoszféráját, ezek emelik a dialógust (ugyanakkor, mikor a lapos naturalizmustól eltávolítják) egy magasabb fajta természetűség színvonalára. Elmondhatatlan dolgokat éreztetnek, megkímélik Ibsen alakjait attól, hogy tudákosan és elméleti hűvösséggel boncolják önmagukat, ami végeredményben szintén nem «természetes» és — ez még nagyobb baj — közömbös és unalmas volna. Ellenben a vadkacsa, vagy a torony emlegetése az egyes dialógusokban külön-külön nem hat természetellenesen, csak ismételt említésük s az a jelentőség, amit maguk a szereplő személyek tulajdonítanak nekik, keltik fel bennünk azt az érzést, hogy a hétköznapitól eltérő beszélgetést hallunk; de akkor már fenn is vagyunk ott, ahova Ibsen akart emelni bennünket.

Ezeken a pontokon vitte előre Ibsen a modern drámát a belső forma, a modern lélek színpadi ábrázolásának módszere tekintetében.

Az a világfelfogás, mely Ibsen drámáiból kiviláglik, meglehetősen egységes. «Csak» világfelfogásról van szó, tendenciáról, Dumas értelmében, nincs. Korai darabjaiba még lehet valahogy pozitív tételeket belemagyarázni: a többiekben csak az tükröződik, milyennek látja

az író a világot, milyen problémák gyötrik őt magát.

Arisztokrata, aki csak az egyénnek minden hagyományos és hétköznapi kötelektől való megszabadulását tartja «oly célnak, minőt óhajthat a kegyes». Arisztokratikusan képzei ezt egyedül lehetségesnek. Rosmer-je «nemes embereket» akar nevelni; de már abból is, hogy ő milyen kötelességeket ró a nemes emberre, nyilvánvaló, hogy ebből tömeg-tenyésztés sohasem lesz... Nem szabad megalkudni, hirdeti Brand; szembe kell nézni az igazsággal, mondja Gregers Werle; nem szabad törődni a hétköznapi érdekekkel, szónokolja Stockmann doktor; érezni kell a felelősséget, hirdeti halálával Rosmer és hogy több példát ne is hozzak fel, a Népgyűlölő mellékalakjai és tömegei, a Vadkacsa csaknem összes szereplői, magának Gregersnek tragikomikussá válása mind azt bizonyítják, hogy az emberiség nem termelt ilyen kötelezettségek vállalására. Nóra elindul a szabadságot megkeresni, Alvingné tragédiája az, hogy nem indult el, azazhogy visszafordult — de ki találta meg? Wangel Hilda, aki megölte szerelme tárgyát, a tényleges, de öregedő tehetséget, hogy utat nyisson a ránézve közömbös és (drámailag) problematikus értékű új nemzedéknek? Gabler Hedda, a szabadságával élni nem tudó hisztérika, aki még sokkal céltalanabbul öl és hal meg?

Nem, nem találják meg a felszabadulást még Ibsen legnagyobb, legrokonszenvesebb alakjai sem: csak a halálban, mint Rosmer, az egyedülmaradásban (mely csak belül tesz legerő-

ebbé, de a világra nézve egyértelmű a halállal), mint Stockmann.

És ha megtalálhatnók? Ha nem volnánk arra ítélve, hogy éltető hazugságok, társadalmi konvenciók, kicsinyes érdekek között élünk? Mi ad jogot arra, hogy életeket áldozzunk saját felszabadulásunkért? Van-e különbség a fantasztá Peer Gynt önzése között, aki Solvejget várhatja magára és John Gabriel Borkmané között, aki megöli valakinek «szerelmi életét?» Megjutalmazza-e — ez volt utolsó és legkeserűbb kérdése Ibsennek — a művészet Rubeket, aki ezért áldozta fel Irénét és önmagát?

Mindezekre a kérdésekre csupa negatívum a válasz és végeredményben megint csak Rosmer és West Rebeka gyönyörű meghalására kell visszatérnünk, ha Ibsen pesszimizmusának nyomasztó hatásától egy pillanatra meg akarunk szabadulni. Joggal nevezik Ibsent anarchistának, nihilistának, minden társadalmi megállapodás és kötelék lerombolójának, összeszaggatójának, de az ő nihilizmusa csak a fél-intelligenciák számára válhatik veszedelmessé. Aki igazán érti őt, tudja, hogy Ibsen erkölcsstana nem mondvacsinált, hanem igazi Übermenscheknek való. Hogy a Vadkacsában maga is kigúnyolja ez erkölcsstan érvényrejutásába vetett hitét: ez a különbség közte és az optimista Nietzsche közt.

Strindberg drámáinak lényegét legrövidebben úgy foglalhatjuk össze, hogy egy lírai élményt naturalisztikus eszközökkel és mégis szimbolikus érvényességgel akarnak kifejezni. A lírai élmény: a nemek harca, jóformán valamennyi

Strindberg-darab tárgya. (Az apa a legismertesebb nálunk. Lírai voltának megítélésére érdemes összevetni a Vallomások-kal). A naturalista törekvések összefüggenek Zola, a Goncourt-ok és Antoine gondolataival. Ami a szimbolizmust illeti, Strindberg más utakon jut el hozzá, mint Ibsen. Ibsen technikáját a Zola-regényekével hasonlítottam össze; Strindbergé inkább a Goncourt-regényekre emlékeztet. Nincsenek a drámán végigvonuló szimbolumai, vezérmotivumai. Ha egy motívum hirtelen különösen szimbolikus erővel jelenik meg a szemünk előtt, ez váratlanul, kiszakítottan történik, a darab csúcspontján — vagy valamelyik csúcspontján. Nem helyezi a multba a szükségszerűséget, hanem az alakok egymáshoz való viszonyát állítja be szükségszerűnek. Ez a viszony valami magasabb, az emberek fölött lebegő metafizikai entitás; nem a jellemektől függ, nem függ semmitől: van. Maguk a «jellemek» a lehető legnagyobb távolságban vannak attól, amit színpadi értelemben jellemnek szoktunk nevezni. Ez Strindbergnek legszorosabb kapcsolata a naturalista elmélettel, de egyszersmind ez az, ami a Strindberg-féle drámát problematikussá teszi, mint a modern dráma fejlődésének lehető útját. A régi, sablonos értelemben vett «jellem» egy vonásból állt. Ibsen — hogy a közbeeső állomásokkal ne törődjünk most — erősen komplexszé tette. De azért az ő alakjai mégis «jellemek», akiknek időben egymásután kianalizált vonásait visszafelé nézve együtt és egyszerre látjuk bennük. Strindberg — hogy a naturalisták Taine-i terminológiájával

éljük — a faj és a környezet determináló hatása helyett a pillanat hatására helyezte a hangsúlyt. Megvan, néhány alapvonás alakjában, az előbbi kettő is, de amit a dialógus naturalista keretlensége és szökellései legerősebben tárnak elénk, mégis csak a pillanat fiziológiai és lélektani hatása. Könnyű belátni, hogy ez közelebb jár a való élethez, mint Ibsen sűrített, logikus és többjelentőségű párbeszéde. Hogy a dráma nagyvonalúsága, szimbolikus érvényűsége veszít vele: az is nyilvánvaló. De Strindberg, ismétlem, nem itt, nem ebben szimbolikus, hanem az emberi viszonylatok végzet-szerű voltának érzékeltetésében.

A «viszonylatok»-at egyesszámban kellett volna mondanom: mindig ugyanarról a viszonylatról, a férfi és a nő harcáról van szó. Hogy ezt az ő lírai témáját lírai elfogultsággal írja meg, az részben ereje, részben gyöngesége darabjainak. Néhány hatalmas és megrázó jelenet kétségtelenül származik belőle. De az elfogultság végeredményben mégis csak árt a drámának, és különösen a naturalista-szimbolista drámának. Az az író, aki haragszik alakjaira, nem érti egészen őket. És a Strindberg darabjaiból kiáradó keserűség, fagyasztó és komor hangulat leverőbb hatású a legpezzsimistább, legírónikusabb Ibsen-darabnál is. Hiányát érezzük a mindent megértő szellemnek, mely mégis csak fel tud emelni bennünket. És ez az érzésünk akkor sem változik, mikor az Apa, a Hitelezők, a Haláltánc stb. szerzője megváltozott világ-felfogással ír történeti drámákat, mese-darabot és «ünnepi játékokat». Az ő Gondviselése nem

érthetőbb és vígasztalóbb a régi Strindberg fá-tumánál; s a Húsvét optimista befejezése, a «mesebeli óriás» becsöppenése a keserűen reális környezetbe, a Zolával kevert Berquin éme-lyítő ízét adja. Akkor már mégis jobban sze-retjük az első Strindberget, aki lesujt, de meg is ráz és mindenképpen érezteti velünk művé-szete őserejét.

A modern drámairodalom harmadik támasztó-pillére: Gerhart Hauptmann. Bár egész, foly-ton kereső és fejlődő egyénisége jogos góggal tiltakozhatik mindenféle beskatulyázás ellen, a naturalizmus és Ibsen hatása mégis tagadha-tatlanul végigvonul egész drámai oeuvre-jén. Brahm «Freie Bühne»-je fedezte fel a fiatal Hauptmann-t, Ibsen Kisértetek-je után az ő Vor Sonnenaufgang-ját hozván színre (1889-ben). Arno Holz elméletei a «következe-tes naturalizmusról» éppen úgy meglátszanak ezen az ifjúkori darabon, mint Ibsen szimbo-lumai. Tele van riasztó színpadi vakmerőségek-vel, melyek aztán lassan lecsiszolódnak, amint Hauptmann tovább érik és Ibsen hatása is szerencsésebben ellensúlyozza a nyers natura-lizmust. A Friedensfest és az Einsame Menschen már erősebben vallanak Ibsen ha-tására. Csakhogy Hauptmann színei komorab-bak, dialógusai — éppen a naturalista törek-vések miatt — inkább az elhallgatásban, a sejtetésben nyilatkoztatják meg a modern em-ber lelkét, mint a szimbolikus aláhúzásokban. Az Einsame Menschen alapja, mint a leg-több Ibsen-drámáé, az élet megkötöttségéből való romantikus kivágyódás, csak a kivágyódó

ember nem az a romantikusan kiemelkedő egyéniség, aki Ibsennél. Ez a különbség is tompítja a színeket, de viszont általánosabb érvényűvé teszi a drámát.

Az élet nyomorúságából a szépségbe való menekülés vágya magyarázza meg Hauptmann csodaszép álm-drámájának, Hannele-nek ketősségét: a sötét naturalizmust a valóság ábrázolásában és az álm egyrészében, s a «Wunsch-erfüllung» romantikáját az álm másik részében. (Később több szimbolikus mellékízzel, de a régi népköltészet egész varázsával írta meg legnépszerűbb mesejátékát, a Versunkene Glocke-t.)

Még mielőtt megszűnt volna Hauptmannak a naturalista iránnyal való közvetlen és szoros kapcsolata, sikerült neki (és egyedül neki az egész világirodalomban) tökéletes drámai kifejezését adni a naturalista szemmel nézett szociális kérdésnek. A Weber legalább is olyan jelentőségű a dráma történetében, mint a Germinal a regényében. De könnyebb lesz egy új Germinal-t írni, mint egy új Takácsokat. Teljes objektivitással ábrázolva jelenik meg itt az egymással szemben álló tőke és munka. Még nem a tudatos harc, csak a természetszerű kizsákmányolás és kizsákmányoltatás állapotában. A tőke képviselőjében nincs semmi egyéni, nincs semmi rossz: azt teszi, amire helyzete kényszeríti és kényszerítene bárkit az ő helyében. A munkát a tömeg képviseli: kiemelkedő egyéni sorsok nélkül. Az egyes típusok lehetnének másfélék is, ez egyremegy. Egyik panaszkodik, másik fenyegetődzik; a sors iróniája, hogy az el-

tompult, semmiben részt nem vevő öreget éri a katonák golyója. Tudatos harc, mondom, nincs még, csak a tömeg-elkeseredésnek pillanatnyi kirobbanása. Az egyetlen, ami igazán drámai lehet a szociális harcban, s az egyetlen mód, ahogy az egyéniség-ellenes szocializmust dramatizálni lehet.

Az egyénnek és a tömegnek viszonyát egy nagy korrajzi drámában, a Florian Geyerben rajzolta meg Hauptmann; legértékesebb és — legsúlyosabban megbukott művei közül való.

Vígjátékai közül — a legjobbak a 90-es évekre esnek — College Crampton főkiválósága a hős tragikómikus alakjának rajza; a Biberpelz és a Roter Hahn egyebet is ad. Közös hősnőjükben, az agyafúrt tolvajban és derék családayában, akit látszólag közönséges, nyers naturalizmussal ábrázol, valósággal szimbolikus megölő betűjét láthatjuk a fennálló intézményeknek, a hivatalos morálnak, melyek a maguk megkötöttségében tehetetlenek az egyén váratlan ötleteivel szemben. Helyettük csak egy másik hatalom csaphat le: az ugyancsak váratlan és megokolatlan ötletekkel dolgozó halál, mely hirtelen véget vet a ravasz mosónő diadalainak.

A felszabadulás reménytelen drámáinak korában szinte azt mondhatná az ember, hogy a Bunda és a Vöröskakas az egyetlen lehetséges vígjáték-témák. És a modern színpad oly szegény vígjátékokban, hogy ez a mondás talán nem is jár messze az igazságtól.

Hauptmann munkáit bajos volna szintetikusán tárgyalni: mindben próbál valami újat.

A Fuhrmann Henschel és a Rose Bernd fokozatosan emelik a naturalista ábrázolást a tragikum felé. Michael Kramer lelket és lírát visz a naturalista külsőségekbe. Utolsó felvonása, az apa monológja fia holtteste fölött, a színpadot nem tudta meghódítani, de olvasmányának megrendítő. Der Arme Heinrich természetes lejtésű, a schilleri páthosztól tökéletesen megszabadított versekben, fiziológiai alapokra építve visz bennünket a várt és elérkezett csodák világába. Und Pippa tanzt modern környezetben táncoltatja meg a szimbolikus csoda röpködő fényét. Aztán legendák következnek megint, Kaiser Karls Geiseln, Griselda... és közben az első Hauptmann-drámák motivumai jelennek meg újra Gabriel Schillings Flucht-ban s egy újromantikus fürgeteg ragad magával a Grillparzer-novella nyomán írt Elga-vázlatban, melynek éppen ez a vázlatosság az egyetlen lehetséges formája.

Hauptmann az a költő, akiről elhisszük, hogy pályája végén, mint Goethe, szuverénül fölébe fog emelkedni minden formának. Hogy sikerei és világhíre mellett annyi súlyos bukásban volt része, azt nemcsak a mai színház és az irodalom között tátongó egyre szélesebb szakadék okozza, hanem a mai élet és a drámai kifejezés még tátongóbb szakadéka. Egy-egy darabjával mégis sikerült a ma elképzelhető legtökéletesebb megoldást megtalálnia; a fejlődés szempontjából pedig még hasznosabbak azok a darabjai, ahol csak keresi a jövőendő útjait.

A franciák.

A legkonzervatívabb színházi közönség hazájában indult meg — mint e fejezet elején érintettük — a naturalizmus harca a színpadért. A nagy regényírók színpad-hódító kísérleteinek bukása vagy félsikere után, sőt a naturalizmus alkonyával egyidőben kezdődött meg az általános roham, a tulajdonképpeni drámaírók rohama. Antoine «Théâtre Libre»-je, mely két esztendővel megelőzte a német Freie Bühne-t, inkább a színjátszást és a színpadot akarta reformálni, mint a drámát; Lugné-Poë Őeuvre-színháza pedig a külföldi irodalmat (Ibsent, Hauptmant, Strindberget, Tolsztojt stb.) próbálta meggyökereztetni. De azért nagyobbára mellettük és körülöttük indult meg a francia dráma forradalma is.

Henri Becque műveiben ez a forradalom csak destruktív volt, csak a régi eszközök tagadása. Az a drámája, melyet ő maga legtöbbre tartott, *Les Corbeaux*, eldobta magától Dumas hatásos eszközeit, anélkül, hogy újakat teremtett volna. Ami a *Corbeaux*-ban történik, csak sötétebb és keserűbb, de nem szükségszerűbb és szimbolikusabb a Dumas-darabok történéseinél. Szinte akarata és programja ellenére írta meg Becque azt a művét, mely (utólag) népszerűvé tette, a *Parisiennet*-t, ezt a nemcsak helyzetre és egyéni jellemre, de a férfi és az asszony viszonyának majdnem strindbergi érzésére alapított keserű vígjátékot.

A modern élet drámaiatlansága a témája Maurice Donnay legjobb darabjának, az *Amants*-nak. Későbbi műveibe aztán a meg-

szokott, jól ismert eszközökkel iparkodik drámaiságot önteni. (*L'autre danger* stb.) Rokonyegység vele Georges de Porto-Riche, — talán azzal a különbséggel, hogy alakjai erősebb szenvedélyre képesek. (*L'amoureuse*, *Le Passé*.) Ez a mérsékelt drámaiság finom kulturával és jó szatirikus érzékkel keveredik Jules Lemaître darabjaiban; Alfred Capus színműveiben a csökönyös, elvi optimizmus oldja fel, mossa el a bonyodalmat. Capus e tekintetben utóda a végtelenül kedves — a mi közönségünk szívébe is beférkőzött — Pailleron-nak.

A Brioux-n fölülemelkedő, tendenciózus, de vezércikkbe mégsem vesző erkölcsrajzolók közül említsük meg Paul Hervieu-t (*le Dédale*) és Henry Lavedan-t (*Sire, Nouveau Style*, *Bagatelle* stb.) — egyik a klasszikus korrektség felé törekedő komoly dráma, másik a kissé laza építésű, ötletektől sziporkázó komédia mestere. Az «előkészítés», a külső szerkezet kifogástalan fölépítése szempontjából utólérhetetlen és elmés szatirájával is az elsők között áll a Flers és Caillavet társaság. Mellettük még sok jólhangzó nevet sorolhatnánk fel, főképpen annak igazolására, hogy ma inkább, mint valaha, van egy külön színpadi művészet, mely eltanulta az irodalomtól az emberábrázolásnak, a lelkek megrázásának némely eszközeit is és nem lehet azt mondani rá, hogy csupa hazugság, csupa konvenció: de főcélja mégis csak a tömegeknek mesterséges eszközökkel való felizgatása. Ebben a mesterségben nagyok: a mult vagy a jelen titkainak kiderülésével operáló Kistemaekers; a kínos helyzeteket

hihetetlen bőbeszédűséggel kiaknázó Bataille s a helyzet-analízis klasszikusa: Bernstein.

Félek, hogy inkább ehhez a csoporthoz, mint az igazi költők csoportjához tartozik a magam és kortársaim ifjúságának bálványa: Rostand is. Feltámasztotta Victor Hugo verselését, még ragyogóbb rímekkel és a közben eltelt naturalista évtizedek hatása alatt még jobban szétmarcangolt alexandrinusokkal. Megfogta a századvég újromantikus hangulatát, melyet első darabjában (*les Romanesques*) oly brilliánsan és kedvesen gúnyolt ki. Versek pompájába öltöztette Jézus alakját (*la Samaritaine*) és ezt csak azért a második felvonásért lehet megbocsátani neki, ahol Jézus nem jelenik meg, hanem a tanításaival eltelt samarjai asszony szuggerálja helyette a tömeget. Feltámasztotta azt a hőstípust, mely mindig meg tudta részégiteni a «*bon sens*» népét (*Princesse Loiraine, Cyrano*) és a «*panache*»-hősiességhez, a hulló-falevél-szentalizmusához az imperialista Napoleon-legendát is hozzáfűzve, a *Cyrano* is túlszárnyaló sikert ért el a minden sorában kiszámított *L'Aiglon*-nal. Utolsó műve, *Chantecler*, egy kis allegorizálással akarta elmélyíteni nacionalista tendenciáját, de vagy Rostand, vagy a közönség nem bírta el ennyi mélységet s a siker alatta maradt a várakozásnak. A vers és a technika művészetén kívül, azt hiszem, csak egy művészete van még egykori bálványunknak: a tömeglélekkel való összeforrás művészete.

A tisztán irodalmi célokból kiinduló drámaírók közül itt kénytelen vagyok figyelmen kívül

hagyni azokat, akik könyvdrámáikkal sohasem jutottak túl egy szűk intellectuel-környezeten. Sokáig ez volt a sorsa Maeterlinck-nek is, dehát habent sua fata libelli, s ez még igazabb, ha drámáról van szó. A Monna Vanna felhívta a világ figyelmét a flamand-francia költő könyvdrámáira.

Maeterlincknél a naturalista kifejezőmód mintegy légüres térben egyesül a szimbolizmussal. A nyelv, a stílus: a befelé élő modern ember primitíven egyszerű nyelve. A lelki kultúra kezdete és vége a primitív nyelv: közbül van a még nem túlságosan bonyolult érzés bőbeszédű, retorikus kifejezése. Az elhallgatások és sejtetések egyszerű nyelvét szólaltatja meg Maeterlinck. Csupa tömönlat, három ponttal elválasztva és a három pont a lényeges. Amit bele kell gondolnunk vagy éreznünk, az mindnyájunk alap-érzése bizonyos nagy katasztrófák közeledtével. A szerelem és a halál, együtt vagy külön-külön: ezek Maeterlinck végtelenül egyszerű és hangulati tartalmukban mégis kimeríthetetlen témái. (Alladine et Palomides, Aglavaine et Sélysette stb. A halálhangulat legtökéletesebb ábrázolása: La mort de Tintagiles.) Ezeket a témákat valóban fölösleges elhatárolt, reális milieube helyezni. A Maeterlinck-drámák nagyrésze mesedráma, Meseországok királyi palotáiban, erdeiben, kertjeiben játszanak, a szín fontos, de csak mint hangulati velejáró, néha mint szimbólum. A realitás szokott részletei, egyéni külsőségei hiányoznak a nem mesei tárgyú darabokból is. (Intérieur, L'intruse, Les Aveugles.) Nemcsak hiá-

nyoznak, de tökéletesen fölöslegesek is volnának. Összeütközés, harc, komplex külső élet nincs Maeterlinck darabjaiban: csak egyszerűségükben szimbolikussá váló képek, saját lelkünkben elmélyülő hangulatok, félelmek, bánatok, örömek, vágyak. Az egész fölött pedig, mindent összefoglaló erővel, ott lebeg az ismeretlen, a Maeterlinck-drámák főhőse.

Ezekhez a darabokhoz képest a szabályos és hatásos renaissance-dráma, *Monna Vanna*, igazán megalkuvásszámba megy. Az *Oiseau bleu* végtelenül bájos allegorikus költemény; alkalmas a szimbolista Maeterlinck népszerűsítésére.

A modern ember lelki problémáinak szimbolikus ábrázolásával kísérletezett, Ibsen hatása alatt, François de Curel, a *Repas du Lion*, a *Fossiles*, a *Nouvelle Idole* stb. szerzője. A franciák közt kétségtelenül kivételes jelenség; egyéni ereje azonban nem volt elég ahhoz, hogy felszívja és megeméssze az Ibsen-hatást. Meséi rendszeren erőszakosabbak, valószínűtlenebbek, semhogy igazán szimbolikus erővel hathatnának. Amellett az okoskodás is bágyasztja alkotóerejét.

A világ színpadain uralkodó mesteremberek nagy tömegét s a jószándékú nem-érvényesülő kis csapatát elhagyva, befejezésül még egy nevet említek a mai franciák közül. Georges Courteline ez, néhány igénytelen kis bohózat szerzője, egyébként kroki-író. A legtermészetesebb arccal és stílussal tudja elénk állítani a groteskségig túlzott helyzeteket. Molière legjobb bohózatainak emlékét idézi fel *Le Com-*

missaire est bon enfant, a hivatalos góg és korlátoltság megcsúfolása; az École des femmes keserúsége érzik meg a halálrakacagató Boubouroche-ban. Courteline az egyetlen a mai franciák közt, aki olyasvalamit tud adni, amitől még nem vették el a kedvüket a többi Európa jól-rosszul sikerült utánzatai. Mert a nagy színházak bizony mindenütt ezekből a franciákból vagy utánzóikból élnek...

németek.

A «Freie Bühne» megalapításának idejében úgy látszott, hogy lesz, aki elsöpörje a német színpadokon uralkodó, középszernél is alantasabb «irodalmat». A harc nehéznek ígérkezett. Ne feledjük, hogy Hauptmann-nál sokkal zavar-talanabb és kiadósabb sikereket ért el Sudermann, hosszú évtizedeken keresztül. Kellemesen merész, felszínes és hatásvadászó darab-jait a nagyközönség máig is szívesebben élvezi Hauptmann műveinél. Azok, akik Hauptmann-nal egy irányban indultak el, többé-kevésbbé sikeres kezdetek után hamar lehanyatlottak. Holz és Schlaf, a német naturalizmus elméleté-nek harcosai, a Familie Selicke-ben próbál-ták ki elméleteiket. Georg Hirschfeld-nek egy műve keltett feltűnést: a Mutter. Max Halbe erőhatású Jugend-je ma is él, a Mutter Erde, Der Strom már nem tettek új leveleket babérjaihoz. A lírikus Otto Erich Hartleben a katonatiszti életből vett Rosen-montag-gal érte el élete egyetlen színpadi sikerét. Max Dreyert már nem lehet Haupt-mann köréhez számítani. Nyers, jókedvű, gyil-

kosan szatirikus és groteszkül reális, akár a való életet (Probekandidat), akár Meseországot (Tal des Lebens) ábrázolja.

Most aztán: jóformán ahány név, annyiféle próbálkozás, iránykeresés következik.

A legjelentékenyebb, aki mellett meg kell állapodnunk: Schnitzler. Színpadi oeuvre-je terjedelemben és értékben egyaránt fölér elbeszélő munkáival, bár igaz, hogy az elbeszélőt ebben sem képes, vagy nem is akarja elrejteni. Nem a nagy összeütközések embere. Nincsenek olyan hősei, akikre nézve élet-halál kérdése lehetne valami. Még a — halál sem, mint ezt Der grüne Kakadu francia arisztokratái bizonyítják. Bécs és a mindent viszonylagosnak, mindent epizódnak érző, hangulatokat, érzéseket analizáló modern ember, ez a két elem alkotja Schnitzlert olyanná, amilyen. Pályája első felének Anatol a tipikus — mondhatnám lírai — hőse; egészen sohasem tud tőle megszabadulni. Az Anatol-féle szerelmek csak egyszer jutnak odáig, hogy egészen kivételesen, egyik fél számára, túlelmedjenek az epizodikusságon — ez teszi majdnem-tragikussá a Liebeleit. Mikor Ibsen hatása erősen érezhetővé válik Schnitzleren, azt tűzi ki céljául, hogy ezeknek a (drámai szempontból) felemás embereknek sorsát szimbolikusan tüntesse fel. Nehány darabjának címe (Der einsame Weg, Der Ruf des Lebens, Das weite Land) nyíltan mutatja ezt a tendenciát. Lehetséges-e, amire vállalkozik? Úgy látszik, nem. Schnitzler sokkal ízlésesebb annál, semhogy — hit nélkül, tulajdon látása ellenére — Ibsen romantikus

és végletes embereit rajzólná. Akkor sem teszi ezt, ha a renaissance-ba megy vissza (Schleier der Beatrice) és még kevésbé, ha csak annyira távolodik el a jelentől, mint a Der junge Medardus-ban. Az ő embereinek erotikus (vagy néha intellektuális) problémái nem drámaiak.

A sorshoz való viszonyuk nem lehet tragikus. Egymáshoz való viszonyuk pedig nemcsak egyszerűbb, mint Ibsennél — ami a valóságosságnak és a szimbolikusságnak javára is válnék — de, ami már drámai szempontból baj: kevésbé jelentős is. Ezek az emberek magyarázzák magukat egymásnak — ezt is el-tűrnék — de nagy a gyanuk, hogy volta-képpen maguknak magyarázzák magukat. Mindenesetre: ők magyarázzák és nem a szerző és ez a titka annak, hogy Schnitzler mégis drámai hatásokat ér el dialógusaival. Embereket tud a színpadon, ha nem is cselekedtetni (mert ez a nemzedék nem cselekszik), de beszéltetni. Schnitzler a dialógus abszolút művésze. Szelle-messége nem mots d'auteur-ökből áll. A dia-lógusért élnek az alakjai, de a dialógus életet is ad nekik. A naturalizmus követelte «beszélt irodalmi nyelvet» senki sem találta el Schnitz-lernél tökéletesebben. Egy pillanatra sem esik ki elegáns és fesztelen természetességéből; még akkor sem — és ez nagy szó — mikor né-mely pontokon a szimbolumnak kellene a nyel-vet aláfesteni.

A dialógus finomsága, elméssége ad bizonyos értéket Hermann Bahr vígjátékainak. (Das Konzert, Das Prinzip.) Vele együtt Felix

Salten is (Vom anderen Ufer stb.) magánviseli Bécs eltörölhetetlen bélyegzőjét.

A századforduló többi drámai irányai közül más helyen tárgyaltam az esztéták drámáit. Az az új romantika, mely ezekben (néha a naturalizmus eredményeinek felhasználásával) megjelenik, éppenséggel nincs elszigetelve. Láttuk, hogy Hauptmann is választ romantikus témákat. És a naturalista elbeszélő Schmidtbonn romantikus drámája, Der Graf von Gleichen, csak egy tünet a sok közül.

De azt merném állítani, hogy a verses romantikus drámáknál jellemzőbb tünete az újromantikának az a mód, ahogy a groteszk írók látják a mai életet, vagy az életet egyáltalán. Wedekind: ez a név a naturalizmus iskoláján keresztülment fékezhetetlen szubjektivitást jelent. Szuverénül összetör minden formát; akár külsőleg is folyvást változó színeken játszik a darabja, mint a Frühlings Erwachen, akár három-négy felvonásba van szorítva: mindenképpen a szabadjára engedett szeszély dobálja egymásra a jeleneteket. Dialógusa durvább a «természetesnél», de azért mégis sokszor belevész az elméletbe és papiros-szerúségbe. Jellemeit a rosszakaratú beállítás teszi groteszkké; valami fanyar ember-megvetés érzik legtöbbszörnek diszparát vonásokból való összeeszkábálásán; ennél az általános ember-megvetésnél csak a női bestia rémült gyűlölete nagyobb. (Erdgeist, Büchse der Pandora.) Helyzeteinek valóságosságát éppen a groteszk hatások kedvéért rontja el készakarva is. Nyugodtan keveri össze a valóságot a fantáziával és a

szimbolummal: lásd a *Frühlings Erwachen* temetői jelenetét. Mindezek mellett tendenciózus, akár a régi romantikusok: nemcsak a *Frühlings Erwachen*-ben, de utolsó darabjaiban (*Musik*, *Hidalla*, *Oaha*) is. A romanticizmus nyárspolgárgyűlölete, groteszk formában: ez a *Marquis von Keith* lényege. — *Wedekind* készakarva is zürzavaros, vegyes hatásokat kereső darabjai mindig nagyobb ellenzékre találtak, mint hívó közönségre. Most, kevéssel halála után, divatba kezd jönni. Ez talán annyit jelent, hogy torz és kétségbeesett emberlátása általánossá lett ezekben az esztendőkbén.

*Wedekind*nél reálisabban, főként pedig: megszerkesztett formában és tömör, újszerű dialógussal, de szintén a groteszkhez közeljáró tragi-komikummal rajzolja a modern nyárspolgárt *Karl Sternheim*. (*Bürger Schippel*.)

Az új idealizmus egyik legjelentősebb képviselője *Herbert Eulenberg*. Romantikus ő is, túláradóan lírikus és főélménye: az egyéntönkretevő, agyonnyomó társadalom. *Paul Ernst* új klasszicizmussal kísérletezik (*Brunhilda*), szigorúan kötött formákra és leegyszerűsített mesére törekedvén. *Ibsen* bonyolult motívumai helyett nála néhány nagy vonás szerepel; neki is csak az életnek a lélekben való tükröződése a fontos, de ezt az életet stilizálja klasszikusan egyszerűre. *Ernst*, ha nem is áll a szó szoros értelmében egyedül, mindenesetre a képzelhető legkorszerűtlenebb jelenség az újromantika idején. Hogy a formai (de egészen külső!) klasszicizmust milyen határig tudjuk ma elkép-

zelni, arra Schönherr sikerei mutatnak példát. Igen, szeretjük a rövid idő alatt, kevés ember között lejátszódó, izgató történeteket (ennyit már a mesteremberek is észrevettek). Schönherr, aki igazi író és mesterségét kitűnően értő színházi ember egyszemélyben, kézzelfogható részlet-szimbolumokkal gondoskodik arról, hogy dialógusai sohase váljanak a néző szemében elméletiekké; nagyon is reálishan keveri a fiziológiát a lélektannal; esze ágában sincs, hogy a klasszikus egyszerűségű, lélekanalízisre alapított drámához térjen vissza. Eddigi művei közt legigazibb érték a *Glaube und Heimat*, egységes hangulatával, néplélektanával és becsületese, de erős hatásaival. Az *Erde*-ben nem annyira a fölvetett és meg nem oldott generáció-probléma, mint az öreg paraszt alakja érdekes; a *Weibsteufel* és a *Kindertragödie* némi lecsúszásnak érzik a fiziológia és pathológia felé.

Nem volna nehéz a német drámában még néhány tapogatózó irányt megkülönböztetni. Megemlíthetném a szerzőmentes színpadot is, amely felé Reinhardt törekszik, mikor Sophoklest, Shakespearet, Schillert alakítja át saját rendezői céljaira és Kotzebue sikeres feltámasztásával hány fittyet minden irodalmi komolykodásnak. Reinhardt útja a *Kammerspiele* és az *Ötezrek* színháza között rámutat a modern dráma legsúlyosabb problémájára: hogy művészet-e a drámaírás, vagy mesterség; helyesebben: maradhat-e művészet akkor is, ha háromszázak helyett ötezrekhez szól egyszerre?

A mai nemzedék sem Németországban, sem másutt nem tudja megoldani ezt a problémát.

Az angolok, azaz : Shaw.

A többi fejezetekben elszórtan megemlített írókon kívül nincs más angol, akiről meg kellene emlékeznünk, csak George Bernard Shaw. Néhány kedves és népszerű jelentéktelenség, aki eljutott hozzánk és nagy kasszasikereket aratott nálunk, nem változtat azon a tényen, hogy az angolok modern drámájának vajmi kevés köze van a világirodalomhoz s az irodalomhoz is egyáltalán. Pihennivágyó, jóllakott, prúd és mindenekfölött naiv közönség szórakoztatója.

Az egyetlen angol drámaíró, akiről szólunk, nem angol és nem drámaíró. Shaw ir származása érthetővé teszi azt a gunyoros fölényt, mellyel az angol viszonyokat nézi. De származásánál sokkal fontosabb szocialista meggyőződése, mert ez formálja meg paradoxnak látszó nézeteit «általános emberinek» vélt, de az ő szemében csak polgári és kapitalista érzésekről, tulajdonságokról, felfogásokról. Nem drámaíró, mert igazán csak jobb elnevezés híjján lehet drámáknak mondani azokat a dialogizált műveket, melyekben világnézetét kifejezte. De nagy művész, mert talált egy új formát, középutat a modern dráma s a XVI. század vita-drámája között, mely brilliánsan egyesíti magában az egyiknek valóságosságát s a másiknak dialektikáját. Ez az új forma természetesen csak a Shaw testére van szabva; rosszul járna, aki utánozni próbálná. Nem megoldása semmi más

művészi problémának, csak ez egynek: hogyan lehet G. B. Shaw vakmerő és új látásmódját a minden újtól irtózó tömegre, a konvenciókon kérődző színházi közönségre rákényszeríteni? A megoldást nem lehet szabályba foglalni, csak rá lehet mutatni az egyes darabokra: így!

Mindaz, ami Shaw-ban paradoxként hat, oly mélységesen különbözik Wilde paradox-röppen-tyűitől, hogy az a közönség, mely nem tudta ezt a különbséget észrevenni, Jókai Garam-völgyijének mondása szerint megette volna a macskakölyköt szilvásgombóc helyett. Wilde minden dolgot (külön-külön) tudott a másik oldaláról is látni. Shaw minden dolgok összeségét látja, nem másik oldaláról is, hanem elfogult meggyőződéssel, véres komolysággal, a másik oldalról. Amit ő nevetségessé tesz, az a mi látásunk. Ha meg akar tréfálni bennünket, akkor — anélkül, hogy véleményt nyilvánítana — enged a magunk módja szerint képet alkotnunk az alakjairól (*Devil's Disciple*, *Arms and the Man*, *Candida* férfihősei) és csak aztán szólal meg, akár a helyzetek átcsoportosításával, akár kényelmesebben, valamelyik szócsövén keresztül. Ekkor látjuk csak, hogy akit mi hősnek néztünk, ostoba, akit gyöngének néztünk, erős, akit hitványnak néztünk, önfeláldozó lélek vagy megfordítva. Shaw és minden más drámaíró (azaz: Shaw és a drámaírók) között az a különbség, hogy azok egy párton vannak a közönségükkel, rögtön megértetik vele, hogyan vélekednek ők és milyen véleményt kívánnak alkottatni alakjaikról; ha valakit félre kell ismerni, a szereplők között

helyezik el a félreismerőket, akikre a közönség a jólétesült ember fölényes és kellemes szána-kozásával tekint le. Shaw ellensége a közönségének és nemcsak ezt a jóleső érzést nem adja meg neki, de egyenesen arculcsapja, mert nem azt bizonyítja be, hogy «a világ, a szomszédod ilyennek látja a hőst», hanem ad oculos demonstrálja, hogy «te magad ilyennek látod, pedig...»

Shaw darabjainak élvezése olyan masochizmust követel meg a mai polgári közönségtől, amilyen a Beaumarchais Figaro-jának tapsoló arisztokratákban lakozott. Hiszen az előbb felsorolt arculütések úgyszólván csak erkölcsi, elméleti jellegűek a Widowers' Houses, a Mrs. Warren's Profession, a Major Barbara csapásaihoz képest. Az emberbarát, aki voltaképpen házbéruzsorából él, mert tulajdonosa azoknak a telkeknek, ahol más uzsorászkodik helyette; a kényes erkölcsű, művelt leány, aki anyja bevallhatatlan mesterségének köszönheti kényes erkölcsét és műveltségét; az «Üdv hadseregének» őrnagy-kisasszonya, aki véres milliókból kénytelen jótékony célokat támogatni, mindezek az alakok csak másodsorban emberek, legelsősorban a tőkés társadalmi rend paradox voltának bizonyítékai; ezek a levegőt szippantják fel, melyben a közönség mozogni, látni, hallani, értékelni — és mindenekelőtt: lélegzeni tud.

Shaw főmondanivalója ezekben a darabokban van; de ugyanazok a motívumok hangzanak fel a többiben is, legföljebb más a tárgya annak a legendának, amit a főtéma lerombol.

A történelem tragikus, nagy, sorsintéző, tőlünk különböző emberei? Lásd: Caesar and Cleopatra, Man of Destiny. Erkölcs, erkölcstelenség? Lásd: Doctor's Dilemma. A gyöngénő? Lásd: Candida, Man and Superman, Captain Brassbound's Conversion, Pygmalion. És így tovább...

Mindebben, ami a drámához hasonlít, sablonos, vagy legföljebb a sablonnak irónikus, túlzott alkalmazása. A többi dialektika. A pszichológia ugyan éppen nem gyöngé oldala Shawnak, de ez azért ránézve másodrendű kérdés. Darabjaiban nem emberek, hanem világfelfogások, vagy ugyanannak a — polgári — világfelfogásnak anarchikusan ellentétes (és éppen ez ellentétek komikumával egymást és önmagukat legyilkoló) megnyilvánulásai állnak szemben egymással. Ezekért a ragyogó párbeszédért íródtak Shaw darabjai és a legalaposabb esztétikai méltatásnál is többet mond róluk az, hogy a közönség arculverést és drámaiatiánságot egyaránt gyönyörrel tűr el a kedvükért.

A többi nemzetek.

Nem lenne sok értelme annak, hogy e szűk keretekben kitérjek azokra az írókra, akik a maguk hazájában a tisztas átlagosság színvonalán propagálták az uralkodó irányokat, anélkül, hogy valami egyéni színt mutattak volna. Sőt egy-egy színdarab világgörüli útja sem ok arra, hogy az irodalomtörténet foglalkozzék vele. (Ha egyszer a közönség történetét írhatná meg az ember!) Néhány kiemelkedőbb névre és címre szorítkozom csak.

Dániából Gustav Wied $2 \times 2 = 5$ című komédiája jutott el Európa színpadjaira. Kaméleon-professzorainak friss és elmés kigúnyolását ma is élvezet olvasni. Strindberg és Ibsen honfitársai közül nem tudnék modern színpadi kiválóságot megnevezni. A holland írók közül a regényíró Multatuli «Fejedelmek iskolája», ha másnak nem, olvasmánynak művészi. Heyermans a naturalizmusnak, a fiatal Ibsennek és Hauptmannnak utánzója. Remény-e hatásos darab; a polgári tárgyú Láncszemek eredetibb és néhol éppen olyan megrázó, mint ez a halásztragédia. Az oroszok közt Csehov a drámában is az, aki a novellában, a rajzban volt: részletek nagyszerű ábrázolója. Egyetlen témája, lírai alaphangulata: az orosz környezet akarát-ölő hatása. Ilyen összeroskadó akarások vannak a szimbolizmusmal kacérkodó Sirály-ban és a Vanja bácsi-ban is. A lírikum önt életet ezekben a drámaiatlan és laza drámákba. Gorkij színpadi sikeréről beszéltem már. Andrejev-nek néhány drámája (A csillagok felé, Az ember élete, Anathema) a nyugati irodalombarátokra is hatott. A lengyel Przybyszewszky Stanislaw a legérdekesebb tehetségek egyike azok között, akik Ibsen és Strindberg hatása alatt szólaltak meg.

Az olaszok legharsogóbb nevét, D'Annunziót, máshol említettem már. Az olasz színpadnak megvoltak a maga pesszimista-naturalista írói; ezek az olasz határokon túl is ismeretesebbek történeti drámákat vagy vígjátékokat író kortársaiknál. Giuseppe Giacosa, Roberto Bracco, Girolamo Rovetta és a már emlí-

tett verista regényíró, Verga, a Lupa szerzője, magyar színpadon is szerepeltek. Az újak közül Sem Benelli Gúnyvacsorája (Cena delle beffe), egy naturalisztikus eszközökkel megírt renaissance darab, a legérdekesebb és legeredetibb, ami Itáliából kikerült.

A magyarok.

E pillanatban, mint látjuk, sehol sincs határozott iránya a drámának; a magunk színpadi irodalmának sem róhatjuk fel bűnül, hogy a világszerte általános iránytalanságban tévelyeg és premierről premierre olyan meglepetések elé állít bennünket, melyekben semmi meglepő nincs. Szerzőink az utolsó harminc esztendőben megtanulták, ami a drámaírás mesterségéből megtanulható. Ez nagy haladás; az egész világ honorálta, talán nagyobb mértékben is, mint a szó irodalmi értelmében érdemes lett volna. Közönséges dilettánsaink is értek el külföldön nagy kasszasikereket. Az irodalmi és pénztári szempontok összeegyeztetésében nálunk is a pénztaré a döntő szó. A modern ember drámai kifejezésének problémája helyett a modern közönség szórakoztatása a probléma. E

A régi drámaíró-nemzedéket az újjal Herzeg Ferenc köti össze, aki ma áll népszerűsége tetőfokán. Az ő első darabjaiban még különös érdemszámba ment, hogy megvolt bennük a franciák régihagyományú színpadi kulturája, a jelenet-szerkesztés, a természetes, finom és logikusan vezetett dialógus, a felépítés korrektsége.

Ezek a tulajdonságok azóta még előkelőbb

csiszoltsággal ragyognak színműveiben: a Kék róka értéke is ezekben rejlik.

Herczeg színművei szellemesek és okosak. Mélységre, melegségre ritkán törekszik bennük; ha igen, föltétlenül megérezzük, hogy a hang erőltetett, hamis. Valami olyan hűvös fölénnyel nézi az embereket és a világot, hogy tulajdonképpen csak szatirikus vígjátékot szabadna írnia. Alakjai nem lehetnek tragikusak, mert többé-kevésbé maguk is örökölték teremtőjük józan látását. Talán impulzívok, mint Ocskay vagy Konstantin császár, de fellobbanásaikon megérzik, hogy a szerző kiokoskodva ragasztotta rájuk ezt a tulajdonságot. Herczeg igazi hőse az Árva László király Hunyadi Lászlója és ez a Hunyadi a modern ember a maga tökéletes drámaiatlanságában.

Hogy Herczeg alapjában véve vígjátékíró, azt nem annyira vígjátékai, mint Ocskay brigadéros és legjobb színpadi műve, Bizánc igazolja. Az előbbiben az volt a feladat: megmagyarázni, rokonszenvessé tenni valakit, aki a mindnyájunk előtt szent és sérthetetlen emlékü Rákóczit elárulta, anélkül, hogy Rákóczi alakján csorba esnék. Minthogy nagy elvi, politikai ellentétek kitalálása sok okból lehetetlen volt és nem is vezetett volna célhoz: maradt a félreértések komédiája. Az Ocskay-darab intrikája, egész második felvonása, minden lepezés ellenére, bohózati requizitumokból áll. Ez a drámai probléma kikerülése.

A Bizáncban kereste Herczeg a drámát, de ismét csak az ő látásának megfelelő szatirikus megfigyelések mozaikszerű képe az, amiben ki-

tünő. A dráma egy megokolatlan, hirtelen impulzióból kerekedik ki.

A mai embert, a mai napot látja Herczeg mindenütt. Történeti darabjai kivétel nélkül aktuális kérdéseket bolygattak fel a néző lelkében, bármily finoman és előkelően burkolta el Herczeg az aktualitást. A mai ember cselekszik és beszél ezekben a darabokban. Vígjátékban ez mulatságos. A Balatoni regében élvezük Mátyás cercle-jét és nem bánjuk, hogy «sirkefogó» és más hasonló szavakat használ. Komoly drámáiban felszisszenünk az archaizálás tökéletes hiányából származó stílszerűtlenségeken, akár komolyak, akár tréfásak. Tarics így beszél Ocskayban: «ez a kötél szent szimbolum lesz...» Szilágyi Mihály ezzel fejezi be Árva László egyik felvonását: «taknyos!» Különböző irányban mind a kettő illuziót rombol.

Gárdonyi Géza, mint máshol elmondottam, egyáltalán nem drámaian látó író: de azért az ő megbukott Zétá-jában, e «színpadra tett regény»-ben, az Attila-korabeli ember lelke mégis illuziót keltőbb módon lobban meg előttünk.

Az újabb nemzedék nem igen foglalkozik a történeti drámával. Nagy sikereket ezen a téren csak Szomory Dezső aratott. Ezt mint történetíró regisztrálom anélkül, hogy még csak a közönség lélektanából is meg tudnám magyarázni. Epizód- és képszerű fölépítés, a dráma minden elemének nemcsak hiánya, de tagadása, sok és a konzervatív tömeg-fülnek nem kellemesen stilizált beszéd: ezekből az elemekből tevődött össze — mindenek ellenére — a Habsburg-drámák sikere. Szomory modern darabjai-

nak, psycho-pathologiai eseteinek sikerét már könnyebb a közönség lélektanának segítségével megérteni.

Mindezek az írók keresztülmentek a naturalizmus iskoláján és többé-kevésbé leszűrték maradandó eredményeit. Tulajdonképpen naturalista drámánk alig volt több, mint Bródy Sándor Dadája, ez is megtűzdelve az ő nagyon is egyéni különöségeivel. A Hófehérkében naturalizmus és miszticizmus keveredett. Újabb társadalmi színművei közt a Tanító nő a legkülönb; azóta az ürességnek és hétköznapi-ságnak ama mélységes (de igen népszerű) színvonalára ért le, melyet a Timár Liza képvisel.

Ferenczy Ferenc a modern léleknek Ibseni értelemben való boncolásával kezdte érdekesen induló pályáját. Legnagyobb sikerét egy sokban Pailleronra emlékeztető vígjátékkal, a Flirttel aratta. Aztán még sokfelé ingadozott és mármár, félek, meg lehet állapítani, hogy nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket.

Hajó Sándor két-három darabja (elsősorban a Holnap című szatira) értékes ábrázolása a modern fiatalság lelkének.

Molnár Ferenc darabjain éppen úgy, mint elbeszélő művein, meglátszik az egykori krocki-író. Ha mások problémából, témából, meséből, vagy, nem bánom, «alapeszméből» indulnak ki: ő mindig ötletből. Kevésbé szerencsés viszonyok között akárhány darabjából krocki lett volna (egy humoreszkjében meg is írja egy ilyen elvetélt «nagy téma» történetét), így azonban krockijait vagy novelláit írhatta meg vígjáték-

nak. Amíg nem tudta, hogy az egész világnak ír, könnyelműen engedte is uralkodni az ötletet és az ötleteket a darab rovására. Az Ördög még tele van hajuknál fogva odarángatott szerzői szellemességekkel. Azóta finomabb, előkelőbb lett: hogy úgy mondjam, több felelősségérzet látszik meg az írásain. Az ötletek már alá vannak rendelve az egésznek, de az egésznek alapja most is: az ötlet. Molnár új darabjait körülbelül ilyenfajta kíváncsisággal várjuk: «vajjon mi jutott már megint eszébe?» Kétségtelenül érték az ilyen darab is, tekintve, hogy igen sokan foglalkoznak színműírással, akiknek egyáltalán semmi sem jut eszébe. Emellett Molnár a dialógusnak, a felépítésnek és — bizonyos területeken — a lélektannak is összehasonlíthatatlan művésze. Az asszonyi lélek kifürkészhetetlensége, az ő kedves novella-témája, szinte hátborzongatóan mered elénk a Testőriben; a külváros szellemessége, erkölcse, szentimentalizmusa, fantáziája pedig gyönyörűen testesül meg legjobb művében, a Liliom-ban.

Biró Lajos igazi művész, de — mondtam már — ez novelláiból derül ki. Színpadon néha Bernstein, néha Bataille, legutóbb (Hotel Imperial) kissé Tolsztoj is volt. Mindez sokszor sikerül is neki és sohasem tagadja meg egészen művész-voltát. De talán még fájdalmasabb érzés néha észrevenni a művészt a mesterember zubbonyában, mint tökéletesen megfeledezni róla.

Lengyel Menyhért a néhai Thália idejében mint Ibsen-tanítvány kezdte. Aztán a keserű, minden fölény és megértés nélkül keserű

szatirák korszaka következett. Majd meg az exotikum és a nyílt hatásadászat mezejére tért át s ezen az úton halad máig is. A mesterséget kitűnően megtanulta, de nagy kérdés, hogy kétségtelen művészi érzéke nem sorvadt-e el a kasszasikerek hajszolásában.

Mint az elbeszélő irodalomban, itt is takarékoskodom a nevekkel. Sőt színházi dolgokban még nagyobb tér- vagy időbeli távolságra van szüksége a kritikának, hogy irodalomtörténetté válhassék.

VIII. FEJEZET.

A modern lira.

Az utolsó emberöltő lirája — még ha a más fejezetben már ismertetett esztétákat nem számítjuk is — sokkal arisztokratikusabb e korszak elbeszélő és színpadi irodalmánál. Két kezünk ujja sok is talán, ha azokat a modern lirikusokat akarjuk felsorolni, akik tudatosan a milliókhoz fordulva tárják ki lelküket s úgy is tudnak beszélni, hogy milliók érthessék meg őket.

Ez az arisztokratizmus azonban nem jelenti a világtól való menekülést, mint a német romantikusoknál; nem jelenti a gőgös fölébekerekedést, mint az esztétáknál; egyszerűen a modern ember komplikáltabb szubjektivitásának megalkuvás nélkül való kifejezését jelenti.

Ez a komplikált szubjektivitás minden egyes esetben annyira egyéni, hogy csak szimbolumok segítségével lehet fővonásait általánosítani: és e szimbolumok érthetősége, általános érvényűsége nagyon is kétséges lesz. Azok a nagy, mindennapi voltukban költőivé felnagyított átlag-érzések, melyekkel a francia romantika lirája operált, igen kevés költőt ihletnek meg.

Nem körülhatárolt, élesen látott tényekről,

hanem hangulatokról, benyomásokról van szó. Ha eddig festett vagy kaméákat csiszolt a líra, most sem az ellentétekben dúskáló színskálára, sem a plasztikus, kidomborodó felületekre nincs szüksége többé. Muzsikálni akar. A szavaknak nem fogalmi jelentése fontos többé, mert elég, ha annyit lehet «megérteni» belőlük, amennyit egy zenedarabból: vagyis hangulatukat. Hangzásuk sem azért fontos tehát, amiért eddig, hogy színeket vagy plaszticitást varázsoljon elő: csak zenei szempontból.

Ilyenformán új feladat előtt állt költő és olvasó.

A költőnek át kellett értékelnie az egész szótárt és mindazt, amit verstannak, stilisztikának, retorikának, poétikának szokás nevezni... sőt még a nyelvtant is.

Az olvasó feladata sem volt könnyű. A vers-olvasás lélektani processzusa eddig ennyi volt: egy igen könnyű fogalmi megértés, s ezzel egyidejűleg vagy közvetlenül utána (aszerint, hogy minő verset olvasott) a kifejezett általános érzés utánérzése, elragadtatás a szónoki lendülettől, átvevése a tárgy hangulatának, vagy a festői, esetleg plasztikus szépségek műértő élvezése. Ennél nagyobb erőfeszítést a parnasszista költészet sem követelt tőle.

Most mindenekelőtt háttérbeszorult, sokszor fölöslegessé, néha teljesen lehetlenné vált a «megértés». A szavak egészen más szempontból vannak összeválogatva; a vers végigolvasása után talán kiderül, hogy milyen szempontból. A megszokott ritmusok, a csengő rímek, a retorikus lüktetés, melyek az «értelmet» bizony a

régi költészetben is pótolták néha — ezek többé-kevésbé eltűntek. Az új poéta lemondott azokról az eszközökről, melyekkel meglehetősen könnyű az ürességet eltakarni. Muzsikál, de nem azért, hogy a fület gyönyörködtesse, hanem, hogy szóban eddig ki nem fejezett hangulatokat, benyomásokat vetítsen át egy másik lélekbe. Egy lélekbe: ezeket a költeményeket nem lehet elképzelni «szavalati darabok» gyanánt. Még a kamarazenével való összehasonlítás is sántít egy kicsit. Csak egy ember muzsikál itt, s a másik hallgatja. Ha a készsége, lelki komplikáltsága megvan hozzá, ha megtanulta a «megértés» új módját, semmi oka nincs, hogy idegennek érezze ezt a költészetet. Az élet kifejezése akar ez lenni, ember és élet viszonyának kifejezése. Elvben senki emberfiától nem idegen: csak ma még nincs meg minden léleknek az a gazdag húrrendszere, amely rezonálhatna rá.

A modern költészet rájön arra, hogy ez igazságtalanság. És szinte természetes életösztönből, mintha az egész világot közönségül akarná hódítani, egy idő múlva forradalmivá lesz. Még azok a költők is, akik belekerülnek a kor misztikus, vallásos áramlatába, ettől függetlenül forradalmárok szociális szempontból. Nem az esztéták szűk köre kell nekik, nem akarnak arisztokraták lenni, azaz, épen azt akarják, hogy maradhassanak, akik eddig voltak, de kulturában hozzájuk emelkedhessék az egész felszabadult világ.

És az utolsó egy-két évtized meghozza azt a különös jelenséget, hogy a hangulat-költők, a «dekadensek», a «szimbolisták», vagy ahogy épen

nevezik őket, a maguk nehezen megközelíthető formájában gondolatokat kezdenek kifejezni, sőt szónokolnak is: és azokhoz a tömegekhez szólnak, melyek még nem érthetik meg őket. Valóságos paradoxhoz jutottunk így: a tömeghatásokra dolgozó regény s a még inkább tömeghatásokra dolgozó modern dráma mellett az arisztokratikus líra az egyetlen igazán forradalmi jelenség az irodalomban.

E fejezet csak néhány nevet ragad ki azoknak a nemzeteknek lírájából, melyeknek nyelvén nálunk a legtöbb művelt ember olvas. Lírikust fordításból megítélni mindig nehéz volt, az előbb elmondottakból pedig nyilvánvaló, hogy a modern lírával szemben tehetetlen a legjobb fordító is, mint fordító. (Mint költő bravúrosan utánacsinálhatja az eredetit.)

Rövid lesznek: mert példák, idézetek közlésére nincs helyem, s a modern líráról az irodalomtörténet szótára épp oly kevésbé adhat hű fogalmat, mint egy Beethoven-symphoniáról a — programm.

A franciák.

Az egész modern líra (az esztéták lírája is) többé-kevésbé a franciák hatása alatt áll. Maguk a franciák, akiknek faji sajátsága épen a *bonsens* kultusza, nehezen fogadták be ezt a költészetet és sokszor rámutatnak arra a szembezőkő jelenségre, hogy modern lírikusaik igen tekintélyes része idegen származású.

A világosság francia alaptörvénye ellen mégis törzsökös francia intézte az első rohamot, igaz, hogy foglalkozására nézve az — angol nyelv tanára volt: Stéphane Mallarmé, az ifjú szim-

bolisták és dekadensek iskolájának körülrajongott vezére. Keveset írt és nem tért még el a parnasszisták kemény, korrekt formáitól. Az esztétákhoz fűzte a művészetéről alkotott gőgös és ideális felfogása. A nehezen-dolgozás művészetét prédikálta és gyakorolta. Hogy kifejezőmódjának túlságos homályosságát milyen arányban okozza a keresett elzárkózás, a «külön költői nyelv», a hangulatfestés és a — magát kifejezni nem tudás: ezt bajos volna eldönteni. Érdekes átmeneti jelenség, de az emberiség jövő költője nem ebből az anyagból lesz gyúrva.

Tanítványa volt és az újabb nemzedék egyik mesterévé lett Henri de Régnier (mellesleg néhány szép regény szerzője is). Az ő szimbolizmusának több köze van az általános emberhez, s a vers libre-vel gyakran kacérkodott ugyan, de végül mégis uralkodó maradt költészetében a tiszta klasszikus forma. Ugyanígy keverednek a formák az amerikai születésű Viélé-Griffin-nek, a szimbolista irány romantikus idealistájának verseiben is.

Ők is, a többiek is reakciót jelentenek (1885 körül) az ellaposodó naturalizmus és az impresszionista látásmód ellen. Valamennyien úgy érzik, hogy nem a természetet kell felfogni, hanem saját hangulataikat, érzéseiket kivetíteni a természetbe. Ha mi, messziről nézve a dolgot és jól tudva azt, hogy mit jelent a «természet felfogása», nem látunk is ellentétet e két álláspont között: mindenesetre meg kell értenünk, hogy a lírikusok a valóságos szubjektivitás reakcióját képviselték egy látszólagos objektivitással szemben.

A költők másik csoportja azonban még erősebb harcot hirdet a Parnasse, mint a naturalisták ellen. Sőt a Parnasse előkelősége ellen harcolva, gyakran akaratlanul is a naturalizmus fegyvereivel, prózai és nyers kifejezéseivel él.

A fiatalon elhunyt Jules Laforgue, aki mindenáron eredeti formát keresett a maga beteges, vívódó, fanyar és szentimentális lelkének, az elsők között tépdeste meg a verssor, a rím, a strófa szabályait, a szabad versbe belevivén a hétköznapi nyelv pongyolaságát is. A verselés legmerészebb reformátorai közé tartozik Gustave Kahn.

A «szabad» vagy «felszabadított» vers elmélete körül évtizedes harcok folytak. Az újítás, a felszabadítás lényege röviden ennyi:

Az alexandrinust vagy általában a páros számú szótagokból álló sorokat szeszélyes, hosszabb-rövidebb, minden szabályos sormetszettől független, többnyire páratlan szótagszámú sorok váltják fel. (A sormetszetet már a romantika is megingatta évszázados helyén.) Minthogy a francia versben sem a görög-latin, sem a germán vers-tani szabályokkal nem lehet ritmust elérni, a sormetszet és a szótagszám kötő ereje nélkül csak a rím marad, ami a sornak vers-jelleget ad. A vers libre a gazdag rímet csak ott tartotta meg, ahol a maga céljai szempontjából szükségesnek találta; egyébként inkább assonance-okat keresett, nem törődött a néma e-vel, stb. Rímtelen versek szép számmal fordulnak elő; Verlaine mély belső ritmust tud nekik adni, de akárhány költőnél a hosszú, rímtelen, vagy legföljebb assonance-os sorok csakugyan a próza

hatását teszik. A szabad vers a strófát is a tartalom kívánságainak rendeli alá, ennek kööttségéhez sem alkalmazkodik.

Paul Verlaine-en, akármilyen szabadságokat enged is meg magának, megérik, hogy fiatalsága a Parnasse-hoz fűzi. Pedig a lelke csakugyan nem parnasszista lélek. Önmagát adja mindig, teljesen, a legtisztább naivsággal. Nem elvből és nem is egészen öntudatosan. Mikor még világos a feje: pogány és esztéta. Aztán következik a viharos és rejtelmes Rimbaud-epizód. Ez a fiatal poéta szintén a Parnasse tövéről sarjadt ki, de lázasan hajszolta a szenzációk és formák eredetiségét. Barátságuk, szakításuk felzavarta Verlaine életét. Innen kezdve felváltva vagy néha egyszerre is uralkodik lelkén a bűnben való tobzódás és a bűnbánat, a gyermeki hit, a menekülés Istenhez, Máriához, a véghetetlen szánsalomhoz. Mind a két érzés őszinte benne. Mikor a bűnben fetreng, akkor sem pogány már, hanem az elkárhozás biztos tudatában kéjelgő vagy ettől rettegő hívő keresztény.

Nála lesz a vers igazán zenei hangulat-kifejezéssé, árnyalatok költészetévé, a léleknek a világba vetítésévé. Hogy őszintesége, közvetlensége és csudálatos nyelvművészete ellenére sem világos mindig, annak egyszerű oka az, hogy a kifejezett lelkiállapotok nem egyszerűek. Alkoholtól, kicsapongásoktól megviselt szervezetének benyomásai és belső szenzációi nem lehetnek világosak, mindennapiak. Félig öntudatlan, víziókkal és hallucinációkkal benépesített lélek az, amit kifejez. De e lélek mélyén mégis úgy megtaláljuk az embert — a primitív és a mo-

dem embert egyaránt, szóval: az Embert — hogy az ő muzsikája a mi hétköznapi lelkünkben is soha nem sejtett húrokat rezget meg. «Olyan poéta, amilyen egy sem akad száz esztendőben» — mondja róla Anatole France.

Verlaine megszámlálhatatlan követője közül itt csak azokat említem meg, akik legfőbb tulajdonságát: őszinteségét, közvetlenségét tanulták el. Igen különböző egyéniségek: a futó benyomások elemzésébe vesző, melancholikus Albert Samain és a mai nemzedékre rendkívül erősen ható Francis Jammes. Jammes szabad, nyugodtan folyó versei olyanok, mint a megindult hangon, kissé könnyezve elmondott próza. Falusi világának lírai és epikus leírásánál egyszerűbb és melegebb kevés akad a világirodalomban. Jammes megtért a valláshoz: Istenbe vetett hit és mikrokozmoszában az egész világot átölelő szeretet árad írásaiból. Az ő egyszerűségére emlékeztetnek a fiatalabb nemzedékből Paul Fort prózai sorokban írott, de erős ritmusú «balladái», melyek tulajdonképen nem egyebek leíró hangulatképeknél. Ez a 70-es években született nemzedék még a szimbolizmus emlőin táplálkozik, de már kezd elszakadni tőle, mint Fernand Gregh is, a «költői humanizmus» iskolájának alapítója.

A sok «idegen» között, akik Franciaország modern költészetét megteremtették, nem érdektelen a görög Jean Moréas, aki a francia világosság, a régi francia írók nyelve érdekében szállt síkra. Volt ugyan (egyebek közt) szimbolista is, de ez sem ártott meg harmónikus, józan lelkének.

A flamandok sok kiváló költőt adtak a mai Franciaországnak. Maeterlinck egyszerű, ami népdalainkhoz sok tekintetben hasonló kis versei személyes vonatkozások nélkül, általánosságban fejeznek ki egy-egy mély érzést, hangulatot. Georges Rodenbach elsősorban lírikus, de lirájában is az a lényeg, amit regényével kapcsolatban elmondtunk róla. Az álmodozó, halott régi Belgium költője, az esőnek, a flamand vasárnapoknak, a csendes intérieuröknek érzékeny és gyöngéd leírója. Emile Verhaeren zordabb, sötétebb nála: ő az életet látja és írja le, az igazi életet, a város forgatagának új benyomásait, a durva, elállatiasodott parasztot, akit festők és költők idealizáltak eddig, de akit most ki kellene emelni ebből a sorból. Bámulatos, szabad versekben rajzolja az Eszmék örök harcát, az Ember rabságát és felszabadulását. Ez a szellem nyilvánul meg, ha nem is ekkora költői erővel, a más kapcsolatban említett Georges Ekhoud verseiben is.

A németek.

A naturalizmus és a vele együtt járó világfelfogás diadala erősen meglátszik a 80-as évek német liráján, formai és tárgyi tekintetben egyaránt. Nagy föllendülés, harcias elszakadás a régi sablonoktól, akárcsak a Freie Bühne környékén. Egy-két esetben a személyek is azonosak. Arno Holz a lirában inkább tárgyi újításokkal kezdte: a nagyváros, a Hinterhaus, a nyomor szociális költészetével. Örökös formai kísérletezése azonban tovább vitte, magának a kifejezés eszközeinek megváltoztatása felé. Előtte

már a két Hart-testvér (Heinrich és Julius) is sokszor foglalta szabad ritmusokba a maga idealista verseit. Holznak azonban ez sem volt elég szabad. Meg akart semmisíteni mindent, ami hazug páthoszra kényszerítheti a költőt. Rímtelen, egyenlőtlen sorait, strófáit eleinte impressziók, aztán mindinkább gondolatok, belülről jövő élmények kifejezésére használta fel. Legújabb — a háború alatt megjelent — könyvében már mintha a mondat is feszélyezné — és egymás végébe hányt-vetett szavainak áradata kissé szédítő és zavaros. Ifjú éveinek társai közül a korán elhunyt Conradi a legviharosabb, szaggatottabb lélek; verseinek nyelve és formája — minden elmélet nélkül — ezt a lelket ábrázolja. Bleibtreu inkább a világnézet és az intellektus, mint az impressziók költője. A világnézet, a szociális felfogás befolyásolja Karl Henckellt is. Hanem épen az ő erős szubjektivitása veti fel igen élesen azt a kérdést: lehet-e a modern ember kifejlett individualizmusának sokáig összeférni a szocializmus egyéniség-ellenes voltával? Henckell esetében a válasz: nem! Éppen forradalmi természetete miatt nem kötheti magát egy tömeg-meggyőződés korlátai közé. «Nur frei sein, frei, auch von der ‚Freiheit‘ frei!» — mondja egyik versében. A tendenciózus költők közül érdemes még megemlíteni John Henry Mackayt.

A kor legnagyobb költői ős-ereje Detlev von Liliencron. Mindaz, ami a többiekben elmélet, elgondolás, világfelfogás: nála intenzíven felfogott és friss közvetlenséggel kifejezett impresszió. Reálisan érzel, amennyire az érzék-

lést egyáltalán reálisnak tekinthetjük; őt semmi esetre sem bántják kételyek ebben a tekintetben. Kiéli, élvezzi és néhány vonással odaveti a pillanatnak minden hatását. Természet, háborus élmények, szerelem: mindez egészséges, erős és német hangban-színben jelenik meg nála.

Liliencron impresszionizmusa meglehetősen uralkodik a 90-es évek egyébként különböző világnézetű költőin. Gustav Falke formaművészetének nagy része van abban, hogy finoman árnyalt egyéni élményeit az általánosnak, örökérvényűnek látszatával tudja felruházni. Otto Erich Hartleben fejlődése a drasztikus humortól a kifejezés előkelősége felé halad. Otto Julius Bierbaum mindvégig megőríz valami hajlamot a realitásnak groteszk látása iránt (ez híres regényén, a Prinz Kuckuck-on is meglátszik).

Liliencrontól tanult, de komplikáltabb és mélyebb egyéniség nála Richard Dehmel, aki holtáig élén maradt a német líra fejlődésének. Benne elnyomja valami a pusztán hangulat- és benyomás-érzékeltető őserőt. Nem tud kitérni a korát foglalkoztató erkölcsi, világnézeti kérdések elől. Formában kihasználja a moderneknek sok szabadságát, de sohasem sodródik abba a veszélybe, melyet kevesen kerülnek el közülük, hogy prózaivá válják. Verse mindig vers marad: viszi a ritmus.

A más helyen már jellemzett esztéta-költők, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hoffmannsthal hatása természetesen megérzik a legújabb költészetben. Még apró formai különösségeik is, melyeket ők igen mélyen tudnak megokolni (kis kezdőbetűk, interpunkció

hiánya stb.) iskolát csináltak. Ezeknek értékét sem szabad tagadni, mihelyt valakinek módot adtak, hogy formába öntsön valamit, ami, érzése szerint, a régi formák között elveszett volna.

Verlaine, aki oly kevésbé volt «esztéta», erősen hatott ezekre az esztétákra. De az igazi Verlaine nem őrajtuk, hanem Alfred Mombert-en látszik meg. Rokontermészet vele. Abszolút őszinteség, az érthetetlenségig hű visszaadása egy hallucinációktól gyötört, vergődő lélek látomásainak, napló és természetrajz: ez Mombert költészete. A német Verlaine mellett talán Maximilian Dauthendey foglalhatja el a német Rimbaud helyét: de ez a minden formát összetörő, magát a művészetnek minden összehordható eszközével kifejezni törekedő lélek, azt hiszem, mélyebb és alapjában egyszerűbb Rimbaud lelkénél. Ha már benne vagyunk a párhuzamokban, említsük meg a fiatalon meghalt Georg Heym-et, aki Verhaerent sokszor felülmúló érzékeltető erővel és hatalmas temperamentummal teremtette meg a modern nagyváros lírai képét.

Az az ellentét, mely az impressziók befogadása és az én kivetítése között a francia lírában megnyilvánult: talán legjellemzőbb vonása a legújabb német lírának. A léleknek, a szellemnek uralomra kerülését jelenti ez a küzdelem, mely minden téren folyik a naturalizmus korának pozitívizmusa és materializmusa ellen. A lírában Franz Werfel eddig legkimagaslóbb képviselője az új iránynak. Idetartozik az epikus Theodor Däubler is, élénk ellentéte gyanánt az utolsó «plasztikus» epikusnak, a svájci Karl

Spitteler-nek. A balladában Spitteler mellett Börries von Münchhausen talált új utakat.

A német lira is, mint a többi, kellős közepén van ma annak a forrongó korszaknak, mely, tökéletes formai felszabadultságban, keresi a bonyolult egyéni lélek útját a primitív tömeglélek felé. Aktiv akar lenni. De ehhez az aktivitáshoz olyan formára, olyan kifejezőmódra van szükség, melyet még nem talált meg senki... ha csak Goethében nem lehet rábukkanni. Benne is keresik.

Az angol nyelvű lira.

A francia és német lírikusoknál arra sem volt helyem, hogy akárcsak fel is soroljam azokat a neveket, melyek művelt közönségünknek többé-kevésbé ismerősei. Most már könnyebbé válik a helyzetem. Az esztétákon kívül jóformán epigonokból áll a modern Anglia lírikus-gárdája. Az egyetlen verseskönyv, melynek itt helye van, Rudyard Kipling műve: a *Barrack Room Ballads*. Teljesen függetlenül azoktól az imperialista céloktól, melyeknek érdekében Kipling az angol katona népszerűvé tételének nehéz munkájára vállalkozott: ezek a katona-nóták mesterművei az egyszerű lélek természetes megszólaltatásának. Modern népdalok. A népdal az egyetlen műfaj, melynek sikere föltétlenül jelent bizonyos értéket. És Kipling katona-nótáinak világgraszoló sikere volt.

Az amerikai lírát Walt Whitman képviseli. Nem meghamisítása a kronológiának, hogy itt emlitem meg ezt a költőt, aki 1819-ben látta meg a napvilágot és 1892-ben halt meg. Igazi —

sőt talán túlzott — értékelésének ideje csak most jött, csak most jöhetett el. Abszolút formátlanlansága most időszerű, mikor minden forma össze van rombolva. Hallatlan őserije most időszerű, mikor a dekadens, fáradt költészetet kezdi megenni a világ és maguk a költők is aktivitásra törekcszenek. Whitman versnek alig vagy egyáltalán nem nevezhető szóáradatai, felsorolásai valóságos kincseit görgetik az élet-érzés naiv örömeinek. Az amerikai arányok, a természet, a technika, mind arravalók, hogy agyonnyomják azt, aki dekadens, és túláradó élet-érzést öntszenek abba, aki erős és egészséges. Whitman túlment a naturalisták legmerészebb álmain is; többé-kevésbé mind belátták a válogatás, az elhatárolás művészi szükségességét (ha elméletben be nem vallották, gyakorlatban nem térhettek ki előle), Whitman megbirkózott a válogatás és elhatárolás nélkül való Mindennel. Művészet-e ez? Lehet-e ez követendő irány? Az első kérdésre Whitman esetében kénytelenek vagyunk igennel felelni. Művészet, mert neki sikerült, az ő ereje előtt meg kell hajolnunk. A második kérdésre azonban határozott nem a válasz. Whitman esete ugyanaz, mint mikor a vívni nem tudó ember egyszer, véletlenül, megrohanja és levágja a vívóbajnokot. Második ilyen eset nincs.

Az olaszok.

Az olasz líra történetéből három nevet ragadok ki, három korszak jellemzéséül. Carducci az olasz egység megszületésének korát reprezentálja. A haladás, a szabadelvűség és a szenvedélyes nacionalizmus költője. Formailag a klasszi-

cizmus feltámasztója, de ezek a formák Itáliában az ősök kultuszát jelentik! A naturalista lírát Emilio Praga képviseli. A mai nemzedék közt (ha D'Annunzio verseinek esztéta-pompáját itt nem emlegetjük újra) egy asszony, Ada Negri a legkiválóbb lírikus. Mint szegény tanítónő tűnt fel *Fatalità* című kötetével. Verseiben a forma szabadsága, a nyelv hatalmas ereje egyesül a szociális igazságtalanságok forradalmi érzésével. Lelkiismeretet felrázó versek ezek. Férjhezmenetele után Ada Negri az igazi asszony melegségével tudta megénekelni az anyaságot.

A modern magyar líra.

És ezzel — végképpen itthon vagyunk.

A magyar líra fejlődését egészen a mai napig ismertettem már abban az ágában, amely következetesen megmaradt Arany nyomdokain. Csak annak az újabb ágnak rövid jellemzése van hátra, melynek fejlődését, magyar eredete mellett, a francia líra és a szociális helyzettel szemben való új állásfoglalás is befolyásolta.

Ha jól meggondoljuk, a francia hatás elég ártatlanul kezdődött. Heltai Jenő hazahozta Párisból a *chanson* könnyed formáit, elmés-ségét, enyhe szentimentalizmusát. És miközben *intellectuel*-jeink nagy része sóvár szemmel nézett Berlin felé, ő elültette az ifjú poéták közt a Páris iránt érzett honvágyat.

Az a tősgyökeres magyar, szilágysági fiatal-ember, aki első verskötetéhez még Ábrányi Emillel íratott előszót, az aztán nem épen *chansonokat* hozott haza Párisból. Hogy mit hozott, a körül még ma is annyira dül az imá-

dók és a meg nem értők szenvedélyes harca, hogy igen nehéz az irodalomtörténeti elfogulatlanság hangján beszélni róla. Könnyebbség kedvéért kezdjük azon, hogy mit vitt oda.

Ady Endréről egy új Taine minden nehézség nélkül elmagyarázhatná, hogy faja és környezete révén semmi egyéb nem lehetett, mint tisztas és egészséges hagyományokkal, tiszta és erős nyelvérzékkel szaturált magyar. A «moment», a harmadik Taine-féle determináns, az persze szerencsétlen és zavarthozó volt. Épen Ady Endre költői szárnypróbálgatásainak idején került a magyarság, a hazafiság a haladás, a demokrácia eszméivel körmönfontan hazug, de annál erősebbnek látszó ellentétbe. Ez ellentét érzését itthon talán leküzdhetette volna a költő. De kivitte — ezt vitte ki — Párisba és a megváltozott perspektíva hosszú időre tönkretette a békés összeegyeztetés reményét. A Párisban idegenül kódorgó magyar nem láthat egyebet e soha meg nem nyíló lelkű városban, mint amit magával vitt; de azt a valóságnál is valóbbnak látja. Mert ő független és szabad, mert ő elveszhet Páris Bakonyában: ideális szabadságot lát maga körül. És ebből a perspektívából nézve zörnyűvé válik az otthon, a kötelékekkel, felelősségekkel teljes otthon. Nem is kellene épen túlfeszített poéta-idegek, hogy csak éles ellentéteket tudjon észrevenni az ember; csak a szabadságot, a fényt, a haladást lássa itt, csak az ugart, a vármegyeházát, a durva kanászt lássa Dévényen túl. Magyar érzése nem romlik meg, de szentül hiszi, hogy ostorozva kell betörnie hazájába «új időknek új dalaival».

Ezt a Széchenyi óta nem új, de mindig viharokat keltő hazafiságot hozta haza Ady Endre Párisból.

Szociális felfogás tekintetében, minden belső arisztokratizmusa ellenére is, csak azokkal haladhatott együtt, akiknek szemében ez a hazafiság volt az igazi — és nem tehetett arról, hogy olyanok is tömjént hintettek elébe, akikben csakugyan semmiféle hazafiság nem volt.

Ezeket az épen nem művészi kérdéseket Ady esetében előre kellett bocsátani, mert elsősorban ezek miatt nem tud elülni a költészete körül folyó harc.

Pedig hozott Ady mást is Párisból. Új témákat és új formákat. Ezt, sietek kijelenteni, nem úgy értem, hogy eltanulta őket a «dekadens francia költőktől». Kétségtelenül voltak rá ezek is bizonyos — inkább felszabadító — hatással. Megtanult tőlük: merni. Merészelt szimbólumokban beszélni. Merészelt hangulatokat, víziókat visszaadni, merészelte az olvasótól megkövetelni, hogy ne az értelem kényelmes országútján, hanem az intuición ösvényén közeledjék megértéséhez. Merészelte a költőnek, a férfinak eddig versbe nem foglalt követeléseit, vágyait, szenvedéseit témául választani. Meg merte vállalni, hogy a királyi igényű poétának nem bohémtréfával elüthető életkérdése többé a mindenhez utat nyitó pénz. Meg merte mutatni az asszony előtt leboruló és az asszonnyal mégis — vagy épen ezért — marcangoló, véres tusákat vívó férfit. Merészelt letérni a naiv idealizálás és a voltaképen mélységesen férfiatlan asszony-megvetés egyformán taposott útjairól. Merészelt

tusákat vívni Istennel: nála minden szeretet, a haza és az asszony szeretete is a harc alakját öltötte fel. Túl volt Homais úr kényelmes isten-tagadásán és csak ritka, elernyedtt pillanatokban jutott el a magát megadó leborulásig.

Mindezt és még sok egyebet, nem tanulhatta senkitől, ezt csak felszabadíthatták benne. Hogy az övé volt, azt mindennél ékesszólóbban bizonyítja, hogy formát talált neki, — Arany János óta először csapta meg fülünket, szemünket új hangú, új formájú magyar vers.

Ez a forma minden ízében magyar. Érdekes, hogy e sorok írásakor még komoly vita folyik Ady két tudós tisztelője között, hogy Balassa, a kuruc költészet és Csokonai ritmusainak felhasználásáról és ritka gazdagságú variálásáról van-e itt szó, vagy csak a jámbikus stb. vers szabad, a magyar hangsúlynak alávetett használatáról? Bármily különös is, hogy ilyen vita lehetséges: tény az, hogy mindakét álláspont mellett súlyos érveket és példákat lehet felhozni. A kérdés eldöntésére nem vagyok hivatott. Itt különben is csak az érdekel bennünket, amit a két ellentétes felfogás egyaránt bizonyít: hogy ez a verselés új és magyar.

Ady nyelve az új és a régi, a városi és a népnyelv egész kincsesházát felhasználja. Új fordulatai, összetételei és eredetien képzett szavai vannak. Szimbolikus szóhasználatának megértését sokszor épen az nehezíti meg, hogy a szónak a köztudatból már meglehetősen kikopott régi értelmére céloz. Tömörség és erő — e kettő mindig fontosabb neki, mint a könnyenérthetőség. Nyelve tömörségének megfelel kom-

pozíciójának tömörsége is. Bár igen hamar leszokik a pointe-re dolgozástól, a letompított végzések ellenére is könnyű megérezni, hogy verse ott végződik, ahol végződnie kell. Nagy költőknél is ritkább tulajdonság ez, mint gondolná az ember.

Az ifjabb nemzedékre óriási hatása volt költészete formájának és tartalmának egyaránt. Természetesen epigonjai is bőven akadtak. Ezek-től majdnem oly nehéz alakjához férközni, mint a körülötte dühöngő világfelfogásbeli és szociális harcoktól. De egyik sem fogja örökre eltakarni.

Babits Mihályt sokáig Ady antipódusának tekintették, olyan értelemben, ahogy Petőfi és Arany természete ellenlábasa egymásnak. Ez a párhuzam már meggyökeresedett közhellyé kezdett válni. Valami alapja mindenesetre volt. A forradalmár Adyval szemben Babits konzervatívnak látszott. Temperamentuma csöndesebb. A «finom remegések», melyekről Ady beszélt, mintha inkább Babits erejét alkották volna. Lirája zárkózottabb volt, szerette a személytelen témákat. Néha a parnasszistákra emlékeztetett. Formaművészete egyenesvonalú továbbfejlesztése, bravuros kezelése volt a klasszikus és nyugateurópai formáknak. A kulturának ebben a két világában egyaránt otthon érezte magát és úgy tetszett, hogy minden, amit mond, a kultúra finom szitáin szűrődik keresztül, elveszítve közvetlenségének legnagyobb részét.

Mindebből máig is sok megvan Babitsban, de ma már mégsem tökéletes képe egyéniségének. Az érzékeny Parnassien nem tudott tökéletesen elzárkózni a külső világ elől. Olyan évek jöttek,

amikor együtt kellett érezni és jajongani valakikkel. Ezek a valakik az ő magas tornyából nézve csak emberek, asszonyok, anyák voltak, nemzeti, faji különbség nélkül. Itt tűnik el az ellentét közte és Ady között. Ellentét nincs már, csak két egyéniség különbsége. Olyan általános emberi sirámok szólalnak meg mindkettejük lantján, melyeket süketszívűség nevezhet csak nemzetellenesnek. Nemzetfölötti, de a nemzetet magában foglaló, a nemzetből kinőtt érzések ezek. Nyugodtan várhatják a jövő magyarságának ítéletét.

A többi lírikusról csak néhány szót. A versíró asszonyok között a legnemesebb értelemben vett asszonyi vallomások Lesznai Annát állítják első helyre. A férfiakban — az egy Balázs Bélát kivéve — annál ritkább az igazán férfitemperamentum. Tóth Árpád elsősorban formaművész. Kosztolányi Dezsőnek gyöngéd és érzékeny hangjai vannak, a verselésben Ábrányi bravurjait túlozza. Szép Ernő a vers libre-isták hosszú soraiban mondja el kissé egyhangulatú mondanivalóit.

Sem a külföldi lírában, sem a magyarban nem emlékeztem meg azokról a legeslegújabb iskolákról, melyek a még jóformán meg sem érkezett költőket már idejüket mult akadémikusoknak tekintik. Meg kell vallanom, hogy ezekkel szemben csak úgy tudom elkerülni a könyvem bevezető szavaiban megrótt hibát, ha hallgatok róluk. Egyik-másik iránynak elméleti programját sikerült megértenem — a verseit egyiknek sem.

Pedig a modern irodalom nagy paradoxoná-

nak megoldása csak az lehet, ha az egyre bizonyultabb egyéni lélek oly klasszikus tisztaságú kifejezési formát talál, hogy a kultúra terjedésével egyre szélesebbkörű olvasóközönséget magához emelheti.

*

Munkámat elvégeztem. Amennyire gyöngé erőmtől telt, megmutattam egy formai támaszát elvesztett irodalom százhusz esztendő, befejezetlen küzdelmét a kifejezés új formáiért. Egyéni gyöngeségeim mellett e könyv kis terjedelme is az oka, hogy ezt a küzdelmet nem mutathattam be minden oldaláról. Azon a harcon kívül, melyet tulajdon szubjektivitásuk ellen vívtak az örökérvényűséget és embertársaikra való hatást kereső írók, még a nem-irodalom karjaiban szendergő közönség ellen vívott harcról is beszélnem kellett volna. Az Ohnet-k, Croker-ek, Sardou-k, Sudermann-ok, a derék, becsületes Wildenbruch-ok, akiknek nevét gőgösen elhallgattam vagy alig említettem, tízezernyi társukkal együtt jóval fontosabb problémáját alkotják az irodalom, a művészet demokratizálódásának, mint e szűk keretek között csak sejtetni is tudnám.

Más oldalon meg az esztétikusok, kritikusok, essay-isták kizárását érzem súlyos — kényeszerű — hiánynak. Sainte-Beuve és Brandes, Macaulay, Carlyle és Emerson, vagy az essay-író Shaw és Chesterton sokkal fontosabbak e százhusz esztendő szellemi fejlődésében, semhogy könnyű szívvel szorítottam volna őket félre a szorosavett szépirodalom kedvéért.

De azzal vígasztalódom, hogy kisebb baj, ha az ember két-három új könyvre való anyagot lát maga előtt munkája végeztével, mint hogyha leírott sorai miatt bántja a lelkiismeret. És itt megnyugtat az, hogy «ami keveset írtam, igazat írtam» — az igazság pedig ilyen témában egyértelmű a becsületes, őszinte meggyőződéssel.

Budapest, 1920 május 17.

The first of these is the...
 the second is the...
 the third is the...
 the fourth is the...
 the fifth is the...
 the sixth is the...
 the seventh is the...
 the eighth is the...
 the ninth is the...
 the tenth is the...
 the eleventh is the...
 the twelfth is the...
 the thirteenth is the...
 the fourteenth is the...
 the fifteenth is the...
 the sixteenth is the...
 the seventeenth is the...
 the eighteenth is the...
 the nineteenth is the...
 the twentieth is the...
 the twenty-first is the...
 the twenty-second is the...
 the twenty-third is the...
 the twenty-fourth is the...
 the twenty-fifth is the...
 the twenty-sixth is the...
 the twenty-seventh is the...
 the twenty-eighth is the...
 the twenty-ninth is the...
 the thirtieth is the...

TARTALOM.

Bevezetés.

Oldal

könyv célja. — A XIX. század öröksége. —
A representative man — — — — — 5—10

I. fejezet. A német romantika.

német romantika főjellemvonásai. — A német romantikusok Németországban. — Angolországban. — A többi germán népek német romantikája. — A franciák. — Az olaszok. — Nyugat és kelet között. — Keleti hullámok — — — — — 11—48

II. fejezet. A francia romantika.

romantikus forma. — Victor Hugo. — A romantikus lélek: I. Lord Byron. II. Musset és Vigny. — A romantikus liberalizmus; tendenciózus irodalom. — A francia romantika hullámverése — — — — — 49—83

III. fejezet. A realizmus felé.

líra. — A dráma. — A regény — — — 84—124

IV. fejezet. L'art pour l'art és realizmus.

art pour l'art: angol prerafaeliták és esztéták. — A Parnasse. — A németek. — L'art pour l'art és realizmus: a franciák. — Goncsaroff, Jacobsen, D'Annunzio — — 125—163

V. fejezet. A realizmus.

Oldal

A németek. — Északiak és déliek. — A francia dráma és a realizmus. — Oroszok: a regény fénykora. — A magyar irodalom Arany János korában	164—212
--	---------

VI. fejezet. A naturalizmus és ellenhatásai az elbeszélő irodalomban.

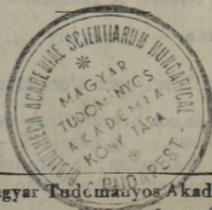
Zola és a francia naturalista regény. — A naturalizmus reakciója Franciaországban. — Három magányos lélek: France, Loti, Roland. — A naturalizmus és ellenhatásai a többi nemzetek regényirodalmában. — A modern magyar elbeszélők	213—266
--	---------

VII. fejezet. A modern dráma.

A három nagy germán: Ibsen, Strindberg, Hauptmann. — A franciák. A németek. — Az angolok, azaz: Shaw. — A többi nemzetek. — A magyarok	267—303
--	---------

VIII. fejezet. A modern líra.

A franciák. — A németek. — Az angolnyelvű líra. — Az olaszok. — A modern magyar líra	304—325
--	---------



Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára S. J. J. 9/1951... sz.

