

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

A MAI
FRANCIA REGÉNY

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST



306692

A MAI FRANCIA REGÉNY

ÍRTA

GYERGYAI ALBERT

MTAK



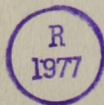
0 00003 26793 6

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST

153512



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



ELSŐ RÉSZ.

A mai regény forrásai.

Az eredet.

A regény, az európai regény szülőföldje és melegágya Franciaország. Igaz, hogy Kelet és az antik világ szintén nagyban hozzájárult e műfaj kialakulásához és gazdagodásához, azonban a műfaj maga a középkori Franciaországban formálódik, oly korán, oly spontánul és oly áradó bőséggel, hogy Európa regényirodalma századokig a franciának függvénye marad. Maga a regény, a *roman* szó hamarosan a nép nyelvén, a nép számára írt művekhez kapcsolódott s mivel ezek a népnyelven írt művek inkább pusztán kitaláláson alapultak, a regény szó először verses, később prózai mesét jelentett. Magán a romantikus jelzón pedig, amely a román szó származéka, valami nem valóságost, fantasztikust értenek minden nyelvben, egyfelől a klasszikussal, másfelől a realissal szemben. A meseanyag száz forrásból kerül a középkori regénybe: ősi pogány vagy keresztény hitregékből és legendákból, történeti vagy apokrif hőselekekből és krónikákból, keleti, görög-római, vagy népi eredetű mesékből, fantáziából és valóságérzésből, mágiából és megfigyelésből, míg a forma, a prózai forma vallásos, majd történeti művek latinból való átültetéséből lendül a tiszta elbeszélés felé. A fejlődés vonala már itt, az eredetnél is visszatükrözi a mindenkori

regény szinte örökérvényű vonásait: a szellem szélsőségei, a tudás, a hit és a heroizmus között s az irodalom ősfarmái, a krónika és a hősenek között, a regény a tömegnek szánt, se nem tudós, se nem szent és semmikép sem hivatalos műforma, népszerű, vagyis közönséges, korlátlan, tehát formátlan s története nem is lesz más, mint állandó vergődés végletei közt s eredete ellen. Gondoljunk egyrészt Flaubert-re, aki a regényt költeménnyé, éposszá akarta sűríteni, másrészt a háború utáni korszak egyik kedvelt műfajára, a «regényes életrajz»-ra, amely meg egyenes visszatérés a legendás és verses krónikákhoz. Egy mai finom regényíró, Lacretelle, habozás nélkül hirdeti, hogy az igazi regényíró nem mondhat le egy bizonyos vulgaritásról; viszont épp ez a vulgaritás akadályozza meg Valéryt abban, hogy — saját bevallása szerint — regényírással foglalkozzék. Azért a regény ma is tömegtermék, prózai, közérthető és érdekes; viszont éppen kevert volta, plebejusi és arisztokrata származása következtében ma is egyre súrolja felejthetetlen őseinek, a legendának, a krónikának, a hőseneknek hagyományait s tud prózában költőinek, földhözkööttségében misztikusnak, vaskos élethűségében anyagtalannak is mutatkozni s formátlan-sága ellenére minden formát magára ölteni. S ami mindennél fontosabb: a regény ma is, mint kezdetben, egyet jelent az epikával, az ősi mesélő kedvvel, táplálja és kiszolgálja az ember gyermekorból átmentett meseszomját, az álomnak s a cselekvésnek, a kalandnak s a valóságnak azt a szinte szerves szükségletét, amely a regényolvasást életjelenséggé magasítja.

Mi ennek az epikának, ennek az elbeszélőkedvnek a forrása? Egy német irodalomtörténész

a faj «epikai impétusát» emlegeti, egy másik a francia nép sajátos irodalmi tehetségére mutat; bizonyos, hogy földrajzi helyzetüknél, vagy pedig kelta, latin és frank keveredésüknél fogva a franciák a mai Európa első és leggazdagabb mesélői. Lehet, hogy a görög-latin és a keresztény szemlélet Galliában, a franciák közt olvadt egybe leg hamarább és leghatékonyabban s ebből alakulhattott ki az a jellegzetes készség, a közlésvágy, a közvetlenség és a kifejezőképesség ama keveréke, amely a francia irodalom közepesebb termékeit is oly könnyeddé, oly elegánssá s olyan vonzóvá varázsolja. Időnkint ez a mesélőkedv háttérbe szorul, vékonyan csergedezik s olyankor a franciák hol spanyol, hol olasz, hol angol kölcsönzőkre, egykori adósaikra szorulnak, főképp a klaszszikus századokban, amelyek a franciák egyik vonását, a józanságot a többiek rovására hangsúlyozzák; de a regény, a mesélés akkor sem szünetel teljesen, legfeljebb más formákat ölt, más rétegekbe menekül, hogy aztán az újkorban megint diadallal törjön elő. Másfelől mi a mozgatója nem annyira a mesélés, mint inkább a meséltetés, vagyis a regényfalás ösztönének, annak az érzelmi zűrzavarnak és bonyolult örömnnek, amely idegen sorsok felidézésével felejteti vagy átalakítja vagy egészen felszippantja a magunkét s egyidőre a legjózanabbat is egy különös varázslat, a regényvarázslat rabjává teszi? E tekintetben mindnyáján Don Quichotte-ok vagyunk egy kicsit s annak a lélekállapota, aki a középkor vége felé Meluzina vagy a Hattyúlovag históriájában gyönyörködött, alig különbözhetett azétól, aki ma Proust tündérbertjében, vagy akár Pierre Benoit kalandos kitalálásai között bolyong. Itt, a regényolvasás kapcsán, jutunk el tán a regény lényegé-

hez : a mese varázsa lefejti rólunk a szokvány, az értelem, az idő, az önellenőrzés láncait, primitívvé, gyermekké, szabaddá tesz pár órára s mintegy megfüröszt bennünket a mitoszok világában, ahol minden változó, folyékony és lehetséges, ahol a valóság csak alap, de nem kényszer és nem mérték, s ahol képzelt alakok képzelt sorsát olyannyira a magunkévá tesszük, hogy amíg olvasunk róluk, a létnek s a levésnek minden végétét átélhetjük. A regény az ősi mitoszt helyettesíti életünkben s eredetéhez annál méltóbb, minél mélyebben kavarja fel bennünk a szunnyadó, de kipusztíthatatlan meseszomjat.

Mi maradt meg mai napig a középkor regényterméséből? Az irodalomtörténet alig tud rendet teremteni a sokféle ciklusok és matiere-k burjánzása között : végigkíséri fejlődésüket a középkor határáig, amikor e még verses művek költészetből prózává s heroizmusból kalanddá mállnak s előbb mint díszes kéziratok, majd mint primitív nyomtatványok, végül mint olcsó népkönyvek terjednek el az olvasók között. De mindez ma már holt anyag, könyvtárkincs, filológia maradna, ha e roppant termésben, majdnem négy század termésében, nem akadnának oly mesék, olyan témák és figurák, amelyeket minden kor a magáévá idomít új alakban, mivel magukba zárnak valamit az örök, az únhatatlan regényességéből. Mindnyájan tudunk egyet-mást a hős Roland históriájáról, a francia irodalom korban s rangban legelső époszáról ; Aucassinnek és Nicolettenek, két királyi gyermeknek szerelméről és bolyongásairól ; a breton regények hőseiről, Lancelotról és Merlinről, Parsifalról és Yvainről, részben Wagner zenéje, részben mai újjáköltések révén. Mindannyi közül kiemelkedik a középkor

s a világirodalom egyik legszebb históriája, Tristán és Isolde szerelme, amely Bédier újraköltésében Wagner varázsa nélkül is kedvelt olvasmány a franciák között — ez a homályos eredetű s homályos tartalmú regény, amelynek bús fatalizmusát, szinte gyötrelmes voluptását, halálos-édes ízeit azóta minden nagy szerelmi történetben, Manon-ban vagy Proust-nál is fellelhetjük.

A mult.

Ha megkérdeznők nem annyira egy művelt és francia, mint inkább egy franciás műveltségű regényolvasótól, hogy mit ismer, mire emlékszik a francia regény multjából, vagyis abból a pár századból, amely a középkor végétől a legújabb kor elejéig terjed s a francia humanizmust és klasszicizmust is magábfoglalja, — vajjon micsoda választ kapnánk? Egy ily olvasó emlékezne Rabelais nevére és műveire, bár azonnal felvetné a kérdést, hogy e művek regények-e; talán megemlítené Madame de Lafayette «Princesse de Clèves»-jét, a francia irodalom első lélektani regényét; s akár olvasta, akár nem, bizonyosan nem feledkeznék meg Diderot szépprózájáról, sem pedig Lesage Gil Blas-áról, a tisztelet hangján szólna Marivaux Marianne-járól s Rousseau Nouvelle Héloïse-éről, de a közvetlen élvezet hangján legfeljebb Voltaire meséit s főképpen és mindenekelőtt Manon Lescaut-t nevezné meg. Ez a pár név persze még nem jelenti e pár század regényirodalmát, inkább csak pár oly remekművet, amelyek történeti jelentőségükön kívül többkevesebb eleven jelentőséggel is bírnak, megmaradtak hírmondónak letűnt korokról és ízlésekről s példának és ösztönzőnek új remekművek alkotásához.

Ha magát a fejlődést, a regénynek mint műfajnak lassú kibontakozását nézzük, természetesen nem érhetjük be ezzel a pár névvel és művel, amelyek, régi szép gályák, egész armadák roncsaiként úsznak a mai tudat felszínén. Feltehetjük azt a kérdést is, amely nem egyszer hangzott már el, hogy vajjon az utókor igazságosan ítéle, hogy válogató hajlamának megvannak-e a maga biztos törvényei. Ebben a négy században félreismert remekműveket nem találunk és így ebből a szempontból, a minőség szempontjából, különösebb átértékelésre nincs okunk. Viszont, ha a francia regény multját egyetlen nagy mozgalomnak, szakadatlan lendületnek nézzük a jelen felé, szinte mindazt meglegljük benne, persze sokszor csak csírában, sokszor alig felismerhető vegyületben, ami a mai regénynek, e legmodernebb műfajnak létjogát és jellegét, helyzetét és változatait meghatározza.

Megtaláljuk először is a regényanyag nemzetközi vándorlását, a meséknek és a formáknak azt a parttalan áradását, amely se nyelvi, se osztálykülönbséget, se földrajzi, se időbeli határt nem ismer s minden népnél és minden korban más-más változatban bukkan fel, az olvasók vágyaihoz s álmaihoz símulva. A fabliau-k például, ezek a dévaj középkori mesék, nem egy Boccaccio-novellában élednek újra hangban és motívumban, hogy aztán új formájukban a francia novellának is ösztönzést adjanak; s ugyanez a jókedv, ugyanez a hang, ugyanezek az elnyúlhatetlen mesemotívumok Rabelais óriásregényein, La Fontaine verses novelláin s Balzac Contes Drolatiques-ján át Maupassant s France novelláiban, sőt némileg Jules Romains tréfás elbeszéléseiben is föllelhetők. Hasonlóképp a

breton regények szintén nem tűnnek le a középkorral: az Artus-kör hősei továbbkalandoznak a nagyvilágban, sárkányokkal, varázslókkal s főképp a szerelemmel vesződnek, mint például Amadis, a törvénytelen királyfi és Oriane kegyese, aki az Amadis-regények divatát zúditja Spanyolországra, ahol Cervantes Don Quichotte-ja ezeknek a regényeknek torzképe és szintézise is egyben, majd pedig Franciaországra, ahol Rabelais roppant túlzásai ekhóznak ugyanezeknek a regényeknek. A XVII-ik századnak első szentimentális regénye, az Astrée, az Amadis-regényeknek ez az egyenes leszármazottja, egyben újabb regénydivatnak hinti el a magvait s még a múlt század végén is akad oly regényíró, — Gobi-neau — aki még mindig érdemesnek tartja az Amadis-témával foglalkozni. Ebből a regényburjánzásból alig maradt ránk oly név vagy mű, amit spontán kedvtelésből akárki is elolvasna. Viszont ez él tovább ma is nemcsak a mai tárcaregény fellengzős stílus- és témafordulataiban, nemcsak a lélektani regény finomabb szerelmi szőrszálhasogatásaiban, hanem mindenekelőtt magának a regényességnek a szomjúzásában, amelyet nem tud kiirtani se a sport, se a technika, sem az új tárgylagosság vagy racionalizmus egyre kizárólagosabb uralma. Vagy nézzük a pásztorregényt, amely Daphnis és Chloé óta minden században újraéled s az Astrée népszerűsége révén, ahol pásztorok s pásztorlányok szeretkeznek a szabad természetben, Európa minden nemzetét meghódítja: nyomait egész máig követhetjük, főképpen a franciáknál, ahol Fénelon Télémaque-ja éppúgy, mint ma Giono *Chant du Monde*-ja a pásztorélet édenjével ringatná el az emberiséget, rossz idők vagy személyes szenvedések bűvös felejtetőjéül.

Megtaláljuk e gazdag multban a regényforma formátlanságát, vagyis állandó keveredését más, prózai, esetleg költői műfajokkal. A törvénytelen eredet: a hősköltemény széthullása s a krónika poétizálása, szinte állandó büntudatként kíséri a regény útját s idé-oda úzi egyre a prózai hősköltemény és a mesés krónika határai között. Az igazi történeteszemlélet megszületése még messze van; s addig is az emlékiratok fesztelenül vegyülnek a fikcióval. A XVII-ik századnak leg-tökéletesebb kis regénye, a *Princesse de Clèves*, olyan, mint egy Valois-kori pontos és árnyalatos krónika; *Manon Lescaut* csak egy kis töredéke egy «Üriember Emlékiratai»-nak; Marivaux mindkét regénye életrajz, autobiográfia; s a XVIII-ik századnak egy népszerű álkrónikáját az idősbb Dumas történeti kútfőként használja a *Három Testórhöz!* Gondoljunk csak magára a történeti regényre, a romantika, sőt nem egy népnél a mai kor e kedvelt műfajára, amely szintén nem egyéb, mint a valóság és a képzelet kétlaki és megtévesztő elegyedése; s gondoljunk a leg-újabb idők regényes életrajzaira; mint a régi, költött krónikákat, őket is ugyanaz az ösztön, a hűség és az illúzió együttes ábrándja hozta di-vatba.

Egy harmadik tanulsága a multnak — különösen a XVII-ik század regénylabirintusának — a regény két nagy válfajának, a realista és a kalandregénynek hol külön, hol együttes szereplése és vetélkedése. Amint az antik tragédiát nyomon kísérte a szatírxjáték, amint a középkor hősi regényeit vígan fumigálták a fabliau-k, a XVII-ik századnak szentimentális, heroikus s gáláns szalóntermékei mellett kialakult, tudatosan és mindinkább támadó éllel, a népi, az ellenzéki, a való-

sághoz tapadó «komikus» és «polgári» regény. Egyfelől, mint az Astrée-ben, mint Scudéry kisasszony regényeiben, csupa hős és csupa pásztor, csupa kaland és csupa szerelem, másfelől Rabelais, és nem kis részben a spanyol picaro-regények ösztönzésére, maga a közönséges élet, ágrólszakadt vándorokkal, kalandorokkal, kispolgárokkal, fennkölt szerelmi viták helyett azonnali kielégülésekkel s azzal az eltökélt szándékkal, hogy mindenben a másik regényirodalom ellentéte jöhessen létre, aminek aztán az az eredménye, hogy e heves lendület túllép mind a regényen, mind magán a valóságon s igazi «realista» regény máig sincs s nem is lesz talán soha. Ez a kétféle regényirodalom a francia alkotólélek két arca : az egyik, a regényes, a misztikus, a bonyodalmas hozta létre mind a kereszteshadjáratokat, mind a katedrálisokat, a hősi regényeket éppúgy, mint Pascal Gondolatait ; a másiknak, a valóság szerelmesének köszönhetőek Rabelais vagy Balzac művei, Manet vagy Cézanne festészete éppúgy, mint a francia polgárosulás. A mai francia regényt is ez a két áramlat élteti, az egyik a költészet magasára emelve a prózai regényt, a másik a valóság pusztá ábrázolására kényszerítve egy irodalmi, tehát valóságfeletti formát.

S megtaláljuk végül a multban a regény örök hajlékonyságát, másszóval korlátlan szabadságát. A költészet vagy a dráma mind tekintélyesebb foglalkozássá, úri kedvteléssé válik s Boileau, a XVII-ik század irodalmi törvényhozója, minden műfajt paragrafusokba foglal, kivéve e megvetett vadvirágot, a regényt, amelynek tulajdonképpen máig sincsenek törvényei. Legelső francia elméletírója, az avranche-i püspök, Huet (1670), alig kér mást a regénytől, mint formában

a művészi prózát, témában a szerelmi kalandokat, lényegében a valószerűséget s célzatában «az élvezetet és a tanulságot» — megannyi oly általánosságot, ami minden prózai és képzelt históriára ráillik ; viszont ez a formátlanság menti meg a regényt attól, hogy mint az idill vagy a tragédia, merevvé és meddővé váljék. Rabelais-tól egészen Rousseauig mindenki írhat s ír is regényt, papok, katonák, államférfiak, csavargók és főúri hölgyek, igazi hivatásos írók csak elvétve. És mégis, megvetve, sőt üldöztetve, századokon keresztül irodalmonkívuili állapotban, a regény egyre virágzik, erősödik és fejlődik s hatásban már ekkor is minden más műfajt felülmúl. Nemcsak a nagyurak, nemcsak az írók, maga a polgárság, a nép is osztozik a regényesség mámorában, akár azért, mert nem róla, akár azért, mert egyre inkább róla is van szó a regényekben, s íróknál is, olvasóknál is, azzal a naiv öntudatlansággal, melyet egy szabad tenyésztettel szemben érzünk, a társaság törvényeibe szorított ember érzésével. Hányféle forrás, hányféle nemzet, hányféle műfaj kell, hogy elegyüljön, míg létrejön a XVIII-ik s még inkább a XIX-ik század nagy regénye, amely alig hogy kialakul, máris új elemekkel vegyül a mi korunkban! A görög-római regények kalandjai és erotikája ; a keresztény hagiographia fensége és érzelmesége ; a középkori époszok s regények hősi és szerelmi világa ; a renaissance és a barokk gáláns és pásztori játéka ; a XVIII-ik század szatírja, egzotikuma és valóságvágya : mindez szünet nélkül árad távoli és még ismeretlen célja, a regény XIX-ik századi virágkora s a véglegesen kikristályosodó műfaj felé. S a modern regény motívumai, alakjai, technikai fogásai, légköre,

valószerűsége és hatékonysága ennek a hosszadalmas fejlődésnek a gyümölcsei.

Mi maradt mindebből? a lényeg, vagyis a nevek, a hatások, az általános áramlatok, a művek nélkül — egy dús humusz, amely bármikor új meg új virágzásra képes. Tudjuk Rabelais minden érdemét: humanizmusát, valóságkedvelését, szó-ittasultságát, mesélő kedvét s főképp hatalmas örökét, amely maga a mindenkori francia naturalizmus; hősei, egyes jelenetei közkinccsé, közmondásokká váltak; nevetése beragyogja a fél francia irodalmat; de vajjon olvasás-e és hányan? Ismerjük Rousseau nagy regényének történeti, irodalomtörténeti jelentőségét, híres természetleírásait, járvánnyá fajult romantikáját: de olvassuk-e? A *Princesse de Clèves*-et vajjon — és ezt Brunetièrre kérdezi — nem azért emlegetjük-e, egyedül a XVII-ik század regény-tengeréből, mivel inkább novella, mint regény, vagyis a rövidsége miatt? S benne is, mint *Gil Blas*-ban, az ébredező realizmus első igazi remekében, mint a *Liaisons Dangereuses*-ben, vagy a sade-i fantáziákban, e nemrég újból divatba hozott lélektani és erotikai boncképekben, nem hiányoljuk-e vajjon, minden más érték s újság ellenére, a mai regény két éltetőelemét, az egyénítést és az atmoszférát? Ily szempontból s mai szemmel el is hanyagolhatnók a múltat, még ezt a XVIII-ik századot is, amelyet pedig a francia regény klasszikus korszakának tartanak, — ha *Candide* és *Manon Lescaut*, ez a két tökéletes ellenpólus, nem mosolyogna ránk ma is bűvös és változatlan fénnel. Igaz, ezek is vázlatosak, szinte elvontan átlátszók, a legelső pillanatra inkább filozófiai vagy erkölcsi sémák, mintsem szándékos regények: az egyik holmi szatírának

látszik a leibnitz-i optimizmus ellen, a másik morális kalauznak a szerelem útvesztőiről. De Candide még annyi más minden: tündérrege, táncjáték, kalandsorozat és életrajz, amelyben kibogozhatlanul fonódik össze a kor minden műfaja és kedvtelése, az Ezeregyéjszakai mesék hangja az első egzotikus utazásokéval, a fölényes élettapasztalás valami pezsgő és gúnyos balett-muzsikával — s amelynek naiv hőisében benne van már a modern regényhősök, a Lucien de Rubempré-k, a Fabrice-ok s a Frédéric Moreau-ok eredendő hajlékonysága és passzivitása! S ugyanígy él és lélezkzik Manon Lescaut, Tristan óta a francia lélek e második nagy hódolata a szerelemnek, ez a gyermekidillként kezdő s tragédiába fúló kis történet, amelynek száz s egy-néhány lapja hátborzongató őszinteséggel, az öntudatlan léleklátás szinte cinikus egyszerűségével ad számot egy teljes, tehát kizárólagos szenvedély kórképéről. Candide maga a XVIII-ik század, úgy ahogy szeretjük elképzelni; Manon és Des Grieux históriája már egy új kor, a romantika felé mutat.

A félmult.

Mindeddig könnyen követhettük a regény fejlődésének menetét: a rostálást, a csoportosítást elvégezték már a századok, új felfedezésre, átértékelésre alig vagy egyáltalán nincs alkalom, közvetlen kapcsolatot pedig úgyszólván hiába kerestünk a mult remekművei és a mai alkotók között. Más lesz a helyzet, kényesebb s bonyolultabb, mihelyt az új kor határához érünk. Itt, ahol majdnem minden író közvetlenül vagy legalább hallomásból ismerünk, a legteljesebb táblázat is vagy hiányos lesz, vagy zűrzavaros. Elméletek,

csoportosítások egyaránt csütörtököt mondanak a csak félig felejtett könyvek, a csak alig eltemetett írók szívós életakaratóval, éles segélykiáltásával szemben.

Azok a művek, amelyek a XIX-ik század regényirodalmával foglalkoznak, hagyományból, megszokásból, műfaji megkötöttségüknél fogva a modern regényt három fejezetben, három fejlődési fokozatban, a romantika, a realizmus és a naturalizmus gyűjtőneveivel tárgyalják, amelyekhez «előzményül» a szentimentális vagy pre-romantikus regényt, utóhadnak a századvég «eklektikus» regényét számítják. Ez a felosztás általában s többé-kevésbé igaz is, de csak, míg az átlagos regénytermésre szorítkozik; ám hová soroljuk Balzacot, aki a romantikus korban a realizmus, sőt a naturalizmus őse, Stendhált, aki «eklektikus», de már 1830-ban s Flaubert-t, aki felváltva hol romantikus, hol realista, viszont élesen tiltakozik a naturalista címke ellen — vagyis a század három legmaradandóbb s legdöntőbb befolyású regényíróját? Másfelől hol a válaszfal a romantika és a realizmus s még inkább a realizmus és a naturalizmus között? A *modern* regény — neve is mutatja — egészében s minden változatával a romantika és a polgárság szülötte, jobban mondva azé a termékeny és állandó ellentété, amely a század legtöbb nemzedékénél a romantikát a polgársággal, az irodalmat a társadalommal, a legősibb emberi aspirációkat a civilizációval hozza össze-ütközésbe s amelyet más néven és más formában a régebbi regény is ösmert, a hősie és a burleszk, a pásztori és a polgári, az érzelmes és a szatirikus műfajpárok hullámvásaiban. Mindazok a nagy alkotások, amelyek e században

íródtak, mindazok a nagy regény-műfajok, amelyek e században virágoztak, közvetve vagy közvetlenül a romantikához kapcsolódnak, Zola éppúgy mint akár Balzac, Flaubert éppúgy mint Hugo, a századvég művészregénye éppúgy mint Gautier *l'art pour l'art*-ja s Loti útiregényei éppúgy mint Chateaubriand exotizmusa.

Az első nagy műfaj, az én-regény a preromantika korában alakul ki s több, mint száz esztendő óta, korok és ízlések szerint színeződve, a francia regényirodalomnak ma is egyik legelevenebb hajtása. Hőse mindig maga az író, aki életregényét vagy legfőbb életproblémáját életrajz, napló, vallomás formájában meséli el önmagának és hallgatójának; őse pedig talán Rousseau, de nem a *Nouvelle Héloïse* végtelen levéláradatának, hanem a *Vallomások*-nak Rousseauja, ez az első újkori író, aki a maga életét és énjét oly fontosnak, oly érdekesnek, olyan rendkívülinek tartja, hogy még élete derekán is komoly könyvet ír magáról s nem holmi játékos verset, hű és részletes vallomást, nem holmi csacska kalandregényt! Itt, már az eredetnél is megtaláljuk a romantika s a modern író két jellegzetes vonását. Az egyik, hogy önmagából merít, hogy önmagának lesz kedvelt hőse, vagyis hogy azonosul művével — s ezentúl nehéz lesz különbséget tenni egy mű hangja s írója temperamentuma között; a másik, hogy ilymódon versenyezni látszik az irodalommal, föléje akar kerekedni, nem fikciót, mást, többet akar adni, jöllehet a fikció légkörében és eszközeivel. Akár mert Rousseau is svájci volt, akár mert ez a szép kis ország hálás keretül kínálkozott egy érzékeny generáció álmainak, az első lírai regények és regényírók majdnem mind Svájc köré csoportosultak s körülbelül egy fél-

századig a genfi tó környéke maradt a romantikus regény színhelye. Itt élt, Coppet-ben, Madame de Staël, korának legeszesebb asszonya, aki *Delphine*-ben s még inkább *Corinne*-ben a maga női problémáit, a magányos, a szerelmes, az alkotó asszony sorsát szövögeti patetikus történetté. Innen származik Benjamin Constant, Madame de Staël, Madame Récamier s más, kevésbé híres nők barátja, a francia Restaurációban a forradalmi ifjúság bálványképe s mintegy csak úgy mellékesen egy rövidke regénynek, annak az *Adolphe*-nak a szerzője, amely ennek az átmeneti kornak, *Manon* s a *Rouge et Noir* között, ma is leghatékonyabb remeke, egy érett férfi s egy nem fiatal asszony hamuizú szerelmi históriája.

Hírnevén s legendáján kívül mi maradt vajjon Chateaubriand-ból, a modern francia irodalomnak Rousseau mellett e második ősapjából? *Atala* s *René*, e legbüszkébb én-regények hovatovább iskolai s ifjúsági olvasmányokká válnak s aki a chateaubriand-i stíluson, a chateaubriand-i magatartáson óhajt andalogni, inkább a *Mémoires d'Outre-tombe*-ot, Chateaubriand önéletírását lapozgatja. Egy fényes név, egy fenkölt ideológia, egynéhány nemes és lényeges póz s egy bizonyos muzsika: talán ez ért belőle legmaradéktalanabul a francia irodalom vérkeringésébe s ez inspirálja minden újabb korszak újra feltámadó Chateaubriand-ját, a századvég Barrès-ét s a legújabb kor Montherlant-ját. S itt merül fel a nagy kérdés, az irodalmi halhatatlanság kérdése. Mi biztosítja ezt jobban: a bevégzett s alkotójuktól teljesen független alkotások? vagy az alkotó alakját körüllegő legenda, amely fontos, de felemás művekből, egyes, bár ragyogó töredékekből, néhány esetleg veszendő eszmeláncból s sze-

mélyi, tehát mülékony vonzeróból táplálkozik? Ki nagyobb? Balzac-e, a mívés vagy Chateaubriand, a varázsló?

Rousseau és Chateaubriand követői az egész századon végigvonulnak s a mai korig átmentik az én-regény lényeges hagyományait. George Sand, Musset s Sainte-Beuve után már csak egy én-regényt említ az irodalomtörténet, Fromentinnek, a festőnek *Dominique*-ját, ezt a borongós légkörű s polgári rezignációban kicsendülő finom könyvet, amely már a századnak józanabb második feléből való s ilyen módon az irodalomtörténetben — amely szereti a szimmetriát — a romantikusnak tartott én-regény hatásos záradékaul szolgál. A valóság azonban nem egészen ily hatásos: az én-regény ma is él, mint a regény egyik legállandóbb s legkedveltebb változata, s élni is fog mindaddig, amíg egyéni sorsoknak egyéni ábrázolásmódja érdekli az írókat és az olvasókat. A romantika, mint sok egyebet, ezt a műfajt is megérlelte, adott rá néhány sallangot, amelyek idején lehervadtak róla, viszont gazdagította is néhány olyan járulékkal, amelyek azóta az én-regénynek s nem csupán az én-regénynek jellegzetes vonásaivá váltak. Ilyen, a mult regényirodalmához képest, a líraivá, bensőségessé, egyénivé mélyült hangon kívül a természetnek és a lélektannak végleges bevonulása a regénybe — az első én-regények nyugtalan, kóbor, szabad egyéniségeinek s szépséges tájainak hatásaképpen. Lélektani szempontból az én-regény emeli a regényt mind a pusztá mulattatás, mind a pusztá művészkedés szintje fölé. Itt találunk először, ha nem is mindig nagy és követésre méltó, de bonyolult, vonzó és «modern» egyéniségeket; itt látjuk először egyénítve az énnel és a társadalomnak,

a léleknek és az univerzumnak új és tudatos össze-
 ütközéseit ; s még a szerelemben is, a régi regény
 ez únt rekvizítumában, mennyi mély s merész
 változat, *Adolphe*-től és *Corinne*-től *Bérénice*-ig
 vagy az *Immoraliste*-ig! S végül mi másnak, mint
 az én-regény líraiságának köszönhető, hogy a köl-
 tészet olyan könnyen ivódott fel a mai kor új
 regényformájába, a poétikus regénybe!

A másik nagy romantikus műfajt, a történeti
 regényt, szintén nemcsak a múltó divat, hanem egy
 örök emberi ösztön, a mult vonzalma élteti ; hir-
 telen fellendülését viszont a romantika egyik
 nagy vívmányának, az új történet szemléletnek
 köszönheti. Ez a nem egy írótól s esztétikustól
 hamisnak bélyegzett műfaj épp a romantika óta
 majdnem minden nemzetnél, így nálunk is virág-
 zik, míg a francia irodalomban ma már többé-
 kevésbé halott, bár a történeti érzék, a multtal
 szemben érzett kíváncsiság a franciák között sem
 gyengébb, sőt talán erősebb, mint másoknál. A
 romantika második korszakában szinte alig van
 romantikus, aki ne írna történeti regényt, Chateau-
 briand, Walter Scott s az új történetírók sugal-
 mazására. Sorrendben Alfred de Vigny az első,
 Richelieu-kori *Cinq-Mars*-ával. Az ő sikerén buz-
 dul Mérimée, a *Chronique de Charles IX*-fel, ezzel
 a bertalanéji históriával, amely a kor hasonló
 könyvei közt még ma is a legolvashatóbb. Balzac
Chouans-ja, George Sand *Mauprat*-ja, Victor
 Hugo *Notre-Dame*-ja s egy egész sor kisebb-
 nagyobb író rég elfelejtett kísérlete majdnem egy-
 forma receptek s hasonló közkívánalmak szerint
 készült, a történeti keretnek s a félig kitalált
 mesének, az erős «helyi színezet»-nek s a melo-
 drámai helyzeteknek, egyszóval a képzeletnek
 és a dokumentumoknak keverésével. Hatásban

mindannyit túlszárnyalta a bővérű mesélő, Dumas, akinek *Három testőrje* és *Monte Christoja* ma már a ponyva remekművei s a történelmi filmrendezők kedvencei közé tartozik. S idesorolhatjuk még Flaubert rejtélyes *Salammbóját*, amely azonban már a hatvanas évek s egy magányos géniusz termése, nem annyira «krónika», mint inkább kép és vízió s a századvég egy új műfajának, a multba néző művészregénynek lesz az őse. Elszigetelt próbákra azóta is, ma is akad példa; de a régi történelmi regény, főképpen a háború óta, inkább csak a «regényes életrajzok»-ban teng tovább.

A harmadik, a legmodernebb, a legjelentősebb műfajváltozat, az, amely lassan s minden mást kizárva, magával a regénnyel válik egyértelművé, a társadalmi vagy szociális regény, a korkép, szintén a XIX-ik század és a romantika terméke. Ez a regény együtt nő a polgári kultúrával, elnyom vagy magába olvaszt minden rokon és idegen műfajt s hova-tovább nemcsak a regénnyel, hanem az irodalommal is egyet jelent. Irányregény és ideológiai regény, vidéki, népi vagy politikai regény, csak mint a társadalmi regény változata érvényesülhet s nem is tartják vérbeli regényírónak, aki nem egy egész közösséget, egy törzset, egy osztályt, egy várost, egy céhet vagy egy generációt ábrázol. Minden külső s belső tényező ezt az új műfajt emeli, tágítja és gazdagítja: a gyarapodó polgárság, amely a maga tükrét óhajtja benne látni, a feltörő proletariátus, amelynek mind több az irodalmi szószólója, a mind lüktetőbb közélet, amelyről nehéz nem szatírárt, vagy legalább célzatos és pártos életképet adni, a mindjobban burjánzó sajtó, amely még tárcaregényeiben is az elevent, az idő-

szerűt, a rögtönhatót kedveli, a romantika, a tevékeny romantika lényege, amely az élet és az irodalom minél teljesebb azonosítása, a romantikusok belső szükségérzete, amely az én, a korlátlan én kicsapongásai után valami nála erősebbe, Istenbe, a természetbe, az emberi közösségbe fogózkodik — s bizonyval nem utolsó sorban a század legnagyobb regényírójának, Balzacnak a példája. Ő előtte mi is volt a regény? tiltott játék, élvezeti cikk, egy-egy nagy temperamentum erőpróbája, de senkinek sem egyetlen, kizárólagos élet- és műformája. Másfelől egy regényfaj sem alakul ki oly későn, oly húzódozva, mint éppen a XIX-ik század nagy regénye, az életkép vagy életdarab. Egyrészt műfaji okokból: a regény már kezdetben is ellenlábas a valóságnak, amely csak átszűrve, lepárolva, átlényegülve válik művészetté, s a műérzék, az anyagi és formai összhang ösztöne, az a finom, bár nem egyszer szokványá fajuló tapintat, amely a francia művésznak vagy kézművesnek ma is egyik eleven és eltanulhatatlan sajátossága — sokáig, sokszor ma sem tud megbarátkozni a valóság azon nyers, közvetlen és válogatatlan regényítésével. Másfelől a francia — ha szabad ily elvontsággal élni — talán inkább elemző, szigetelő, rajzoló, mintsem vaskosan, szélesen festő s globálisan ábrázoló tehetségű; a legszebb francia regények: arcképek, válságok, problémák inkább, mintsem egykorú s elfogulatlan csoport- és környezetképek — már pedig a mai regény határozott egyéniségeknek, nem pedig elvont típusoknak, határozott légkörben, nem pedig a pusztán úrben való szerepeltetése. Hogy mindamellett megszületett s a franciáknál érthette el első és ma is csodált nagy mintáit, az a mult

kezdeményei s az új század új tényezői mellett mégis csak a véletlennek, a csodának s ha tetszik : a romantikának köszönhető — annak, hogy két kivételes, napoleoni becsvágyú temperamentum nem az életben, hanem az irodalomban, nem a drámában, hanem a korképben találja meg a magához legméltóbb keretet. A század legnagyobb regényei, Balzac és Stendhal mintájára, friss «krónikák», «emberi színjátékok» s főkép szintézisek lesznek, a környezet és az egyéniség, a végzet és a becsvágy szintézisei s a legjellegzetesebb regénytípusok, Julien Sorel és Rastignac, Bovaryné és Frédéric Moreau, a sorsnak és a szabad akaratnak hősei vagy áldozatai. Egy ily műfaj szinte kimeríthetetlennek látszik s valóban ma is ideálként lebeg nem egy született regényíró előtt ; belőle szakadt ki a század legtöbb regényváltfaja, a regionális regény éppúgy, mint a «regényfolyam» vagy a családkrónika, Anatole France *Histoire Contemporaine*-je és Jules Romains *Jóakarátú Emberei*. Ezt a műfajt művelte a népi és tárcaregény fejedelme, Eugène Sue is, aki a Bolygó Zsidó-ban s a Párisi titkok-ban irányregényt és korrajzot is óhajt adni ; ugyancsak ideszámíthatjuk, szintén a század első felétől, George Sand-nak ma már elfeledett «szociális» regényeit, valamint Henry Monnier-nek, *Monsieur Prudhomme* alkotójának egy Daumier-val versengő satirikus életképeit. A realizmust, amely, mint külön korszak, csak elnézésből szerepelhet az irodalomtörténetben, mivel egyetlen nagy alakján, Courbet-n, a festőművészen kívül, csak közepes elbeszélőkkel s régfelelt polemistákkal dicsekedhet — legfeljebb Murger Bohémélete képviselhetné ebben a sorban, az is kopottan, elcsépelten s hova-tovább olvasatlanul. Flaubert-

rel és a Goncourt-okkal, majd Zolával és körével megint új virágzás kezdődik Balzac és Stendhal égisze alatt; s a mai regény, egy bizonyos fokig, szintén a balzac-i formától kér inspirációt.

Ha már most nemcsak azt kérdezzük, mint az előbb, hogy ki maradt, mi maradt meg a félmultból, hanem azt is, hogy ki és mi hat még ebből a korszakból, a Balzac-tól Goncourt-ékig terjedő félszázadból, a mai, az eleven irodalomra, természetesen Balzac-kal, a legnagyobbval kell kezdenünk. A modern regényt, a ma époszát, a mai élet «summáját», nem csupán a névtelen, a társadalmi és irodalmi tényezők, nem annyira a fejlődés elvont és gépies törvényei hozták létre, mint inkább a géniusz, a csoda, Balzac egyéni teremtlője. Balzac született regényíró, aki az egész életet szereti és ábrázolja, az élet minden formáját, bonyodalmát és megnyilvánulását, minden elvi szándékosság, minden ízlésbeli korlát nélkül, oly falánk, oly természetes, olyan elfogulatlan jóéltvágygal, hogy szinte egyszerre ébreszt kedvet az élethez és a regényíráshoz. Életkedvét mintegy megkettőzi s betetőzi mesélőkedve, ugyanennek a vitalitásnak második művészi arca, az a különös panteista mámor, a nagy mesélők mómora, amely mintegy belefeledkezik a maga külön világába, ebbe a magaalkotta univerzumba. Régebben, s nem is ok nélkül, Balzacban főképp kora nagy krónikását, a császárság és a restauráció, Páris és a francia vidék legelső és legteljesebb leltározóját látták, a gigászi regénytermelőt, a nagy romantikusoknak, Delacroix-nak, Hugo-nak, Michelet-nek méltó kortársát, egyszóval a Comédie Humaine eszméjének és kivitelének óriását. Később, a tudományosság s a fejlődés gondolatának haladtával, s főképpen

Taine és Zola nyomán, Balzac lett a mai regénynek, a képzelet s a tudomány házasságának a patrónusa, az, aki épp idején jött, a nagy Gyűjtő, akinek műve az emberi dokumentumoknak legteljesebb tárháza! Mindez igaz, de nem elég Balzac népszerűségének magyarázatára — mivel ez a népszerűség ma is sokkal elevenebb és általánosabb, hogysen csak történeti érdekből, múzeumi csodálatból táplálkozzék. Regényírók és kritikusok, kényes és egyszerű olvasók más-más okból, de egyforma kedvvel forgatják ma is Balzac-ot, s egy ilyen ok, talán a legspontánabb, az az előbb említett mesebőség, a tények, a megfigyelések, az alakok és a sorsok szökőárja, amelyet, mint a gyermekek a tündérmesét, káprázva s ellenállás nélkül követünk s amely — írónál, olvasónál — a mese örök mágiájának, idegen sorsokba ömlésünknek első és elengedhetetlen feltétele. Egy másik ok: Balzac modernsége, nemcsak abból a szempontból, hogy a pénznek, a politikának, a gazdasági és társadalmi tényezőknek akkora fontosságot tulajdonít, hanem hogy e tényezők irodalom-sítása révén a környezet is él, sőt együtt él az alakokkal és a történéssel, ami nemcsak a regényformának ad távlatot és főleg atmoszférát, hanem a regényalakokat is sajátos fénysávval övezi. A balzaci hősöknek s a balzaci környezetrajznak egymásrahatása eredményezi azt a ma is oly felülmúlhatatlan s utánozhatatlan színjátékot, amely az anyag vaskossága s válogatatlansága ellenére oly tündéri könnyűséget kölcsönöz ennek a kolosszusnak: Calibán, aki Ariellé vedlik szinte mindegyik Balzac-könyvben. Hősei közül régebben főképp a monomániásokat magasztalták, míg ma inkább a sokrétű, ellenmondásos alakok tetszenek, akikben Balzac — Freud előtt — freudi örvényeket

sejtet : a *Vieille Fille* különös gátlásaival, a *Cousine Bette* anyás szerelmével, *Vautrin*, e napoleoni gályarab, s főkép *Lucien de Rubempré*, *Balzac* e legvonzóbban festett s egyben legvisszataszítóbb fiatalja, annyi mai regényhős elődje. Mind-egyik hősben, mindegyik regényben az ember birkózik a sorssal, a szabad akarat a fátummal, a játék, a véletlen, a csoda az univerzum könyörtelen törvényeivel — s a tudósnak, szociológusnak, dogmatikusnak tartott *Balzac* itt, a kaland s a végzet játékában válik igazi, örökérvényű epikussá.

Ami *Balzac*ból ma is él, jobban, mint a balzaci hősök, ezek a hozzánk hasonló, de képességeik s főkép sorsuk révén kivételes egyéniségek, s még inkább, mint a balzaci atmoszféra, ez a félig valóságos, félig meseszerű regényanyag, az talán maga a balzaci regényforma, a nagyvonalú, nagytávlatú, egyszóval regényesített korrajz, akárhány mai írónak is a becsvágya. Hogyha viszont kutatjuk *Stendhal* népszerűségének a titkát, azét a népszerűségét, amely ma minden kortársáét túlszárnyalja s már-már a bálványozással határos, *Stendhal* regényei mögött *Stendhal* személyét, *Henry Beyle*-t s életszemléletét, a *beylizmust* találjuk. Ez az életszemlélet, amely lényegében talán nem más, mint az öröm, a boldogság hajhászása a legmagasabb életmegnyilvánulásokban, a szépségben, a szenvedélyben, a művészetben, az eszmélkedésben — legtisztábban, legmeztelenebbül *Stendhal* önéletrajzaiban s naplóiban található s szenvedélyes «beylisták» ezért is tartják a *Vie de Henri Brulard*-t *Stendhal* legautentikusabb remekének, — bár, mint a «*stendhalianusok*» mondják, nagy kérdés, érdekelne-e bárkit ez a napló, hogyha nem a *Rouge et Noir*

és a *Chartreuse* alkotója írta volna! Bizonyos, hogy Stendhal ma, 1937-ben, «aktuálisabb», mint lehetett 1880 táján, amikorra megjósolta első elismertetését az olvasóktól, hogy a Stendhal-irodalom napról-napra gyarapszik s hogy az egyszerű olvasók mellett főképp az írók, a művészek, a szellem emberei becézik Stendhalt, vajjon miért? Míg élt, tudjuk, csak barátai hittek benne — bár igaz, hogy e barátokat Balzac-nak, Mérimée-nek hívták — s Stendhal maga az utókortól, még pedig nem is a közvetlen, hanem a kései utókortól remélt igazolást, mert hisz nemcsak Sainte-Beuve, a kritikus, hanem Hugo, a költő és Flaubert, a regényíró is idegenkedett a stendhali regények cicomátlan nyelvétől s laza szerkezetétől, amikben ők, a forma művészei, lompos-ságot, rögtönzést, a formák megvetését látták. A mai Stendhal-szemlélet átfogóbbnak, árnyaltosabbnak, tehát igazságosabbnak látszik. Amit régebben hiánynak vagy hanyagságnak éreztek nála, — a magas «stílus» lebecsülését, a rögtönzésszerű elbeszélésmódot, az író folytonos beavatkozását a kitérőkkel tarkított cselekménybe — azt ma sokan, nem is jogtalanul, megannyi érdemnek tartják, mert hisz szemben a Balzac, sőt Flaubert zárt, súlyos és jól körülhatárolt műformájával, e stendhali sajátságok a regénynek, a társadalmi regénynek is korlátlanabb, szabadabb, lebegőbb formát biztosítanak, már-már azt a sűrített és tiszta regény-epikát, amelynek irányvonalában, Stendhal kezdeményei óta, talán a Gide *Faux-Monnayeurs*-je jutott legtovább. Az a másik szemrehányás, amellyel Zola s nemcsak Zola szokta illetni Stendhalt, — hogy egyrészt megveti a környezetrajzot s csak a belső emberrel törődik, másrészt meg hogy minden-

napos típusok és történetek helyett kivételes egyéniségeket kivételes helyzetekben ábrázol — ma szintén csak javára válik Stendhal irodalmi kultuszának, mert hisz ily módon ő menti meg a magasabbrendű regény lehetőségét s ő húzza ki az új, a mai regényt a legsívárabb naturalizmus kátyújából! Regényeit, regényhőseit szintén elfogulatlanabban, a maguk teljes bonyolultságában élvezzük ma s nem úgy, mint első «felfedezői», Taine és Bourget, akik, elméletükhöz híven, a Chartreuse-ben a környezetrajzot, Julien-ben a feltörő plebejus pszichológiáját magasztalják, míg mi, mai olvasók, mindkét regény, minden Stendhal-írás patakzó, mintegy scherzo-szerű frissességét s minden stendhali regényalak titokzatos fiatalosságát, mély költőiségét csodáljuk. Julien s Fabrice, e szép ragadozók, akikhez talán harmadiknak Lucien Leuwent is társíthatjuk, egy ábrándért, egy életszemléletért, a stendhali ideálért küzdenek s így váltak, mint a balzaci hősök, még inkább, mint a balzaci hősök, a mai francia regényhősök, a mai francia fiatalok mintaképeivé, akik a pusztán praktikus értékek, a pusztán érzéki javak mögött egy eszmét, egy harmóniát, valami teljességet keresnek. S ami Stendhal világát, a vele való foglalkozást mindennél, tulajdon regényeinél is vonzóbbá teszi, az maga Stendhal, az első modern író, akinél élet és irodalom ugyanannak a vitalitásnak más-más arca, akinek a művészet, a másoké s a magáé, csak eggyel több az életadta élvezetek sorában, aki épp úgy él, mint alkot, spontánul, őszintén, tiszta szemmel, aki szeret, utazgat, elmélkedik, szenved is, egy szóval: él s írásaiban, mint egy tükörben, életét és önmagát nézi. Ha Balzac-ot olvassuk, csak a regényíró-t látjuk, azt, aki legegyénibb vágyait

is idegen sorsokba álmodja, azt, akinek tömör alapzatokat, egész katedrálisokat kell építeni, hogy megtalálja, megvalósítsa, vagyis kifejezze önmagát. Hogyha Stendhalt olvassuk, maga Henry Beyle áll előttünk, ez az eszméktől szikrázó, magát és másokat elemző, józan és mégis romantikus, becsvágyó és voluptuózus, őszinte és száz álorcás, élvezethajhász és magányos, kozmopolita francia, a «boldogság kergetője», a magasabbrendű élet mestere, aki ma is titkos nevelője akárhány fiatal franciának s egyúttal egyik első mintaképe a Nietzsche-féle «jó európainak».

Míg Stendhal híre egyre növekvőben, Flaubert-é, a kor és a műfaj e harmadik óriásáé, mint hogyha pillanatnyilag erősen elhomályosult volna, ezer okból. Életében túlszárnyalta mind Balzacot, mind pedig Stendhalt, mivel a maga elgondolása s kortársainak hite szerint ő adott végső művészi formát elődei műfajának és témakörének, ő emelte a modern regényt az éposz hajdani méltóságára, ő merevítette márványba és ércbe azt, ami Balzacnál még izzó láva, Stendhálnál szeszélyes rögtönzés. Sainte-Beuve, igaz, nem értette még meg, de Taine már *Madame Bovary*-ban látta esztétikája fényes igazolását s Maupassant, Zola és társaik szinte bálványként tisztelték műveiben a görög szépségimádatnak és a modern életérzésnek keserű és nagyvonalú szintézisét. Hiába támadta Brunetièrre, főképp az *Education Sentimentale*-t, kínosnak érzett tudományossága s vigasztalan pesszimizmusa miatt, kritika és közönség, Franciaországban és azonkívül, Flaubert-ből, Flaubert levelezéséből, Bovarynéből s az *Education*-ból merítette a modern regény mintáit, esztétikáját, igazolását, s szinte

minden generáció, minden új írói áramlat Flaubert-ben kereste és lelte is meg a lélektani, a vidéki, a szimbólikus, a művészregény legtökéletesebb próbáit. Közvetlenül a háborúig, körülbelül Proust felléptéig, a flauberti egyeduralom megdönthetetlennek mutatkozott; olvasókat és írókat több mint félszázadon át tartott fogva a flauberti varázslat, amely egyrészt a forma kultuszában, másrészt az életszemléletnek mind gépiesebb determinizmusában nyilvánult meg. Mindez, a háború óta, meglehetősen megváltozott: a közönség ma is olvassa még Flaubert remekműveit, azonban maguk az írók eltávolodtak Flaubert-től, akit ma már a kritika, még a legmagasztalóbb is, védelmezni, magyarázni kénytelen. Oka ennek elsősorban maga a flaubert-i tökéletesség, a formának s a tartalomnak az a ritka egybeforrtsága, amely a flauberti hévvel, különös belső ízzásával s az epikai nyugalom mögött valami fanyar és fékezett romantikával párosulva, csak egyszeri remeklés, pillanatnyi csoda lehetett s eleven folytatás helyett inkább csak meddő utánzásra, esetleg nyílt ellenállásra serkentetett. Proust óta, aki a regényt megint új, termékeny útra terelte, valóban mindnyájan úgy érezzük, hogy a flaubert-i tökéletesség: börtön, hogy statikus szépsége élet- és regényellenes, hogy kegyetlen determinizmusa szárnyát szegi az életlendületnek, a kalandnak, a váratlannak, egyszóval a regény lényegének s hogy a regény epikai szépségét és monumentalitását a szabadság, a fantázia kizárásával tudja csak megvalósítani, vagyis annak a feláldozásával, ami a mai regénynek mintegy legfőbb vívmánya és életeleme. De Flaubert azért nyugodtan várhat: Salammbô buja színei, igaz, megfakultak egy kicsit s Bovaryné-

nek, a kisváros hősnőjének, nagyon is sok utánzata hemzseg az életben és az irodalomban; viszont az *Education Sentimentale* annál töretlenebb fényben ragyog s valószínűleg meg is marad a század harmadik nagy regényének, a Balzac *Illusions Perdues*-je s a stendhali *Rouge et Noir* mellett. Proust ebben a regényben érzi az idő legteljesebb «megzenésítését»; s a legújabb regényírók, Malraux, Arland, Jules Romains hősei mintha csak mind Frédéric Moreau tiltakozó ivadékai lennének.

Balzac, Stendhal és Flaubert mellett ma már kevesen olvassák George Sand-t, akinek falusi idilljei — akárcsak nálunk Jókai — ifjúsági olvasmányá szelídültek; s ugyancsak lassú feledésbe merül a romantikus költők szépprózája, Lamartine éppúgy, mint Vigny, Musset éppúgy, mint Gautier, kivéve talán Victor Hugo legerjedelmesebb remekét, *Les Misérables*-ot, amelynek gyönyörű humanizmusa minden ponyvai részletét átszellemíti s amelynek légköre és cselekménye kitűnő mintája lehet máris a ma oly sokat vitatott s oly nehezen kialakuló népirodalomnak. Viszont a romantikusok második sorából ketten léptek az első sorba, akiknek hatása s olvasottsága ma a legjobbakéval vetekszik. Az egyik a hűvös Mérimée, a novella nagymestere, ez a romantikusok közé tévedt klasszikus, aki elbeszéléseit a tudós, az utazó, a világi fölényével látszik írni s akiben, épp ez irodalomfelettsége miatt, sokáig hiányolják is majd a romantikus temperamentumot és eredetiséget, míg ma, ugyanebből az okból, szinte érdemén felül ünneplik s a *Carmen*, a *Vénus d'Ille*, a *Vase Etrusque* írójában, a francia elbeszélő, a francia író-típus legúrabb, legférfiasabb, legelegánsabb változatát látják. A másik

Gérard de Nerval, az álomnak s a poézisnek ez a szelíd őrültje, aki épp őrületéből meríti legtisztább, legszárnyalóbb inspirációját s aki életével és alkotásaival egyaránt elbűvöli az utókort. Titokzatos novellái, mint *Sylvie* vagy *Aurélia*, a láthatatlan, a kifejezhetetlen végletei közt csaponganak s a nervali tájékok, a józanfényű Ile de France-ot, különös módon egyesítik a német romantika felhőivel. Alain-Fournier *Grand-Meaunes*-ja éppúgy adósa Nervalnak, mint Proust, mint Giraudoux, mint Julien Green, akik a lélek mélyebb ismeretét az álom, a vízió titkaitól és tragédiáitól várják.

A közelmúlt.

Mindeddig nyugodt lélekkel maradhatunk a regények és a regényírók, egyszóval a szorosan vett irodalom keretei között: az idő serényen végezte a maga rostáló munkáját, a nagy művek végleg elváltak egykori éltető környezetüktől s tisztán és magukban fénylenek fel az Irodalom kizárólagos távlatában. Nem így a közelmúlt regénytermése, ezé a majdnem félszázados időszaké, amely a porosz-francia háborútól körülbelül a világháborúig számítható s a mi korunk küszöbénél olyannyira mainak látszik, hogy irodalmát s főképp regényirodalmát szinte csak a korral együtt, a koron belül érthetjük és értékelhetjük. Ez a kor politikailag a harmadik köztársaság, társadalmi szempontból az intézményes demokrácia, szellemileg a hol bénító, hol tevékeny pesszimizmus, a regényben a diadalmas, majd halódó naturalizmus kora — ugyanekkor azonban s az előbbieik ellenhatásaként, a tételes hagyománytiszteleté, a szüntelen osztályharcoké, az eltökélten keresett hité s új

és röpke ideológiák szertelen tobzódásáé, ahol már vígan szállonganak, talaj nélkül még s összevissza, a mi korunk új formáinak s ideáljainak előőrsei. Ez a híres, hol lenézett, mert nagyon is könnyűnek talált, hol bizonyos mélabúval felidézett «századvég» kora, Európa és Franciaország utolsó, nagyobb békekorszakáé, amelynek lágy ernyedtségét alig-alig zavarja meg egy-egy messze gyarmati vagy balkáni háború, egy-egy nagy sztrájk, a Dreyfuss-pör, a Panamabotrány, — s amelyben, legalább látszólag, s legalább is egy bizonyos réteg, a birtoklók, a beérkezettek, az élvezők rétege számára, mintha az egész emberi lét s annak minden megnyilvánulása kényelmesebbé, szelidebbé, raffináltabbá, civilizáltabbá válna. A diadalmas kapitalizmus munkát, vagyont, életet teremt; új gazdagok s régi urak, idegenek és őslakók szaporán s aggálytalanul keverednek, akárcsak Ohnet *Vasgyárosá*sában a főúri rend a polgársággal, vagy Halévy *Constantin abbé*jában az angolszászok a franciákkal; az országhatárok elmosódnak, a patrióták kozmopoliták lesznek, a hívők a pozitívizmussal, a hitetlenek a miszticizmussal kacérkodnak, Renan, a hitehagyott pap, az Akropoliszon imádkozik, Anatole France, az új Voltaire, az Aurea Legendától kér sugalmazást, Bourget, a nyugtalan dandy, már csak az Egyháztól vár segedelmet, s Barrès, a fényes nihilista, a Földnek s a Halottaknak mitológiájába menekül. Zúrzavar? a végérzete? megalkuvás? dekadencia? inkább művelt és fáradt korok ama tipikus hajlandósága, az az inkább okos, mint mély, inkább kéjes, mint boldog magatartás, amelyet Bourget Renannal, e szellem főképviselőjével kapcsolatban, dilettantizmusnak nevez s amely az élet minden je-

lensége fölé szívesen és megértéssel hajol, a nélkül, hogy — hit híján, óvatosságból, lelki szárazságból — képes volna vállalni vagy elutasítani bármelyiket. E kor filozófusa nem a dogmatikus Taine, hanem a hajlékony Renan; legjellemzőbb regényírója nem a romantikus Zola, hanem a szkeptikus Anatole France; legnépszerűbb költője nem Baudelaire, sem Mallarmé, hanem a gyermekien perverz s raffináltan egyszerű Verlaine; s legmodernebb emberpéldánya az élvező, a dilettáns, aki mindenben talál szép ürügyet különös érzékenységének vagy ürességének foglalkoztatására s akit éppúgy megtalálunk Huysmans esztétájában, Des Esseintes-ben, mint már a háború küszöbén Larbaud milliomosában, Barnaboothban.

Ami a regényt illeti, ez a kor végleg megszenteli a regény műfaji egyeduralmát, míg a költészet mindjobban elzárkózik a nagyközönségtől, amely a regényben találja meg egyéni és szociális, érzelmi és eszmei életének leghívebb, leghajlékonyabb kifejezését. A romantikus regénynek három nagy műfaji változatából egyik sem marad meg tisztán, de egyik sem tűnik el nyomtalanul. Legkevésbé termékenynek a történeti regény látszik, s romantikus vagy népszerű formájára, mint ezt Hugónál vagy Dumas-nál láttuk, magasabb, maradandóbb példa nem akad, — hacsak Barbey d'Aureville chouan-történeti regényeit nem tekintjük annak, bár e harcos író is inkább novelláiban remekelt. Virágzóbb és népszerűbb — mind az írók, mind az olvasók közt — a történeti regénynek az a valóban «századvégi», vagyis többé nem erudícióval s színes korrajzzal hivalkodó, hanem könnyebb, vázlatosabb, írónikusabb formája, amelyben a korhúsógot a

költői szimbolum, a történeti hitelt meg a művészi illúzió pótolja. Ennek az újabb műformának önkéntelen mintájául részben Flaubert Salammbô-ja, részben s talán nagyobb részben két remek történeti novellája, *Heródiás* és *Szent Julián* szolgálhatott. Anatole France *Thais*-a s akárhány «legendája» és novellája, Henri de Régnier kisebb-nagyobb «történeti» elbeszélései, Marcel Schwob jelképes regéi, Lemaître történeti arabeszkjei, Boylesve «Leçons d'Amour»-jai s időrendben legkésőbbben, már a világháború után, Barrès *Jardin sur l'Oronte*-ja más-más egyéni változatban ugyanannak a szellemnek, egy kiábrándultan mosolygó, semmitől megválni nem tudó, mindennel szívesen játszó s mindent könnyen elejtő kornak mindig formás, mindig vonzó, hol mélyebb, hol csak szellemes termékei, amelyek a regényformát hol a plátói dialógusok magasára, hol a «pastiche»-nak nevezett stílusparódia szintjére viszik. Sikeren mindannyit felülmulta a *Chansons de Bilitis* költőjének, Pierre Louÿs-nek *Aphrodite*-je, amely tárgyánál, stílusánál, egész felfogásánál fogva az újkori alexandrinizmus talán legtökéletesebb példája. Bizonyos, hogy ez a műfaj szinte sűrítve mutatja a kor legjellemzőbbnek tartott vonásait: könnyű dekadenciáját, amely a multból előszeretettel a hanyatló korszakokat, a hellenizmust vagy a francia XVIII-ik századot festi, kissé fáradt érzékiségét, amely szívesen időzik el a szerelem vagy a szeretkezés elemzésénél, iróniáját, stílushóbortjait, a leírásokban való tobzódását — megannyi olyan szándékot, amelyek a flauberti regényt megkönnyítik ugyan, de szétbomlasztják s amelyeknek a mai regény inkább ellentéte, mint folytatója.

Az én-regénynek, romantikus formájában,

mint ahogy Rousseautól Fromentinig élt, ezekben az évtizedekben mintha egyszerre nyoma veszne — hogy aztán a háború s az új nemzedék eltökélt szemérmatlensége megint új virágzásra kényszerítse. E kor írói is «egyéniek», csakhogy bonyolultabban, mint a romantikusok; s ők is szívesen «vallanak», legfeljebb burkoltabban, mint elődeik. Akár mert mindinkább erősödik a tudományos szemlélet, amely a regényírótól is tételeket, tényeket, típusokat és «dokumentumokat» kíván, akár mert egyre jobban terjed a valóságnak, minden valóságnak, a legmindenaposabbnak is a szeretete, akár pedig egyszerűen a hatás és az ellenhatás, a romantika és a realizmus egymást felváltó játékaképpen, — az egyvonalú, az öntükröző, az elszigetelten egyéni históriák lélektani, ideológiai, társadalmi krónikákká alakulnak. Itt is, mint az új történeti regénynél, Flaubert a nagy példaadó: az *Education Sentimentale*, Frédéric Moreau álarcában, Flaubert-nek legszemélyesebb, legforróbb élményeit tartalmazza, ugyanakkor azonban egy egész kornak, egy egész generációnak, a forradalmi romantikának történetét és ítéletét. Az én nem hal meg, csak elrejtőzik, — hisz még Taine, a filozófus is én-regényt ír — hogy aztán más-más fortéllal, néha még a «legtudományosabb», «legszenvtelebb» alkotónál is előtörjön: legkevésbé talán Maupassant-nál, aki teljesen felolvad a személytelen mesélésben, legerősebben Zolánál, aki egész temperamentumát, minden hevét és meggyőződését beleveti «kísérletinek» vélt regényeibe, míg a két Goncourt *Charles Demailly*-je s Edmond de Goncourt *Frères Zemganno*-ja maguknak a Goncourtok-nak szimbólikus tükörképei, Daudet *Petit Chose*-a pedig már alig leplezett önéletrajz.

Bizonyos, hogy e regényeknek éppoly kevés közül van már a romantikus önvallomásokhoz, mint egy generációval később a bourget-i *Disciple*-nek vagy a barrèsi *Culte du Moi*-nak, amelyek megalkotóik ideológiai válságairól adnak számot. A lényeg: az önkítárulkozás, mindegyikben ugyanaz, csakhogy, híven a flaubert-i és a zolai elvekhez, közvetlenül, leplezetlenül senki se mer vallani, a leglíraibb temperamentumok is kor-képet, lelki látteleket, dokumentumot írnak s így az én-regény útjait egyelőre mindenfelől elrekesztik. A naturalizmus ellenhatása nem Bourget-val, nem France-szal, még csak nem is Barrèsszel lesz teljes, mert hisz ők csak a zolai, az eltökélt, az egyoldalú materializmust vetik el, míg a flaubert-i valóságelvet s az alkotói szenvtelenséget többé-kevésbé tiszteletben tartják. Az új regény, az új szemlélet maga Flaubert ellen lázad majd fel, vagyis a «valóság» zsarnoksága és az én elnyomása ellen: s az én-regény új előtörése Gide-nek és Proustnak lesz köszönhető.

A kor igazi regénye: a kor-regény, a társadalomrajz, amely egynéhány évtizedre minden más versenytársát kiszorítja s jó sokáig a regény nevet is kizárólagos joggal bitorolja. Minden az ő virágzásának kedvez: a nagy elődök, Balzac és Stendhal, akikben most mindenekelőtt a krónikást, a társadalomábrázolót magasztalják, a romantika csömöre, valami nem egyéni, az én-nél megbízhatóbb alap vágya, a nagy egységek és kollektivitások egyre erősebb szerepe, az új regényíróknak szinte lázas valóságkedve s talán mindenekelőtt Bovaryné-nak, a kor nagy regényének, ennek a tökéletes mikrokozmosznak példája, a Goncourt-ok szeszélyes ötletei és Zola súlyos teóriái. E virágzás távlatában mintha az

egész francia irodalom e műfaj fejlődését szolgálná: a középkor kismesterei, a fabliau-k köznapisága, a katedrálisok domborműveinek életből ellesett jelenetei, a renaissance természet-öröme, a spanyol picaro-regények, a XVIII-ik század realistái LeSage-tól Restif de la Bretonne-ig s főképp a XIX-ik század szellemi és művészi mozgalmai, Claude Bernard elméletei éppúgy, mint Courbet vagy Manet képei! Hasonlókép a regénynek új műfaji változatai szintén a naturalista alaptípusból származtathatók: az irányregény, amely leginkább társadalmi tételeket hirdet, a lelektani regény, amely e korban inkább osztályjelenségeket elemez s még a nagy lendületnek indult regionális vagy tájregény is, amely meg egyes vidékeket hódít meg az irodalomnak.

Ha már most a műfajok után magukat az írókat nézzük, őket is, persze némi egyszerűsítéssel, többféle szempontból csoportosíthatjuk. Legegyszerűbb az a felosztás, amely a naturalizmusban látja a kor legjelentékenyebb áramlatát s az írókat, mint ez áramlat híveit vagy ellenfeleit osztályozza, ami nagyjában egybeesne két egymásra következő generáció különbségével. E szerint az első csoportba a naturalizmus alapítói és legnevesebb hívei tartoznának, vagyis a Goncourt-ok és Zola, Maupassant és Alphonse Daudet, mellettük és utánuk Jules Vallès és Jules Renard, Lemonnier és Octave Mirbeau, bizonyos fokig Huysmans és Léon Bloy s talán sereghajtók gyanánt Paul Adam, a Rosny-k és Charles-Louis Philippe — míg a másik táborban a naturalizmus ellenségei, többnyire egy nemzedékkel fiatalabb írók kapnának helyet, akik mind más-más okokból fordítanak hátat a naturalizmusnak, bár annak egyes nyomait kitörölhetetlenül magukon

hordják : Bourget az új lélekelemzés és a nagy erkölcsi tételek nevében, Loti az exotikus álmok és kalandok kedvéért, France és méginkább Barrès a gondolatok fölényes játékaért, s velük és utánuk Romain Rolland, Estaunié, Boylesve, Hermant és mások, mind valami tágabbat, szabadabbat és teljesebbet szegezve szembe az egyre szűkebben értelmezett s dogmatikussá meredt naturalizmusnak, a hitet, a képzeletet, a lélek benső életét, a szeszélyt, az iróniát, az életakaratot! Egy másik elvont felosztás a romantikát választaná alapul s akkor Maupassant-on kívül mindegyik nagyobb naturalistában egy-egy rejtett romantikust lelnénk : a Goncourt-okban stílusuk, Zolában vizionárius volta, Daudet-ban egyéni érzelmessége, Vallés-ban forradalmisága, Huysmans-ban s főképp Bloy-ban misztikus szemléletük miatt s természetesen idetartoznának a szimbolisták, Loti, Barrès és a Jean-Christophe szerzője is, míg az antiromantikát — nevezzük klaszszicizmusnak vagy racionalizmusnak — csak a józan Maupassant, a bölcs France, a szigorú Bourget, a csípős Hermant s a nemesen konzervatív Boylesve és Estaunié képviselnék. Itt is, mint az előbbi osztályozásnál, alapjában a léleknek két ellentétes ösztönéről van szó : a valósághoz tapadásról s a valóság elleni lázadásról, a látható dolgok dicséretéről a láthatatlanok vágyával szemben, a mértéknek és a végtelennek mindig újra visszatérő kettősségéről. Egy harmadik felosztás a szerint csoportosítaná az írókat, hogy ki hogyan gazdálkodik a nagy ősök és példaképek, Balzac, Stendhal és Flaubert örökével. A Balzac-hívők sorában Zola a nagy elgondolásoknak, a történelmi freskóképeknek, a tudományos becsvagyaknak örököse ; ugyancsak Balzactól szár-

mazhatik a Goncourtok oly aprólékos típus-és környezetrajza, persze a goncourti érzékenységgel s a goncourti stílus különbségével; végül Balzacra vezethetők vissza Boylesve és Estauné leginkább vidéki életképei. Stendhalnak ebben a korban legnagyobb tanítványa Bourget, aki mesterét elsősorban a lélekelemzés terén követi, míg Barrès Stendhal életművészetét, a beylizmust próbálja magáévá tenni; s talán még idesorolhatjuk fölényes értelmességénél s boncoló kedvénél fogva Abel Hermant-t, aki amellet, éppúgy, mint Stendhal, a XVIII-ik századnak is szerelmese. Flaubert igazi tanítványait nem annyira a naturalisták között találhatjuk, bár mindnyájan bálványozták s utánozták is Bovaryné alkotóját — hanem inkább a dekadens naturalisták és a szimbolisták között, akik már jobban megértették egyrészt a flaubert-i figurák sűrített, elvont, jelképes humanitását, másrészt a flaubert-i szépségvágynak merev, szinte mozdulatlan formatókélyét. E három nagy kultusznak háromféle írótypus a megfelelője: az egyik a cselekvő író, aki művében s műve mellett tevékeny részt kér magának a harcból a társadalom fenntartásáért vagy megjavításáért; a másik az élvező író, aki eszméit s ábrándjait az alkotásban éli ki, nem egyszer, mint az első esetben is, az alkotás teljességének rovására; s a harmadik, az aszkéta-író, aki egészen felég az alkotásban s életét, mint egy hívő pap, művészetének szenteli; elég, ha három oly különböző jelenségre, mint Zolára, Barrès-re, Élémir Bourges-ra gondolunk.

Maradna még egy osztályozás: és pedig az, amely a kor íróit *mai* jelentőségük szerint csoportosítaná. Egy ilyenmű felsorolásnál csakis azok jöhetnek számba, akik ma is megtalálják az utat

a mai írókhoz és olvasókhoz, ami másszóval azt jelenti, hogy a névsor és az értékelés tudatosan részleges lesz és viszonylagos. A Goncourt-okkal kell kezdenünk, mivel ők a századvég regényirodalmának, magának a naturalizmusnak is a kezdeményezői s Zola csak az ő könnyű eszméiket dagasztja vaskos elméletekké. Nincs e kornak oly divata, amely ne ötőlük indulna ki, ötletszerűen, társalgás közben, előszavakban, lírai vallomásaikban, káprázatos érzékenységük pillanatnyi sugallatára. Ők fedezték fel a japánokat a francia művészet számára; ők teremtettek kedvező légkört a XVIII-ik századi festők, Watteau és nagy kortársai máig sem szűnő kultuszának; ideges, mohó érzékenységük s csillogó stílus-készségük révén ők hozták közelebb az irodalmat az impresszionista festészethez; ők bontják fel először a regényt csupa apró, vibráló, lazán egymásmellé fűzött festményé; ők próbálkoznak először a népi környezetek és figurák, a jellegzetes típusok, a tudományos becsvágyú emberi «dokumentumok» irodalmasításával; s ők vetik fel a «modernség» elvét, vagyis a közvetlen jelenhez s annak is legmúlékonyabb jelenségeihez való ragaszkodást, amely a kor bonyolult és hervatag dekórumát azzal a részletes, pepecselő s régészi mániával ábrázolja, mint Walter Scott a középkori várak és várurak felszerelését. Mindezek komoly érdemek; de vajjon mi maradt belőlük? Regényeik ma már inkább irodalomtörténeti tények; megértjük, hogy apáink kéjjel és borzongva szürcsölték akár Germinie Lacerteux-nek, e hisztérikus cselédlánynak, akár Renée Mauperin-nek, e lármás és melankólikus úri-kisasszonynak történetét, megannyi oly «dokumentumot», amelyeket a Goncourt-ok abban a

hitben elemezték, hogy sikerült megölniök a regényben a kalandot, míg mi, furcsa ellentmondásképen, még az ő könyveikben is a kalandot, a kivételest, a regényest keressük. Naplójukban is ők a legérdekesebbek, pletykáikkal, gyűjtőszenvédeleyükkel s főképpen monomániás literátor-voltukkal, amely, mint már Flaubert is, az életet, a magukét s a másokét is, csak eszköznek, nyersanyagnak, alkalomnak tekintette a műalkotáshoz. Míg éltek, tanítványaik is voltak, akik zsúfolt stílusukat s önzetlen irodalomrajongásukat követték; ma kissé úgy nézünk műveikre, mint egy századvégi nagy szalónra, amelynek túltömötsége még a műgyűjtőt is elcsüggeszti.

Zola, akinek sikereit s főkép vezéri szerepét a Goncourt-ok nem minden féltékenység nélkül nézték, még ma, több mint egy félszázad után is, megtartotta egykori vonzóerejét. Bőbeszédű elméletei, igaz, végkép elavultak; «kísérlet» tudományossága s kissé olcsó determinizmusa ma már inkább feszélyezi, mintsem meggyőzi az olvasót; s valaha oly vakmerő, sőt felháborító részlet-naturalizmusa ma már a serdülő korúakat sem borzongatja meg túlságosan. Még amire a legbüszkébb volt, a Rougon-Macquart-sorozatnak húsz hatalmas kötetét, egy második császárságbeli család e «társadalmi és természetrajzát» sem nézzük a kortársak csodálattól nedves tekintetével; nem, mert e monumentálisnak tervelt épület látható és kevésbé spontán replikája a Balzacé-
nak — s mert a zolai figuráknak könyörtelenül lefelé, a züllés, a pusztulás, a halál felé vivő sorsa, a környezet, az öröklődés, a patológia törvényeinél fogva, papíron kitervelt börtönnek s nem a művészet és az élet szabad játékának tetszik. És mégis, e csorbák ellenére, Zola bámulatos

módon él s nemcsak valóban nagy regényei, az *Assomoir*, a *Germinal*, az *Oeuvre*, hanem kevésbé híres könyvei is, mint *Pot-Bouille*, vagy *La Joie de Vivre*, az élet, a mindennapi élet közvetlen, bár vulgáris ízét, szagát, áramát ömlesztik át az olvasóba. Balzac óta s talán mindmáig alig van a franciáknak még egy ily született regényírója, mint ez a délvidéki lobogású, fél-olasz, fél-francia óriás, aki egy bérház szennyes banalitását is epikai magaslatra tudja emelni s a legholtabb tárgyakra, egy boltba, egy lokomotívba is lüktető, félelmes életet önt — holott stílusban, költészetben, lélekelemzésben, emberábrázolásban messze nagy elődei és mintaképei, Balzac és Flaubert mögött marad. Ami Zolát írók és olvasók közt ma is oly elevenné teszi, az egyrészt írói magatartása egy századvégi nagy pörrel kapcsolatban, amikor fel tudta áldozni népszerűségét az üldözöttek védelméért s megmutatni, mint egykor Spinoza, hol az írástudó helye a harcban; másrészt, mivel legtöbb regényét a hugói «nyomorultak» népi köréből meríti s bennük látja a jövő csiráját a széthulló polgári renddel szemben — őt tartják ma a népnek szánt, a «populista» irodalom patrónusának. Míg egykor, nem is olyan régen, Zola dicsérete, sőt olvasása durva sértésnek számított a magasabb művészi érzék és a lelki finomság ellen s Brunetière-től Anatole France-ig mindenki szabadon mulathatott s nem is minden ok nélkül Zola ízlésbeli tévelygésein, ma már a finnyásabbak is elismerik Zola epikus teremtőerejét s benne látják az új francia regény egyik leghatalmasabb ihletőjét.

Maupassant híre, példája, művészete maradéktalanul felszívódott alkotásaiban. Olvasni ma is úgy olvassák talán, mint ezelőtt ötven évvel,

amikor népszerűsége a Zoláéval versenyzett és amikor benne látták a naturalizmus legrokonszenvesebb, mivel túlzásoktól mentes, egészséges, harmónikus, egyszóval «klasszikus» képviselőjét. Csakhogy amíg régebben a «műértők» is rajongtak érte s szívesen és szégyen nélkül vallották a magukénak, ma mintha végleg átengedték volna «közkincsül» a nagyközönségnek s alig akad oly francia író, aki nyíltan őt tartaná mesterének. Pedig biztos, hogy Mérimée óta nincs nagyobb novellistája a franciáknak. Regényei, amelyek nem mindig zökkenőtlen átmenetek egyrészt a pusztán naturalista, másrészt a lélek-elemző regény között, igaz, ma már nem okoznak osztatlan örömet az olvasónak; azonban tíz-húsz novellája, mint amilyen *Boule de Suif*, *Miss Harriet*, *Mademoiselle Perle*, *Monsieur Parent*, *L'Inutile Beauté* és annyi más, valóban klasszikus példája marad a szűkszavú, egyszerű s drámaian hatékony novellaművészetnek s akár bevallják, akár nem, mégis csak az ő útjain járnak a francia novellának legtermékenyebb művelői, Pierre Mille vagy Duvernois a háború előtti, Francis Carco vagy Marcel Aymé a háború utáni generációból. Viszont az sem tagadható, hogy a szimbolizmus óta a francia novella másféle lett, elmélyültebb és bonyolultabb, s a maupassant-i novella felhígult, vulgarizálódott jogutódja az irodalom határtermékében, az ujságnovellában található.

Még menthetlenebbnek látszik, legalább is mai mértékkel, Daudet-nak, egykor a közönség és a kritika kedvencének, a *Petit Chose*, a *Tartarin*, a *Sapho*, a *Lettres de Mon Moulin* szerzőjének, a «franciák Dickensének» irodalmi helyzete. Régebben, mint nálunk Mikszáth, úgyszólván korlátlan ura volt az olvasók könnyének és moso-

lyának s még azok is, akik nagyobb regényeit túlságosan szétfolyóknak is érzélgősöknek érezték, habozás nélkül ismerték el apró novelláinak tökéletességét — nem szólva arról a regényírónál éppen nem megvetendő körülményről, hogy a naturalisták közül ő alkotta a legmaradandóbb típusokat. Azonban, mint Maupassant-nak, néki is inkább csak olvasói, mintsem irodalmi követői vannak s játékossága, humora s a Goncourt-októl örökölt aprólékos színező kedve szinte látható nyom nélkül tűnt el a francia regényirodalomban. Különös tréfája a sorsnak, a közízlésnek, az Irodalomnak, hogy míg Daudet és Maupassant, koruknak e dédelgetett s méltán dédelgetett alkotói, korukkal mintegy összeforrvá hagyják el az irodalmi élet síkját, más, szerényebb csillogású nevek, amelyeknek sokáig csak hallgatás, hideg bók, egy kisebb kör ragaszkodása volt az osztályrésze, egyszerre új lánggra kapnak s új utakra vetnek világot. Ilyen a nagy stílusművészek, a megtérő Huysmansnak s még inkább a rajongó és sokat szenvedett Léon Bloynak, a *Femme Pauvre* vizionárus szerzőjének nem mindennapos esete — akik egy új műfajnak, a misztikus, a katolikus regénynek lettek az ihletői s akikben Mauriac s főképp Bernanos legigazabb elődeiket tisztelhetik.

A következő írónemzedéket, a tulajdonképpeni századvégnek átmeneti nemzedékét, inkább bizonyos tagadások, mintsem igenlések jellemzik. E nemzedék legjobbjai megtagadják a naturalizmust, felbontják, mindegyikük más-más címen, a zolai regényforma kemény, de szűknek érzett szerkezetét s a regényből, akár művészi, akár művészetten kívüli céljaikhoz képest, értekezést, tanulmányt, útirajzot, erkölcsi vagy filozófiai

mesét fejlesztenek. Alapjában alig van köztük vérbeli, született regényíró: a valóság s annak ábrázolása elveiken, tételeiken, «világnézetükön» át érdekli őket, nem pedig, mint Balzacnál s nagy műveiben Zolánál is, a maga minél teljesebb és változatosabb egészében; s a regénynek mint műfajnak háború utáni nagy válsága már ebben a háború előtti regénytermésben gyökerezik. Ugyanez a generáció nemcsak a naturalizmust veti el, hanem — a véres Commune-nek, a vesztett porosz háborúnak s a nehezen vajudó Harmadik Köztársaságnak ellenhatásaként — a népet, a forradalmat, a demokráciát, a haladásba vetett hitet, mindazt, ami Zolánál egybeforrt az irodalommal, mindazt, ami e nemzedék szerint hátráltatná vagy éppen veszélyeztetné egy lassan gyógyuló nagy szervezet, a lábbadozó Franciaország társadalmi, erkölcsi, szellemi létét és biztonságát. Az irodalom így jóidőre s nagyrészt még napjainkban is a birtokló, a konzerváló rétegek tulajdonába kerül s míg egyfelől művészibbé, műveltebbé, «emelkedettebbé», másfelől viszont szűkebbé és mesterkéltébbé válik. Írók és olvasók, nem mint régebben, vagyis ösztönük s ízlésük szerint, hanem most már tudatosan és mindinkább támadó éllel, egymástól láthatón elkülönülő, egymással sokszor ellentétes rétegekre tagozódnak, osztályérdekeik, pártállásuk s ami ezzel egyet jelent, műveltségi fokozatuk kívánalmaihoz képest — s így dolgoznak jóelőre annak a jobb- és baloldalnak a kialakulásán, amelynek zsarnoki egyszerűségében nincs különbség a szellem és a politika között. A francia irodalom, igaz, sosem volt teljesen zárt egység, még a klasszikus kornak is vannak erős ellenáramai, amellet e legtársaságosabb népnél a legmagányosabb szellem is

megtalálta a maga hallgatóságát. Most azonban, e kiábrándult s önvédelmére szorítókozó nemzedékben, mintha az életérzés is megfogyatkozott volna valahogyan; az egységre törekvés helyét százféle partikulárizmus foglalja el, ami a regényben és a regényíróknál eddig csak megtűrt, vagy leplezett, most azonban nyílt és fejlett társadalmi típuskülönbségekben jelentkezik. Látjuk a nagyvilági regényt és a nagyvilági regényírót, nemcsak a Genfből származó, egykor nálunk is népszerű Cherbuliez-nél, nemcsak a finom Octave Feuillet-nél, a *Szegény Ifjú Regényének* szerzőjénél, nemcsak a mulatságos Gypnél, Bob úrfi és Chiffon kisasszony kedvesen szabadszájú ironójénél, hanem a fiatal Paul Bourgetnél, Paul Hervieunél s Abel Hermantnál is, akik fényűző vágyaikat és elemző hajlamukat legjobban a szalonok légkörében tudják kiélni. Látjuk a vidéki, családi, keresztényi és erkölcsi célzatú regényt, amely már társadalmilag és művészileg jóval kisebb igényű, viszont annál nagyobb számú olvasókörneke készül s amelyet néha tehetséges és szeretetreméltó írók is művelnek, mint például a nem egyszer hangulatos Theuriet, az ötletes Halévy, az *Abbé Constantin* szerzője, vagy a termékeny Henry Bordeaux s a mindnyájuknál nemesebb és elmélyedőbb René Bazin. Látjuk a többnyire vidámhangú, félig kozmopolita, félig bohémjellegű boulevardregényt, a századvégi párisi aszfalt e már kihalóban levő termékét, amely hol igénytelenül mulattató, mint Courteline-nél vagy Tristan Bernard-nál, hol enyhén vagy erősen erotikus, mint Maurice Donnay-nél, vagy Marcel Prevost-nál, e két, azóta megjavult és megöregedett akadémikusnál, hol meg metszőn satirikus élű, mint Abel Hermant-nál, a *Courpière*-ciklus szintén

akadémikussá vált szerzőjénél. A nép, ha olvasni óhajtott, választhatott a nagyvilági újságregény vagy az angolszász eredetű s nagy jövőre hivatott bűnügyi vagy detektívregény között. Pusztán a mai irodalom szempontjából, amely akarva-nem-akarva ennek a még ma sem halott irodalomnak a származéka, egyetlen korszak sem idegenebb, távolibb és ellenszenvesebb a mának, mint épp ez a le sem győzött, el sem temetett közelmúlt.

Mégis négy-öt nagyobb nevet ki kell ragadnunk az általánosságból — nemcsak a mai olvasók idősebb rétegeinek kedvéért, akik e ma is híres nevek híján hiányosnak érezhetnék ezt az áttekintést, hanem mert a mai regényt sem érthetnők meg az ő ismeretük nélkül, amelynek legalább is részben ők idézték elő a válságát, s ami annak következménye, új formákba való kikristályosulását. Elsőnek a nemrég elhalt Paul Bourget-t kell megemlítenünk, akinek alakját és életművét a közhit máris túlságosan s nem teljes igazsággal egyszerűsítette, mint a szigorún konzervatív irányregényíró típusáét, holott Bourget más is, több is s hatása az irodalomban ma sem szűnt meg teljesen. Eszméinek, műveinek, indulásának megértéséhez maga nyújtja a legjobb bevezetőt az *Essais de Psychologie Contemporaine* két kötetével, amelyekben újraértékeli közvetlen szellemi elődeit saját benső szükségleteinek «egoista» szempontjából — hogy a maga hajlamait mestereiben lássa és ítélje meg. Regényeiben még tovább megy korának bírálatában s orvosságot is ajánl a gyógyuláshoz : a *Disciple*-ben, a plebejus-nevelőnek e ma is megrázó tragédiájában, a szellemi felelősséget a pusztá tudományossággal szemben, az *Etape*-ban a fokozatos társadalmi emelkedést a féktelen s pusztító osz-

táiyáttörések ellen s a *Démon du Midi*-ben, e talán legmaradandóbb könyvében, az életnek, gondolatnak és hitnek minél teljesebb összhangjában. E szigorú tanoknak nehézkes regényítéséből minden mosoly, minden poézis, minden fantázia számúzve volt s gyógyító hatásukkal együtt irodalmi hatásuk is elenyészett. Ma már a vallásos regény is az övéitől eltérő utakon jár, az irányregény, épp az ő ellenhatásaként, ma életképtelebb, mint valaha, s Mauriac, a legnagyobb mai katolikus regényíró, Bourget-nak nem annyira követője, mint ellenlábasa. Idővel úgy beszélnek majd tán róla, mint egyrészt a «regénydrámának», a «francia» regényformának legmegbízhatóbb mesteréről; másrészt mint osztályának, a nagypolgárságnak egyik leghűségesebb krónikásáról. Ez osztály régi nagy erényeit — szívós munkaszere tetét, kínosan pontos formalizmusát s főképpen kissé zord becsületességét — Bourget élete s irodalma képviseli legteljesebben s ezeket hagyja közvetlen követőinek, mint például René Boylesve-nek, a *Cloque kisasszony* s más gyengéd históriák Bourget-nál jóval lágyabb és lengőbb s éppoly nemesen konzervatív szerzőjének s ugyanígy Edouard Estaunié-nak, az *Empreinte*, a *Solitudes*, az *Infirmes aux mains de Lumière* alkotójának, akinél meg a bourget-i moralitás angol és skandináv regényírók ködével, miszticizmusával, borongó magányérzetével elegyedik.

Vajjon mi marad Anatole France-ból, húsz éve még két világrész legelkényeztetettebb írójából, akinek neve, ha hazájában nem is, de nálunk s egész Középeurópában minden más kortársáét túlragyogta s idegen olvasóinak szemében valóban az egész «France»-ot, az egész régi és jelenkori francia irodalom virágát jelentette?

Mintha csak ő képviselné a közelmúlt irodalmának, egész szellemi életének minden bűnét s minden fonákját: alig van írója e kornak, akit mélyebben sujtana a mai írók közönye, sőt elfogultsága, mint éppen France-ot. Igaz, hogy maguk az olvasók ma sem pártoltak el tőle s a róla szóló irodalom vetekszik a legnagyobb írókéval. Azonban, épp közkedveltsége miatt, a maiak, a huszadik századiak, egyrészt főleg benne látják a gyűlölt, a megvetett tizenkilencedik század megtestesülését, másrészt azt a bizonyos írotípust, amelytől, úgy gondolják, ők már végkép eltávolodtak. Mindaz, amit nemrégén még behúnyt szemmel élveztek nála: a mézédés, hajlékony, célzásokkal és erudícióval telt stílus, amely mintha elixírré szűrné a francia nyelv minden szépségét; kifogyhatatlan mesélőkedve, amely a novellát és a regényt a magasabb társalgás szintjére emelte vagy süllyesztette s míg egyrészt a legrégebb témáknak is új és gúnyos zamatot adott, másrészt a legmaibb históriát is antik módon tudta redőzni; s talán mindenekelőtt örökké derűs bölcsesége, ez az ajkára fagyott mosoly, Sylvestre Bonnard-ban, Coignard-ban és Monsieur Bergeret-ben — ma szinte ugyanazt a hatást kelti a háború utáni nemzedékben, mint az 1900-as «stílus» kissé tunya eklekticizmusa. Bizonyosan lesz még oly kor, amely értékelni fogja *Sylvestre Bonnard*-nak, az agg tudósnak ódon és igénytelen kedvességét, *Crainquebille* finom humanizmusát, az *Histoire Contemporaine* felejthetetlenül mulatságos marionettjeit s szinte minden könyvének fölényes kellemét és okosságát. Egyelőre éppen ez a fölénye idegeníti el tőle a fiatalságot, amely a france-i bölcseséget túlságosan felszínesnek, iróniáját néha olcsónak s «mindent meg-

értő» mosolyát egyenesen bitorlottnak tartja. Követők s tanítványok helyett inkább csak majmolói voltak: az irodalomban ő felelős azért a bántón felsőbbes és erudíciós stílusjátékért, amely sokszor már nála is a pastiche határain tévelyeg, az életben meg azért az olcsó filozófusi pózért, amely némi olvasottság és pedantéria segítségével Coignard-nak, Bergeret-nek, Epikuros-nak, France-nak tartja magát. Alig van olyan fiatalabb író, aki ne fordult volna ellene nyiltan, amit hívei azzal magyaráznak, hogy France-ot csak a france-i műveltséggel lehet megközelíteni és megérteni; vagyis France megértése vagy elvetése nem más, mint a két mai generáció ellentéte. Másfelől, míg a jobboldal, amelytől France a politikában egészen a szocializmusig, sőt a kommunizmusig távolodott, ma is elnézőn, sőt rokonszenvvel emlékezik meg France-ról, mivel a france-i hírnév ügyét a kultúrával és a klasszicizmussal azonosítja, — a baloldal, amely a magáénak vallja Zólat, France felől csökönyösen hallgat. Mind e pártok és nemzedékek között talán még Proust a legméltányosabb, aki a *Temps Perdu*-ben ifjúkori íróideálja, France írásaiból építi fel regénye híres író-alakjának, a századvég nagy írotípusának, Bergotte-nak máris halhatatlan, részben France révén halhatatlan figuráját.

Míg Bourget, míg Anatole France műveit, személyét, legendáját más híján a velük szemben való állásfoglalás élteti, Lotit, az egykori nagy bűvészt, az exotizmus modern mesterét, távoli tájak és szerelmek fáradhatatlan kergetőjét, már halála előtt is hálátlan feledékenység övezte. E hálátlanság, első pillanatra, már csak azért is meglepő, mert hisz az új nemzedék, főképp a huszas években, valóságos orgiáját üli az utazó,

az exotikus irodalomnak s alig van nevesebb mai író, André Gide-től André Malraux-ig, akinél ne találkoznánk egy-egy nagyobb utazással, egy-egy jelentékenyebb útirajzzal. Csakhogy a mai exotizmus legalább annyira különbözik a Loti-étól, amennyire a Lotié különbözött a Chateaubriand-étól. A romantikus utazók, Chateaubriand-tól Flaubert-ig, legegyénibb útjaikon is történészek, régészek, fölényes európaiak maradtak, akik másutt csak kész álmaiknak s kijegecesedett énjüknek színezését vagy igazolását keresték. Loti, a századvég fáradt fia, aki messzi népek között nem annyira fölényét, inkább csak különbségét érzi, minél gyermekibb lényeket, minél primitívebb tájakat hajszol, hogy állandó halálérzését minél enyhébben ringathassa. Mindez ma meglehetősen halott, halottabb, mint a régi romantika. A Loti-könyvek valaha oly rajongva magasztalt regényelemei, a háremek, a teaházak, az exotikus szerelmi duók s mindehhez kellő kíséretül az őserzelmek és a mulandóság olvatag és raffinált hangszerelése — ma már csak Loti torzképeiben, Claude Farrère-ben, a Tharaud-testvérekben, esetleg az újságregényekben, ott is egyre ritkábban található, míg a mai «exotikusok» a legtávolibb népekben is nem pihenőt, nem halált, nem múlt-kony izgatószerket, hanem az embernek és a létnek újabb, merészebb, szabadabb lehetőségeit áhítják. A regény fejlődésének szempontjából Loti még France-nál is tovább megy a naturalista regényforma, minden regényforma felbontásában. Míg France-nál némi cselekmény, a mesélés látható kedve s egy-egy költött alak vagy csoport majdnem mindig megóvja a regény illúzióját, Loti legszebb, legegyénibb s bizonynyal legmaradandóbb művei: naplók, egy századvégi Szindbád-

nak, egy francia tengerészisztnek egymodorú, egyhangú, lágyan egymásbafolyó naplói, amelyek akkor a legsikerültebbek, amikor ezt a monoton lírát, az ég s a tenger egybeolvadását semmi regényes kitalálás, semmi külön történés nem tarkítja, vagy amikor — mint *Mon Frère Yves*-ben és a *Pêcheur d'Islande*-ban — a mese a legegyszerűbb, legmegfoghatatlanabb szálakra szorítkozik.

A közelmúlt nagyjai közül, különböző okokból, nálunk tán épp a legelőbbet, Barrèst ismerik legkevésbé. Olvashatjuk magyar fordításban Bourget és Loti legnépszerűbb, ha nem is legjobb könyveit; s Anatole France minden egyes műve éppoly hamar vált ismertté köztünk, mint a teljes *Jean Christophe* s Romain Rolland újabbkori termése is. Mindezzel szemben Barrèst nálunk a háború előttről egy kis Erzsébet királyné-arckép, a háború óta pedig egyedül a *Déracinés* (magyarul: Kitépett Sarjak) képviselik — egyrészt mert téma- és problémaköre, írásmódja, temperamentuma, egész lénye helyhez és időhöz kötöttebb, «franciább» valamennyi kortársáénál, másrészt, mivel legtöbb könyve szinte mindennek nevezhető, lírai pamphletnek, regényített ideológiának, naplónak, útirajznak, tanulmánynak, csak épp regénynek nem s a regény bomlási folyamatában műfajilag a barrèsi forma jelzi a mélypontot. Műfajilag: mert egyébként Barrès a közelmúlt leggazdagabb, legbonyolultabb egyénisége, legfényesebb írásművésze s legtermékenyítőbb újítója. Semmi sem volna egyszerűbb, mint Bourget, France, Loti, vagy Rolland énjét, műveit, világnézetét egyetlen és kifejező formulába szorítani; Barrès, mint majd utána Gide, kisiklik minden meghatározásból,

még a magáéiból is, hogy ha egyszer megúnja őket — s mindennél jobban ápolja egymással ellentmondó hajlamait. E különös kétlakiséga, amely hol spontán s túlaradó gazdagságnak, hol szívós és eltökélt kertészkedésnek tetszhetik, nem egyszer kissé nyugtalanítóvá s már-már megbízhatatlanná teszi Barrèst, főképp ha jobbfelől Bourget-val, balfelől France-szal vetjük össze; viszont tán ennek köszönheti, hogy nem merevül élő bálványképpé, hogy átélheti korának hol lényeges, hol csak dialektikus ellentmondásait s hogy eleven forrásul, mértékül és mintául szolgál ma is a francia irodalom egy tekintélyes jobbszárnyának. Könyvei, igaz, kevésbé élnek, mint ideológiai töredékei, ezek viszont kevésbé, mint egyes mondatainak ritmusa, mint írói magatartása, mint az az újszerű írótypus, amelyet ő képvisel legtöbb joggal — s amely önkéntelenül is maga után vonja a kérdést, hogy mi ér többet a teljesség és a maradandóság szempontjából: az írójuktól független művek, vagy pedig akár a legragyogóbb szerepek és töredékek, amelyek azonban, mint Barrès-nál is, csak alkotójuk szeszélyéből, sokszor csak pillanatnyi szeszélyéből élnek. A *Culte du Moi* trilógiája például, amelyben a fiatal Barrès fittyet hány élő és holt mestereinek, miután jól kiaknázza őket s olvasmányban, élményben, politikában, szerelemben csak anyagot, csak táplálékot keres határtalan és telhetetlen énje gazdagítására — valaha kedvelt breviáriuma volt minden oly becsvágyó kortársának, aki a maga értékes énjét ugyanígy szerette volna felhízlalni, míg ma, hogyha végigolvassuk, néhány remek lendületet, igen sok hetyke modorosságot, bizonyos hideg eltökéltséget s állandó századvégi dekadenciát látunk benne, egy fiatal sas szárnya-

lását, amely hullákkal táplálkozik. Az *Energie Nationale* s a *Bastions de l'Est* ciklusai, amelyek az én-kultusznak a nemzeti egoizmusban való kiteljesedését jelentik, egészükben még avultabbnak, még korlátoltabb érdekűnek érződnek, egyrészt mert legtöbbször nem egyebek, mint egykorú alakok és témák regényítései, másrészt mert főindítékaik kizárólag a franciákat, a háború előtti franciákat érdekelhették, bár az első kötet, a *Déracinés*, hét vidéki, lotharingiai származású s Párisba került ifjúnak a története, minden röpiratszerűsége s hevenyészettsége ellenére, nemcsak magának Barrès-nek, hanem a századfordulónak is egyik legdúsabb, leghatékonyabb, legeszméletőbb írásműve. Legmaradandóbbak még talán Barrès lírai tájképei, azok a minden kortársát elhomályosító velencei, toledói, keleti s főképp lotharingiai leírásai, amelyeket hol útirajzaiban, hol regényes történeteiben (*La Colline Inspirée — Un Jardin sur l'Oronte*) találhatunk s amelyekhez foghatóra előtte csak Chateaubriand, utána legfeljebb André Gide és talán Mauriac képesek. Eszméinek «fejlődése», jobbanmondva: formulázása tipikus képét mutatja a századvégi és az új századot kezdő szellemi atmoszféra különbségének. A szellemi jobboldalnak szinte mindegyik elmélete a barrèsi tanokra, Barrès példájára hivatkozik. Ő felelős, többek között, a Kelet-Nyugat ellentétért, amelynek éle, a politikai helyzet szerint, hol Német-, hol Oroszország, hol egész Ázsia ellen irányul. Ő adott új lendületet annak a sajátos partikulárizmusnak, amely a mai francia irodalmat sokszáz közepes regénnyel, «regionális» regénnyel gyarapította, míg elméletben a vér szavát, a faji felsőbbrendűséget, az idegengyűlöletet igazolja. Ő, Barrès

is visszhangozza azt a kissé dekadens «cézárizmust» és energiamádatot, amelyet Nietzsche tanai és Raszkolnyikov példája is oly sikerrel terjesztettek a becsvágyóbb francia fiatalság között. S őt vallja nagyrészt mesterének az a furcsa «valásosság», amely még a hitet is egyéni vagy nemzeti szükségletekhez alkalmazná. Bizonyos szempontból Barrès jelenti a romantika betetőzését és pálfordulását. A forradalmi romantika «visszalép vele a sorba» és Barrès, a világpolgár, Lotharingiába vonul, ahol «Ázsia mérgeiből» hazai orvosságot próbál szűrni. Csakhogy egyben magával hozza a romantika egész fegyvertárát, amelyet ő és utódai a romantika ellen fognak felhasználni, hogy ily módon is növeljék a kor szellemi káoszát. Mindez s méginkább Barrès-nek veszélyes írói magatartása, a szemlélet s a cselekvés, a regényírás és a képviselőség, a líra és a propaganda állandó, egymással való igazolása, az író-histrio örökös szereplésre s önigazolásra szoruló alakja, lassanként sok fiatal elidegenített e nagy művésztől, az utána következő ifjabb varázslók javára. Akik ma is olvassák, muzsikájáért, egyéni hangjáért, izzó s egyben fegyelmezett mondatainak ritmusáért szeretik, amely, mint Barrès önmagáról vallja, hol száraz, hol lávásban forró, mint a vulkáni tájékok. Az ő tanai támasztják fel nagy utódát s ellenfelét, Gide-et; az ő zenéje hangzik fel fojtva Mauriac legszebb tájképei mögött; s az ő gőgös nihilizmusa s megosztottsága éled újra a háború utáni irodalom egyik legvonzóbb alakjában, Montherlant-ban; s ha még azt is megemlítjük, hogy Julien Benda híres könyve, az *Írástudók Árulása*, Maurras mellett főképp Barrès-t tartja a maga szempontjából «árulónak», máris nyilvánvalóvá válik, hogy a közelmúlt halottai

közül senki se hagyott nálánál zsúfoltabb és vitatottabb örökséget.

E kor nagy írói közül külföldön Romain Rolland is az elsők közt foglal helyet, amit a franciák vonakodva s kissé értetlenül vesznek tudomásul. Nemcsak Rolland szélsőséges politikai állásfoglalása miatt, amely az egykori szelíd tolsztojiánust, főkép a világháború óta, oly megszire sodorta polgári és nemzeti kapcsolataitól, — hanem talán elsősorban ízlés- és vérmérsékletbeli különbségérzésből. Rolland hangja, szemlélete, elbeszélő művészete olyannyira híjával van, habár csak formai szempontból is, a «franciásnak» tartott imponderabiliáknak, hogy bármelyik idegen nyelvre szinte hiánytalanul menthető át — és ez, a körülmények szerint, éppúgy szól mellette, mint ellene. Lényegében, természetesen, nem rosszabb francia, mint kortársai, s hőskultusza, amely életrajzaiban, népkultusza, amely drámáiban, s rajongó humanizmusa, amely minden művében megnyilvánul, a francia forradalom és a francia romantika rousseau-i és hugói hagyatéka. Azonban — és művei ezért tetszenek sokszor fordításoknak, főképpen a legújabb francia olvasók előtt — a rollandi alaphangulat, sokszor még Jean-Christophe-ban is, valami nemes, zavaros és parttalan áradozás, az Élet, a Jóság, az Egyéniség harsány és érzelmes himnusza, a franciákat időnkint mélyen vonzó, bár mindig csak átmeneti panteizmus, amely minden ellentétet, határvonalat és árnyalatot egyetlen mindentigenlésben tud feloldani. Mindezt, amellet zeneimádatát, sugárzó emberszeretetét s ma is, a háború után is töretlen idealizmusát legszebben s bizonynyal legmaradandóbban a *Jean-Christophe* tíz kötete fejezi ki, — ez a gény-monumentum, amelyet

ma már nem sokan forgathatnak, amely azonban, ha nem is egészében, a háború előtti regény egyik leghősiesebb teljesítménye. Mint a Tolsztojról, Beethovenről, Michel-Angelóról szóló könyvek, tulajdonkép ez is életrajz, egy hőrosznak, egy német muzsikusnak élete, halála, megdicsőülése, egy kornak, egy generációnak, a századforduló Európájának hol zsúfolt, hol elnagyolt, hol fárasztón patetikus keretében, elvont és konkrét motívumok, a szerelem, a barátság, az alkotás, a harc, a magány, a német-francia probléma, Páris és a Rajna szerepeltetésével, akárcsak egy wagneri szövevényű szimfóniában, ahol szinte mindent eláraszt a pátosz, a terjengősség s a mindenáron való monumentalitás, mindaz, amit a mai francia ízlés a mult század rekvizítumai közé sorol. Annál frissebben hat ma is, a ciklus első köteteiben, a gyermek, majd a kamasz Jean-Christophe testi és lelki ébredésének rajza, talán az első részletes gyermeklélekrajz a francia regényben. De ennél is, regényformájánál is eleve-nebb Rolland magatartása, az a meg nem alkuvó forradalmi humanizmus, amely nem emel válaszfalat az emberi és a művészi tevékenység közé, hanem mindkettőt, spontánul, a küzdő és szenvedő emberiség szolgálatába állítja.

Hogy a mult és a közelmult irodalma mennyire táplálja a jelenkort ; hogy még a legforradalmibb újítók is mennyire az elődök, bizonyos kiválasztott elődök követői ; s hogy a halottak és az élők mily szorosán és szervesen fonódnak össze : semmi se mutatja tán jobban, mint azok a szeszélyesen fel-fellobbanó kultuszok egyes, rég feledtnek vélt nevek, egyes, rég «elintézettnek» tartott művek körül, ezek az évfordulókra gyujtott, múlt fényű halotti gyertyák, esetleg állandón szitott tüzek,

amelyek mintegy elmoszák a különbséget a mult homálya és az élet világa között. A prousti mű végletes, sokszor kegyetlen lélekelemzése s nagyvilági korképet nyújtó, emlékiratszerű regényformája így hozta megint divatba egyrészt Laclos-t és Sade márkit, e két XVIII-ik századi analitikust, másrészt pedig Saint-Simont, a királyság legnagyobb emlékiróját ; az új francia költészetnek meztelen, misztikus jellege, amely a valóságon túl az álmot, sőt az őrületetet is átszellemíti, egyszerre megint népszerűvé tette Gérard de Nerval verseit és novelláit ; a neokatolikus mozgalom ösökként, bátor kezdeményezőkként ünnepli Barbey-t, Huysmanst, Léon Bloyt, a századvégi materializmus nagy elleneit ; s a polgári kultúrát gyűlölő új forradalmárok Jules Vallès-t és Henry Monnier-t is sikerrel támasztgatják halottaikból. Jules Renard-t, halála után, naplója segíti új hírhez ; Gobineau-t meg a német fajelmélet, amelynek ő a megindítója s amely, a háború előtt és után, regényei s novellái iránt is új figyelmet ébreszt. Mindez az írókat és olvasókat új értékmegismerésekre ösztökéli, ezek viszont járhatóbbá teszik az irodalmi folytonosság ösvényét.

Idegen hatások.

Az új francia regénynek nemcsak a saját multja szolgál forrásul. Ösztönzéseket, mintákat, esetleg egyes motívumokat más irodalmi műfajoktól, sőt a szellemi életnek nem csupán szépirodalmi termékeitől is kapott : elég, ha az új költészetnek, a filozófiának, vagy a lélektannak nehezebben kibogozható befolyására gondolunk, — mindarra, amiről e könyvnek következő fejezetében, a mai regény légkörében lesz szó. Itt s ez-

úttal csak a francia regény külföldi kapcsolatait érintjük, a nagy idegen regényirodalmak befolyását a franciára, vagyis a külső hatásoknak azt a kényes problémáját, amelyet csak nagyjában, globálisan tudunk felvetni, mert hisz a részletes megoldás az összehasonlító irodalomtörténet feladata. A francia regényirodalom sokat, igen sokat adott, de főképp a legújabb korban, sokat is kapott más nemzetektől s azok, akik a mai francia regény hanyatlását hirdetik, elsősorban ezzel a ténnyel, a kölcsönhatás tényével érvelnek. Őszerintük ugyanis nem elég, hogy az európai írók többé már nem Páristól, nem csupán Páristól várják a regény új formáit és remekeit, hanem hogy, ami még jellemzőbb, maga Páris is szükségét érzi az idegen érintkezéseknek. Ezek a tetszetős állítások csak első hallásra valószínűek. Egyrészt, mert a francia regény sohasem ismerte a teljes, a kizárólagos egyeduralmat s hogy csak egy példát említsünk, nálunk a múlt század közepén az angollal, a század végén pedig máris az oroszszal kellett osztozkodnia; másrészt a francia irodalom sose zárkózott el légmentesen az idegen irodalmak szabad beáramlása elől s a francia klasszicizmus legalább annyira telítve van a spanyol és az olasz irodalom legjavával, mint a francia romantika az angol és német költészettel. A mai francia irodalom s főképpen a mai regény bizonynyal fogékonyabb, mint a régi az idegen, a távoli újsággal és szépséggel szemben — de nem hiányvagy hanyatlásérzetből, hanem mert a mai francia, a mai európai ember mind szenvedélyesebben érdeklődik közeli s távoli társainak életmódja, érzésvilága, valósága és vágyálmai iránt — s hol találhatná meg mindezt hívebben és teljesebben, mint a legmaibb, leghajlékonyabb, legnemzetibb

és legnemzetfeletti műformában? Igaz, hogy a francia vagy francia kultúrájú regényolvasó sose válogathatott úgy, mint ma, a világ minden irodalmának frissen és mind jobban fordított, régi és új remekei között; igaz, hogy a háború óta egész sora alakult a francia kiadvállalatoknak, könyvsorozatoknak, folyóiratoknak, amelyek címük és nyílt céljuk szerint «európai», «kozopolita», tehát idegen irodalmakat népszerűsítettek; s az is igaz, hogy alig van ma oly fiatal francia író, akinek házi, hazai istenei között egy angol vagy orosz bálvány ne szerepelne — azonban mindez korántsem bizonyítja a belső, a nemzeti alkotóerő satnyulását, hanem inkább készenlétét, rugékonyságát, felfogóképességét, amely, mint Gide egy híres tanulmányában mondja, nem félti «eredetiségét» a befolyásoktól, mert hisz ezt az eredetiségét a befolyások játéka csak erősíti s nem volt még oly idegen hatás, amit a friss francia szellem ne tudott volna előbb-utóbb a maga képére teremteni.

Mit hoztak hát a külföldi irodalmak az új francia regénynek? Adtak-e sose látott vonásokat a mai regény arculatához? El tudták-e téríteni lényeges fejlődési vonalától? S vannak-e oly jelenségek ebben a mai regényben, amelyek csakis a külföld termékenyítő közbenjárásának köszönhetők? Mindehhez mindegyik írónál külön mérleget kéne készítenünk s csak azután felelhetnénk hozzávetőleges biztonsággal. Nagyjában mégis megállapíthatjuk, hogy a külfölddel való érintkezés használt, hogy a franciák idegen pályatársaiknál ösztönösen azt keresték, aminek hiányát különösen közvetlen elődeiknél érezhették; s hogy ami ihletet vagy gazdagodást külföldi kapcsolataikból merítettek, alig vagy semmit sem

változtatott a francia regény lényegén s alapjában majdnem mindig a francia léleknek, a francia művészetnek eredendő hajlamait támogatta. S ami mindennél jellemzőbb az idegen irodalmak terjedésére: míg régebben inkább csak az irodalom szakmabelijeit érdekelték, ma már a pusztán érdeklődők is közvetlenül s egészükben olvashatják és olvassák is őket és pedig nem mint kuriózumokat, nem mint etnográfiai adalékokat, hanem mint a világirodalomnak, az emberi alkotóképeségnek a franciával egyenrangú bizonyosságait!

Ha már most a külföldi hozadékot nemzetek szerint mérlegeljük, azt látjuk, hogy az új regény épp a latin testvérnépektől, az olasztól és a spanyoltól kért legkevesebbet. Új utakat, vagy akár csak új lendületet egyik rokon nemzet sem adott a franciáknak s még a pirandellizmus is legfeljebb annyi nyomot hagyott az új irodalmon, mint a háború előttin a d'annunziói retorika. Épp ily kevésbé beszélhetünk a skandináv irodalmak hatásáról, holott itt már valóban elsőrangú újítókról s egészen európai áramlatról van szó. Bizonyos, hogy Ibsen nemcsak a színpadot befolyásolta s az ibseni hősöknek nyugtalan el- és felszabadulási vágyát, különös erkölcsi érzékenységét s ködön át izzó szenvedélyeit a mai francia regény «protestáns» szárnyában is megtaláljuk, Schlumberger-nél, Jacques Chardonne-nál s még Gide kis regényeiben is, az *École des Femmes*-ban, a *Symphonie Pastorale*-ban, amelyek mintha csak regényített Ibsen-darabok lennének. Annál jelentéktelenebb a skandináv elbeszélők hatása, főképp, ha a skandinávok középeurópai népszérségére gondolunk, — bár azok, akik szeretik a «források» és a «hatások» kutatását, Estaunié-nél (*Les Choses Voient*) határozott Lagerlöf-

nyomokra lelhetnének — s Jean Gionot esetleg Knut Hamsunnal rokoníthatnák.

A mai német irodalom szintén nem ismeretlen Franciaországban. Nemcsak Thomas Mannt, kisebb írókat is sűrűn fordítanak franciára, azonban mélyebb befolyásra egyikük sem tett szert a franciáknál, mivel, úgy látszik, egyik sem hat a mai fejlődés irányában. Annál spontánabb s termékenyebb ma is egyrészt a nagy német gondolkodók, másrészt a nagy német költők s méginkább és mindenekelőtt a német romantikusok népszerűsége. Itt, a német romantikában a mai francia literátorok elsősorban az elbeszélőket, Jean Pault, Hoffmant, Novalist, Tiecket, Achim von Arnimot kedvelik, s Giraudoux-tól a surrealistákig alig van oly írói kör, ahol ma már ne élveznék, lelkesen és őszintén, Egyptomi Izabella vagy Brambilla hercegnő történetét. Nemcsak azért, mert a mai regény egyes, divatos motívumai — mint amilyen a kettévált én, a kísértetjárás, az álom, a csoda — lépten-nyomon fellelhetők a német romantikus históriákban, hanem valami komolyabb, mélyebb, szinte metafizikai szükségérzetből. Mind a francia irodalom, mind maga a francia élet a valóságot, a józan észet, a megmérhetőt és az elérhetőt vallja alapjául s talán ebben is gyökerezik egyrészt szívós ereje, másrészt pedig időnkinti önelégületlensége és elégtelensége, amikor, mint a romantika vagy mint a szimbolizmus idejében, az álomnak és a vágnak Taine szerint is «legyőzhetetlen hatalmaihoz» fordul, nem azért, hogy meneküljön a valóság szorítása elől, — erre a francia képtelen, jobban mondva: szükségét sem érzi — hanem hogy ezt a valóságot gazdagabbá, váratlanabbá, költőibbé alakíthassa. A

francia, mint Jean Cassou írja, — ez a finom és szenvedélyes literátor, aki Edmond Jaloux mellett a nagy német romantikusoknak leggarcosabb, legtudatosabb szószólója, — szinte mindent, a legszeszéyesebb álmot, a legelvontabb ideát is gyakorlati jelentősége, közvetlen megvalósulása szerint értékeli, történeti, egyetemes, társadalmi szempontokból, ami viszont azt jelenti, hogy őrizetlen perceiben, ellenhatásként s ellenszerként, annál erősebben vonzza a romantika, a német romantika teljes, szinte mennyei szabadsága, a létnek az a lebegő, mintegy súlytalan formája, amelynek lényege és célja a költészet, a zene, a filozófia s amelyben szabadon virágozhat egy magasabb és nemesebb emberfajta. Ebben a légkörben születik újjá a legromantikusabb műfaj: a mese, a végzetnek s a véletlennek, a csodának s a valóságnak ez a bűvös és természetes keveréke. Határozott «befolyásról», igaz, itt sem beszélhetünk, viszont nem nehéz kapcsolatot lelni egyrészt a német romantika, másrészt az új francia regény szeszélyesebb, költőibb, irreálisabb csapongása között, Giraudoux, Cocteau, sőt André Breton regényeiben éppen úgy, mint Jouhandeau vagy Supervielle mindenképp csodálatos novelláiban.

Míg a német romantika a francia regénynek inkább csak a légkörére, belső tájképére hatott, a nagy orosz regényírók, főképpen Tolsztoj és Dosztojevski, már a joggal magasztalt klaszikus francia lélektant is befolyásolják. Az orosz regény népszerűsége a franciáknál, mint egész Európában, már jóval a háború előtt, a mult század végén kezdődött, pontosabban Vogüének az «Orosz Regényről» szóló könyvével, amely a nagy orosz elbeszélők evangéliumi natura-

lizmusát hangsúlyozza. Tolsztoj sokáig minden honfitársát elhomályosította a franciáknál: Turgenyevet, kezdettől fogva, nagyon is civilizáltaknak érezték, Dosztojevszkit, főképpen eleinte, nagyon is ázsziainak és misztikusnak, míg Tolsztoj életét, elveit, nagy műveit egyre többen csodálták Nyugaton is s Romain Rolland ifjúkori Tolsztoj-életrajza ennek az általános csodálatnak a kifejezője. De közben egyre ismertebbé váltak Dosztojevszki remekművei; a tanulmányok s a fordítások révén ezúttal a hatás sem maradt el; s a nagy orosz irodalmi befolyását, közvetlenül a háború után, legfeljebb Prousté multa tán felül a fiatalabb regényírók köreiben. Vogüé még nem szívesen beszél róla s könyvei közül csak hármat ajánl — a *Szegény Embereket*, a *Halottasházat* és a *Bűn és Bűnhődést* — a korabeli francia olvasónak. Suarès viszont, már a háború előtt, Pascallal és Ibsennel helyezi egy sorba s az ifjan elhalt Charles-Louis Philippe, akit hívei egyidőben a «francia Dosztojevszkinék» tartottak, a fiatal Giraudouxnak — már 1898-ban! — Dosztojevszki tanulmányozását javasolja, mivel az ő művei telítve vannak «emberi irgalommal». Az igazi Dosztojevszki-kultusz André Gide-del kezdődik, aki részben a háború előtt, részben meg azóta tartott előadásait egy kissé lazán szerkesztett Dosztojevszki-kötetben adta ki — s bár e kötet inkább csak Gide-re, mintsem témájára vet világot, mégis fordulópontot jelent Dosztojevszki francia értékelésében. Gide ugyanis, mint a legtöbb háború utáni regényíró, már nemcsak a misztikust, hanem főkép az új lélekbúvárt látja és bámulja Dosztojevszkiiben s művei közt sem a *Bűn és Bűnhődést*, hanem a *Félkegyelműt* és a *Karamazov-fivérek*et, de még azoknál is

inkább két novellaszerű kis regényt, az *Örök Férjet* s a *Földalatti Lelket* idézi és magasztalja legsűrűbben. Dosztojevszki, szerinte, szinte mindenben ellenlábasa a francia, a nyugati, a balzaci vagy dickensi lélektannak: alakjait nem az ész, nem az akarat, nem az erkölcsi törvény, hanem a gőg, vagy az alázat inspirálja; megvilágítás, szerkezet s egyszerűsítés helyett mindennél jobb szereti alakjainak félhomályát, rejtélyeit, belső örvényeit, egyszóval mindazt, ami ellentmondó, öntudatlan és kibogozatlan bennük. Alig van újabb francia író, aki ne foglalt volna állást Dosztojevszki mellett vagy ellene: Duhamel ő benne látja — a klasszikus, az egyvonaló régi lélektannal szemben — a mai, a sokágú lélektan megalapítóját; Arland magával Pascallal veti össze az emberi szív mélységes ösmeretében; s míg Henri Massis egy új vallásnak, «a bizonytalanság és az önelengedés» vallásának messiását bírálja benne, a katolikus kritika részben Dosztojevszkinék tulajdonítja a misztikus, a csodálatos, a természetfeletti elemnek az új francia regénybe való beiktatását. A közvetlen Dosztojevszki-hatás egyes háborúutáni írók témáiban és regényalakjaiban is fel-felvillan: Arland és Lacretelle egy-egy hőségben éppúgy, mint Mauriac vagy Bernanos regénymotívumaiban, hisz Bernanos maga is mondja, hogy szeretné újraírni «katolikus módon» Dosztojevszkit. Újabban mintha megint Tolsztoj, az elbeszélő Tolsztoj kerekednék felül: a Dosztojevszki-divat ma, erősödve Prousttal és a freudizmussal, mindinkább bizonyos testi, vagy lelki, vagy erkölcsi anomáliák festése felé sodródott s ennek ellenhatása Tolsztoj ősi, nyugalmas, monumentális, a földben, az egészségben, a normában gyökerező epikájának csodálata.

«Olvassátok Dosztojevszkit!» — látszott javasolni Gide, a nagy orosz műveiben jelölve meg azt a forrást, amelyből ifjabb pályatársai szerinte újabb, tágabb regényformát, bonyolultabb lélektant, egészebb ember- és életszemléletet meríthetnek. «Olvassátok Meredith-t vagy Hardy-t!» — tanácsolják hasonló céllal, még nyíltabb oktatószándékkal az angolbarátok, akik, mint Du Bos vagy Fernandez, az orosz, sőt prousti virust angol ellenméreggel gyógyítanak. Míg Hardy-t mély és tragikus életszemlélete, népével s földjével való összeforrása s elbeszélő művészetének zord monotonosága ajánlja, Meredith híveit írójuk optimizmusa, építő, nemcsak romboló elemzőkedve s tevékeny, nemcsak megértő szellemi magatartása vonzza; szemben Dosztojevszki-vel és Prousttal, mindkét angol a teljes embert, a teljes élet sodrában ábrázolja, Hardy «a sérült, de kitartó emberfajtát» a sorssal való egyenlőtlen küzdelmében, Meredith, ez a, mint Edmond Jaloux mondja, «egyszerre lordnak és bohócnak öltözködő Apolló», a tökéletes, felsőbbrendű, testi-lelki atlétát, aki a magasabb életért, az élet értelméért harcol. Mint probléma, mint követendő példa ma főképp e két író áll az irodalmi érdeklődés központjában, ami még persze sem kizárólagosságot, sem népszerűséget nem jelent. A régi nagy angolok közül főkép a mult századiakat idézgetik. Eliot mellett régebben Brunetière, újabban Thibaudet próbált kedvező hangulatot teremteni; bizonyos szűkebb körökben s hála Valery Larbaud buzgalmának, nemrég sokat emlegették s olvasták is Samuel Butlert, Joyce-nak ezt a mult századi s nemrég újra felfedezett elődét; s Emily Bronte «Wuthering High»-ét, Julien Greenek sokban mintaképét, három francia kiadó

három mai fordításban adta közre, ami e poétikus kis remekműnek megérdemelt kedveltségét bizonyítja. A századvég nagy elbeszélői között talán még Kipling volt a legnépszerűbb; Henry James és Georges Moore regényeit inkább csak író- és művészkörök emlegették; Chesterton antimodernizmusának a vele rokon légkörben, Maritain-nél s Massisnál, egyszóval inkább a kritikában kelt visszhangja. Közvetlen aktualitásban, legalább is a mai franciák közt, mindnyájukat felülmúlja, talán még Hardyt és Meredith-t is, a lengyel vérű, francia kultúrájú s angol nyelven író Conrad, aki a francia kalandregénynek mutatott új utakat. A legtöbb mai angol regény azonnal franciául is megjelenik, sőt nem egyszer, mint *Ulysses* vagy *Lady Chatterley* esetében, a párisi, angol vagy francianyelvű kiadás magát a londonit is megelőzi; a hazai sikerek vagy új felfedezések mellett a francia kritika egyre lelkesebben figyel az angolszász regények és írók franciaországi térhódítására; sőt maguk a regényírók is buzgón és önzetlenül ismertetik angolszász pályatársaik műveit — Gide Conradot, Larbaud Joyce-ot, Drieu Huxleyt, Malraux Lawrence-et, Maurois meg úgyszólván valamennyit.

Mindebből sokan, főképp Középeurópában, arra a nemcsak egyoldalú, hanem téves, sőt rosszhiszemű következtetésre jutnak, hogy mai és önálló francia regényirodalom nincsen, vagy ha van, hát az angolszász regény visszhangja, utánzata, függeléke! Tételüket a fentemlített körülményekkel igazolják, azonban — s itt a tévedés — csak az érem egyik felét nézik s mellőzik a francia regény állandó befolyását az angolra. Az angol-francia kölcsönhatás legalább is Voltaire-re, ha ugyan nem a középkorra nyúlik vissza s csúcs-

pontját a XIX-ik század különböző korszakaiban éri el. A század elején úgy látszik még, hogy a franciák tartoznak az angoloknak s Byron és Scott népszerűsége vetekszik Hugóéval és Balzacéval; viszont a század másik felében Flaubert, Zola és Maupassant nemcsak a francia, hanem az angol regényírást is megváltoztatják s azóta is az angol írók legjava a franciákhoz jár iskolába. A legtöbbben éveket töltnék Páris kövei, képtárai és írói körei között: Joyce itt írja *Ulysses*t, Hemingway és társai itt újítják meg az amerikai elbeszélő-prózát, Ford Madox Ford, Aldington és mások nemcsak angol regényírók, hanem a francia irodalom népszerűsítői is hazájukban; Huxley a Provence-ba megy élni s Katherine Mansfield Fontainebleau-ba meghalni. Mindezt és még sok egyebet a franciák csak elkésve, csak a háború óta kezdik viszonzni. Tulajdonképp ma már nem is véletlen kölcsönhatásokról, hanem az új angol-francia kultúra kialakulásáról van szó, amely máris egységesebb és főképpen: valóságosabb, mint az «északi», vagy «középtengeri», vagy «középeurópai» kultúrák közösség és amelyben, legalább is irodalmi és művészi téren, az angolok állandó adósai a franciáknak.

Ami végül magát a «hatást», a közvetlen, íróról-íróra való hatást illeti, hol az a nevesebb francia író, akin az angol regényírók befolyása észlelhető volna? Talán Green, talán Maurois, bár ez a befolyás náluk is inkább csak általános, csak atmoszférikus. Viszont ki ne látná mindjárt Maupassant hatását Kiplingnek s még inkább Maugham-nak novelláin? Flaubertét Georges Moore regényesztétikáján? Gide-ét és Proust-ét nemcsak Joyce-on és Huxley-n, hanem egy kissé

valamennyi új angolon? Az angol-francia kultúrának egyik legkézzelfoghatóbb bizonyossága talán épp az új angol regényírók friss, franciás tempója, az a «más fajtától jövő erőteljes és víg hevedesség», amelyet például Lytton Strachey már Voltaire angol leveleiben is felfedezett. A nagy tömeg regényétvágyát ma még inkább, mint a háború előtt, legjobban az angolszászok tudják kielégíteni; a magasrendű teljesítmények viszont ma is a franciák közt keresendőek. Ezen a legmagasabb szinten ma már kisebb a távolság, mint régen, a francia és az angol regény között; egyelőre azonban mindegyik ragaszkodni látszik lényegéhez. Az angol regény, ez a prózai eposz, egyének, családok, nemzedékek virágzását és fejlődését ábrázolja, aprólékosan, sokszor terjedősen, a részletek eleven és bensőséges szeretetével, mert, mint Thibaudet mondja róla, «van ideje», megbecsüli az időt; a francia regény inkább dráma, egy-egy válság, egy-egy jellem telített, feszült, visszatartatlan robbanása. Az angol regény ereje az atmoszféra, a természetközelség, a szinte panteista életritmus; a franciáé a szerkezet, a művészi befejezettség, a hibátlan jellemzés és az egyöntetű hangszín. Mindez persze csak általánosság s inkább egy elvont ideálra, mintsem az egyes nagy regényekre vagy mai regényírókra jellemző. A mai irodalmak egyébként is másképp befolyásolják egymást, mint a régiek; a sajtó, az utazások, a fordítások, a nyelvek ismerete egyre könnyebbé, gyorsabbá és felületesebbé teszik a befolyásokat s így alakul ki szemünk előtt az a nem goethei értelmű «világirodalom», amelynek roppant üzemei minden olvasóréteg «igényeit» számontartják s amelyben egyre nehezebb lesz az egyéni és nemzeti

sajátságok megóvása. Természetesen ezek a jelenségek a francia és az angol irodalomban is észlelhetők, az angolban — nagyobb elterjedése miatt — még inkább, mint a franciában; viszont annál rokonszenvesebb az a heroikusnak nevezhető magatartás, amellyel főképp a francia írók, vagy legalább is legjobbjaik ez ellen a legveszélyesebb tömegbefolyás ellen védekeznek.

MÁSODIK RÉSZ.

A mai regény légköre.

Láttuk, ha csak röviden is, a francia regény nagy multját s azon belül különösen azokat a neveket, műveket és tényezőket, amelyek ma is élnek és hatnak az új francia regényirodalomban. Láttuk, ugyancsak röviden, azokat a külföldi befolyásokat, amelyek szintén hozzájárulhattak az új regény kialakulásához. Itt, e könyv második részében, arról az atmoszféráról lesz szó, amelyben a mai regény létrejött és kifejlődött, és pedig másképp, mint a régi, más írók, más olvasók, más ízlés, más eszmeáramlatok összjátékaképpen. Az itt következő fejezetek — mindegyik más-más szempontból — magát az új regény tényét igyekeznek bebizonyítani, az új ember, az új társadalom, az új művészet alapján, amelyeket első-sorban, de nem kizárólagosan, a régivel, a háború-előttivel való tudatos ellentét, nem egyszer harcos szembefordulás, sőt forradalmi rombolókedv jellemez.

Mit nevezünk modernnek?

Abban a remek tanulmányban, amelyet kedvelt témájának, a háború utáni szellemi válságnak szentel, Valéry, a nagy költő és a tisztánlátó gondolkodó, a zűrzavarban, a bizonytalanságban, a legellentétebb eszmék szabad és nyugodt

együttélésében látja a mai szellem főjelleget, a mai válság bizonyítékát. Ez a válság szerinte már a háború küszöbén, 1914-ben is érezhető volt, s ha valaki fellapozza e kor egy-egy átlagregényét, megtalálja benne sorra az orosz balett hatását, a pascali stílus nyomát, a Goncourt-ok impresszionizmusát, Nietzsche és Rimbaud eszmetöredékeit, az új festők művészi közelségét, némi tudományos hangot s valami brit illatot! Vajjon ma, több mint húsz esztendő távolában, maradt-e és mi maradt meg ezekből a korszerű elemekből s melyek, ha csak nagyjában is, egy mai, egy legmaibb irodalmi mű alkatrészei? Az orosz balettnak rég befellegzett s a mai regényírók közül legfeljebb Cocteau emlékszik rá. A pascali stílus is ritkább s Mauriacnál a legláthatóbb, csakhogy mennyi más, ellentétes és ellentmondó árnyalattal! A Goncourt-ok utolsó s legnagyobb tanítványa Proust volt, de oly tanítvány, aki feledteti, sőt rossz hírbe hozza mestereit. Nietzsche és Rimbaud ma is él, de már nemcsak az irodalomban, hanem — bizonyos túlzással — egyenesen az irodalommal ellentétben. A «tudományos» hangnemet itt-ott Jules Romains nagy regénye képviseli; s a brit illatot mintha elhajszolta volna az amerikai gépimádat. Egy mai könyvet, egy mai regényt magán az irodalmon kívül s valamennyi művészet közül leginkább még a film befolyásol, a film ritmusa, világítása, technikája, esetleg remekművei. Éltető problémái — vagy közhelyei — a hit vagy a forradalom, az egyéni vagy a kollektív megváltás; patrónusa Gide, Proust vagy Dosztojevski, esetleg Freud, ritkábban Nietzsche; s egész hangja, hangulata, minősége, műfaja legtöbbször átmenetnek hat a prózai költemény és a lírai tanulmány között.

Mindez persze még nem magyarázza, legfeljebb csak sejtetheti a «modern», a jelenkori szellem, a legmaibb regényirodalom lényegét. A meghatározás azért is nehéz, mert a mi sietős korunkban a «modern» is, mint a generációk, gyakorta, szinte tízévenként változik, s vannak, akik 1914 óta legalább is kétféle, mások megint négyféle egymástkövető modernségről tudnak. Annyi biztos, hogy az, amit ma modernnek érzünk és hívunk, már a háború előtt és alatt is megvolt, jelen volt virtuálisan, de csak a háború végén, pontosabban 1920 körül bontakozott ki teljesen, szándékosan és támadón; krónikásai azt is tudni vélik, hogy 1925 táján érte el azt a bizonyos pontot, amelyet hol a fejlődés betetőzésének, hol a láz legmagasabb fokának tartanak s amely után már csak a megtérés vagy a megalkuvás következhet, másképpen a maradandó értékek konzerválása, szóval mindaz, amit a kritika vagy a történelem a zűrzavar utáni rendnek, a nyugtalanságot követő építésnek, a romantikát fegyelmező klasszicizmusnak nevez. Így válik csak érthetővé, ha nem is elfogadhatóvá, hogy míg modernen általában a régivel való szembezállást s az újnak mindennél erősebb vágyát értjük, vannak, akik ezzel ellentétben a mult örökségéhez, a hagyományhoz való ragaszkodást látják modernnek, a fogalom egyetlen jegyét, a mait, kiterjesztve a fogalom lényegére. Maradjunk azért emellett, hogy a modern, az a modern, amely 1920 körül a francia életben és művészetben kivirágzott, határozott ellentéte a közelmultnak, a régmultnak, minden multnak, nemcsak külső megnyilvánulásaiban, nemcsak kifejező eszköziben, hanem a művészet fogalmáról, értékéről, rendeltetéséről, a művészet és az élet viszonyáról való felfogásában is. A modern

nem utánozza tehát a meglevő, a kész mintákat, legkevésbé a háborúelőttiakat; s a regényben például semmitől sem irtózik jobban, mint a bourget-i, egyoldalú s aprólékos elemzéstől, mint a france-i ironia megmerevült mosolyától, mint a naturalizmus olcsó életmásolásától, minden közhelytől, retorikától, gépiességtől, ismétléstől — s ehelyett próbál közvetlen, gyors, rövides és lényeges lenni. A közelmúlt irodalma mindenben az észet kereste, mindenütt az értelmet, a logikát magasztalta, értelmezett, bizonyított, rábeszél és magyarázott — míg a modern csak éreztet, csak sejtet, az ész helyett az élményt, az ösztönt, a tudatalattit választja vezetőnek s nem a világos megértés, hanem az akár homályos, de mély átélés a becsvágya. Egy modern mű — kép, zene, vers vagy regény — a legelső pillanatban inkább meglep, mint gyönyörködtet, inkább ingerel, mint kielégít, mivel kiszakít bennünket hagyományos szemléleteink kényelméből s mint egy fájdalmas operáció, amely azonban jótékony is lehet, más látást, más érzékenységet, más értékelést kényszerít ránk. A régi ízlés bizonyos bevezettséget követelt, a kész anyag nyugalma, a kész forma biztonságát — míg a modern igazabbnak, autentikusabbnak érez néhány, nem is összefüggő képsort, egy öntudatlan «belső monológot», az álomnak s a képzeletnek ellenőrizhetetlen játékait, mindent, ami primitív, ami anarchikus és elemezhetetlen, az ősit, a gyermekit, a kamaszkort, a kalandot s alapja, lényege, rugója egyetlenegy roppant vágy, egyetlen remegő lendület valami nagyobb szabadság, valami teljesebb őszinteség, az én nem ismert csodáinak mielőbbi feltárása felé. Kezdetben, mint minden új mozgalomnál, több volt a szándék, mint a teljesít-

mény s az álpróféták, a hamis jelszók s az ügyeskedő utánzóok légiója a fogalom jellegét is elhomályosította és gyanúba hozta. Volt idő, mikor «modernnek» különösen az alkotói cinizmust, a nemi és értelmi tévelygések minél részletesebb rajzát s a képek és ötletek magnéziumfényszerű lobbanását és kattogását tartották s jósokáig mi sem volt modernebb, még Stravinszky, még Picasso se, mint egy Cocteau-manifestum, vagy mint egy Paul Morand-novella. Azóta Cocteau emlékeit írja, bár ma is javíthatatlanul fiatal, míg Paul Morand stílusdíszei az útleírás és a regény népszerűbb műfajaihoz idomultak. Az igazi, a kevésbé rikító, a nemcsak külsőségesen modern, az, ami nem a stílusban vagy a tárgyválasztásban, hanem a szemléletben rejlik, ma is megmaradt töretlenül a kor legjobb, legfrissebb alkotásaiban, de szavakba-rögzítése már csak azért is nehezebb, mivel a valóban modern művek nem csupán a régiektől, hanem egymástól is különböznek.

Ez a különbség, ez az újság, az eredetiségnek nemcsak vágya, nemcsak tudatos, szívós keresése, hanem önálló mértékké, értékké való emelése, a modernnek egy második s talán még lényegesebb jellemvonása. Míg régebben az ideál a szépség, a tökéletesség, a maradandóság volt elsősorban, a modern normája: önmaga, a mától való különbség, az újnak, az ismeretlennek, a még ki sem fejezettnek fokai szerint. Az ily értékelésre már a romantika is hajlott s még inkább a Goncourt-tok, akik a jelenkor szépségéről, a modern jelentőségéről egész kis himnuszt zengenek egyik, a művészvilágról szóló regényükben s akik talán, először az újabb francia irodalomban, a modernt minden megnyilatkozásában s valóban önmagáért bál-

ványozzák. Csakhogy míg a Goncourt-tok a modernen át is a szépségre törekedtek, s az ő korukból kihámozott szépet úgy vélték hagyni az utókorra, mint a régi korokéval minden tekintetben egyenrangút, — a mai modern sem a Multat, sem a Szépet nem tekinti irányadónak s a jelentősebb műveket, akár nyíltan, akár öntudatlan, kísérleti lendületük, az Idővel való kapcsolatuk s minden mintától s befolyástól való függetlenségük szerint értékeli. Mihelyt egy, különben modern mű technikájában vagy szellemében tudatosan régebbi alkotásokra emlékeztet s a multból ismert befejezettségre s zárt egyensúlyra látszik törekedni, gyanússá lesz, hitelét veszti s művészinak még számíthat, de nem modernnek! Hogy az ily szemlélet nem veszélytelen, azt a modernek is tudják, mert hisz így mindent, vagy sok mindent, a multat, vagyis az örökséget, a jövőt, vagyis a maradandóságot, az élvezet nyugalmát, a tökéletesség becsvágását az Időnek, a jelennek, a pillanatnak áldozzák, mindannak, ami veszendő, bizonytalan és megfoghatatlan. Mindamellett a modern, ha csak nem akar ellentmondásba jutni önmagával, kénytelen ezt az utat választani és pedig két döntő okból. Az egyik az, hogy a háborúval minden érték és icsál megingott, a multba, a történetbe, a folytonosságba vetett hit éppúgy, mint a civilizáció, vagy akár az irodalom örökérvénye, s ebben a nagy bomlásban, amelyben a dadaizmus már-már a sírásót vélte játszani, a modern csak önmagába, a múltó jelenlétbe kapaszkodhat, mert hisz minden mást tagad s minden más kisiklik a kezét közül: nem egy kiváló mai író egyenesen hadat izen az «utókornak», csakis kortársaihoz fordul s legbecsvágóbb műveit is korának, a «mély mának» elemeiből meríti. A

másik ok a tömegtermeléssel, az irodalom túltelítettségével függ össze: amikor, mint a műasztalos régi korok bútorait, akárhány mai literátor a múlt vagy a jelen műformáit, sőt írói modorait másolgatja s az irodalomban éppúgy hemzseg a sok hamis «Mérimée» vagy «Balzac», mint a polgári szalonokban a «barok», vagy a «renaissance», a valóban modern író legyőzhetetlen undort érez a technikázás, a remeklés, sőt annak pusztá szándéka ellen. Ha tehát érték-mérőt keres, azt csakis az újságban, az időszerűségben, a hagyománytalanságban, az élménynek és a hangnak autentikus, hasonlíthatatlan, egyetlen voltában találja meg; jogos-e hát, mint Valéry teszi, dekadenciát látni abban, ami, éppen ellenkezőleg, védekezés a dekadencia ellen?

A modern harmadik jellege a művészi szemlélet átalakulása, pontosabban a művészetnek hol alá-, hol túlbecsülése s valami más tényező, a gondolat, a tudomány, az Én vagy az Élet alá való rendelése — mintha főképp az irodalommal szemben az volna a legtermészetesebb magatartás, hogy át-, azaz túllépjenek rajta. Ez az átalakulás különösen a költészetben nyilvánvaló, a költészetben, amsly a háború után az irodalom uralkodó műfaja lesz s amely, amint látni fogjuk, a mai regényt is befolyásolja. Külsőleg, tisztán a közlés szempontjából, az új költők lemondanak a közkedveltségről és a közérthetőségről, s jobban mint Baudelaire vagy Mallarmé, már nem is a közönséghez, hanem a közönség ellen fordulnak. Belsőleg, az alkotás szempontjából, a modern író — s főképp a költő — nem éri, nem érheti be többé, mint elődei, a pusztá közlés, az utánzás, a kifejezés még oly szép gyakorlatával, hanem kutató, felfedező, látnok és mágus akar lenni,

kopogtatni az örület és az álom zárt kapuin, elmerülni az ösztönök és a vágyság eddig fel nem tárt örvényeiben s tágítani mindenképp a valóság, az értelem, az én korlátain! Az eredmény: az irodalom eddig még nem látott kettészakadása. Egyfelől a jól bevált, a hagyományos tömegtermelés, az írók, a kiadók és az olvasók szervezettsége, amelyben, mint egy roppant gépben, mindinkább kiküszöbölődik a szeszély, a véletlen, az egyéniség s amely az átlagolvasó szellemi szükségleteihez idomul. Másfelől az írói laboratóriumok már-már légmentes világa, a hősie kísérletek, az öntüzkben égő alkotók, költészetben Mallarmé és Rimbaud, Apollinaire és Paul Claudel, Valéry és a surrealisták, regényben Alain-Fournier titokzatos álomvilága, André Breton Nadja-víziója, vagy a gide-i «tisztá» regény — s a két véglet árka felett a szilárd vagy törékeny hidak tömkelege. Egyfelől: az irodalom feltartóztathatlan süyedése az emberi tevékenység mind üzletibb formái felé — s ebben a metamorfózisban csak szolgálnia szabad s nem zúgolódní. Másfelől a még szabad alkotók egyelőre reménytelennek látszó elszigeteltsége, de amelyből, legújabban, a legbüszkébbek is ki-kitörnek — mivel látják, hogy itt nemcsak a modern művészetnek vagy irodalomnak, hanem a mai embernek sorsáról és kialakulásáról is van szó.

Az új ember.

Az új regény, az új irodalom alapja, létjoga, próbaköve: az új ember, mert hiszen ő alkotja és ő érte alkotják ezt az újat. Csakhogy van-e új ember? s nem múló és felületes változata-e a réginek? Itt is, mint a modernnél, legegyszerűbb a multtal való összevetés; az, aki 1900-ban vagy

akár 1914-ben újnak, tehát kora és nemzedéke tipikus képviselőjének számított, ma, vagy már a háború után alkalmazkodni volt kénytelen a legújabbhoz, ha nem akart elmaradni attól, amit haladásnak hívnak s ha becsvágyát ebbe az újszerűségbe helyezte. A háború előtti «új ember» is ösmerte Bergsont vagy Freudot, szerezte Nietzscht vagy Dosztojevszkit, rajongott már a szociológiáért, a neo-katolicizmusért, vagy az új humanizmusért, élvezte az új zenét, az új festészetet, a primitívet s nem átalált hódolni «Belphegornak», mint a harcias Julien Benda már 1914-ben írta — vagyis, az ész fegyelmével, a tiszta Minervával szemben, az érzelmek, az élmények, az ösztönök homályos bálványának — így tehát, első pillanatra, mintha eszméit s kedvteléseit a legmaibb emberrel közös forrásokból merítené. Csakhogy míg a közelmúlt embere beérte az «ismerettel» és az «élvezettel» s szabadon ápolta magában a legellentétebb ideálokat és hajlamokat, sőt épp e szép zavart érezte modernsége és embervolta főbizonyítékának, — a valóban új ember egészen mást merít magának ugyanazokból a forrásokból, nem éri be az önmagáért való s szerinte üvegházi önkultúrával s némi idegenkedéssel tekint talán szerencsésebb elődére, akinek jómódja, túlteltsége, hajlékonysága és bonyolultsága megannyi akadály volt csak abban, hogy oly fényes képességeinek értelmet, irányt, valóságot adjon. Gondoljunk ne csak France «bölcseire», Loti örök vándorára, vagy a barrès-i énimádatra, hanem a háború utáni kor ama nagy, talán legnagyobb neveire, amelyeknek maiságát eleven hatásuk bizonyítja, holott egyébként ezer szál fűzi őket a megtagadott közelmulthoz. Gondoljunk Proustra, akinek ruskinizmusa a művészet-

nek, a műélvezetnek szépséggé, misztériummá való emelése ; Valéryre, akinek fölényes szellemi alchimiája ; Gide-re, akinek akárhány problémája és észjátéka olyannyira a közelmúlt arzenáljába tartozik ; Swann-ra, e finom prousti esztétára, Monsieur Teste-re, Valéry e kísérleti homonculusára, vagy akár Lafcadióra, a mindent merő gide-i nietzscheánusra : mennyi vonás mutatja bennük a menthetetlen multhoz tartozást ! Ugyanakkor azonban mily vakmerőn és feltétlenül újak a századvég megfelelő s máris elhalványult típusaihoz képest : Swann szenvedő s mélységes embervolta a huysmansi Des Esseintes dekoratív ragyogványai mellett, a teste-i ész könyörtelen mindenhatósága Bergeret úr finom szellemtornái után, Lafcadio aggálytalan és dogmátlan fiatal-sága a barrès-i figurák elvont ideológiáival szemben ! Nemcsak e hősök, nemcsak alkotóik, hanem mindnyájan, tehát az új ember is bizonyos fokig s bizonyos szempontból átmeneti jelenségek vagyunk, vagy, amint Valéry mondja, egyszerre két korhoz tartozunk ; a legtöbb mai emberben a jelen még nem szorította ki a multat, hanem békén megfér mellette, tele zavarral, ellentmondással, nyugtalansággal s rossz lelkiösmerettel ; vagyis az új ember első jellemvonása nem az, hogy különbözik a régitől, hanem hogy próbál elszakadni, szabadulni, különbözni tőle.

Minden kor tudva-tudatlanul bizonyos emberideálra törekszik, akár úgy, hogy a kortársak java-része eleven vagy irodalmi, de közismert mintákat másol, akár úgy, hogy az utódok fogják egy mértékre, az ember mértékére, az illető kor ezer kusza s ellentmondó hajlamát. Az «antik», a «középkori», a «renaissance» vagy a «barokk» embert mindnyájan ismerjük vagy ismerni vél-

jük, mint egy-egy időhöz kötött szemléletnek számunkra oly kényelmes szintézisét, viszont például a romantikus embert máig sem határoztuk meg hiánytalanul; mit mondjunk hát az új emberről, aki csak most alakul ki a szemünk előtt? A régebbi embertípusokat határozott keretekhez vagy intézményekhez kapcsolhattuk s még a legbizonytalanabb, a romantikus típus is minden valószínűség szerint a polgári kultúra függvénye vagy kifejezője — ama polgári kultúráé, amely a századfordulóra társadalmi s irodalmi dekadenciává aprózódott. Csoda-e hát, ha a háború utáni ember, aki már nem a polgári rend, hanem egy még vajudó és gyökeretlen állapot osztályosa s aki mitől sem irtózik jobban, mint éppen e «dekadenciától» s annak legtöbb velejárójától, a túlfinomult észak-kultúrától, az öncélú művészettől, a multnak, a hagyománynak múzeális tiszteletétől, az egyéni külöнкödés mesterkelt tenyészetétől, — mindezek gyökeres ellentétét, a test felszabadítását, a jelenben, a közösségben, a minél tágabb valóságban való élest, irodalomban pedig a pillanat, az ösztönök, az «élet» elsőbbségét követeli? Csakhogy míg egyrészt a nagy újító-lázban nem egy kényes érték is tüzet foghat, másrészt kevésbbé értékes, de annál szívósabb elemek új név alatt folytatják életüket: Montherlant első könyveinek élvezetében, energiaimádatában éppoly erős a dekadens, mint a regeneráló szellem, Giono pogány szemlélete a régi, a romantikus panteizmust hangolja újjá s Malraux forradalmárjai, éppen úgy mint alkotójuk, állandóan Marx és Nietzsche, vagyis az egyéniségkultusz és az egyetemes emberiség közt ingadoznak: íme mindjárt három fényes példa a régi és az új bonyodalmaira!

Próbáljuk az új embert épp e kettős mivoltában, a multtól a jövő felé irányuló lendületében körülhatárolni: vagyis vizsgáljuk meg, hogy milyen és hogy mivé lehetne? milyennek látjuk a jelenben s milyennek szeretnők látni a jövőben? Az elsőről, a jelennel élő s jelennel bukó új emberről távlat híján csak szépítő vagy torzító képeink vannak, különösen azoktól az ifjabb vagy vénebb regényíróktól, akik a regény főfeladatát a jelennek másolásában, esetleg kiszolgálásában látják s az új, vagy szerintük új ember-típust, ha idősebbek, bizonyos iróniával, legjobb esetben pedig atyai elnézéssel kezelik; hogyha viszont egykorúak, bizonyos hetyke túlzással, az újnak vélt vonások brutális és aránytalan hangsúlyozásával. Vajjon hiteles «új emberek»-e Abel Hermant, Paul Bourget vagy akár Colette ifjabb hősei? s vajjon mélyebben újak-e Paul Morand üzleti, sportbeli és politikai «Világ-bajnokai», Kessel vagy Saint-Exupéry repülői, Jolinon vagy Jean Prévost atlétái s akárhány szapora regényíró autót vagy motorost hajszoló, óriásvállalatokat igazgató, pártokat vagy országokat újjászervező fiataljai, akik éppoly tucatszerűn hemzsegnék a mai regényben, mint régebben a tudósok France-nál, a bohémek Duvernois-nál, a katonatisztek Gypnél, vagy a mérnökök Georges Ohnet-nél? Ahogy a valóban modern sem merül ki a logikahiányban vagy a képzavarban, a valóban új embert sem ezek a külsőségek jellemzik, legfeljebb az átlagtípust, azt, amely ellenállás nélkül enged a példának, a jelszavaknak, a divatoknak, a példaadók, a kezdeményező, az alkotók hívásának. Ha pedig ez utóbbiakat nézzük, el kell hagynunk a puszta valóságot, amelyet ezek csak alapnak, csak kiindulópontnak

tekintenek, az új ember ismerete, bírálata, megteremtése céljából. E tekintetben legtanulságosabbak a háború utáni önéletírások, amelyek jó ideig minden más regényfajtát kiszorítottak, s amely dúsan virágoztak, éppoly hamar le is tűntek, látszólag nyomtalanul és hatás nélkül mind a regény, mind a szellemi élet terén, holott tán ők tettek legtöbbet — mindent — az új ember megformálásáért, átszellemítéséért, a lelkéért. Mi van e lírai regényekben, nemcsak a letűnt vagy elnémult Crevel és más surrealisták naplóiban, nemcsak a már klasszikusan hűvös Arland vagy Lacretelle vallomásaiban, nemcsak Malraux vagy Du Gard tárgyilagos, szinte történeti ábrázolásai-
ban, hanem Cocteau vagy Mauriac látszólag oly sívár hőseiben s még Drieu vagy Montherlant nem egyszer oly cinikus önleplezéseiben is? Először is valami szilaj és fölényes öntudatosság, amely mögött azonban csupa kétely, habozás és nyugtalanság lakozik, a múlt terhe, az apák józan-sága, amelytől oly nehéz szabadulni, a jövő nagy utópiái, amelyekben oly nehéz hinni, a pillanat részegsége, amelyet fenéig kéne kiélvezni, az abszolútum tehetetlen szomszja — egyfelől, mint Maritain mondja, a «teremtény teljes függetlensége», amely csak magában bíz, hogy magának köszönhessen mindent, másfelől meg az Én magánya, «ez a csöndes palota», ahova, Malraux éles szava szerint, «mindenki csak egymagában hatolhat be». A magány és a relativitások e vigasztalan sivatagában a mai ember szívesen kapaszkodik valamibe, akármibe, hol a testbe, amely mintegy létének kézzelfogható bizonyossága s szilárd pont, ahol akaratát teljes mértékben érvényesítheti, hol bármilyen közösségbe, amely felejteti az egyedüllétet, hol a primitív természet-

közelségbe, amely tán eljuttatja önmagához, hol csak a mai életnek hangos és gépies ritmusába, amely legalább túlkiáltja a lélek tudatalatti szorongását. A legjobbak háboznak a hit és a forradalom között s nem egyszer hol váltogatják, hol pedig egyesítik a két ideált; sokan viszont, mint André Gide felejthetetlen Tékozló Fiúja, a lázadás s a tévelygés kalandjaiban kifáradva, megtérnek a szülei házba, vagyis a dolgok ősrendjébe, hogy egy óvatlan pillanatban, ifjabb, bizonytalanság merészebb és talán szerencsésebb öccsüket küldjék az új kaland, a tágabb világ, a kiemléthetetlen élet felé!

Mi lehet az új ember magasabb rendeltetése és életcélja? Az élet? a munka? az élvezet? Az egyéni különbség művelése? vagy elmerülés valamilyen közösségben? A meztelen valóság? vagy az irrealitások tündérvilága? Az ösztönök édené? az öntudatlan animalitás? vagy, mint a tomisták mondják, az Istenhez való hasonlóság? Bizonyos jelek azt mutatják, minden látszat és tény ellenére, hogy az új emberben is él az egyéni szabadság, az emberi egyetemesség, a magasabb szellemiség és az önismeret vágya — különösen a két szélsőség, a hívő és a forradalmár típusában, akik más-más szempontokból, de ugyanarra a szintézisre, a teljes ember egységére törekednek. Igaz, hogy a mai ember nyugtalanabb, keserűbb és ellentmondóbb a tegnapiénál: mintha legtöbb cselekedetét az az öntudatlan vágy sugalmazná, hogy állandó énjétől, személyes önállóságától, egyéni különállásától valahogy, akárhogy, de szabaduljon — s épp ezért nem ok nélkül mondják, hogy az egységes s felelős én, az emberi személyiség maholnap egészen feloszlik, széjjelmállik, eltűnik. Viszont az sem tagadható, hogy ugyanez az új ember meztele-

nebb, őszintébb és főképpen teljesebb a tegnapi-
 nál: önismerése vágyától hajtva leszáll mélyen,
 a tudat alá, a nemi, a gyermeki, az állati rétegek
 homályába, a valóságot, amelyet szűknek érez, az
 álmok, a mítoszok, a kalandok lehetőségeivel
 tágítaná s nem tagad meg semmit sem énjének
 benső káoszából, amely végleteiben az önkívület
 s a túlfeszült tudat örületétől sem riad vissza
 s e tekintetben Freud és Proust éppannyira
 gazdagították, mint egyben szét is bontották a
 régi, a klasszikus, a megingathatatlanak vélt
 ént, a szilárd és maradandó egyéniségbe vetett
 hitet, röviden az emberről, az egyéniségről való
 fogalmunkat. De valami megmaradt és ezt még
 Proust leggyilkosabb elemzése se tudták ki-
 irtani: az a legmélyebb életérzés, az énnék az az
 isteni része, amely ösztönből tiltakozik minden
 rabság és széthullás ellen s amelyből újra sarjad
 talán a holnap tágabb, szabadabb és egységesebb
 embere. Addig pedig reméljük Valéryvel, hogy
 az az emberi szellem, amely e mai helyzetet
 előidézte, elég erős lesz ahhoz is, hogy e helyzet-
 ből kiutat leljen!

Mai «mítoszok.»

Minden kornak, a miénknek is, mintha külön
 égboltja volna, külön csillagképekkel, külön fény-
 forrásokkal, vagyis, mint Georges Sorel mondja,
 oly tevékeny eszmetartalmakkal, amelyek, mint
 a mítoszok a primitív népeknek, egyidőre hitet
 és erőt adnak a kortársaknak. A mi modern mítoszaink talán egy nagy hiányérzet szülöttei: val-
 lás híján, amely, mint egykor, a középkor Euró-
 pájában, minden népet, minden lelket egymagas-
 ságba lendített, ma minden ragyogóbb névbe,
 minden tetszetős eszménybe belekapaszkodunk,

tudatosan mesterkél, tudatosan ideiglenes ideológiákba, — mert hisz a mai Technika nemcsak gépek gyártására szorítkozik. Egy fordulás és tegnapról-mára egyszerre másnak látszik az égbolt, apró, pislá égítetek hirtelen vakító fénnel tüzelnek, elsőrendű csillagok viszont már-már nem is láthatók szabad szemmel; újabb fordulás s máról-holnapra megint elváltozik az égirendszer, hiába keressük helyükön a változatlanul vélt bolygókat s szemünket akarva, nem akarva, új fényekhez és alakzatokhoz kell szoktatnunk. A századvég csillagai közül ma is él még Nietzsche és Tolsztoj, bár mindegyik más oldalról világít ránk; viszont milyen messzire tűntek Wagner, Ibsen vagy Ruskin csillagai! Itt csak néhány bolygónak, oly fontosabb «mítoszoknak» jut hely, amelyek — e pillanatban — még ott ragyognak a ma égboltján s amelyeknek rejtett fénye a mai gényre is rávilágít.

Bergson. Ezelőtt tizenöt-húsz évvel még elsőrendű csillagnak számított. Nemcsak a filozófiát újította meg gyökerestül, nemcsak a vallásos érzést tette megint lehetővé, hanem az emberi gondolkodást, az ember egész világképét, magát az embert is felszabadította. Hatása a háború előtt minden más gondolkodóénál, talán még Nietzscheénél is erősebb volt: mintha csak sorra zúzta volna a dogmatikus tudomány, a pusztán logikai ész, a hitetlenség, a determinizmus, minden szokvány, minden gépiesség oly soká túrt s oly vigasztalan bálványait, könyvei nyomán egész Európa szabadabban látszott lélekzeni. Az ő szellemét érezték Péguy gyújtó röpirataiban, Debussy muzsikájában, az új német és amerikai filozófiában — s szalónokban és szószékekről, művészek és diá-

kok között, évekig mi sem hallatszott sűrűbben és lelkesebben, mint a *durée*, az *intuition*, az *évolution créatrice* vagy az *élan vital* ma már banálissá kopott s többé-kevésbbé félreértett fogalmai. Igaz, hogy támadókban sem volt hiány s Maritain vagy Julien Benda ma sem szereltek le egészen; azonban, mint a tömjénezők, ők is tevékeny részeivé váltak a ma is élő bergsoni legendának. E szerint az én, a «mély én» csupa életlendület, szabadság és határozatlanság, valami, ami időben és térben szüntelenül túlrad a testen; az ész, vagy amit annak hívunk, minden életnek, mozgalomnak és «teremtő fejlődésnek» ellensége; a művészet szabadulás a gépiesség és a célszerűség alól; az élet, az igazi élet mozgás, változás, újjászületés; s az egész új filozófia nem más, mint misztikus látomás, mint egy európaivá hangolt s az újkorra szabott buddhizmus, amelynek bűvös áradata minden határvonalat elmos az én és a mindenség, a sors és a szabadság, az idea és a kép, az emlékezet és a gondolat között! Az irodalomra, tehát a regényre is inkább ez a bergsoni mitosz, mint maga a bergsoni filozófia hathatott; a legfényesebb példa rá Proust, Bergsonnak nemcsak kortársa, hanem hallgatója, sőt rokona is, akinek élet- és művészetszemlélete tele van bergsoni nyomokkal, de inkább a legenda, mintsem a filozófiai rendszer nyomaival. Bizonyos, hogy a bergsoni «szokványos» és «tisztá» emlékezet különbsége meglepően hasonlít Proust ugyancsak kétféle, «szándékos» és «akaratlan» emlékezetéhez és hogy Proustnak az időről, a személyiségről, a tudatalattiról, sőt egy bizonyos fokig a művészetről való szemlélete nem egy helyen érintkezik Bergson idevágó elméleteivel. Azonban Proust és Bergson korában ezek az eszmék

a levegőben voltak s Proust épp olyan gyanútlanul «bergsonizálhatott» Bergson ismerete nélkül, mint ahogy Gide is «freudista» volt, mielőtt olvashatta volna Freudot, mint ahogy vannak hívőtornisták is, bár sose forgatták a *Summát*.

Freud. Míg Bergsonban — goromba egyszerűsítéssel — az Élet, a cselekvés, a dinamizmus apostolát véljük látni, azt, aki főképp az ember létfeltételén, a mindenséggel való viszonyán óhajt tágítani, a freudizmus — részben a bergsonizmussal egyirányban — az egyént, az ént gazdagítja titokzatos fogalmakkal és rétegekkel, a tudatelőtti, a tudatalatti, az álom és a nemiség tartományaival. Jóllehet Freud orvosi módszerei francia kezdeményeket fejlesztnék tovább, maga a freudi lélektan csak későn és nehezen terjedt a franciák közt, egyrészt mert a francia lélek-búvárokat nem annyira az egyéni, mint inkább a társadalmi lélektan foglalkoztatja, másrészt mert Bergson és Lévy-Bruhl hazájában nem tekinthették egészen újnak a primitív vagy a tudatalatti én vizsgálatát s végül mert a francia regény sose volt oly félenk, mint másutt, hogy csak a freudizmus segélyével s ürügyén merjen szembe szállni bizonyos szívós erkölcsi és társadalmi «tabu»-rendszerrel. De pár évvel a háború után ezek az ellenállások is megszűntek s ebben nem kis része volt Proust és Dosztojevszki hatásának, akik — bár nem tudhattak Freudról — műveikben akaratlanul is a freudizmus útját egyengették, a lelki és nemi anomáliáknak ijesztően részletes boncolásával. Talán Jules Romains volt az első, aki — a szépírók közül — egész tanulmányt szentelt Freudnak, míg Jacques Rivière főképpen a Proust és Freud közti kapcsolatokat elemezte.

Szerinte a freudizmusnak az a legtermékenyebb újsága, hogy, mint Proust vagy régebben Stendhal, a legmélyebb érzelmeket minden rejtek, minden álarc mögül kinyomozza, az önkéntelen jelek, szavak, álmok és mozdulatok segélyével; s másik nagy rokonsága Prousttal a nemi élet útvesztőinek könyörtelen kibogozása. Vajjon lehet-e Freud terhére írni mindazokat a francia regényeket, amelyek a háború óta többé-kevésbé «freudi» problémákkal, a libido száz változatával, az álomnak szimbolikus s méginkább erotikus értelmezésével s a pubertás és az ösztönélet bonyodalmaival foglalkoznak? Nem egy merészebb francia lélekbúvár Freud nélkül is ösmerte mindezt: nemcsak Proust vagy Gide főművei, hanem Jean Paulhan novellái is a freudizmus divata előtt íródtak s az *Enfants terribles* alkotója, Cocteau nyíltan idegenkedik a freudizmustól. Mauriac viszont nyugodtan vallja, hogy az ő regényírói nemzedékük többé már nem Balzac-hoz, hanem Prousthoz és Freudhoz jár iskolába s Duhamel éppoly általánosnak látja a freudizmust az új francia írók között, mint a naturalisták idejében az öröklődés vagy a környezetrajz elméletét. Ma már tudjuk, hogy Freudnak köszönhető nem az én, a személyiség szétbomlása, atomizálása — ezzel a váddal nemcsak őt, hanem Bergson-t és Proustot is illették — hanem az elvont, a descartes-i ember elmélyítése és gazdagítása; Bergson, Freud és Proust óta magunkon is érezzük, hogy az én: dráma, nem végleges tény, hanem szívós és szüntelen harc, a tudatos és öntudatlan, a primitív és civilizált, a forradalmi és fegyelmező erők, az élet és a halál vágya között — s ez a távlat, az emberi lélek mítikus mélyeinek távlata az, amely oly termékennyé teszi az irodalmi, a

regénybeli freudizmust. Bárhova nézünk a francia regényirodalomban, szinte mindenütt freudi nyomokat, freudi motívumokat szimatolunk: André Breton vagy Julien Green álmregényeiben éppúgy, mint Céline vagy Francis Carco nyomorképeinek háttérében, Lacretelle *Bonifas*-ában, ahol a libido patriotizmussá tisztul, vagy Supervielle *Voleur d'Enfants*-jában, ahol meg az apai érzés zavarosodik szerelemmé és még a szenttelen *Du Gard Afrikai Vallomásában* is, ahol pedig épp abban áll az író páratlan művészete, hogy a testvér-szerelmet, ezt az annyira freudi témát, freudizmus nélkül is hihetővé, irodalmivá emeli.

Nietzsche. Bergson is, Freud is részben a múlté: az első, mert filozófiája inkább a háború előtti fiatalságot lelkesítette, a másik, mert mint egy bírálója mondja, az embert a gyermekkor s az ősi élet ösztöneivel, tehát leküzdött múltjával magyarázza; Nietzsche viszont, a kétarcú Nietzsche szinte minden eszméjével, egész gyötrelmes életével a jövőt, a magasabbrendű embert, az új Európát látszik előkészíteni. A századforduló francia s nemcsak francia Nietzsche-olvasói bálványukban mindenekelőtt a felszabadítót üdvözölték, azt, akinek víg rombolása új művek alkotását teszi lehetővé, a nyugati gondolkodás legmerészebb képviselőjét, aki nem elvont fogalmakat, hanem egész életét, agyát és véréét veti a latba, a hőroszt, aki irtózik a nyárspolgár kényelmétől, nyugalmatól, tömegmoráljától s aki a valóban független, az önmagát felülmúló, a teremtő emberért harcol. Szinte alig van francia író, jobbra vagy balra, öregebb vagy ifjabb, André Gide-től André Malraux-ig, Georges Sorel-től vagy Charles Maurras-tól Drieu-ig vagy Montherlant-ig

akit meg ne borzongatott volna a nietzscheizmus szellője s aki ne kapott volna valamit ebből a részegítően gazdag s antagonizmusokkal zsúfolt eszmevilágból. Sorel imperializmusa, örökultusza s demokrácia-ellenessége; Maurras anti-romantikája s hierarchikus társadalom-eszménye; a fiatal, a háborúelőtti Gide-nek életigenlése és szabadságvágya; Montherlant életszomjúsága s hódító és birtokló kedve; Drieu teljesség-ideálja, hogy «atléta, szerető, barát és művész» lehessen egyben; Malraux szilaj hevessége, amellyel a valóságos, a közvetlenül megvalósítható heroikus életet keresi; és talán még Giono ragyogó pogánysága is — mind-mind a nietzschei örökség félreismerhetetlen részese. Nélküle a francia regény — hogy csak a mi műfajunkra szorítkozzunk — szegényebb lenne Gide Michel-jével, Ménélaque-jával és Lafcadiójával, Lucien Fabre hódító Rabeveljével, s talán mindenekelőtt Malraux forradalmár Garine-jével, akik mind a nietzschei ábránd, a nietzschei mítosz hirdetői — nem szólva Claudel *Tête d'Or*-jának vagy Gide *Nourritures terrestres*-jének legforróbb, legszebb lapjairól. Franciaországban, szemben más országokkal, ma is a szabad a szabadító, a magányos Nietzsche képe uralkodik, azé, aki az új emberért még fényes értelmét is feláldozta és akinek tanulmánya, mint Jean Guéhenno mondja róla, növeli belső életérzésünket s megkedvelteti velünk a kalandot, a veszedelmet, a hősiességet.

Marx vagy Szent Tamás? A csillagkép nem volna teljes a marxizmus és a tomizmus nélkül. Egyik sem magányos csillag, inkább egész rendszere a kisebb-nagyobb fénypontoknak s az elsón, főképp a regény szempontjából, nem-

csak és nem is annyira a történelmi materializmust, mint inkább magát a forradalmat értjük, a másikon meg nem csupán egy bizonyos keresztény filozófiát, hanem magát a krisztusi, a keresztény világképet. E két véglet között állandó a közeledés, sőt az érintkezés s a forradalmi kereszténység Léon Bloy vagy Péguy óta éppen olyan valóság, mint Romain Rolland vagy Guhenno evangéliummal átítatott idealizmusa, vagy André Gide sajátosan keresztény színezetű forradalmisága, amely oly hévvel törekszik Krisztus és a forradalom, a közösség és az egyéniség harmonizálására. Bergson, Freud és méginkább Nietzsche az egyes, a magányos emberhez szólnak; Marx és Szent Tamás a közösséghez, a proletár vagy keresztény közösséghez. Mi hajtja a mai művészt, ezt a korlátlan szabadságra s uralomra vágyó anarchistát, a társadalmi vagy a vallásos egység felé? Marx közvetlen olvasása bizonynyal kevés alkotót ihletett meg; az ő szigorú történeti s gazdasági rendszere mindmáig a szociológusok többé-kevésbé zárt birtoka maradt, viszont néhány nagy eszméje, közvetve vagy más forrásokkal keveredve, s méginkább az ő nevében megindított mozgalom a mai francia irodalom egy részét mintegy szemünk előtt formálja újjá. A szociális kérdésnek, az emberi nyomorúság s az emberi méltóság kérdésének fontossága, amelyet, bár mindenféle romantikus hangfóval, a naturalisták is hirdettek s amely, a háború előtt s Tolsztoj, Péguy és Jaurès hatására, irodalmilag afféle evangéliumi szocializmusban csapódott le, a polgári íróknak érzelmes és ájtatos tömegkultuszában, — éppúgy Marxra vezethető vissza, mint a háború utáni tevékeny és gyakorlati forradalmiság, amelyet az új oroszok tanai

és példája mellett főkép Marx ama gondolata hevít, hogy az embert és a világot nem ismerni kell, hanem megváltoztatni. Ennek első feltételét, a mai társadalom vétkeinek, vagyis a pénz, a szabadverseny, a siker, a magánérdek, az anyagi hatalom és a hódítási ösztön vak és süket bálványozásának megsemmisítő bírálatát ma már nemcsak a baloldali, a forradalmi írók műveiben, hanem még a katolikus Mauriac regényeiben is láthatjuk, amelyek, egy bírálója szerint, a mai francia polgári élet legkegyetlenebb vádiratai. Ugyancsak Marxból származtatható — ezzel az új, egyrészt nyersebb, másrészt pedig harciasabb naturalizmussal kapcsolatban — a mai világ változott arcának, a gépnek, a technikának, a munkának irodalmi felmagasztalása, amely regényben, versben, képzőművészetben mintegy humanizálja a masinát s az életben újféle embert, a természetben új tájakat s a művészetben új szépséget, új értéket iparkodik létrehozni. S ha még ez sem elegendő ahhoz, hogy forradalmasítsa a mai író, a marxizmus megmutatja néki rousseau-i, humanista ábrázatát : a nagy, a legnagyobb egyetemességet, amelyben ember lehet az emberek közt, megmenekülhet magányának s elszigeteltségének gyötrelmétől, az önelemzés, a tükörbenézés, az alakoskodás meddőségétől s beleolvadhat egészen a minden földi babonától s szolgáltságtól megszabadult emberiségbe. Így keletkezett alig pár év alatt az a gazdag marxista regényirodalom, amely vagy a polgári kultúra képtelenségeit ostromozza, vagy pedig egy lépéssel továbbmenve, a forradalmat, az új életet festi s amely máris oly művekkel gazdagította a francia regényt, mint André Malraux *Conquérants*-ja s *Condition Humaine*-je, mint Céline *Voyage au bout*

de la nuit-je, mint Aragon *Cloches de Bâle*-ja, mint Louis Guilloux *Sang noir*-ja, mindegyiknél a mai társadalom gyökeres felszámolásával s egy új világkép vagy legalább is egy új életszemlélet ígéretével.

Mit ad, mit adhat mindezzel szemben a lenézett, a megalázott, a nem egyszer üldözött, az akárhányszor halottnak vélt s mindig újra feltámadó Egyház, akár ha csak legszigorúbb szenttamási eszmerendszerében, akár hogyha legtágabb és legegyszerűbb formájában, a pusztá vallásos érzületben szemléljük? Egy valamit minden esetre, amit a marxizmus nem ismer vagy nem is akar ismerni: azt, ami az ember felett van, az ember nem földi, örök részét, az isteni kinyilatkoztatást, a megváltást és a kegyelmet — de hogyha a mai világ nem akar erről tudomást venni? s ha beéri — élvezve-nyomorogva — a korlátolt, de kézzelfogható földi léttel? A francia kereszténység nemcsak egyszerű hitgyakorlat, hanem misszió is, — meg nem szűnő térítése annak a minden korban előtörő s mindig újarcú pogányságnak, amely a föld vagy az ember legyőzhetetlennek látszó sajátja s amelynek vonzóereje olykor a legszilárdabb hívőt is megremegteti. S ha még csak e nyilvánvaló, e külső pogánysággal kéne hadakozni! Magán az Egyházon belül is két véglet húz kétfelé: s ha az egyik a tomizmus rendjét védelméül szeretné csak felhasználni, egyrészt belső kételyek, másrészt külső támadások ellen, bástya gyanánt, amelyen belül nyugodtan szenderegnetne biztonságában, a másik a tomizmuson túl a keresztény hit őselemével, a misztikus, a forradalmi, a közvetlen krisztusi élménnyel táplálkozik s az Egyház egész hajóját ezekre az új vizekre irányítná. Az egyiknek a tomizmus, az

Egyház, a hit csak menedék, a birtokon belülinek menedéke a kívülállóval szemben, a másíknak Szent Tamás csak út a krisztusi lényeghez, közép-kori példa és emlékeztető az örök problémák megoldására. Az egyiknek szellemi kifejezői azok a többé-kevésbbé «konformista» és akadémikus írók, akik a vallást értékes szövetségesnek nézik jogaik és előjogaik megóvására, a másíknak szószólói azok a nagy poéták, regényírók és gondolkodók, akik nemcsak alkotók, hanem hittérítők is egyben s nemcsak egyes lelkeket, hanem magát az irodalmat is megtérítették: Léon Bloy, Péguy és Claudel közvetlen a háború előtt, Maritain, Mauriac és Bernanos inkább a háború óta ennek a küzdő Egyháznak legcsodálatosabb harcosai s amikor őket olvassuk, mintha nem is távoli franciákat s költött regényalakokat látnánk, mintha csak magunk is jelen volnánk Jákobnak az angyallal való küzdelménél s mintha értünk és miattunk folya ez az örök küzdelem, — oly hévvel, oly megrendülten, oly lélekzetfojtva figyeljük őket. Természetesen az Egyház egyetlen véglételet sem vet el s minden szövetségest szívesen lát: így fogadta el egyidőre a bergsoni filozófiát, amely lehetővé tette a vallásos, a szenttamási gondolkodást, így kedvez ugyancsak átmenetileg az orthodox Dosztojevsvski s a protestáns Kirkeegaard hatásának, mert mindegyik Krisztusról szól egy Krisztustól elfordult világnak; s így próbálja legújabbán keresztényibbé tenni a marxizmust. Lehet, hogy a tomizmus a maga szigorú zártságában s Maritain-nek és híveinek minden erőfeszítése ellenére csakugyan csak «archeológiai» érdekű; de a hitből, amely táplálja, nemcsak a hívőkben ég egy-egy szikra, hanem Gide-ben, Gide barátáiban és még a panteista Giono-ban is.

Kelet és Nyugat. Vannak, akik, mint Henri Massis, Barrès és Maurras e harcias tanítványa, a marxizmus és a tomizmus ellentétét Kelet és Nyugat harcával azonosítanák, holott a kettő legfeljebb párhuzamos, de semmiképpen sem ugyanazon a pályán mozog. Mindenesetre Massisé az érdem, hogy egy fényes, bár szűk logikájú s főképpen hangzatos című könyvvel — amely a Nyugat «védelmét» hirdeti, a spengleri «Untergang»-gal és a malrauxi «megkísértés»-sel szemben — egy új és a regényre nézve sem közömbös mítoszt vetett a köztudatba. Massis Keletje igen tág, Nyugatja annál szűkebb fogalom: az első nála nemcsak Ázsiát, nemcsak a hindu panteizmust és a kínai anarchiát, hanem Ázsia szálláscsinálóit, Oroszországot, sőt Németországot, a huszas évek Németországát is jelenti, míg a másik legfeljebb a latin civilizációt, a tekintély, az állandóság, a folytonosság és főkép az egységes én elvét, descartes-i, vagy még inkább keresztény középkori alapon. A probléma lényege nem a massisi megoldás, amely a vele ellenkező ideákat előbb «ázsiaiaknak» hívja, azután pedig kiátkozza, hanem abban a döntő tényben, hogy a mai Európa, az európai életideál mind kevésbbé elégíti ki az európaiakat s hogy azt az ürt vagy hiányérzetet, amelyet az európai vagy nyugati vagy «fehér» kultúra kelt bennük, ázsiai eszmetartalmakkal iparkodnak kielégíteni: «Vagyunk néhányan Európában, — írja Gandhi francia ismertetője, Romain Rolland — akik nem érzük be többé az európai civilizációval». Miben áll hát ez az európai civilizáció? mi az, aminek híjával van? s mivel veszélyeztetheti létét, vagy mit adhat néki Ázsia? Az első kérdésre, Massist kivéve, majdnem egyhangú a válasz s Valéry, Malraux vagy André Breton idevágó elmefutta-

tásai közt legfeljebb csak a kiábrándultság és az émely fokozatában van különbség. Európa ma, szerintük, ha lefejtjük sallangjait, a materializmus diadala, a munka, a tőke, a hozadék, a hatalmi és birtoklási vágyak maximuma, amelyet csak az anyagi fejlődés, vagyis a legalacsonyabb létokok, a legnyomorultabb szükségletek irányítanak s amelyben a kézzelfogható s hasznot hozó tevékenység valóságos új vallássá, a közvetlen megvalósítás miszticizmusává emelkedett. Ma már nem egy európai lélek érzi túrheteretlenné ezt a légkört s azokkal szemben, akik a «modernséget» ennek az európaiságnak a torzképében, a pénz, a gép, a sebesség amerikai bálványozásában keresik, Ázsiának, az emberiség bölcsőjének lelki és nem pusztán társadalmi civilizációja felé fordul, az ősi nagy nyugalomhoz a szüntelen változással szemben, az egyetemes, a végtelen, a metafizikai szemlélethez, a határolt, a végleges, az önimádó nyugati kultúrával szemben, vagyis egy oly mitikus, ma már tán nem is létező Kelet felé, ahol kitágíthatná, jobban mondva elveszthetné énjét, megszabadulna a társadalmi, sőt logikai láncok kényszerétől és szabadon fürödhetne a lélek mélyén szunnyadó s ki nem elégített vágyak ősköltészetében. Csakhogy van-e ily Ázsia máshol, mint a fáradt és túltelt európaiak képzeletében? A jószemű Paul Morand, akinek jellegzetesen mai könyveiben a művészi hajlékonyság metsző megfigyelőképességgel párosul, nem egy regénye s novellája tárgyát — mint az *Élő Buddháét* is — épp Ázsia és Európa furcsa keveredéséből meríti, amelyben az egyik földrész a másiknak csak bűneit s túlságait tudja eltanulni s Európában csaknem annyi az «ázsiai-nak» nevezett s mohón átplántált művészi vagy

lelki elem, mint Ázsiában a mohón utánzott s vásárin felületes európaiság. Hol van már a «bon sauvage», a XVIII-ik, sőt a XIX-ik század nemes bölcse, a szegénység, a természetérzés és a lelki derű apostola? a mai keleti Európában tanuls onnan hozza magával a nemzetiség, a forradalom és az autó vagy repülőgép kultuszát. Viszont hol van a régi Európa conquistadori vagy miszszionárius, de mindakét esetben civilizációs típusa? Ma mindkettőt túlszárnyalja a kereskedelmi utazó, aki már maga sem igen hisz a magaterjesztette civilizáció áldásaiban. A mai Kelet mélyebb varázsát nem annyira a gyarmati kalandorregényekben találhatjuk, mert hisz ezek, Claude Farrère-től Pierre Benoit-n át Dekobraíg, csak az olcsó és jól bevált exotikus témákat, a fajok harcát, az élő természetet, a primitív életet és a leg-hígabb fatalizmust variálják, — hanem egyes merészebb és keserűbb lélekábrázolásokban, a Marc Chadourne *Vascojában*, ebben az európai-ból primitívvé váló lelki kalandorban, a Fauconnier *Malaisiejének* Európát-útáló Rolainjében s különösen André Malraux három, Keleten játszó regényének azokban a nemzetközi, hol önzetlen kalandor, hol hitetlen forradalmártípusaiban, akik, mint Garine és főképp Kio — ez utóbbi vér szerint is félig európai, félig ázsiai — valóban mintha egy új, egy tágabb világ egyelőre zavaros, veszedelmes és mégis vonzó előfutárai lennének.

Költészet. A mai élet, a mai irodalom, a mai regény szempontjából alig van sűrűbben hangoztatott, termékenyebb és tágabb jelszó, mint a poézisé, amelyet legalább két okból sorolhatunk a jelenkori mítoszok közé. Az egyik, hogy nem a valóságot, hanem vagy annak átlényegítését, vagy

pedig megtagadását értjük rajta, valami szükség-
 érzetet, a mai lélek bizonyos szomjúságát, olyat,
 mint a Keletét, amellyel egyébként ezen a síkon
 többé-kevésbé egybeesik. A másik az, hogy a
 mai költészet — legalább is legmerészebb, leg-
 magasabb kísérleteiben — nem az a régi értel-
 mezésű s pusztán irodalmi tevékenység, amely
 a képek, formák és ritmusok változatos játékára
 szorítkozik, hanem egy még kifejezetlen, sőt sok-
 szor kifejezhetetlen lélekállapot, amely hol a
 misztikus révülettel és megszálltsággal, vagyis
 a szokványos valóság mögött lévő ősválóság
 vágyával azonosítható, hol pedig azzal az érzelmi,
 sőt forradalmi életlendülettel, amely az embert
 egy új, egy időelőtti létbe, édeni létbe szeretné
 varázsolni. Baudelaire óta a francia költészet
 csupa új kezdés, csupa hősi próba, lényeg-
 ben és kifejezésben szinte a lehetetlennel vias-
 kodik, hol a zenét, hol a festészetet iparkodik
 túlszárnyalni a nyelvvel, s ha Marx szerint a vilá-
 got nem megismerni kell, hanem megváltoztatni,
 Rimbaud sem éri be többé a földi dolgok meg-
 éneklésével, hanem mint látnok, mint varázsló,
 az életet akarja megváltoztatni! A francia
 léleknek titokzatos kettőssége, a valóság és a
 miszticizmus, az életöröm és az elvontság közt
 való hánykolódás, az, amit már a francia regény
 történetében is láttunk s amit Baudelaire, ön-
 magáról szólva, «horreur de la vie, extase de la
 vie»-nek nevez, sehol sem bontakozik ki oly
 nyíltan, mint épp az új francia költészetben:
 míg egyfelől, Whitman és Verhaeren hatására,
 André Gide a *Norritures Terrestres*-ben, Claudel
 szinte minden verssorában s utánuk Larbaud,
 Jules Romains, Blaise Cendrars és a költő Paul
 Morand is az életet, a valóságot, sokszor a leg-

modernebb, legfrissebb valóságot ünneplik, a szimbolisták, a kubisták és legújabban a surrealisták a képek, a muzsika, a perspektívák és az álom segélyével a valóság mögé és fölé szeretnének emelkedni, egy oly világba, ahol legyőzhetnék az emberi én, az emberi ész, az emberi lét korlátait. Ha már most valaki azt kérdezné, hogyan hatott a poézis az új regényre s láthatók és lemérhetőek-e ennek a hatásnak a nyomai, szinte mértani pontossággal azt a választ adhatnók, hogy épp ez a hatás teszi a mai és a tegnapi regény különbségét. Nemcsak bizonyos külsőségekben, — ámbár ezek sem megvetendőek — mint aminők Giraudoux szimbolista képzuhatagai, Cocteau és Morand stílus- és távlatjátékai, vagy Drieu, Montherlant s Aragon fiatalkori prózaeposzai: ezek az írók mind költökként kezdtek s így nem csoda, ha regényeikben a próza egybefolyik a költészettel. Még csak nem is a motívumokban, — ámbár a mai regény nagy témái szinte mind költői témák: az Álom, sokszor freudi ízekkel, az álmélet, a vízió, Green-nél, Jouhandeau-nál, Bernanos-nál s főképp Cocteau *Enfants terribles*-jében és André Breton *Nadjá*-jában; a Kaland, a szokványok lerázása s menekülés az ismeretlen, a veszedelmes új életbe, Duhamel *Salavin*-sorozatában, Du Gard kisebbik *Thibault*-jánál, Marcel Arland *Gilbert*-jénél az *Ordre*-ban, Gide-nek majdnem mindegyik könyvében s már a háború küszöbén megjelent *Grand-Meaunes*-ban is, Alain-Fournier e remekművében; a Lázadás, a forradalom, az újítás és újulás vágya, Aragonnál, Malraux-nál, Guilloux-nál és ugyancsak Gide-nél; s a Játék, a szavakkal, képekkel, motívumokkal való játék, a valóság anyag-talanítása, felszabadítása, feloldása, úgy, amint

főképp Giraudouxnál vagy Supervielle-nél lát-hatjuk. Mindezeknél az egyébként korántsem megvetendő kapcsolatoknál sokkal, de sokkal fontosabb a mai regény költői telítettsége, az a bizonyos atmoszféra a mesében, a szerkezetben, a mondatok hézagaiban, amely első pillanatra olyan érezhetővé teszi a tegnapi, a háború előtti regény gyógyíthatatlan prózaiságát. Még azokat az írókat is, akik, mint Proust vagy Mauriac, mint Giono vagy akár Colette, a valóság hű ábrázolói, elsősorban nem ezért, nem a főúri szalonok, a Landes-vidéki udvarházak, a provence-i domb-vidék, vagy a mai francia szerelmi élet pontos megjelenítéséért szeretjük, hanem azért a hol tündéri, hol lírai, hol epikus hangulatért, amely mindegyik kötetükből valóságos muzsika gyanánt árad felénk s amely a mai regénynek talán legmegfoghatatlanabb, de bizonyítástalnan legjellegzetesebb alkotórésze. Itt, e sajátos költőiségben mintha minden mai «mítosz» egymást-segítve olvadna egybe, mint ahogy a freudi titkok, a bergsoni lendület, a nietzschei heroizmus, még a marxi újítvány is s méginkább és mindenekelőtt a vallás kimeríthetetlen forrásai valóban a mai ember költőibbé, vagyis teljesebbé tételére törekednek.

Írók és olvasók.

Az irodalom két pillére, az író és olvasó, egészen a háborúig túlnyomólag a polgárságból toborzódott. Felülről az arisztokrácia olvadt a polgári rétegbe, alulról a nép iparkodott szellemileg is polgári színvonalra jutni s ily módon mindig a polgárság adta azt a szellemi vezető tábort, amely nélkül a francia irodalom egyszerűen elképzelhetetlen lenne, — egyrészt azért, mert kísérleti irodalom s a mindig újabb próbálkozásokhoz a ré-

gebbi eredmények teljes megemésztése is szükséges, másrészt mert a francia művészet nagyrészt ízlés, forma és stílus dolga, csupa olyan tényezőé, ami bizonyos kiválasztottság, bizonyos spontán műérzék, de amellet a hagyomány és a tanulmány velejárója. Ez a polgári élite ma igen súlyos válságban van, gazdasági, erkölcsi és szellemi válságban, mert hisz a francia közéletnek egyik legjellegzetesebb sajátága, hogy egyetlen jelensége sem maradhat elszigetelten, a társadalmi változások azonnal lecsapódnak a művészetben s a művészi események észrevétlen formálják a társadalmat. Gazdasági szempontból még a polgári rendé az irodalom, vagyis a legelső kiadók, a legelőkelőbb folyóiratok, az írói testületek, maguk az irodalmi díjak, egyszóval mindaz, ami biztos közönséget, közvetlen befolyást jelent, bár ugyan ez a hatalom ma már inkább konzerváló és védekező, mintsem hódító és támadó. Erkölcsi és szellemi téren a polgári élite a félmúlté: felsőbbbsége tudatát, önmagában való hitét már a háború előtt is elvesztette, s ha régebben a polgári rend járt jól a nemesi vagy népi renegátokkal, ma már a népi gárda gyarapodik a polgári élite szökevényeivel. Mindez maga után vonja az új élite kialakulásának, az írók és olvasók viszonyának, a mai író helyzetének, megannyi oly problémának a felvetését, amelyek a mai regény sorsára nézve sem közömbösek.

Vajjon lehet-e szó ma élite-ről, a szó régi vagy ideális értelmében? Van-e ma oly társadalmi s *egyben* szellemi vezetőréteg, amelynek minden megnyilvánulása egy magasabb, egy teljesebb életideálnak áldoz és amely nemcsak vezetője, hanem példaadója is a nagy többségnek? Azok

szerint, akik a franciáknál mindenért a Forradalmat okolgatják, a demokrácia elve ellentmond az élite létének vagy lehetőségének, mivel minden igazi élite az egyenlőtlenségen és a hierarchián alapul. Mások a mai életfeltételekben látják az élite-képződés akadályait. Ma már senki sem élhet egészen egy pusztán szellemi ideálnak, amellettsenki sem uralkodhat a szellem egész területén; a szakszerűség, a rész-műveltség a franciáknál is egyre jobban terjed, mindenki csak a maga foglalkozásával törődik és törődhet s az a bizonyos nagyvilági légkör, amelyben egybeolvadtak az ellentétek, ma sehogysem vagy legfeljebb egy-egy pillanatra valósul meg. Ilyen körülmények között nincs «társaság», nincs közös életszemlélet, amely egységet, öntudatot, akaratot adna az egyesnek; s ha már az élite maga sem érzi helyzeté előnyeit és létjogát, hogy fogadtassa el szemléletét a többséggel, a kívülállókkal! Szerencsére a franciáknál vagyunk, ahol a nép, a forradalmak népe, bámulatos tisztelője s megértője a nagy hagyományoknak, természetesnek találja a szellemi felsőbbiséget, ösztönösen szereti az eszmék önzetlen játékát, amellettmásfélszáz éve gyakorolja a korlátlan s szakadatlan egyéni és osztálybeli emelkedést, s ami mindennél fontosabb, természetes hajlamból tör a gondolat és az élet, a szellemi gazdagodás és a külső érvényesülés minél gyorsabb, teljesebb és közvetlenebb harmóniája felé. A francia élite-nek, a francia «kiválasztottak»-nak éppen ezért ma is könnyebb s kevésbé fenyegetett a helyzete, mint más élite-eké. Diplomataik nem egyszer elsősorú írók is, íróik viszont akárhányszor híres utazók, sportbajnokok, világhírek, vállalkozók vagy adminisztrátorok. Estaunié alig büszkébb regényeire,

mint technikai újításaira a postaügyben, Valéry matematikus és költő, Maurois gazdag textilgyáros, Montherlant szenvedélyes sportoló, Arland ma is buzgó tanár s épp a jelentősebbeket száz látható s láthatlan szál köti a tevékeny, a gyakorlati, a «valóságos» élethez. Másrészt a népnek nemcsak befolyása, hanem műveltsége is növényben van; Caliban máris beszélni kezd s ő is kéri a maga részét Ariel nem földi javaiból. Az igazi kiválasztottak ma már csak a néppel együtt, nem pedig ellene dolgozhatnak, de nem meghunyászkodásból, sem pedig önző hatalomvágyból, hanem mert csak a nép útján menthetik át a szellem lényeges értékeit. Az új élite kiválasztódása s a kultúra javainak újonnan való megosztása többé már nem törölhető ki a köztudatból s hogyha a «falusi», a «proletár», a «populista» regénykísérletek e kérdésnek regénybeli s inkább csak ideiglenes megoldásai, Ramuz vagy Giono már nemcsak a néphez s nemcsak a népről szólnak műveikben, hanem magát a népet emelik irodalmi magaslatra!

Kik alkotják a mai élite-nek, vagyis a mai írók és olvasók legjavának legállandóbb és legbiztosabb elemeit? A nemrég elhalt Thibaudet négy ily réteget nevez meg: az egyházit, a tudományost, az iskolait és magát az irodalmi. Az egyházi élite ma abban a sajátos helyzetben van, hogy míg a papság nagyrészt a népből s amellet a középosztályból toborzódik, a hívek maguk, főképp a megtérők, a misztikusok, nem a népből, hanem a középosztály szellemi rétegeiből kerülnek ki. Ezek az osztálykülönbségek bizonyos megosztásra vezetnek, ami nemcsak a szervezetekben, nemcsak a különböző sajtótermékekben, hanem a mai katolikus regényben is megnyilvánul:

a nagypolgárság még ma is Bourget-nál tart s Bourget akadémikus tanítványainál, míg az ifjú katolikusok Bernanosból, Mauriacból merítenek harcikedvet. A francia protestáns élite kisszámú, de nem jelentéktelen s különösen a regény terén annyi ma a protestáns szerző, hogy egy kritikus a regényt már-már mint protestáns műfajt elemezte: Gide-en kívül protestáns még Chamson, Chardonne, a svájci Ramuz — akiknél, még ha forradalmárok is, az Evangélium puritánabb, protestánsabb levegőjét érezzük. A zsidó élite jelenléte inkább a tudományban és a filozófiában észlelhető; nevesebb regényírói közül talán csak Jean-Richard Bloch s a délvidéki Armand Lunel foglalkozik zsidó témákkal vagy problémákkal, míg Duvernois a párizsi kispolgári, Maurois meg az előkelő, nagypolgári atmoszféra ábrázolója. A tudományos és az oktató-élite — a kettő sokszor egyet jelent — a mai, a «laikus» Franciaországban az egyházinál is nagyobb szerepet játszik. A tanárság s ennek egyik melegágya, az École Normale, egyre több tért foglal el a közéletben és az irodalomban is s a második császárságkori, szellemes Edmond About óta nem egy neves regényíró került ki az École Normale-ból vagy a Sorbonne-ról. Mindezek az élite-ek, újabb, frissebb elemeiknél fogva, hogyha nem is «népiesebbek», de egyre népiesebbek lesznek, amellet, minden látszat ellenére, mindinkább nemzetközisebbek és nemzetfelettibbek. Hivatásukat azonban csakis akkor teljesíthetnék, ha osztályuk s foglalkozásuk felett egy magasabb élite-ben, vagy, amint Thibaudet mondja, afféle telefonközpontban egyesülhetnének, amelynek hívására és kapcsolására minden végtel és ellentét válaszolhatna. A régi, a társasági élite híján vajjon

nem ez volna-e a negyedik, az irodalmi élite feladata? S itt jutunk el a mai író helyzetének mindennél lényegesebb problémájához.

De vajjon beszélhetünk-e az író, a mai író társadalmi helyzetéről? Nem az jellemzi-e az író, hogy szabad, hogy nem tűr semmi köteléket, hogy felette vagy legalább is kívül áll a társadalomnak? Bizonytalán ez az ideális állapot; azonban a valóság másképpen fest. Az író ma nem állhat meg kiadó és olvasó nélkül és így vállaltatnia kell a kereslet és kínálat szolgálatát. Már a háború előtt is, de méginkább a háború óta, mintha minden az irodalom elüzletiesedését támogatná: a közönség megnövekedése, jobban mondva felhígulása, a kiadók ádáz harca «versenypárik» győzelméért s főképp a mai életnek az az amerikai jellege, amely a sikert, a szereplést, a vagyont, a mindenáron való érvényesülést nemcsak az alkotó, az író megérdemelt jutalmának, hanem lényeges céljának tartja, valóságos erényként ünnepli s amelynek ma nem egyszer jobb sorsra érdemes elmék is áldozatul esnek. Már most hogy meneküljön az író ebből a fojtogató hálóból? Charles Maurras egyik legszebb tanulmánya (L'Avenir de l'Intelligence) a demokráciát, a pénz uralmát s magát az írókat teszi a helyzetért felelőssé. A talentum, a forradalom és a romantika óta, körülbelül egyértelmű a lázadás és a rombolás és az író csak magára vessen, ha a francia olvasó-élite — legalább is a Maurras-féle — mindjobban idegenkedik és menekül az ő anarchiájától és homályától; az az új olvasótömeg viszont, amelyet az elvesztettért kap cserébe, legfeljebb gazdaggá teszi, de személyét és minőségét lesüllyeszti; s mit jelent ez a «gazdagság», Georges Ohnet százezer olvasója, vagy akár

Zola két-három milliója, a cukor, a gyapot, a vasút Ohnet-ivel vagy Zoláival szemben? Független író ma nincsen: a szegény is, hogyha csak nem Szent Ferenc vagy Diogenes s a gazdag is, aki szeretne még gazdagabb, még népszerűbb lenni, az arany és a közvélemény rabja marad; az író ma a legosztálytalanabb lény, szellemi proletár, «ancilla plutocratiae»; s e válság egyetlen gyógyszere Maurras szerint a monarchia, az ellenforradalom, amely helyreállítja az igazi hierarchiát. Julien Benda, Maurrasnak ez a virgonc ellenfele, ha lehet, talán még sötétebbnek, szinte reménytelennek látja az írói függetlenség kilátásait; s mivel könyve, az *Írástudók árulása*, több mint húsz évre jelent meg Maurras művének első kiadása s tíz évre a második kiadás után, s mivel közben egy bizonyos élite a maurrasi eszmék után igazodott, a bendai helyzetkép körülbelül ellenlábasa a maurrasinak. Közben ugyanis az történt, hogy az írók jórésze beállt a Rend s a Tekintély védelmezőinek sorába, Diogenesből háziúr, a szellemi proletárból öntudatos polgár lett, aki a helyett, hogy a tömeg örök földhözköötöttségével szemben az önzetlen gondolkozást, az egyetemes eszméket, a magáért s magában való alkotást védelmezné, faja, állama, osztálya részleges érdekeit szolgálja — s ez az, amit Julien Benda, némi hatásvadászattal, az írók, az írástudók árulásának bélyegez. Míg Maurras, a pártember, legalább a monarchiában reménykedik, Benda, kegyetlen ideológus, falanszteri jövendőt ígér: az emberiség lassankint lemond minden metafizikáról és isteneszméről, csak a földért, a valóságért, önönmagáért tevékenykedik s «a történelem egyszer majd mosolyogva gondol arra, hogy Sokrates éppúgy, mint Jézus, ezért a faj-

táért halt meg!» Szerencsére még nem tartunk itt s talán egy harmadik megoldás is lehetséges. E pillanatban a francia írók mintha két táborba tömörülnének. Az egyikhez a polgári szemlélet védelmezői tartoznak, azok, akik a civilizáció és az irodalom sorsát a fennálló rendével azonosítják — az «alkalmazkodók», a «conformisták», akik nem érik be azzal, hogy beletörődnek a mai világrendbe, hanem még tehetségüket is e világrend igazolására pazarolják. A másik tábor tagjai a «pártosok» vagy «forradalmárok», — azok, akik nem törődve sem a bendai «árulás», sem a maurrasi «anarchia» kockázatával, elsősorban a kitagadottakat hívják a kultúra asztalához s tőlük, az ő közreműködésüktől várják nemcsak a megújult ember s a teljesebb emberiség felvirágozását, hanem az író magányának, az irodalom meddőségének a megszüntét is. Az első tábor legtisztább hangja mintha a Paul Valéry-é volna, ezé a ma már akadémikus és nagyvilági költőé és gondolkodóé, — nem azért, mintha azonosítaná magát a mai világszemlélet visszásságaival, hanem mert, mint Descartes vagy Voltaire, irtózik minden felforgatástól, híve a kipróbált kereteknek s kissé meddő bölcsességében semmit sem vár az időtől és az emberektől. Vele szemben André Gide a rousseau-i életigenlés, a forradalmi változás, a regenerált új ember hirdetője — az a Gide, aki sokáig, mint Mallarmé tanítványa, az önmagáért való műnek és az öntükrözésnek hódolt, hogy azután legújabbban inkább művészi s vallásos, mintsem szociális fejlődése eredményeképpen, önző, narciszi magányából az ő külön, egyéni, érzelmi marxizmusába meneküljön. E két véglet közt a katolikus írók helyzete a legdrámaibb, akiket mindkét oldalról hívnak és támadnak

egyben s akiknek nem mindig sikerül hajlamaik és meggyőződésük harmonizálása.

Semmi sem bizonyítja jobban a francia irodalom életrevalóságát, mint két, százados típusának állandó felszínenmaradása. Az egyik a «lettré», a literátus ember, az ideális olvasó, aki, főképp a humanizmus óta, állandó őre, kísérője, magyarázója, élvezője, nem egyszer valóságos ihletője s szinte élő lelkiismerete az irodalomnak s akinek ízlése, műveltsége, könyvimádata, apró mániái éppúgy hozzátartoznak a francia szellemi élet jellegéhez, mint maguk az alkotók és a remekművek. A «lettré» nélkül rég holt anyag lenne a francia irodalom egyik, talán jobbik fele; s ha a mai újítók főképpen a fiataloknak, a forradalmárok pedig a népnek szeretnének írni, a közelmúlt írói közül Anatole France, Pierre Louÿs s a nemrég elhalt Henri de Régnier is mintha csak a «lettré»-nek szánták volna erotikával, erudícióval s iróniáival átszótt műveiket. A mai lettré, a pesszimisták szerint, kihalóban levő emberfajta, mégpedig a demokrácia és az általános népoktatás hibájából s ez az oka, szintén a pesszimisták szerint, a francia nyelv, a francia ízlés, a francia hagyományok válságának, annak, hogy Anatole France alexandrinizmusáért ma már kevésbé rajongnak, mint régen, hogy Abel Hermant archaizmusait egyre ritkábban értékelik s hogy ma már oly kevesen értik a gondos nyelv, a szép stílus, az alapos mesterség nyelvcsettintő, szűrőcsölgető, borkóstolásra emlékeztető élvezetét! Mindez azonban inkább azt mutatja, hogy mint az ízlés, a «lettré» típusa is átalakulóban van s a régebbi ínyenc helyét ha nem is a gyökeretlen s minden új árral úszó snob, sem a szellem jelenégeit pártszempontból ítélő forradalmár, hanem

egy tágabb hagyományú, merészebb ízlésű utód foglalja el, de aki nem azért francia, hogy épp olyan ösztönösen s természetesen ne szeresse az eszmék szabad játékát s a szépség szavakba való rögzítését, az Irodalmat.

A másik típus, a «bohème», aki Murger novellái óta mindenütt, nemcsak a franciáknál, ezen a francia néven ismeretes, nem az olvasók, hanem az írók egy bizonyos fajtáját képviseli, ezt a sokaktól elparentált s határozottan egyre ritkább fajtát, amely lényegénél fogva független, magányos és szegény, amely nem tud belesimulni semmiféle hivatalosság, semmi párt, semmi érdekszervezet igájába, s míg egyfelől nyomorával, aggálytalanságával és könnyelműségével elriasztó példája a polgári értelemben vett erkölcstelenségnek, másfelől szinte végső mentsvára a legmagasabb írói erkölcsiségnek, a szabadságnak: ő az a bizonyos Diogenes, akinek igénytelensége a főkincse! Alig van olyan korszaka a francia irodalomnak, amelyben ott ne látnók a bohémet, az úri, a társasági, a hivatalos író ellentétékeképpen, — a középkor kóbor énekesét a nagyúri dalnokok mellett, a nagy század éhenkórászait az udvari kegyencek árnyékában, mindenkor, szinte öntudatlanul s helyzetük és temperamentumuk parancsára, a lázadásnak, az ellenkezésnek, a meg nem alkuvásnak nem «hőseiként», mert hisz ehhez nem eléggé öntudatosak vagy ünnepélyesek, hanem mert elvek és érdekek helyett ösztöneiknek és hangulataiknak engedelmeskednek. A mai bohém, mert ma is van, aki nem számít se rangra, se díjra, se akadémiára, aki nem óhajt sem szalon-sikereket, sem pedig sokezres példányszámot, akinek nincs sem állandó lapja, sem pedig állandó kiadója s akit ma is,

éppúgy, mint régen, csak halála után ünnepe-
nek, mivel, míg él, egyformán feszélyezi ellen-
feleit és barátait — nem csupán a «kereső», a
hivatásos íróval szemben jelent tiltakozást, nem-
csak az elüzletesedett irodalmat botránkoztatja
meg jelenlétével, hanem a mai élőknek, az egész
mai életnek is lidércnyomást, rossz lelkiismeretet
okoz. Íme egy ember, akinek nem kell se vagyon,
se hatalom, se szerep, aki fittyet hány az iroda-
lom és az irodalomtörténet csapdájának, nem gon-
dozza életrajzát, nem vesződik «fejlődésével», nem
aggódik az utókor hálája vagy gáncsa miatt
s még azzal se törődik, hogy «időszerű»-e vagy
sem, — hanem csak ír, csak álmodik, csak alkot
kedve, szeszélye, hangulata szerint s a maga
külön kis világát, a maga belső vízióját minden-
nél valóságosabbnak, mindennél fontosabbnak
tartja. Ma már, igaz, mint minden mást, a bohé-
meket is sorozatosan gyártják mindenfelé, de
azért talán a francia irodalom bohémjei a leg-
autentikusabbak: elég, ha az élők közül Max
Jacobra vagy Léon-Paul Fargue-ra, vagy pedig
a csak prózaíró Maurice Boissard-ra gondolunk,
hogy a mai írónemzedék eliparosodását és szolgál-
ságát ne kelljen sem oly általánosnak, se pedig
oly menthetetlennek tartanunk.

Élet és Irodalom.

A mai író, a mai regényíró helyzete súlyosabb,
mint elődjéé. Feladata ma is csak az, mint más
korok írójáé, vagyis hogy álmait valósággá s a
valóságot álommá formálhassa; de míg eljut a
kész műhöz s azontúl műve sorsának biztosításá-
hoz, ezer külső akadállyal s belső kétellyel kell
viaskodnia. Boldogabb idők alkotói beérhették
az alkotás pusztán mesterségbeli problémáival; a

mai író, ha csak nem könyvpiáros s főképp ha szeret elmélkedni az írás, az irodalom feltételeiről, csak zavart, csak bizonytalanságot lát magában és maga körül. Miért ír? kinek ír? mit írjon? hogy maradandó anyagra, formára és visszhangra tegyen szert? Magának írjon, egyéni mulatságból? a formai, technikai tökéletesség öröméért? erre még Paul Valéry se képes, aki csak azért törte meg évtizedes hallgatását, nehogy, mint hőse, Monsieur Teste, tiszta elvontsággá szellemüljön. Dokumentumokat gyűjtsön koráról és kortársairól? s beérje a tükrözés hűséges, de lelketlen feladatával? Vagy pedig mondjon le végleg az alkotás igazságáról és szabadságáról s rendelje alá művészetét egy pártnak, egy ideológiának, az idő ha még oly közvetlen és parancsoló akarátának? Ma, úgy látszik, egy nehezen halódó s egy nehezen születő világ közt élünk s mintha az idősebbek feladata a múlt megvédelmezése, az ifjaké meg a jövőendő előkészítése lenne; de mikor ezt az elvont ellentétet annyi sok ál-ifjú és koravén zavarja? s mikor ifjak és öregek sokszor nyomós érvekkel és jóhiszeműn bizonygatják, hogy a bizonytalan újért kár otthagyni a valóságot s hogy a mai állapot halálával a művészetnek nemcsak léte, hanem még feltételei is elenyésznek?

Az irodalom válsága ma elsősorban tartalmi válság. Két szék között, a pad alatt az író a közönséget, a közönség az írókat keresi. A mai író, még a nép fia is, a gyűlölt, vagy szükségesnek vélt polgári kultúrának a részese, annak köszöni műveltségét, művészi iskolázottságát és szemléletét s akár vele, akár ellene van, a tőle nyert eszközökkel kell harcolnia. Ha már most mondanivalójának, «ízenetének» tudatában, borzadva utasítja vissza a mai «művelt olvasó» érdeklő-

dését, azét a műkedvelőét, aki mielőtt elaludna, őnéki, az irodalomnak is áldoz egy-egy félórát, hol találjon e réteg helyett újabb, tágabb, egységesebb, áhítatosabb hallgatóságot? A «nép», amelyre számítani vél, a társadalomban bizonytalannal, de az irodalomban még nem létezik, mert hisz, ha olvas, olvasókedvét az irodalmon kívül szokta kielégíteni s ily módon nemhogy Gide vagy Malraux, akik forradalmiak, de nem «népiesek», hanem még Ramuz, Chamson vagy Giono is a népről, de még nem a népnek írnak; s arra a bizonyos «fluidumra», amelyet még Hugó is öregkorában, a «Nyomorultak» révén érzett először maga és a tömeg között, egyelőre egyetlen nagyobb jelenkori író sem hivatkozhat. E szempontból különösen Gide esete tanulságos. Ő, aki minden mély irányváltozást hol követni, hol megelőzni látszik, aki évekig hirdette a magáért való művészet s az esztétikának alárendelt morál elvét s őszintén hitte mesterével, Mallarméval, hogy a teremtés célja a műalkotás, hogy «tout aboutit au Livre», ma már nemcsak «nyugtalanítani», hanem megváltoztatni is akarja olvasóját, minden művét, egész életét feláldozná az eljövendő új emberért s legújabb könyve hősnőjével kegyetlen bírálatot mondhat a régi Gide-ről, aki elvont művészi és etikai problémákkal bíbelődött, holott a mai írónak és könyvnek figyelmeztetés, tanítás, jövőbenezés lehet csak a célja! Ilyen jövőbetekintő s egyben oktató regények egyelőre nem igen vannak a mai francia irodalomban. Azonban él az irányzat, a célzatos irodalom irányzata, amelyet nem minden író követ, de létjogát sem tagadja senki sem; s a fejlődés bizonytalanságát semmi se mutatja jobban, mint ez új műfaj kivirágzása a legzártabb és legöncélúbb regényirodalomban.

A másik, a formai válság egyenes következménye az elsőnek. Jóhiszemű olvasók, idegenek is, franciák is, nem egyszer azért zárkóznak el egyes mai francia írók — költők és regényírók — olvasása elől, mivel egészen «új nyelven írnak», «nem franciák», «nem lehet őket megérteni!» Valéryt ma is «homályossága» tartja távol az olvasók zömétől; Claudel nagyrészt nyelvének, vakmerő nyelvtani fordulatainak köszönheti, hogy még hívei között is többen magasztalják, mint olvassák; Proust szokatlan mondatfűzésével, végtelen folyondár-stílusával hökkenti meg a műkedvelőt; Giraudoux-t nyelvi arabeszkjai akadályozzák meg a népszerűségben; s mit mondjunk a kubista és a surrealista írók és költők nyelvi és logikai kötél-táncáról? Nem mintha a klasszikus, a hagyományos francia stílus, a kellemnek, a közérthetőségnek és a körmönfonságnak ez a remekműve, utolsó nagy képviselőjével, Anatole France-szal végképp eltűnt volna; olyan mai stiliszták is, mint Duhamel vagy maga Gide, minden újságuk ellenére ennek a klasszikus hagyománynak a folytatói. Ugyancsak eleven még ma is a nagy romantikus stílus, Rousseau és Chateaubriand öröke: nemcsak a már halott Barrès legsodálatosabb lapjain, hanem még Montherlant, sőt Mauriac nyelvében is ez a ritmus vibrál. A mai, a modernnek s egyben érthetetlennek vélt nyelv vagy stílus egy harmadik áramlatból, a Goncourt-ok és Mallarmé kölcsön-, illetve ellenhatásából táplálkozik. A Goncourt-ok új hangulataiknak és benyomásaiknak már a múlt század második felén új írásmódot is kovácsoltak, új formát, új testet akartak adni alaktalan és addig még kifejezetlen érzéseiknek. Mint igazi impresszionisták, főképpen a színeket, az árnyalatokat, a látszatokat rögzítik meg, min-

denáron ; és így, amíg szókészletük káprázatosan gazdag s jelzőik szinte mindenkor érzékletesek, nyelvtanuk annál szegényebb, szabálytalanabb, sőt barbárabb. Az ő követőik Huysmans, bizonyos fokig a szimbolisták s legújabban Proust és Paul Morand is, természetesen igen sok más áramlattal és befolyással gazdagodva. Mallarmé viszont nem a szókincset, hanem a nyelvtant újítja meg ; nála nem a szavak kápráztatnak, hanem a mondatszerkezet lesz bonyolult s mint egy finom kritikusa, Pierre Lièvre mondja róla, ugyanazt teszi az irodalomban, amit Cézanne a festészetben, vagyis a széthulló impresszionizmust az értelem, a szerkesztés, nála a nyelvtani szerkesztés művészetével gyűri le. E két befolyáshoz járul az, a mai írónál mind erősebben jelentkező meggondolás, hogy tárgya, célja s közönsége szerint választania kell az irodalmi és a népi vagy beszélt nyelv között, holott a francia kultúrának éppen az volt mindeddig egyik legirigyeltőbb jellege, hogy nyelvével, a nyelv kultuszával a műveltségben legtávolibb rétegeket is egybeolvasztotta. Ma azonban az irodalmi franciaság, nemcsak az olvasók, az írók szemében is, mesterkéltnek, merevnek, régi minták utánzatának, vagy mint André Thérive mondja : «holt nyelvnek» hat ; amellett még a franciák közt is mindinkább kiveszőben van, úgy látszik, a nyelv finomságai és bonyodalmai iránt való érzék ; s így történik, hogy egyrészt a fejlődés törvényének, másrészt pedig a természetes, a spontán ösztön babonájának hatására, igen sokan nem is a nép, hanem a külváros nyelvében, az argot-ban keresik a nyelvi újjászületés forrását. S az írónak, aki tudja, hogy a nyelvet az irodalmi szokás előbb-utóbb s kerülhetetlenül banális közhelygyűjteménnyé lapítja,

nem is marad más választása, mint hogy, közérthetősége feláldozásával, egyéni kifejezőmódra tegyen szert, vagy pedig — mint nemrég Céline — az argot kétes kincseivel frissítse fel az irodalmi franciaságot.

A válság szele magát az irodalmi életet is megrendítette. A mai élet mozgatóerői, a gép, a sport és az üzlet, üzemmé alakították azt a teret, amelyet elavult mitológiák még üde völgynek vagy bereknek ábrázoltak. Az irodalom ma éppoly iparág, mint az idegenforgalom vagy az automobilgyártás s az írók zöme nem a flauberti ideállal, a középkor áhítatos mesteremberével, hanem inkább a gyáripari alkalmazottal azonosítható, aki kiadók, folyóiratok, sorozatok számára dolgozik, egyéni kedvétől, szabadságától, mondanivalójától majdnem függetlenül. Régebben a szükséglet teremtette meg a szervet s így keletkeztek például a legtekintélyesebb folyóiratok; ma már a szerv váltja ki a szükségletet s minden nagyobb folyóirat — persze üdvös kivételek is vannak — a maga külön pártállása s esztétikája irányában toborozza, neveli, sőt idomítja a saját írógárdáját. A kritika, leszámítva néhány elsőrangú tekintélyt s néhány megfegyvelmezhetlen s rousseau-i optimizmusú fiataalt, az értékelés, a magyarázás és az élvezés magasáról szállt a könnyű pajtáskodás s még jó, ha csak a pajtáskodás földszintjére. A túltermelés, az olvasók megnövekedése számban s leromlása igényben, ízlésben és műveltségben — mindkettő a háború következménye vagy kísérő jelensége — amellet a szüntelen verseny kiadók és írók között, az írókat vagy legalább is egy részüket nemcsak iparosokká, hanem proletárokká is szegényíti. A francia írók egyesülete körülbelül négyezer tagot, többnyire

regényírókat számlál; másrészt a statisztikák szerint és főképp a háború óta minden évben legalább ezer francia regény jelenik meg. Egy-egy jól bevált újításnak, stílusnak, módszernek, sőt témának is rögtön egy sereg utánzója, haszonélvezője, kisajátítója támad, akik természetesen egy-kettőre lejárattják ezt az újat; s az íróknak maholnap nemcsak könyveik címét, hanem még egyéni minőségüket, «márkájukat» is meg kell védelmezni. Mindez persze nem érinti a valóban tiszta és nagy alkotókat; mindamellett nyilvánvaló, hogy az ilyen jelenségek az írók jó részének sem erkölcsi, sem művészi színvonalát nem emelik. A snobizmus és a bibliofilia, amelyek pedig látszólag a kis számnak és a minőségnek kedveznének, alig-alig bizonyulnak hathatós védelmi eszközöknek; az első azért nem, mert a snob évről évre más ingert, más újságot, más «felfedezést» kíván s a tegnapit és a maít kegyetlenül elejti a holnapiéért; a másik meg azért nem, mert a bibliofilt, igen sokszor, a könyveknek szépsége, ritkasága s piaci ára, nem pedig belső tartalma érdekli.

Jóval súlyosabb mindezeknél az irodalom belső válsága: írók és olvasók nagy része elvesztette hitét az irodalomban. Legnyersebb kifejezője ennek a dadaizmus, amely a háború vége felé nemcsak a mult irodalmával, hanem az Irodalommal magával akart végleg leszámolni s amely annyit mindenképp elért, hogy még az irodalomrajongókban is megingatta az irodalom mindenhatóságának annyira biztonságos érzetét. Épp a legjobb, vagyis a legkényesebb, legéberebb, legbecsvágyóbb lelkek, azok, akik — mint a nagy romantikusok — ragaszkodtak az irodalom s az író magasabb rendeltetéséhez, kép-

telennek érezték maguk egy oly irodalom művelésére, amelyben túlteng a technikázás, az ügyesség, a szóművészet s amelyben a lényegét mulékony ötletek és bakugrások, kölcsönként kis magatartások s huszonnégyórás filozófiák pótolják. Másfelől a háborúnak s a halálveszély után való új életszomjúságnak hatására az irodalmat sokan kevésnek, sokan meg elégtelennek találták az új ének, az új életérzésnek ha nem is kifejezésére, de kielégítésére s a sportot, a politikát, a vállalkozást, bármilyen cselekvést, magát a pusztanövényi életet is többre tartották a művészi, vagyis, e felfogás szerint, idejétmúlt s korlátolt lehetőségű tevékenységnél. Az ily szellem logikus következménye csak a teljes rombolás vagy csak a teljes hallgatás lehetne; azonban egyrészt, s főképp a franciáknál, nem olyan könnyű megsemmisíteni sok századnak folytonos művészi hagyományait és szükségleteit, másrészt meg a tagadás is csak irodalmi eszközökkel volt kifejezhető; s ily módon a dadaizmus mint mozgalom csakhamar eltűnt — felszívódott, mint az orvosok mondják, az irodalom szívós organizmusába — viszont hatása s nyomai még ma is léptenyomon észlelhetők. Ennek a szellemnek tulajdonítható Valéry, Proust és Gide hatása a háború utáni olvasókra: mindegyik, az irodalom révén, irodalmon kívüli célokra tör, főképpen Gide, aki a *Paludes*ben, vagy a *Caves du Vatican*ban egyszerűen kifigurázza az irodalmat, egyéb műveiben pedig alárendeli énjének, egyéni lehetőségeinek, életének. Ez a szellem irányítja többek közt Drieu-t vagy Montherlant-t, akiknek legszebb lapjai is inkább pillanatszülte rögtönzéseknek, mulékony és szeszélyes széljegyzeteknek látszanak, mintsem kész és maradandó szándékú mű-

alkotásoknak. S ez inspirálja, a regény terén, mindazokat a riportregényeket, dokumentumokat, regényes életrajzokat, amelyek a háború után már-már az igazi regényt is kiszorították s amelyeknek népszerűsége részben az irodalom hitelvesztettségén, a történetnek, a tudománynak, az éneknek, az életnek való alárendelésén alapul. Bizonyos, hogy minden nagy irodalom a valóságnak, az életnek a nyelvvel, a kifejezéssel, a művészi formákkal való birkózása; de ez a birkózás rég nem volt már oly heves, oly drámai s olyannyira látható, mint napjainkban.

A regény válsága.

Így jutunk el egyenesen a regény műfaji válságához. Körülbelül tíz éve, az új regény legteremőbb korszakában, amikor a regényírók és a regényolvasók száma úgyszólván mértani arányban növekedett, hirtelen különös árnyék borult erre az oly diadalmasnak látszó gyarapodásra, a zavar, az aggodalom, a túlteltség árnyéka — s regényírók és kritikusok egyszerre csak a regényről, a vajudó, a túltengő, a korlátain túláradó, minden más műfajt elnyelő, egyszóval válságban levő regényről kezdtek értekezni. A már említett általános irodalmi jelenségeken kívül e válság egyik legközelebbi oka a regényírók félelmetes elszaporodása lehetett; az alkalmi, a hevenyészett, az «egykönyvű» műkedvelők valóságos versenyre keltek a hivatásos, sőt hivatott regényírókkal s «krónikáikkal», «vallomásaikkal», életük «egyetlen» regényével — azzal a bizonyos regénynyel, amelyet, Taine receptje szerint, minden műveltebb s gondolkodóbb ember megírhatna magáról vagy környezetéről — a regényt már-már a legolcsóbb műfajjá, a regényolvasást pedig a

legalacsonyabb szórakozássá süllyesztették. A másik ok: a regény természete, amelynek igazi hagyományai legfeljebb Balzac óta vannak, míg törvényei vagy szabályai egyáltalán nincsenek s ez a szabadság, ez a könnyűség nemcsak a műkedvelőket csábította, hanem oly, sokszor híres írókat is, akik talán más időkben beszédben, versben, eposzban, tanulmányban, filozófiai rendszerben, történeti monográfiában fejezték volna ki mondanivalóikat, míg most, kapva a regénynek népszerűségén és alaktalanságán, ezt a műfajt formálták át céljuk és képességeik irányában. Így történt, hogy e kettős veszély, e külső és belső támadás súlya alatt, egyes ifjabb vagy idősebb írók, akik mindenekelőtt regényíróknak érezték magukat, s egyes olyan kritikusok, akik ebbe a káoszba szerettek volna némi rendet hozni, mintegy kénytelenek voltak a regénynek, mint műfajnak mivoltával foglalkozni, korlátait megjelölni, lehetőségeit számbavenni s a mai, az új regénynek a régebbitől való különbségeit meghatározni. Vagyis ez az állapot, ez a folyékonyság és fogékonyság, amelyet kissé elsietve a mai regény váltságának neveztek el, inkább csak műfaji kikristályosulás, tisztulási folyamat, érés, amely ma is tart, éppúgy mint tíz éve s tartani fog mindaddig, amíg majd nem jelentkezik az a határozottabb, de egyben szűkebb és zsarnokibb regényforma, amely, mint a *Princesse de Clèves* vagy mint *Madame Bovary*, évtizedekre vagy még továbbra új mintát, új példát nyújt a regényírásra.

A vita, amely tetőpontját 1924 és 1925 körül érte el, s amelynek nyomai egykorú folyóiratokban és könyvekben találhatók, mintha csak két generációnak, a réginek és az újnak vitája lett volna a regényről s a regényen túl a művészet és az

élet kapcsaira vonatkozó felfogásukról. A regény hagyományos formáiért a régi gárda három érdemes tagja, René Boylesve (ma már halott), Marcel Prévost s Edouard Estaunié szállt síkra; hozzájuk csatlakozott még a korban ugyan fiatal, de minden kortársa közül elsőnek megválasztott akadémikus, Pierre Benoit, amellet néhány oly kritikus, aki minden más téren is a francia klasszikus hagyományok védelmezője. Míg Boylesve csak a műfajt s azt is csak általánosságban védi, Marcel Prévost már élesen megkülönbözteti a «regényes» regényt a prózai költeménytől — regényes regényen, természetesen, a maga-mívelte fordulatos, cselekménydús és csattanós regényt értve, prózai költeményen meg, gúnyosan, azoknak a regénybe tévedt poétáknak a fantáziáit, akik a művészi formának a regény minden más kellékét alárendelnék. (Estaunié a válság forrását *Estime* különböző jelenségekben látja: egyrészt abban, hogy a mai írók minden prózai művet «regénynek» hívnak, egy százlapos füzetet éppúgy, mint egy tízkötetes históriát, egy környezetrajzot nem kevésbbé, mint egy képzeletszülte álmoképet, vagyis, hogy ma a regény lett a gondolatközlés szinte egyetlen módja; másrészt abban, hogy az olvasók szaporodásával a regény ma méginkább az, ami régen, azaz a tömegnek szóló népszerűsítő-műforma. Az igazi regénynek, szerinte, két alapfeltétele van: az egyik az életteljesség, a másik az érdekesség, másszóval a regény nem más, mint váratlan fordulatú, de azért igazi életábrázolás; a regényíró válasszon az események és a stílus között s talán nem kell mondani, hogy Estaunié — Flaubert-rel ellentétben — az eseményeket választja; s ami a regény mai fejlődését, mai változatait illeti, Estaunié csak kétféle regényt ismer:

a szórakoztatókat — és a többieket! Charpentier, a Mercure de France-nak évek óta regénykrónikása, részben a regény fogalmának szigorúbb meghatározásával, részben a rajta élőködő más műfajok kizárásával szeretne a válságon segíteni. A született regényíróktól ő már határozott alakokat, határozott keretet s a kettő közt biztos egyensúlyt kíván. Az «igazi», a Charpentier kedve szerint való regény a normális, a mindennapos események, alakok és környezetek tükrözője; a regényíró főfeladata, hogy — Bourget híres szava szerint — credibilitást keltsen műve iránt, hogy ne az élet nyers zűrzavarát, hanem annak át-lényegülését adja, de életszerűn s hogy állandóan éreztesse az idő szüntelen múlását, az élet soha meg nem álló mozgalmasságát. Mindezt, a mai írók között, Charpentier csak Roger Martin Du Gard-ban, a Thibault-család szenttelen és személytelen krónikásában véli megtalálni. S bár nem osztja egészen Pierre Benoit megvető véleményét, aki az újabb regényírók gerinctelen tanulmányaitól, érzelmes önboncolásaitól s filozófiai ábrándozásaitól kereken megtagadja a regény nevet, ő is különbséget tesz a tulajdonképpeni regény és az úgynevezett «mese» között — s ez utóbbihoz utalná nemcsak a voltaire-i regénykéket, hanem a prózai költeményeket, a morális arcképeket, a legendás, a fantasztikus, az irónikus históriákat is, egyszóval, amit nem mond ki, csak sejtet, a mai francia regénytermés legalább háromnegyed részét. Még szigorúbb Pierre Lafue, aki a művészet szempontjából szűknek látja Estaunié regényelméletét, mivel ez stílust, eszméket, költészetet s mindazt kizárná a regényformából, ami a francia regényt, a mait éppúgy mint a régit, a külföldi regénytől megkülönbözteti. Következő-

leg: a regény nem felel meg a francia irodalom lényegének, mivel a francia regényíró alig tudja összhangba hozni egyfelől a művészet, másfelől a regényforma követelményeit. Magának a műfajnak (Jacques Bainville), a történész véli megadni a kegyelemdőfést. Az «ostoba» tizenkilencedik század legnagyobb irodalmi tévedése az volt, hogy a regényt a legfőbb műalkotásnak, sőt, hogy műalkotásnak tekintette, csak azért, mert pár korbéli szerző elemző kedvét vagy temperamentumát a regény szolgálatába állította. Pedig a regénynek, Bainville szerint, édes-kevés köze van a művészethez: törvényei nincsenek, a regényíró szabadságát semmi korlát nem fékezi, már pedig a nagy alkotók és a magasabb műfajok szabályokhoz, normákhoz igazodnak. Hogy is lehessen komolyan venni az ily nagyon is könnyű műfajt, amelynek legjobb művelői sem vetik meg a ponyvairok fogásait s amely, mint a XVIII-ik századi tragédia, önisméltásban, önelégültségben, túlteltségben fog elpusztulni!

Szerencsére a regénynek nemcsak ócsárlói akadtak s az új regényírók közül éppen a legünnepeltebbek, Mauriac, Duhamel, sőt maga Gide is siettek kedvelt műfajuk segítségére. Elméletet a regényről vagy akárcsak az új regényről hiába keresünk e viták során; míg más irodalmakban több a teória, mint a mű, a franciák, szorosán, szinte szorongva ragaszkodnak a kész tényekhez, a kézzelfogható jelenségekhez. Ortega y Gasset, Lukács György, vagy Baumgarten Ferenc Ferdinánd mindig az egész európai regényt s legalább egy századon át veszik szemügyre, szédületes távlattal s csak a legkiemelkedőbb csúcok megjelölésével. Mauriac és Duhamel, Thibaudet és Henri Massis viszont hiába ígérik,

akár könyvük címében, akár belül a szövegben, hogy «a regényről», tehát általában fognak e műfajról értekezni, mindnyájan a francia regény határain belül maradnak, a külföldi irodalmakat csak intő vagy oktató példák gyanánt idézik s teóriák, távlatok vagy összefogások helyett inkább a regény technikájával, mai elágazásaival, mesterségbeli árnyalataival, egyszóval legközvetlenebb, legmaibb és legfranciább kérdéseivel foglalkoznak. Mauriac s Duhamel tanulmányai egyenes apológiák nem a regény, hanem a maguk sajátos regényformája érdekében. Mauriac, aki a regényben összeütközést, drámát lát elsősorban, a mai regény válságát azzal a körülménnyel magyarázza, hogy a háború utáni ember nem ismeri vagy megveti elődeinek erkölcsi s társadalmi gátlásait és így nincs mivel összeütköznie környezetében vagy önmagában. Megfosztva e forrástól, a mai regényírónak nem igen marad más hátra, minthogy történész módjára ábrázolja a maga korát s ezt tette például Abel Hermant a múltban s ezt teszi Paul Morand a jelenben ; de sem ez, sem a másik két lehetőség — a Benoit-féle kalandregény s a Giraudoux mívelte fantázia — nem nyithat, mondja Mauriac, valóban új utat a regénynek. A regény drámaiságának egyetlen alapja ma: a belső ember, az érzékek, az ösztönök, «a hús és a vér» eddig oly kevésbé ismert s szándékosan nem ismert embere, úgy, ahogy Proust, Gide, Colette és mások műveiben kezd előttünk felderengeni. Csakhogy a francia és keresztény művész nem állhat meg e káosznál, hanem próbálja éreztetni, hite és forma-érzéke segítségével, az emberi természet mélyebben rejtező egységét s Istennel való, sokszor láthatatlan, de el nem szakítható kapcsolatait.

Duhamel szintén szemlét tart a regény változatai felett, de ő is, mint Mauriac, csak azért, hogy elvesse valamennyit, kivéve saját vadászterületét, az erkölcsrajzot s méginkább a lélektani tanulmányt, amelyek a mai regény két legnagyobb becsvágyát, a lelket és a valóságot próbálják a mesélés révén megrögzíteni. Duhamel a maga részéről ragaszkodik a «költői», vagyis átköltött igazsághoz, a jól megformált, mozgalmas, mély lélekzetű históriákhoz, mint aminők az ő művei között a *Salavin*-sorozat vagy a *Pasquier*-család krónikája — s végeredményben, mint Mauriac, mint legnagyobb kortársai, ő is az embert, csak az embert ismeri el egyetlen, állandó és legfőbb témájának.

Vajjon hát van-e s mi a különbség a közel-múlt és a ma regénye között? Benjamin Crémieux s Léon-Pierre Quint — mind a kettő Proust monográfusa — egyformán hisz az új regény valóságában és értékében, bár mindegyik más-képpen látja ennek az újságnak a főjelleget. Crémieux szerint kétségtelen, hogy a mai francia irodalomban a regény az uralkodó műfaj s hogy az utolsó negyedszázad legnagyobb irodalmi eseményei regények voltak. Az új regény úgyszólván minden más prózai műfajt bekebelezett, költészetet és tanulmányt, történetet és utazást, önéletrajzot és lélektant — aminek egyenes következménye, hogy a mai olvasó mást vár és mást is kap Giraudoux-tól, mint a régi regényolvasó Zolától. Ennek az új regénynek legszembevetőbb újdonságát Crémieux nem a technikai, a formai változásokban látja, hanem egyrészt a szabaddabb, a költőibb stílusban, másrészt a regény tartalmában, légkörében, egész szemléletében. Közvetlenül a háború után, Crémieux elmélete

szerint, az új regényt még csupa keresés, csupa nyugtalanság jellemezte, teljességet, tisztaságot, új embert, új értéktáblázatot akart s mindenben az élet célját, az ember korlátait kutatgatta; viszont, a legutóbbi esztendőkbén, a regényírók már nem rombolni, hanem építeni szeretnének, elvetnek minden természetfelettit, határozott módszereket javasolnak s az emberről, az e földi emberről próbálnak minél teljesebb képet adni, az egyénről és a csoportról, a kisemberről és a hősről, a sportolóról, a dolgozóról, a misztikusról, a forradalmárról, egyszóval mintha csak leltárba foglalnák az emberélet minden megnyilvánulását. Léon-Pierre Quint, sokkal több valószínűséggel, az új regény lényegének a költészet és a próza szinte teljes egybeolvadását tekinti: a legtöbb mai regényíró nemcsak kezdő korában volt poéta, hanem költői szemléletét, technikáját, témakörét mint prózaíró is megtartotta. A mai regény újsága tehát nemcsak a nyelvben nyilvánul meg, amely nem egyszer éppoly zárt, éppoly túlterhelt és elliptikus, mint a modern versé, még csak nem is a technikában, bár itt Quint, szemben Crémieux-vel, a klasszikus, az iskolás, a bourget-i regényszerkezet széthullását jósolja s helyette, a nagy fokozások és a mértani arányok helyett, egy rejtettebb, szakadozottabb, árnyaltosabb szerkesztésmódot észlel, — hanem a regény mivoltának valósággal forradalmi átalakulásában. A mai regénynek, legalább is csúcaiban, nem a bonyolult s érdekes mese, nem az alakok élethű másolása, nem a helyzetek és a jellemek patetikus összeütközése a becsvágya, hanem valami nagy szabadság, a lélek, a képzelet, az álom teljes szabadsága, a gide-i «önzetlen cselekvés», amelyet Gide Dosztojevskinál talált s

továbbadott francia és angolszász tanítványainak, amelyet megelünk Mauriacnál, Duhamelnél, Julien Green-nél s amely, Quint szavát idézve, az emberi cselekvést oly misztikus távolságban s függetlenségben mutatja be az öntudattól, mint az égből lehullott meteorkő van az égtől.

Mit értsünk, mit érthetünk ezek után a mai regény «válságán»? Bőséget? hirtelen zavart? az újjászületés vajadását? ahogy a regény hívei és művelői hirdetik? Vagy pedig, mint ellenfelei mondják, egy hanyatló műfaj végső lázát? Bizonyos, hogy mint a középkornak a katedrális, a mi korunknak, ha akarjuk, ha nem, a regény a legjellemzőbb, legtipikusabb terméke. Másfelől az is nyilvánvaló, hogy ez az egyeduralom főképp az oly légkörben lehetséges, amelyben, mint a franciáknál s talán csak egyedül a franciáknál, százados példák és hagyományok ösztönzik vagy gátolják az újítókat, ahol az újnak van mivel harcolni s a multnak van mivel ellentállni s ahol így a legteljesebb szabadságban, sőt anarchiában, egymás mellett és egymás ellen, egymásba ágazva és keveredve állnak egyrészt a legelnyűttebb, másrészt a legvakmerőbb regényformák, a régi jó családi olvasmány és a gide-i «tisztá» regény, a prousti «regényfolyamok» s a cocteau-i rövid és röpké fantáziák, Giraudoux prózai költeményei s Jules Romains vaskos korrajza, Giono földszagú pogánysága és Bernanos miszticizmusa, Green lidérces álmái és Aragon forradalmi «realizmusa» — nem is szólva azokról az átmeneti írókról vagy regényekről, akik s amelyek az úttörők s az olvasók közt vernek hidat, enyhítik a nagyok magányát, kiegyenlítik a színvonaltöréseket s az örökös kísérletek közt fenntartják a folytonosságot.

HARMADIK RÉSZ.

A mai regény formái.

Rétegek.

Ahogy a mai zenében Ravel vagy Honegger mellett a népszerű Maurice Yvain ötletes operett-dallamait is ott találjuk, ahogy a mai festők között Matisse-on vagy Picassón kívül a nagyvilági Van Dongenről is tudomást veszünk, a mai regény krónikásának méginkább kötelessége számotadni az irodalom melletti vagy akár alatti rétegekről. Nem a teljesség kedvéért, mert hiszen e tanulmány inkább a nagy teljesítményekkel, az első sorban állókkal, az úttörőkkel foglalkozik. Azonban még az ő területük sem olyan zárt és elérhetetlen, hogy ne tudna érintkezni, mint ahogy érintkezik is nem egyszer, a nem-irodalmi, az üzleti célú, a nagytömegnek szánt regényterméssel. Tudjuk, hogy Hugó a *Nyomorultakkal* Eugène Sue-t akarta túlszárnyalni; hogy az első szabályos detektívhistóriának egy költő, Edgar Poe a szerzője; s hogy azóta a detektívregény akár hány nagy íróra is hatott, Bourget *André Cornélis*-ére éppúgy, mint Gide *Caves du Vatican*-jára s hogy Cocteau-nak és Paul Morand-nak ez a műfaj a legkedveltebb olvasmánya. Akár mert néha a legbüszkébb írók is szeretnének kitörni zárt körükből s kapcsolatot találni az olvasók valamennyi rétegével, akár mert a regény, mint műfaj, vissza-visszaemlékszik homályos erede-

tére, — sokszor sehogysem tudunk határt vonni a «népregény» és az irodalmi regény között. Másfelől viszont kiváló írók, s épp az utóbbi években, szándékosan és szívósan a nép számára óhajtának írni — nem a népi olvasókedv eddigi kiszolgálóinak a nyomán, hanem a legtisztább egyszerűség s a legmagasabb művészet összhangjában; csak az a kérdés, elérik-e a népet s ki tudják-e szorítani jelenlegi szállítóit? És végül, ha vannak írók, akik ki-kirándulnak a nép közé, éppúgy vannak regénygyárosok is, akiket olykor sorsuk és tehetségük magasabb légkörbe emel; vagyis a határmegjelölés csak elméleti lesz és hozzávetőleges. Mindenesetre elképzelhetünk egy magasabb és egy alacsonyabb réteget. Az első az irodalomé, nem azért, mert «unalmas», mint ahogy nemcsak írástudatlanok, hanem szellemes betűvetők is tudni vélik, nem is azért, mert csak vérbeli írók s hozzájuk méltó olvasók területe, hanem mert minden termékében egyesíti a művészi rátermettség, a szellemi szabadság és, mint Charles Du Bos mondaná, az «egyetlenség», a pótolhatlanság követelményeit. A másik a nagy tömegé, amelyben persze nem a mód és a rang, hanem a szellemi igénytelenség a döntő s amelyben minden, még ma is, az irodalom jótékony és varázslatos ős-állapotában leledzik: az írók legtöbbször névtelenek, fontos csak a cím, a varázsszó, az olvasók egyrétegűek s közösen olvasnak vagy kézről-kézre s a mű maga csak altató, vízió, mámor, szépítő tükör. S a két réteg közt, átmenetként, maga az uralkodó regénytermés, amely nem a tömeghez s nem az egyes olvasóhoz, hanem a közönséghez fordul, amely e biztos közönséget nem holmi kétes újításokkal, hanem kipróbált műfajokkal szolgálja ki s amely a népit

az élite-tel, az üzletit a művészivel egyeztetgeti.

Magában a népi rétegben ma talán három regényforma a legvirágzóbb; persze egyik sem «tisztá» műfaj, mindegyik átágazik a másik ketőbe s mindegyiknek eredete a sajtó és az ujság-regény ma már több mint százéves kezdetére nyúlik vissza. Az első, amelyet jobb szó híján nevezünk el idillnek, hol drámai, hol humoros, de mindenkor érzelmes, «regényes» és jólvégződő história, polgári, népi vagy főúri szereplőkkel, sok izgalmas fordulattal, nem egyszer némi hazafias, vallásos vagy erkölcsi célzattal s majdnem mindig ha nem is a szegénység, a türelem és a megelégedés, de legalább a szorgalom, a családi élet és a fennálló rend dicsőítésével. Míg a romantikusok, Rousseau-tól Hugo-ig és George Sand-ig, az idillt inkább csak ellentétképpen, mint egy nagyobb egész részét művelték, utódaik, illetve utánczóik már önálló tömegcikk gyanánt juttatták el az olvasókhoz, — Erckmann-Chatrian elszászi hazafiasságú, Feuillet szalonillatú, Theuriet falusi kedvességű, Georges Ohnet enyhén szociológiai csomagolásban. A századvég nagy könyv-élményei nem Zolának, nem Daudet-nak, nem Anatole France-nak köszönhetőek, hanem Feuillet «Szegény Ifjának», Hector Malot «Elhagyottan»-jának, Gyp bakfishistóriáinak, Ohnet «Vasgyáros»-ának s talán mindannyit túlszárnyalón Halévy «Constantin abbé»-jának. Az ő folytatójuknak látszik a *Journal* népszerű házibölcse, Clément Vautel, akinek legtöbb «százezres» könyve egy-egy közismert problémát vagy típust öltöztet jókedvű regénnyé: *Mon curé chez les riches* a háborútjáért falusi papot, *Madame ne veut pas d'enfant* a gyermekáldást kerülő mai házasságokat.

Talán ideszámíthatjuk az irodalmilag magasabban álló s etnografikus ízekben oly gazdag *Maria Chapdelaine*-t, Louis Hémon-nak e kedves, kanadai francia eklogáját, a háború utáni évek nem «százezres», hanem «millió» könyvsikerét. A másik forma, az erotikus regény, sokkal elterjedtebb, mint az első. Legnevezetesebb francia művelői Raymonde Machard s Maurice Dekobra, az előbbi inkább a női olvasók kiszolgálója, az utóbbi meg a «Hálókocsik Madonnájának» nálunk sem ismeretlen remeklője, aki a nélkülözhetetlen erotikus elemeket kalandokkal, utazásokkal, személyes tapasztalatokkal keveri, nemzetközi légkörbe vonja s filozófiai elmélkedésekkel fűszerezi. Idetartozott a háború előtt a ma már rég akadémikus Marcel Prévost, ha nem is minden regényével, de legalább is a *Demi-Vierge*-szel s a régi, a kezdő Colette, akkor még a pornográfus Willy felesége, a *Claudine*-sorozattal, amelyért a mai, a «klasszikus» Colette rajongói egyedül Willyt tennék felelőssé; s ma már szintén idáig jutottak, ha eleinte magasabban is álltak s kevésbé rikító színekkel és eszközökkel is dolgoztak, Claude Anet, az *Ariane, jeune fille russe*-szel, s Victor Margueritte, ez az egyébként elkésett naturalista író, az erkölcsi intésnek szánt s pornográfiába feneklett *Garçonne*-nal. Legnépszerűbb, legjellemzőbb, legmaibb a harmadik regényfajta: a detektívregény, amelyet a franciaíknál először Gaboriau művelt Poe nyomán, hogy aztán az ő eszes és becsületes Monsieur Lecoq-ja — a poe-i Dupin hú tanítványa — egyrészt az angol Sherlock Holmes-nak szolgáljon őszül és mintaképül, másrészt a két közismert francia detektívregényhősnek, Maurice Leblanc Arsène Lupin-jének, a «gentleman-cambrioleur»-

nek s Gaston Leroux Rouletabille-jének, a legendás detektív-riporternek. A műfajnak ma legünnepeltebb s legérdekesebb munkása Georges Simenon, aki jóval a negyvenen innen már legalább négyszáz regényt írt s első, nem irodalmi sikereit a maga külön detektív típusának, Maigretnek hőstetteivel szerezte. Simenon írói fejlődése elsőrangú példa arra, hogy, mint a társadalmi osztályok, az irodalmi rétegek sem áthatolhatatlanok s csak az írón és talentumán múlik a tisztulás, a gazdagodás, az emelkedés lehetősége. Simenon, miután felfedezték, mint a detektív-regény újjátéremtőjét, elvetette műfajának minden divatos formáját, a sakkjátékszerű, a naturalista, a sajátos légkörű és az öniróniás detektív-regényt s ma már a puszta kalandregényen és környezetábrázoláson is túljutott, hogy — ki tudja? — mint vérbeli elbeszélő kerüljön be az Akadémiára, Claude Farrère és Pierre Benoit közé!

A második, a közbeeső, az átmeneti réteget még nehezebb elválasztani nem annyira a «népi», mint inkább az irodalmi rétegtől. Duvernois például mint ujságíró lépett az irodalomba s míg élt, tetszeni, lekötni, szárazoztatni akart elsősorban, szeretetreméltón és igénytelenül; viszont néhány novellája maupassant-i magaslatokat ér el s legszebb regényét, *Edgar*-t, a párisi bohémnek ezt a chaplini arcképét, maga André Gide ajánlotta a literátorok figyelmébe. André Maurois új műfajt honosított meg a regényben s ezért már-már megérdemelné, hogy az úttörők magasán kapjon helyet; csak hogy e műfaj tipikus átlag-műfaj s a Maurois-regények tipikus «úri» olvasmányok. Van író, akinek tehetsége, írói erkölcsisége kétségtelen; de, akár mert egyenetlen, akár mert

formája nem elég új, esetleg rögzös és hozzáférhetetlen, irodalmi helyzete állandóan bizonytalan marad. Más író ügyesen elsajátítja, stílusban, témában, szerkezetben, az úttörők, a példaadók legjellegzetesebb vonásait s egynél is tartja s jogtalanul bitorolja az ujság, az eredetiség, az autentikusság látszatát. S mit mondjunk a fiatal, vagy akár idősebb írókról is, akik, mint Baudelaire művészei, haláluk percéig remélhetik az igazi, a remekmű megalkotását! Mindez csak azt mutatja, hogy e második réteg írói méginkább kibújnak, mint a regényiparosok, minden szorosabb elkülönítés, minden pontos meghatározás alól. Itt is jobb hát, ha beérjük néhány oly műfaj felsorolásával, amelyek főképp s talán kizárólag e második rétegben tenyésznek s amelyeket kész közönség s készenkapott hagyományok jellemeznek, míg a legfelsőbb réteg írói maguk alkotják meg formáikat s maguk teremtik meg olvasóikat.

Ez a közönség, a nagyközönség, amely a néptől felfelé egészen az irodalmárokig, a műértőkig és a snobokig terjed, ma is szereti, bár kevésbé, mint régen, az úgynevezett akadémikus vagy szalonregényt, úriemberek úri életét a maguk jólápolott problémáival, divatos időtöltéseivel s még oly drámai históriáiknak oly módon való felékesítésével, hogy fölényükön, biztonsági érzetükön semmi csorba ne eshessék. Ilyen regényeket írt régen Feuillet, a genfi származású Cherbuliez s később a fiatal Bourget is; a mai szalonregények már színesebbek, fűszeresebbek, mint elődeik, mint ahogy a cocktail is maróbb és többízű a champagne-nál. Paul Morand például a műfaj szegényességét stílusa tűzijátékával s alakjai s színhelyei nemzetközi változatosságával felejteti; Drieu La Rochelle fölényes okos-

ságával s Gonzague-jának, e «valise vide»-nek s hozzá hasonló élvezőinek bonyodalmas lélektani s főkép szerelmi kísérletezéseivel; André Maurois tapintatával s angol családi regényekből tanult meghitt s egyben előkelő tónusával. E műfajnak legnagyobb háború utáni sikere a *Climats*, Maurois-nak máig legjobb, legkerekebb, legárnyalatosabb regénye, egy férfi — egy gazdag gyáros! — két házasságának története, amelynek egyetlen hibája — írója s műfaja következtében — hogy mintegy közprédává teszi, vulgarizálja a finomságot. Egy másik kedvelt társasági regényfajta a vidéki vagy külvárosi, esetleg alvilági, sőt külföldi környezetrajz; egyrészt dokumentum-volta, vagyis fokozott valószerűsége miatt, másrészt mert vagy idilli, vagy félvad, vagy legalább idegen, tehát a francia civilizációtól távoleső, alig-ösmert, titokzatos világot ábrázol s talán annak a be nem vallott, öntudatlan szomjúságnak az okából is, amely bizonyos kihaló, fenyegetett vagy szórványos állapotokat és alakokat szeretne megrögzíteni és megmenteni a mindent egységesítés réme elől. Barrès óta, aki Lotharingiát sajátította ki magának, majdnem minden idegen földnek vagy francia provinciának megvan a maga, egy vagy több, hivatott vagy hivatlan regénykrónikása: az oroszoké Claude Anet, a zsidóságé a Tharaud-testvérek, a Touraine-é volt Boylesve, a Bretagne-é meg Pierre Loti s az ő kettőjük örökébe méltó utód nem lépett. A régebbi generációból René Bazin legjobb regényei a Vendée-ban és a Poitou-ban játszódnak, az újabbak közül Henri Pourrat Auvergne epikusa és etnográfusa, Alphonse de Chateaubriant pedig a «Bocage Vendéen»-nek a szerelmese. A külvárosi regényírók természetesen párizsiak s a sze-

gények nyomorát és az apacsvilág rejtelseit próbálják elfogadhatóvá tenni olvasóiknak. Legismertebb közülök a nagytehetségű Francis Carco, akit még maga Bourget vezetett be a magasabb irodalomba s aki külön vadászterületének, a Montmartre-nak faunáját hol azon nyers riportokban, hol sietős tárcaregényekben mutatja be, hol meg, ritkábban, elmélyedő lélektani tanulmányokban, amikor is hízelgői Dosztojevszkivel vagy legalább is Charles-Louis Philippe-pel vetik össze, nem mindig és nem mindenben az utóbbiak előnyére. S itt kell megemlékeznünk arról a «populizmusnak» nevezett mozgalomról, amely mintegy ellenhatásaként a háború után elburjánzott tartalmatlan én-regényeknek s a finomkodó, kivételes vagy beteges lélekelemzéseknek, a néphez, vagyis a valósághoz, az alapos környezet-tanulmányhoz akar visszatérni s ily módon menteni meg a regényt a norma, az egészség, az igazság nevében. Az idetartozó írók tehát a polgári «dekadencia» ellen harcolnának, főképp hogyha nemcsak a népről, hanem a népnek is írnának; egyelőre azonban a népet csak mint eléggé új és kiaknázatlan regényanyagot kezelik. A mozgalom vezére André Thérive, a Temps tekintélyes kritikusa, akinek legújabb s legjobb regénye, a *Fils du Jour*, épp az úriosztálynak a «néppel» való tragikus érintkezését ábrázolja. A populizmus, mint iskola, többé-kevésbé mesterkelt; elvei viszont, amelyek ugyanazok, mint a mérsékelt naturalizmuséi, mintha testi valóságot s hatékony erőt is nyernének néhány fiatal írónak, Marcel Ayménének, Marc Bernardnak, Tristan Remynek, Louis Guillouxnak friss és bátor lendületű, népi vagy nagyvárosi képeiben. Legsikerültebb ebben a nemből a nemrég fiatalon

elhalt Eugène Dabit *Hotel du Nord*-ja, egy félig munkás-, félig proletártanya virágzásának és hanyatlásának története, egy külvárosi szálló életének hol groteszk, hol érzelmes forgatagában.

A mai átlagregénynek egy harmadik népszerű s ezúttal valóban új változata: a regényes életrajz, nagy művészek, államférfiak, kalandorok, egyszóval «hősök» félig képzelt, félig történeti feltámasztása. A műfaj hamis, hamisabb, mint előde, a történeti regény, amely csak keretet, háttérrel, helyi színezetet kért a történelemtől s elsősorban regénynek, csak regénynek akart számítani, míg a regényes életrajz — meghatározásánál fogva — örökösen ingadozik a valóság és a fantázia között s a sokszor monoton élet-történetet kitalált epizódokkal kell tarkítani. Viszont, ha a hős élete magában is érdekes, az író csak ezt az életet festi s az esetleges művekről — hogyha alkotókról van szó — alig vagy egyáltalán nem szól s így történik, hogy Shelley vagy Byron életrajzát mint regényt élvezzük s közben, a biográfussal együtt, magunk is majdnem elfeledjük, hogy az illetők nemcsak romantikus hősök, hanem kiváló költők is voltak. Mi okozhatta vajjon e különös műfaj divatját? Talán hogy a történeti regény már a háború előtt halódott és így táplálék nélkül maradt a történet iránt való érdeklődés; talán hogy a háború utáni tudnivágyó olvasóréteg ily módon akarta megismerni a történelem, a művészetek, az irodalom nagyjait, a nélkül például, hogy az utóbbiak műveit is el kéne olvasnia; talán, hogy újabb táp jusson a háború-fejlesztette hőskultusznak, vagy hogy, éppen ellenkezőleg, a nagyokat, a legnagyobbakat is «emberi» mértékkel mérjük s hibáikkal, gyengeségeikkel, papucsban és háziruhá-

ban szemlélhessük? Kimagasló alkotásai e műfajnak máig sincsenek, legfeljebb népszerűek és szórakoztatók; André Maurois, a példaadó, főképp *Disraeli*-jében remekel, bár valamennyi ilyenmű könyve vonzó és hasznos olvasmány; Francis Carco *Villon*-ban, René Benjamin *Balzac*-ban talált kedvének és tehetségének megfelelő témára; viszont Mauriac *Racine*-je nem regény, még csak nem is életrajz, hanem fényes, könyörtelen viviseccio.

Hátra van még a negyedik, a legfontosabb átmeneti műfaj: a kalandregény, a Dumas-féle ál-történeti s a magasabbrendű népregénynek egy angolszász irodalmi műfajjal való keveréke, azzal, amelynek többek között Stevenson, Kipling, Jack London és Joseph Conrad a legismertebb és legutólérhetlenebb képviselői. A kalandregény létjogát, de az irodalmon belül, már a háború előtt is emlegették; ilyesmi irányíthatta Gide-t a *Caves du Vatican* megírásánál s ilyesmit észleltek a *Grand-Meaunes*-ban is Alain Fournier első olvasói; de mindez még irodalom volt, szatíra és költészet s a tulajdonképpeni műfaj csak a háború után alakult ki. Akár mert a közönség belefáradt a lírai lélekboncolásokba s regényszomját, regényességszomját sem a hősi életrajzok, sem a népi környezetrajzok nem tudták egészen kielégíteni; akár mert megirigyelhette a népi réteg szellemi táplálékát s valami hasonló után áhítozott, persze gondosabb felszolgálásban s némi irodalmi ürüggyel; akár mert akadt pár rátermett író, aki élni tudott az alkalommal, — a kalandregény csakhamar fogalom lett az irodalmon kívül és belül s már-már benne kezdték látni a beteg, a túlfinomult, a «regénytelen» regény gyógyszerét. A műfaj első kezdeményezője

és szakértője Pierre Mac Orlan volt egy ideig, aki angol nyomokon s talán irodalmi babonából inkább a kaland légkörét és titokzatosságát próbálta érzékeltetni, egész elméletet írt a kalandregény esztétikájáról s kézikönyvet is szerkesztett a «tökéletes kalandor»-ról. A közönség azonban nem őt, hanem Pierre Benoit-t fogadta azonnal a szívébe, a szapora, fesztelen és jókedvű Benoit-t, akiben egyes túlzó hívek az újkor legnagyobb regényíróját, a «halódó» francia regény megváltóját üdvözölték, más túlzók meg csak Ponson du Terrail-nak, a multszázadi Rocambole-históriák szerzőjének utódát látták benne. Az első Benoit-regények — *Koenigsmark, L'Atlantide* és a többi — valóban hoztak valami újat a francia átlagregénybe, érdekfeszítő történetet, nem mindennapos keretet, kiapadhatatlan mesélőkedvet, fordulatot, mozgalmat, találékonyságot s újra lehetővé tették — mivel divattá, sőt hóborttá váltak — a kaland, a regényesség lelkifurdalás nélkül való élvezetét. De Benoit nem maradt első formuláinak rabja s nem egy későbbi könyvében — *Mademoiselle de la Ferté*-ben, az *Ile Verte*-ben — a regényes históriát komoly lélek-elemzéssel mélyítette. Csak az a kár, hogy a kalandregényt, a költői, angol mintájú kalandregényt ő sem tudta meggyökereztetni a francia regényirodalomban, egyrészt mert bármily jó mesélő is, alakokat, atmoszférát nem tud teremteni s inkább — egykori történész és tanár — csak szerkeszt, csak számíttgat, adatokat gyűjt, részleteket halmoz, másrészt mert a kalandregény magányos kalandorhóst tételez fel, a francia regény viszont inkább társaságos és civilizációs s Benoit legtöbb regénye, a legkülönbözőbb színterek s a legkalandosabb bonyodalmak ellenére,

a régi jó szerelmesregények kevertfajú, de autentikus utóda. Egyes francia kritikusok, épp Benoit kedveltségén s tehetségén buzdulva, egy olyan új francia regényíróról ábrándoznak, aki, mint Balzac, talán egyesíthetné egyszer a kalandot a lélektannal, a legalsó réteget a legfelsővel. Benoit-nak ez nem sikerült, maradt az átmeneti rétegben és így a hármasszoros irodalmi réteg létét az ő példája is erősíti.

Témák.

Vajjon nem hiú kísérlet-e a mai regényirodalom maiságát legkülsőségesebb alkatrészein, vagyis a témáin felmérni? Lehet-e a regénynek, bármily kor bármily fajtájú regényének más témája, mint amit maga a műfaj szab meg a maga tág általánosságában, vagyis az élet és a halál s egy kissé minden, ami a kettő közt van, — mint ahogy nemrég Léon Bopp, egy svájci francia regényíró vaskos könyvben sorolta fel mindazokat a téma-lehetőségeket, amelyeket már a pusztaszótagforgatás nyújt a regénynek! Mégis elég, ha a közelmúlt és a jelen néhány jellegzetes íróját vetjük össze, egyfelől mondjuk France-ot vagy Bourget-t, másfelől például Morand-t vagy Mauriac-ot, hogy azonnal meglássuk nemcsak a témák különbségét, hanem, ami még fontosabb, sokszor hasonló témáknak különböző formájú és szemléletű kezelését. Mindez nemcsak az írói temperamentumok változataira vet majd világot, hanem a mai olvasók érdeklődési körére is, vagyis, bizonyos fokig, egy nagy nyugati nemzetnek s amellelt egy nemzetközi olvasórétegnek az életére; végül, bár ez csak kényelmi szempont, bizonyos külső osztályozást, bizonyos anyagszerinti tájékozódást is lehetővé tesz, erről pedig

kár volna lemondani a mai regénytermés útvesztői közt. Igaz, hogy sokszor épp a remekművek vagy minden, vagy egyik témakörbe se foglalhatók: mi a témája Proust ciklusának? mi a témája a *Faux-Monnayeurs*-nek? Viszont a termés legnagyobb részén — és itt nem igen teszünk különbséget az átlagos és a legmagasabb réteg között — minden nagyobb erőszak és élesebb elhatárolás nélkül talán a következő nagy tárgykörök osztozkodnak:

Kezdjük a háború témájával, egyrészt mert határmegjelölő a közelmúlt és a jelen között, másrészt mert a többi téma, azaz a mai franciák nagyobb és közösebb élményei, a háború élményéből vonhatók le, a háború élményének a következményei. A háborús regény divata talán Franciaországban kezdődött legkorábban: Barbusse *Feu*-je, ezen a téren az első világraszóló siker, a háború derekán, 1916-ban jelent már meg, míg Remarque vagy Renn regénye jóval a háború után. Azóta már többszázra rúg a háborús regények száma s a sort ebből a szempontból ma sem tekinthetjük még befejezettnek, mert hisz az írók és olvasók zöme ma is a hadviseltek közül való s a mai generációk sem vetik meg a háborús képek felidézését. Persze, különbséget kell tennünk egyrészt a tisztán háborús regények, másrészt az olyan művek között, ahol a háború csak háttér vagy esetleges motívum; sőt akad oly kritikus is, aki pár évvel ezelőtt nagy port felvert könyvében a tisztán háborús könyveket hitelességük, tanúbizonyságuk szempontjából értékei s a szerint osztogatja a pálmát, hogy melyik mily hűséggel tolmácsolja írója valóságos élményeit s mily erővel tudja irtani a háború irodalmas, vagyis szerinte hazug szemléletét. Háborús-

tárgyú elbeszélések azelőtt is szép számmal voltak, de nem közvetlen élményből fakadtak: nem szólva Balzacról vagy Maupassant-ról, akik a velük egykorú háborúkat csak bizonyos távolságból szemlélhették, még Zola is, a «dokumentumok» javíthatatlan magasztalója, csak utazott, csak adatot gyűjtött, de nem harcolt s nem szenvedett nagy regénye, a *Débacle* színhelyein. Úgy látszik, a háború keserves tapasztalata kellett ahhoz, a friss vagy rosszul gyógyult sebek különös, fájó érzékenysége, amellet az eredet, a gyökeresség, az autentikusság ma mindennél erősebb, szinte elemi kívánsága, hogy még a regényírótól is személyes átélést követeljünk s hogy a regényben, nemcsak a háborúsban, a művészet és a mese mellett a tények nyers erejét s erősítő vagy leverő, elzsibbasztó vagy lázító célzatát is értékeljük. Mégis, a legnagyobb népszerűséget, nem egyszer többszázézes példányszámot, nem az egyszerű, szépítetlen naplók vagy emlékiratok érték el, hanem az oly regények, amelyek részben vagy egészben szemtanúk dokumentumainak látszanak s így egyszerre felelnek meg a regényesség és a hitelesség némileg ellentétes kívánalmainak. Barbusse *Feu*-je egy kis szakasz viszontagságainak története a lövészárookban, s az író, mint a szakasz egyik tagja, naplószerűen meséli el a kis közösség háborús élményeit; nagy sikerét minden bizonnyal nem annyira irodalmi érdemeinek, mint inkább a hősinek vélt élet leleplezésének köszönhette, oly időben, amikor a hivatalos ódák után az olvasók a másik végletben keresték az áhított igazságot. Roland Dorgelès *Croix de Bois*-ja (1919) hasonló szerkezetű élmény-regény, olyanmire hasonló, hogy a kritikát azonnal egy felhígított Zolára s egy vidámabb Barbusse-re

emlékeztette. A harmadik háborús siker, René Benjamin *Gaspard*-ja (1915), annyival különb társainál, hogy a háborús témán belül egy új típust is teremtett, az élelmes, nagyszájú s optimista párizsi katonáét; e típusnak ellentéte s részben kiegészítője *Clavel* (1918), Léon Werth regénysorozatának lázadó, keserű, elégedetlen hivatalnok katonája, aki már nem az apró népet, hanem a művelt forradalmárt képviseli; s talán még ideszámíthatjuk Roger Vercei *Capitaine Conan*-ját is (1934), ahol egy harmadik típussal, a balkáni hadjárat kalandor-katonájával ismerkedünk meg. Egy másik háborús regénycsoportnak még mindig a háború a fő témája, de már bizonyos távlatból, nem is mindig elsőszemélyben, esetleg csak háttér gyanánt, alapul vagy eszközül másféle célok szolgálatában. André Thérive *Noir et Or*-ja talán a legalaposabb háborús tanulmány regényformában; Maxence Vander Mersch *Invasion 14*-a a lille-környéki német megszállásnak zsúfolt, sokszor megrázó dokumentuma; André Maurois, aki tolmácsként szolgált a franciaországi angol hadseregben, két kötetben aknázza ki az angolok közt nyert élményeit, de már nem a háború, hanem az angol jelleg szempontjából. Céline hatalmas regényében, a *Voyage au Bout de la Nuit*-ben, az első s talán legjobb rész a háborút csak keretnek használja fel, mintegy első, döntő táplálékul egy lázadó lélek életöszönének; Cocteau *Thomas l'Imposteur*-jében szintén nem a háború, hanem a háború felvetette félig hazug, félig poéta-féle «imposztor»-típus a fontos, mint ahogy Montherlant *Songe*-ában Alban, az író ifjúkori mása, a háborút mint ragyogó s páratlan alkalmat köszönti, amelyben megvalósíthatja a maga sajátos

hősi ideálját. Ha már most oly művet keresünk, amely a háború valóságát legtisztábban, legteljesebben, legköltőibben közvetítse, először nem a már említett regényekre, hanem három nem «háborús» író novellagyűjteményeire gondolunk. Az első, Duhamel, mint orvos hajolt a sebesültek szenvedései fölé s három háborús sorozatának a *Civilisation*, a *Vie des Martyrs* és a *Sept Dernières Plaies*-nek apró vázлатаiban mindennél és mindenkinél megdöbbenőbben érezteti az emberi szenvedés hősiességét és hiábavalóságát. A második, Drieu La Rochelle, aki könnyű regényeit sokszor csak egy bizonyos nagyvilági rétegnek írja, háborús novellaciklusában, a *Comédie de Charleroi*-ban nemcsak a maga mélyebb énjére, hanem a háború lélektani problémáira is rávilágít, fölényes francia értelmének már-már szinte stendhali magasságából. S a harmadik, Giraudoux, nem annyira *Siegfried*-jében, mint inkább az *Adorable Cléo* kis remekeiben, nem átkozza, hanem csak «simogatja» a háborút, amelyből egyik legszebb írása, a *Nuit à Chateauroux* fakadt, — két katona, két gyermekkori pajtás, de mostan két ellenség, egy francia és egy orosz találkozása a kórházban, a béke, a barátság, s az emlék könnyes szivárványhídjával a férfikor, a háború és a halál fölött.

A család szintén nem új témája a francia regénynek ; de míg Balzac s méginkább Zola úgy fogadták el vita nélkül, mint egy nemcsak társadalmi, hanem természeti tény, amely szilárd alpnak bizonyult százfelé ágazó alkotásaikhoz, Bourget, a századvég fia, a családot már mint problémát kezelte s a családdal, e «társadalmi sejttel» együtt magát a társadalmat vélte megvédeni. Bourget s főképp a háború óta, talán a

nagy külföldi családregényeknek, a Karamazov-testvéreknek, a Buddenbrooksnak vagy a Forsyte-Sagának hatására, talán a megrendült családi élet védelmére vagy gyengítésére, a család már nem mint szilárd tény, hanem mint nyílt és vitás kérdés szerepel a regényben. A családi hagyományok védői vagy hallgatnak, vagy pedig, ha felszólalnak, az olvasók nem hallgatnak rájuk; viszont, mint annyi más téren, itt is erős Gide befolyása, azé a Gide-é, aki már ifjan fenyegetőzött a «Familles, je vous hais!» híres riadójával, hogy aztán a Faux-Monnayeurs-ben szembeforduljon Bourget-vel, s mint Dautmier a nyárspolgárságról, kegyetlen torzképsorozatot véssen a mai szülők és gyermekek viszonyáról. Az ő eszmei hatását tükrözi vissza a *Thibault*-ciklus, Roger Martin du Gardnak ez a mindenképp kivételes nagy regénye, amely egy nagypolgári család sorsát — egy apáét s két fiáét — történetírói erővel és serenitas-sal vázolja s amelynek egyik hőse, Jacques Thibault, épp a gide-i riadóból merít erőt, hogy lerázza az apai ház nyűgnek érzett fegyelmét. Mauriac legtöbb regényében érinti a család problémáját: a *Genitrix*-ben a zsarnoki anya ijesztően életszerű rajzában, a *Désert de l'Amour*-ban az apa és fia vetélykedésében, a *Ce qui était perdu*-ben az anyós és menyé viszonyában, de leginkább s mintegy ellentétként a *Noeud de Vipères* s a *Mystère Frontenac* kétféle családi életének ábrázolásában. Az előbbi betetőzi Mauriac bosszuló hadjáratát a mai hitetlen, élvezethajhász, pénzsóvár és dekadens polgári rend ellen: látjuk az apát, akinek végső célja, hogy elrejtse vagyonát gyűlölt gyermekei elől; a gyermekeket, akik véd- és dacszövetséget kötnek egymás között a vagyon, az egész vagyon megkaparintására; a vót, aki nem

tartja be a pénz és a szerelem csereszserződését ; a törvénytelen fiút, aki megint csak pénzt kap szeretet helyett ; s az anyát, mindnyájuk mártírját, aki lassan belehal a látszatok megóvásába és az érdekek összeütközésébe. A *Mystère Frontenac* viszont Mauriac saját családi krónikája, az anyai és testvéri szeretet apoteózisa, a gyermekkori emlékek napfényében — s talán az egyetlen oly mai regény, amely a nagy pört habozás nélkül a család mellett dönti el. Montherlant remek *Célibataires*-je a gazdag és szegény rokonság problémáját bolygatja meg könyörtelenül, egy nagy család utolsó agglegénytagjainak groteszk és keserű ábrázolásában. Julien Green műveiben, talán angolszász mintára, szintén nagy szerepet játszik a család. Elég, ha a *Mont Cinère* két engesztelhetetlen figurájára, az anyára és leányára gondolunk, vagy pedig az *Álmodó*-ban az anya és leánya mellett az unokaöccs különös kapcsolataira a két nővel s mindenekelőtt *Adrienne Mesurat*-ra, az apja és nővére közt rabként sínylődő vidéki lányra. Igaz, hogy Green-nél a családi légkör olyan, mint a klasszikus dráma hármasegysége : szigorú és szűk keret, amely lehetővé teszi a green-i álmok és fantómok vigasztalan burjánzását. A *Thibault*-sorozaton kívül a legmonumentálisabb családragénynek Duhamel még befejezetlen *Pasquier*-ciklusa tekinthető, egy szegény párizsi kispolgárcsalád küzdelmes felemelkedésének a krónikája, az egyik testvér, a tudósnak induló Laurent «képzelt emlékiratának» a formájában, a családtagok, a változó sorsok, lakások és városrészek éles taglalásával, magának a családnak, mint kénytelen életformának minden érzelmi melegével, hazugságával és zsarolásával és a léha apa mellett az anyának, «a kis dolgok szent-

jének» csodálatosan árnyalatos, olykor már-már fenséges alakjával, akiben Duhamel, boldog művész, talán saját édesanyjának állított marandó emléket.

A házaselet nem külön téma, inkább csak egyik részlete vagy változata a családeának. Mindenesetre feltűnő, hogy annyi kitűnő regény szól ma a házasságról, mint problémáról, mint életformáról, sőt életszemléletről — nem annyira a balzaci vagy bourgeti hagyományok folytatásaképpen, még kevésbé a boulevard-regények kopott háromszögével játszadózva, hanem mintegy elszigetelve s elmélyítve az emberpár sorsát s merész és egyben komoly kézzel nyúlva a testi-lelki egymással-élés eddig nem is sejtett titkaihoz. Mi lehet vajjon e különös előszeretet magyarázata, főképp ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a szerelem, a regény egyik éltető forrása, legtisztábban, legveggyületlenebbül ma épp a házassági regényekben található? Társadalmi szempontból talán az az elzárkózó, sokszor menekvő hajlandóság, amely a társas, sőt családi életet is mindinkább a házaselek életére egyszerűsíti; művészi szempontból valószínűleg a téma aránylagos kiaknázatlansága s amellet az a körülmény, hogy a lélektani regény szereti a lényeges, a környezetüktől elvágott s a részletektől megtisztított helyzeteket. Gide *École des Femmes*-ja is félig-meddig ilyen házassági regény, amelyben előbb az asszony, aztán a férj mondja el egy szerencsétlen házasság történetét. Colette három könyvet is szentel ugyanennek a kérdésnek: a *Seconde*-ban a törvényes hitves a barátnővel szövetkezik, hogy megmentse férjét és férjével a házasság intézményét, a *Chatte*-ban egy macska, vagyis a kényeztetett kamaszkor emléke ver éket egy gondtalan gyermekpár alig

induló boldogságába, a *Duo*-ban egyetlen ballépés zúzza széjjel két egymást teljesen szerető házaspár harmóniáját. Lacretelle *Amour Nuptial*-jában hiányzik a pár testi összhangja s ez okozza a katasztrófát; Jules Romains hármás *Psyché*-jében, éppúgy mint Maurice Martin-nek hasonló tárgyú regényeiben, viszont épp a teljes testi összhang hozza meg egyben a lelkit is. A legszebb, legmélyebb-reható házassági regényeket — Marcel Arland álomszerű, kristálytisztá *Vigie*-je mellett — Jacques Chardonne-nak köszönheti a mai francia irodalom. Mingyárt első nagy sikere, az *Epithalame*, a házaspár viszonyának, a házaspár élet légkörének előtte még nem látott, aprólékos és pontos boncolása s ezt a témát taglalja következő könyvei nagyrésztében, többek között *Eva*-ban, amely talán Arland *Vigie*-jével a mai lélektani regény legnemesebb terméke s a *Porcelaine de Limoges*-ban, ebben a háromkötetes családregényben, amely, mint a Buddenbrooks, egy polgári dinasztia üzleti és családi virágzását és széthullását festi, központjában a lelkészként kezdő, majd a család érdekében gyárossá kényyszerülő Jean Barnery-vel s mintegy iskolapéldájaként a családregény és a házassági regény szimbiózisának.

A családi életnek szilárd és sokszor egyetlen alapzata egy gyár, egy üzlet, egy földbirtok, egy szóval a tulajdon, amely sokszor a generációk egész sorát éltetheti s amelyet viszont a generációk holt tárgyából élő jelképpé emelhetnek. E téma mai kedveltsége sok mindennel magyarázható: egy birtokban, mint például Alphonse de Chateaubriant *La Brière*-jében, a család, az örökség, a generációk és a hagyományok mellett az állandóság, a szilárd pont elve válik valósággá, a mai

élet szüntelen változásaival szemben, amellet
 mily kitűnő keret, sőt szimbolum egy ily tulajdon,
 a maga sajátos lakóival, legendájával s légkörével,
 az egységre, architektúrára áhítózó regényírónak!
 Ilyen szimbolum Chardonne-nál a limoges-i por-
 cellángyár, amelynek gyarapodása és összezsugo-
 rodása párhuzamos a családéval. Mauriac leg-
 több regénye különös, nyers világot vet a család
 és a tulajdon pusztán anyagias kapcsaira, amelye-
 ket még a *Mystère Frontenac* légköre sem tud át-
 szellemíteni. Jacques de Lacretelle regényciklusa,
Les Hauts-Ponts, egy elvesztett, majd újraserzett
 birtoknak a története: amit a szülők nem tud-
 nak megtartani, azt leányuk hódítja vissza egy
 egész élet hősie, kapzsi s mégis hiábavaló erő-
 feszítésével, mert hiszen az ő fia, a harmadik
 nemzedék, a birtokot már sem élvezni, sem meg-
 tartani nem tudja. A tulajdon hőséneket talán
 Jean Schlumberger írta meg, *Saint-Saturnin*
 (magyarul *A családfeje*) című regényében: itt a
 birtok valóban él s kezdettől végig érezhető, hogy
 a család minden tagja, a család kerete s fogalma
 vele él és vele is pusztul abban a kénytelen harc-
 ban, amelyet e birtok körül a gyermekké vált
 agg pater-familias s a kegyeletükben megsebzett
 gyermekek vívnak egymás ellen, a családnak, a
 hagyománynak, a vérré vált tulajdonnak mély-
 ségesen emberi és tragikus tudatában.

Az idők és a nemzedékek változása hozza
 magával, hogy sok mai regény épült az apák és
 fiúk ellentétén. Ezt az ősi ellentétet sajátosan
 mai és francia körülmények is erősítik: a háború
 élménye, amely a fiúk állandó halálközelségét a
 frontmögött élőknek viszonylagos nyugalomával
 helyezi szembe; a változott életszemlélet, amely
 egy tető alá fogja a mérsékelt hitetlen vagy

csak érdekből hívó apákat forrón vallásos vagy kételyektől gyötört vagy nyíltan istentelen fiaikkal; a francia polgárság nagyon is zárt családi élete, amelynek féltő fegyelme vagy elfojtja vagy éppen fellobbantja a fiatalság lázadozását; a mi korunk különös fiatalságimádata, amelynek forrása éppúgy lehet valami nyers és pogány élvezetvágy, mint elkorhadt életformák újuló és tisztuló szándéka s talán mindenekelőtt az a sorsadta kényszerűség, amely az ifjúság kalandszomját, nyugtalanlanságát és illúzióképességét ellenétbe sodorja az idősebbek megkötöttségével, kiábrándultságával és megalkuvásával. Mindez előre megrajzolja, mintegy kisugározza a mai fiatalember vonzó és ellentmondásos arcképét, azét, akinek Mauriac egy egész kis értekezést szentelt s akinek hol gondatlanul és gondolatlanul síma arcát, hol a kornak és saját életkorának minden gondjával terhelt homlokát a legtöbb mai regényben megtaláljuk. A fiatalembert, mint regényhóst, már a romantikusok is szerették: Balzac Lucien de Rubempré-je az *Illusions Perdues*-ben, Stendhal Fabrice del Dongója a *Chartreuse*-ben, Flaubert Frédéric Moreau-ja az *Education Sentimentale*-ban, félre nem ismerhetők élnék tovább a mai regényhősök javarészában. Csak hogy míg a romantikusok legfőbb célja az érvényesülés volt, még pedig a fennálló világrendben, a mai fiatal regényhős vagy elutasítja ezt a világrendet, vagy, mint a Gide Tékozló Fiú-ja, előbb próbál kitörni belőle s csak ha elbukik, tér vissza hozzá, vagy, ha színből el is fogadja, véglegesnek sohasem tekinti. Másfelől — s ez is az idők jele — mintha a mai regény fiataljainak nem is az érvényesülés volna a célja, legalább is nem a rastignaci vagy soreli értelemben, hanem

a pillanat élvezete, birtoklása vagy felmagasztalása, de mintegy légüres térben, a környezettől függetlenül. Alain-Fournier Grand-Meaulnes-ja a Kalandot szomjúhozza; Gide Lafcadiója: fattyú, vagyis szabadon, család nélkül élvezheti életét; Cocteau első regényének, a *Grand Ecart*-nak hőse, Jacques Forestier s Montherlant régebbi regényeinek állandó főalakja, Alban de Bricoule, részben a Grand-Meaulnes, részben Lafcadio egyenes leszármazottjai, az elsőben valami leplezetlen melankóliával, a másokban bizonyos hangos heroizmussal — vagyis olyan árnyalatokkal, amiket Lafcadio még nem ismer. Mauriac fiatalemberei vagy zsákmányok vagy ragadozók, de mindkét esetben élvezők; legtöbb regényét úgy világítja meg, hogy a fénynek legjava egy-egy ily fiatal arcra hulljon s egyforma erővel mutassa annak hamvát és korai romlottságát. A huszas évek regényeiben még inkább ez az élvező típus uralkodott, aki sokszor naplóban vagy vallomásban elemezte a maga minél egyénibb, bensőbb és elszigeteltebb nyugtalanságait. De aztán, akár mert az írók korban is, tapasztalatban is gyarapodtak, akár mert egyre érezhetőbbekké váltak a társadalmi valóságok, a későbbi fiatal regényhősök már szélesebb környezetrajzból, erősebb közösségi keretből tűnnek elő. Du Gard Jacques-ja, a *Thibault*-sorozatban, éppúgy mint Gilbert, Arland *Ordre*-jában, a családi korlátok közt tanulja meg a lázadást s a szélsőséges társadalmi harcban a lázadás formáját. André Chamson Georges-a, az *Héritages*-ban, apja emlékéen buzdulva s mintegy annak árnyával küzdve próbál új életet adni szülőhelyének s önmagának. S még Salavin is, Duhamel regénysorának eleinte csak érzelmi s lelki problémákkal vergődő hőse, idővel a társa-

dalmi állásfoglalásban véli megtalálni benső békéjét és egyensúlyát.

Régebbi korok is vágyódtak az emberiség elveszett paradicsoma után: így születtek a regény területén az utópiák és a robinzonádák, vagyis egyrészt a tökéletes társadalmiasság, másrészt a tökéletes társadalmatlanság ábrándjai. A francia lélek s a francia regény — mindegyik telítve civilizációval — tulajdonképp egyiket sem kedveli s tisztán ilyen irányú vagy pláne műfajú könyveket a mai regénytermésben alig találunk. Viszont a civilizáció zsarnoksága a franciák közt is egyre gyötrőbb s természetesebb, hogy a regény, amely a civilizációs réteg mögött az ember ősi lényegére akar hatni, legalább három-négy módot tud ennek a zsarnokságnak a lerázására. Az egyik, a legegyszerűbb, a néphez, a természethez, a vidékhez való menekülés s így keletkezett, már a háború előtt, a regionális regények divata, amely, főképp a háború óta, a nagyvárosi munkáséletnek, a külvárosi nyomornak s az alvilág erkölcsének irodalmi feltárásává szélesedett. De a legtöbb ilyen regény nem jut túl a felszínnél, vagyis a külső cífraságoknál és a dokumentumnál és így csak a kíváncsiságot tudja kielégíteni, de nem azt a mélyebb szomjat, az elveszett paradicsomét, amely pedig e műfajnak egyetlen létjoga és főértelme. Kivételt csak három kiváló, nálunk még ismeretlen írónál találunk, akik a maguk szűkebb szülőföldjében valóban felfedezték ezt a veszített édent és pedig nemcsak a maguk, hanem olvasóik számára is, mivel az emlék erejének, a közösség érzetének s valami mély költőiségnek révén a nép és a föld lényegének ősi, szinte mítoszi központjáig hatolnak. Az egyik, a legnagyobb, Ramuz, a francia Svájc büszkesége, akit méltán

vetnek össze német-svájci elődeivel, Gotthelffel és Kellerrel. Regényei a hegylakó vagy szőlőtermelő parasztokról és kispolgárokról darabos, szinte tájszólásos nyelvű s aprólékosan részletező hodleri képekként kezdődnek, hogy aztán fokozatosan és észrevétlen legendákká, mítoszokká, víziókká virágozzanak, — mindenütt, mindig jelenvalón a kék Léman vagy a havas Alpok egy-egy csücskével a láthatáron. A másik író Jean Giono, aki a francia Riviera domb- és hegyvidékét énekli meg, a Rhône, a Durance és az Alpok között, epikai bőséggel és lélekzettel mesélgetve a vadászó, halászó, földművelő vagy pásztorokodó ember századok, sőt ezredek óta változatlan életéről a természetben, hol egy-egy szívós babona, hol kihalt vagy elszigetelt falvak, hol egy vesztébe rohanó nyájnak vagy egy tavaszi árvíznek bibliai víziója kapcsán, nem egyszer az ily víziót a «világ énekévé» tágítva s mintegy tudatos versenyre kelve a homéroszi eposzokkal. A harmadik író, a legfiatalabb, André Chamson, a Cévennes-ek szülöttje, aki legtöbb regényében ennek a zárt hegyvidéknek zárt protestáns világát festi, a zord hegyek, a puritán hit és a patriarkális erkölcsök tiszta és hibátlan összhangjában. De nemcsak a nép és a vidék nyujthat menedéket — vagy annak illúzióját — a civilizáció ellen, hanem a gyermekek, a primitívek, sőt az állatok világa is — s bizonynyal ez is magyarázza a gyermekregények, az állathistóriák és az új exotizmus népszerűségét, valamint az az ösztönös, szinte sóvár vágyakozás, amellyel a mai lélek úgy fordul minden primitív jelenség felé, mintha csak valami jótékony Léthében akarna elmerülni. A gyermeklélek elemzését, mint irodalmi, mint regénytémát, már a romantikusok és a naturalisták is megpedzették: példa

rá Gavroche, a *Misérables* kis hőse, vagy *Jack*, Daudet érzelgős Dickens-másolata; de ezeknél már teljesebbek, mélyebbek és maibbak a *Jean-Christophe* első és talán legjobb kötetei, Abel Hermant *Eddy és Paddy* című, kevésbé ismert kis remeke, s még inkább Jules Renard *Poil de Carotte*-ja, az elhanyagolt és csúnya gyermek e torzul mosolygó vázlatkönyve. Raymond Radiguet *Diable au Corps*-jában, valamint Colette *Blé en Herbe*-jében nem annyira gyermekek, mint inkább kamaszok szerepelnek, az érzékek ébredésének zavarosan tragikus korszakában; Gide *Faux-Monnayeurs*-jében viszont a gyermekek, a gimnazisták csak a regény egyik rétegét, bár a legfontosabbat alkotják. A legszebb francia gyermekhistóriákat Valery Larbaud írta az *Enfantines*-ben, ebben a csupa gyermekről szóló s megdöbbenően mélyrelátó novellasorozatban; azután Jules Supervielle a *Voleur d'Enfants* regényes fantáziájában, ahol a gyermekrabló milliomos saját rabjainak lesz az áldozata; és talán elsősorban Jean Cocteau, aki az *Enfants Terribles*-ben, e prózai remekművében, utólérhetetlen bűvészetel építi fel azt a gyermekéden, amely az ő gyermekhőseinek börtöne és tündérvilága is egyben. Leghatékonyabban még mindig az utazás szabaddít meg a civilizációtól: de míg Loti csak ki-kirándult s mindig visszatért Európába, a mai utazók legtöbbször végleg hátat fordítanak a társadalomnak, mivel a távoli kontinensek magános vagy akár társaséletét igazabbnak, tisztábbnak, szabadabbnak és emberibbnek találják, mint Európáét. Ez úzi Gide-et Congóba, Giraudoux-t az Antillákra vagy Dél-Amerikába, Paul Morand-t a világ minden ismert vagy ismeretlen tájkára. Ezért tér vissza mindig Montherlant, az

«üldözött utazó», az ő kedves Afrikájába; ez tartja *Vasco*-t, Marc Chadourne hőseit, egy ausztráliai szigeten; ezt fedezi fel *Malaisie*-ben Fauconnier kalandra és gazdagságra vágyó franciája; s ez hajtja André Malraux nem egy hőseit egészen a kínai forradalomig.

De a civilizációnak nemcsak szökevényei vannak, hanem önkéntes munkásai, magasztalói, sőt hősei is, akik boldogan vállalják s teljes meggyőződéssel éneklik meg a mai élet, az egész mai élet ezer változatos tevékenységét, a felszabadult test örömét, az építő, vállalkozó s nyereszkeskedő kedv mámorát, magát a munkát a szabadban, a műhelyben vagy a gyárban, mindazt, ami némelyek szerint a mai civilizáció lényegét teszi, mindazt, ami mások szerint az ember földi láncait fűzi szorosabbra. A sportregények diyata a háború után kezdődik: Dominique Braga az 5000 méteres futást, Joseph Jolinon a labdarúgást, Louis Hémon az ökölvívást, Montherlant és Jean Prévost magát a sportot, a sportoló testet, az izmok játékát és fegyelmét dicsőítik — de azért magasabbrendű sportirodalomról még a túlzók sem beszélhetnek, hacsak ide nem soroljuk a kitűnő pilóta-írónak, Saint-Exupéry-nek *Vol de Nuit*-jét, a délamerikai repülőjáratnak ezt a modern hőskölteményét. A mai vállalkozó szellem már több krónikásra akadt: André Maurois *Bernard Quesnay*-ben a textilgyáros küzdelmeit festi, Lucien Fabre *Rabevel*-ben a maga erejéből felvergődött üzletember pályafutását, Paul Morand *Lewis et Irène*-ben a szerelem és az üzlet kis összeütközéseit és a *Champions du Monde*-ban magának a versenynek, az erőfeszítésnek, a «rekord»-nak, öt barát, öt mai fiatalember ötfelé ágazó életútjának kisebb-nagyobb örömeit és

fonákjait. Magát a munkát legállandóbban, leglelkesebben s legmeggyőzőbben a munkásból íróvá lett Pierre Hamp ünnepli évtizedek óta, bár nem ő az első író, aki a munkát és a munkást a maga érdeme s jelentősége szerint iparkodik bemutatni és megkedveltetni. Mig legelső könyvei inkább csak zolai regénydokumentumok a vasútról, a halról, a champagne-i borról, későbbi regényeiben mind több tért nyer a maga élete és tapasztalása is, amellet az a háború előtt dívó tudományos humanitarizmus, amely a munkást a szellem embereihez és a modern technikát a szépirodalomhoz próbálta közelebb hozni s amelyen olyan fölényesen mosolyg a mai forradalmi szocializmus. Mégis, minden szép szándéka s bátor kezdeményezése ellenére, Pierre Hamp legmaradandóbb művei bizonyonnyal azok lesznek, ahol, mint a *Gens* történeteiben vagy mint a *Mes Métiers* önéletrajzai lapjain, a számok, a statisztikák és az érvek mellőzésével, magukat a tényeket, az átélt vagy közéről figyelt tényeket engedi szóhoz jutni. E tekintetben sikerrel versenyez fiatalabb pályatársaival, akik, mint Marc Bernard, Tristan Remy vagy Louis Guilloux, szintén a munka tudatos regényítői.

Hol találjon életcélt, vagy honnan merítsen életerőt, aki nem tud s nem is akar a mi mai civilizációnknak szökevénye vagy dicsőítője lenni? Pár éve mintha a legjobbak a forradalmi vagy vallásos élményben keresnék az üdvösséget. Maga a forradalmi jelszó sokféle homályos váagnak vagy eltökélt szándéknak a takarója s jelentheti nem csupán a szociális érzés fellángolását, vagyis az elnyomók ellen az elnyomottakkal vallott közösséget, hanem épp e közösségben vagy bármilyen közösségben való feloldódást, nem egyszer

minden tekintélynek, magának a «rendnek» gyűlöletét, azt a vágyat, hogy egy új világégés az én minden korlátját elhamvassza, azt a reményt, hogy egy új világrend magát az emberi létet, sőt az ember mivoltát is megváltoztassa, nem ritkán valami végletes és kétségbeesett tiltakozást a mai és tán mindenkori életsors ellen. Mig Aragon, akit Montherlant mellett a fiatalabb nemzedék legjobb prózairójának tartanak, a *Cloches de Bâle* nagy történeti freskójában a szocializmus hőskorára vet világot; míg Jean Cassou a *Massacres de Paris*-ban, mint egykor Jules Vallès a *Jacques Vingtras*-ban, a párizsi Commune-t hozza közelebb a mai olvasóhoz; míg Louis Guilloux a *Sang Noir*-ban egy frontmögötti breton kisváros forradalmasodását festi a háború alatt; s míg Panait Istrati, Romain Rolland felfedezettje, ez a román eredetű s franciává lett író, a *Chardons du Baragan*-ban népének rettentő nyomorát s lázadását meséli el, gyermekkori emlék gyanánt: Céline és főképp André Malraux regényei már továbbmennek a társadalmi lázadásnál. Céline hőse, mint Duhamel Salavin-je, a magányos, az erkölcsi lázadozó, az az örök békétlen, aki inkább önmagával, mintsem a külső világgal, pontosabban magával az emberi léttel elégedetlen. Malraux bonyolult regényhősei majdnem mindig a szellem emberei, akiket nem társadalmi elnyomottságuk hajt a forradalomba, hanem bizonyos reménytelen heroizmus, főképpen Garine-nál, a *Conquérants* feledhetetlen hősenél és a *Condition Humaine* csaknem valamennyi szereplőjénél. A hit viszont, mint megoldás, a katolikus regényben szerepel, amelyet Mauriac és Bernanos von ki a családi és vasárnapi olvasmányok kátyujából. Mauriac, aki kedvvel és soká időzött el az Isten nélkül való világ festésénél,

aránylag későn mert csak hozzányúlni a vallásos élmény regényítéséhez. Irène, a *Ce qui était perdu* hősnője, tisztasága, nemessége, sőt szenvedései ellenére még innen marad a hit határán, mint azok a fényes pogányok, akiknek még Dante is külön helyet biztosít rendszerében. *Thérèse Desqueyroux-t*, a méregkeverőnőt s tulajdon leánya vetélytársát saját sötét szenvedélyei viszik a kikerülhetetlen Kegyelem felé. S mindkettőjüket túlragyogja Alain, az *Anges Noirs* ifjú papja, aki családjá s faluja bűnei és bűnözői között az alvajáró bizalmával s biztonságával tör felfelé. Bernanos hősei, legtöbbnyire papok, szinte csak egyetlen problémát, a szentségét ismerik, azaz hogy inkább csak átélik, öntudatlanul vergődve, míg élnek, a víziók, az elragadtatások és a misztikusoktól ismert kétségbeejtő szikkadtság között, a szegénység, az együgyűség s az igazi lelkiélet naiv példáiként, egy mind telhetlenebb, hazugabb és ravaszabb világban.

Műfajok.

Ma már egyre jobban látjuk, hogy a francia regény létében, alapjaiban is megváltozott. Igaz, hogy bizonyos régi regényformák ma is szívósan virágoznak tovább s az átlagregény csakugyan nem mutat különösebb átalakulást; de a magasabbrendű regényben új formák, új technikák, új műfaji változatok keletkeztek, amelyek bizonyos fokig a hagyományos formákat is befolyásolják.

Teljes erővel virul ma is minden támadás ellenére s az elődökhöz nem méltatlan új remekművekkel büszkélkedhet a legrégebb, a legzártabb, a legfranciásabb elbeszélőforma, az úgynevezett lélektani regény, vagyis egy érzés, egy szenved-

dély, egy eset, egy helyzet, egy titok aprólékos elemzése s minden oldalról való megvilágítása. Itt ugyanis, e műfajban, két olyan áramlat találkozott, amelyeknek egyesülése ma is teljes sikerrel dacol a mesterkéeltség, az élettelenység, sőt a művésziatlenség vádjával. Az egyik a franciák ösztönös lélektani érdeklődése, az a friss készség és éleselméjűség, amely a legtávolibb dolgok közt is azonnal kapcsolatot keres s nem nyugszik, nem tud nyugodni, míg nem emel minden homályt a logika és a tudat világába. Ezt a nemzeti adományt csak erősítette az új lélektan, amely a benső ember ismeretét az álomnak és a tudatalatti állapotnak nem sejtett új kincseivel gyarapította. Nem szólva Proustról, akinek lélekkutatása egyenesen forradalmasította az én-ről, az emlékekről, az érzelmekről való fogalmainkat, alig van ma nevesebb regényíró, aki ha csak egy új részlet, egy új árnyalat felvetésével is, ne tágitana állandóan a mai lélekismeret korlátain. Igaz, hogy épp Proust és Gide, valamint Freud hatása alatt, a regényírók egyideig inkább a beteges, a kivételes, a monstruózus eseteket s ösztönöket elemezgették, bár még ezen a téren is nem egyszer maradandót tudtak alkotni: sem Lacre-telle *Bonifas*-a, sem Du Gard *Confidence Africaine*-je nem válik írója székényére. Nincsen olyan korszaka a francia regénynek, amelyben egy-két elsőrangú lélektani regényt ne találunk, a *Princesse de Clèves*-től kezdve, a *Liaisons Dangereuses*-ön s *Adolphe*-on át Gide *Porte Etroite*-jáig, amely még a háború előtt, 1909-ben íródott. A lélektani regénynek legújabb, háború-utáni fel-lendülését, Proust és Gide állandó befolyása mellett, talán Raymond Radiguet töredékben maradt regényének, a *Bal du Comte d'Orgel*-nek posthu-

mus sikerétől számíthatjuk : mintha csak a Princesse de Clèves témája, sőt légrégebben elevenedett volna meg benne, áthangolva a háborút követő párizsi szalonélet ritmusára. Ugyanakkor szinte egymást érik az érzelem- vagy probléma-elemzések : Jacques Rivière *Aimée*-je, egy szerelem hajszálfínom rajza, Jean Paulhan éles lelki láttelelete *Aytré*-ről, a gyilkos katonáról, Lacretelle arcképe *Silbermann*-ről, a koraérett s kitalált zsidó iskolatársról, Schlumberger válságképei az otthonát érett korban odahagyó «boldog emberről», vagy a bajtársa özvegyébe szerető «hűtlen barát»-ról, Marcel Arland *Antarès*-e egy gyermekkorban gyermekszemmel látott szerelemről, — megannyi rövid, sűrített, inkább befelé, a mélybe ásó, mintsem szétterülő alkotás, megannyi cáfolhatatlan tanúság egy többszázados műformának változatlan elevensége mellett.

A másik hagyományos formát, a regénydrámát, sokan szintén avultnak s méginkább életellenesnek tartják, különösen mióta Bourget ebben és csak ebben vélte látni a regénynek klasszikus, sajátosan nemzeti formáját. E műfaj, mint a klasszikus tragédia, amelynek valószínű származéka, az angol regénnyel ellentétben nem engedi a cselekményt szétágazni, hanem kezdettől fogva mindent egyetlen nagy összecsapás, egyetlen csúcspont felé terel, ami aztán nemcsak a kibontakozást, hanem, mintegy utólag, a már megtett utat is megvilágítja, erősen, néha erőszakosan, egyoldalún, egyszerűen drámai módon. Ennek a sokszor színpadias, de mindig hatékony technikának ma bizonyosan Mauriac a legnagyobb mestere, aki majdnem minden regényét egy vagy több nagy jelenetre építi, sőt néhol, mint a *Baiser au Léproux*-ben, vagy *La Fin de la Nuit*-ben,

tudatosan hangsúlyozza a klasszikus tragédiákkal, Polyeucte-tel vagy Phèdre-rel való rokonságot, viszont messze elkanyarodik mesterétől, Bourget-tól, akinek száraz szerkesztésmódját ragyogó költőiségevel s a fénynek és az árnyéknak varázslatos elosztásával feledteti. Szerkezeti szempontból talán a *Désert de l'Amour*-ban közelíti meg leginkább a tökéletességet, ahol az egész cselekmény — egy apának és fiának öntudatlan s hiábavaló vetélykedése egy nő körül — egyetlenegy bárjelenet éjjeli víziójában kap helyet, a végén a nő és a férfiak alaposan előkészített találkozásával. Bernanos erős drámaiságát, éppen úgy, mint Malraux-ét, látszólagos kitérések s szándékos homályosságok leplezik; mégis mi se volna könnyebb, mint például Bernanos *Joie*-ját vagy Malraux két nagy regényét felvonások, sőt jelenetek szerint széttagolni. S ugyancsak dráma, ibseni dráma a Gide *Symphonie Pastorale*-ja, lassú, szinte észrevétlen és részletes készülődéseivel, egyre fojtóbb légkörével, hirtelen kicsattanó viharával s épp oly hirtelen, meredek s szinte összecsapott befejezésével.

A harmadik műfajváltozat — nevezzük regény-életrajznak — szintén a régiék öröke s még csak azt sem állíthatjuk, hogy épp ezt a műformát az új nemzedék új árnyalatokkal gazdagította. A műfaj őse, legalább is a franciáknál, az örökéletű *Gil Blas*, ő támad fel a későbbi írók biográfikus regényeiben vagy pályaképeiben, Balzacnál éppúgy, mint Stendhálnál, Flaubert-nél éppúgy, mint Maupassant-nál s a legtöbb regényíró ma is ösztönösen nyúl e forma után, amely minden más forma közül ha nem is a legeredetibb, de bizonyosan a legregényszerűbb. A példáknak, a meggyőző példáknak szinte se szeri, se száma:

életrajz Boylesve egyik legszebb könyve, a magyarul is olvasható *Cloque kisasszony*, életrajz Estau-nié legismertebb műve, a jezsuita nevelést magasztaló vagy elítélő *Empreinte*, életrajzok Abel Hermant legmaradandóbb regényciklusai s életrajz Duvernois *Edgar*-ja is, hogy csak a század-eleji ismert regényírókra hivatkozzunk. A legtöbb életrajzi regény nem éri be egy-két kötettel, hanem minden életszakasznak egy-egy külön könyvet szentel; ez pedig már átvezet bennünket a sorozatos regények, a «regény-folyamok» mű-fajához.

A «roman-fleuve», amelynek Balzac és Zola a megteremtői s amelyet a háború előtt Romain Rolland *Jean-Christophe*-ja kelettt új életre, alapjában szintén csak egy rég bevált műfaj másodvirágzása; csakhogy ez a másodvirágzás oly tartós és oly bőséges, hogy máris nyugodtan tekinthetjük a mai regény egyik legjellemzőbb, legéletteljesebb vonásának. Az ily ciklusok ugyanis egyrészt az írók termőerejéről, másrészt pedig az olvasók kitartó érdeklődéséről tanúskodnak — s hol lelhetnénk erősebb érvet a mai regény valóságának, életrevalóságának bizonyítására? Az új nemzedék egyik legszebb regénye, a *Thibault*-k sorozatos regény; a huszas években indult meg, majd évekkel ezelőtt, az «Apa Halála» után félbeszakadt, mivel a Thibault-családnak a békeidőkben vázolt sorsát az író sokáig nem tudta vagy nem akarta a mai korba illeszteni; s a most megjelent új sorozat szintén csak a háborúig, «1914 nyaráig» ismertet meg bennünket a két Thibault-testvérnek, Antoine-nek és Jacques-nek sorsával. Ha nem tekintjük Duhamel Salavin-és Pasquier-sorozatát, Chardonne és Lacretelle családregényeit, René Behaine évtizedek óta foly-

tatott nagy korrajzát, az *Histoire d'une Société*-t s mindenekelőtt korunk remekművét, Proust tizenhétkötetes emlékezését az «Elvesztett Időről», — az új nemzedék leghatalmasabb s máris legnépszerűbb ciklusának Jules Romains eddig tizenkétkötetes, de még befejezetlen főművét, *Les Hommes de Bonne Volonté*-t kell tartanunk. Jules Romains roppant műveltségű és becsvágyú alkotó, aki nemcsak költészetében, hanem úgyszólván minden regényében új utakat próbált nyitni a mai francia irodalomnak: a *Mort de Quelqu'un*, talán legszebb könyve, — egy bérház majdnem névtelen lakójának halála s e halálkeltette kis hullámverés — éppen igénytelensége, egyszerűsége révén marad az emlékezetben; a *Copains* és *Donogoo-Tonka* a diákok, a tanárjelöltek sajátos humorát hozzák az irodalomba, ezt a hidegen megfontolt s olvasmányokon nevelkedett logikai és ugrató-humort, amelynek mintha egyszerre Rabelais és Taine volna a keresztapja; s a *Psyché* három kötetében Jules Romains írja meg e korszak ha talán nem is legvonzóbb, de legalaposabb házasság-regényét. Itt, az «Hommes de Bonne Volonté»-ban becsvágya mintha nem ismerne határt, saját bevallása szerint a modern világ vízióját akarja adni olvasóinak, de nem, mint Balzac vagy Zola vagy Romain Rolland, egy-egy központi figurával, előre kiválasztott «hósszal» s egyvonalban haladó cselekménnyel, hanem szabadon, változatosan, levegősen, mindig új meglepetésekkel, hogy a végső szintézis mintegy magától alakuljon majd ki, a tömegben százfelé megnyilvánuló s a nagy emberi Egységet előkészítő «jószándékok»-ból! Egyelőre, igaz, nem tudhatjuk, hogy az eddigi tizenkét kötet nem fog-e esetleg megduplázódni s nem változik-e meg az

egész mű eddig csak sejtett távlata. De azt máris megállapíthatjuk, hogy egyes, kitűnő részletek, alakok és fejezetek ellenére, a cikluson túlságosan érzik a nagyot-akarás szándéka, amely, mint egy készülő ház, leplezetlenül mutatja vasból és betonból való, talán erős, de lehangoló vázát. Ehhez járul a készültségnek, a mindenképp szintetikus, mindenáron mai tájékozottságnak inkább csak alapos feldolgozása, mintsem lényeges átköltése s végül az író hangjának mindenén kívül és felülálló, mintegy a saját tárgyilagosságán ellágyuló pedantériája. Nem mintha tizenkét kötetben, a háborút közvetlenül megelőző esztendőknél e regényes és totális társadalmi «sum-májában», ne találhatnánk akárhány szép és megkapó epizódot, valóban élő figurát, vagy a táj- és környezetrajzok egymással vetekedő sorozatát — nem szólva magának a nyersanyagnak eddig alig látott tömegéről, amelyben a munkásoktól a pénz és a születés arisztokráciájáig, az utcától s a műhelytől a szalónokig és a kabinetek titkáiig, a falutól a fővárosig, a paptól a szabadkőművesig, a tudós laboratóriumától a titkos találkahelyig a mai élet minden szerve, eleme és tevékenysége egybehalmozódik. Clanricard, a naiv tanító ; a szegény kis Louis Bastide, a montmartre-i munkásgyerek ; Jallez és Jerphanion, a két tanár, a regény két «raisonneur»-je s kissé az író két szócsöve ; Allory, az Akadémiába vágyó középestehetségű regényíró ; Mionnet, az intrikus és hatalomra törekvő abbé — akármelyik nagy regénynek szívesen látott alakjai lehetnének ; ugyanígy a párizsi utca, a külváros vagy egy vidéki püspöki székhely rajza a legjobb antológiákban is helyet foglalhatna ; s ami szintén nem csekély érdem, az egészen, pár kisebb és

nem is oly sikerült résztől eltekintve, a nyílt okosság, a friss életkedv és a józan emberszeretet levegője vonul végig. Mégis, hogy adjunk igazat annak a lelkes kritikusknak, aki épp e szempontból Jules Romains-t Proust fölé helyezi? Igaz, hogy Proust legtöbb alakja erkölcsileg, sőt lelki-
leg is kifogásolható, míg Jules Romains művében hemzsegnek a «jószándékú» emberek; azonban Proust tündérvilágába akarva nem akarva is el-
merülünk, míg Jules Romains világát legtöbbször mégis csak kívülről nézzük; sajnos, nemcsak a regényírás, de még a regényolvasás sem tartozik az erkölcsi cselekedetek közé.

A mai regény műfajilag legfontosabb és legjellegzetesebb hozadéka a költői regény és pedig nem csupán azért, mert itt egy valóban eredeti, valóban új műformával van dolgunk, hanem mert e műfaj hangja, légköre, alkotóelemei a többi, a hagyományos regényformákba is behatolnak s azokat is többé-kevésbé a maguk képére formálják. Az igazi költői regény semmiképp sem ugyanaz, mint a romantika óta dívó lírai vagy éregény, amelyet önelemző kedve inkább a lélektani regénnyel rokonít; éppúgy nem tévesztendő össze a szimbólizmusból eredő művészi vagy stílusregénnyel, amely, mint Jammes vagy Noailles grófnő vagy Toulet háború előtti, egyébként oly ötletes vagy finom meséiben vagy hangulatképeiben, a valóságból vett témákat egyéni érzelmek és képek lágy vagy gyengéden ironikus fűzérei-
vel ékesíti. Egyrészt a soká halódó és ma se halott naturalizmus ellenhatásaként, másrészt mert a háború s a háború utáni új élet többé-kevésbé feldúlta a valóság oly biztosnak tartott perspektíváit s végül és mindenekelőtt a költők-
ből lett prózáírók kezdeményére, mingyárt a

háború után egy oly prózai műfaj keletkezett, amely ha nem fordult is el végleg a valóság ábrázolásától, nem azt tartotta a regény kizárólagos céljának, volt bátorsága széjjelszedni, kitágítani, átlényegíteni, esetleg csak játszani vele vagy pedig el is feledni s majdnem mindig felemelni a játék, az álom, a vízió tisztaságába. A műfaj első francia mintáit talán Gérard de Nerval nyújtotta, azokban a kristályos nyelvű s misztikus légkörű elbeszélésekben, amelyek egy-egy leánynév, *Sylvie* vagy *Aurélia* körül központosulnak; s első mai remekét bizonyval a korán elhalt Alain-Fournier alkotta a *Grand Meaulnes*-nal, ezzel a gyermeki egyszerűségű s gyermeki meghittség történettel, amelynek hőseit oly szorongón s ámulva követjük álmai útján, mint kiskorunkban a «világot néző» mesebeli herceget. Ide sorolhatjuk Max Jacobot, Picasso s Guillaume Apollinaire művész-társát, aki prózai munkáiban, a *Cabinet Noir* leveleiben, a *Cinématoma* novelláiban, vagy *Filibuth*-ben, egy montmartre-i aranyóra regényében, oly ragyogó humorral tud fittyethányi a legmindennapibb élet legmindennapibb vonatkozásainak. Az ő csapásain halad egy egész sereg fiatal prózaíró, akik hol csak jókedvükben, hol valami költői szükségérezetből szeretnék a valóságot sarkaikból kiforgatni és megcsúfolni: így például Aragon, legalább is első műveiben s bizonyos fokig még Cocteau is, de aki aztán az *Enfants Terribles*-ben megtalálja s felülmúlja önmagát. Költői regény az új nemzedék egyik legsajátosabb műve, *Nadja*, nemcsak André Breton-nak, hanem az egész surrealista mozgalomnak egyik legvonzóbb alkotása, amely egy férfi és egy nő néhány véletlen találkozása köré valami eddig nem is ismert álmatag és titokzatos atmoszférát te-

remt s amelyben Párizs, a szerelem, az én, még az örület is megannyi egybefolyó káprázatként lopózik az elbűvölt olvasóba. Senki sem járult úgy hozzá az új műfaj elterjedéséhez, senki sem képviseli oly kitartón s annyi ragyogó alkotással, mint a mai regényirodalom talán legszeretetre-méltóbb alakja, Jean Giraudoux. Az ő könyvei valósággal táncba viszik a valóságot, megforgatják, megrészesítik s addig el sem engedik, amíg vidámmá, súlytalanná, hajlékonyá nem formálják. Tündérin egyhangú világában csupa szép, jó, egészséges, gondtalan és rokonszenves ember mozog, többnyire fiatal asszonyok vagy lányok, akiknek mosolya kibékít a világ minden tökéletlenségével s akiknek a társaságában magunk is szépek, jók és vidámak leszünk, legalább is az olvasás tartamára. A *Provinciales* novelláitól a *Combat avec l'Ange* játékos drámájáig ugyanez a mély költészet buzog Giraudoux minden könyvéből, az idillek únt íze s a «konformizmus» ál-szentessége nélkül, ritka és közvetlen vígaszul sok francia és idegen olvasónak. Marcel Jouhandeau szintén költő s szintén a valóság átformálója; de az ő groteszk témái, fanyarul írónikus hangja s metafizikai távlatai épp annyira különböznek Giraudoux derűs tánckölteményeitől, mint a mai festészetben Vlaminck súlyos masszái és nyomasztó égaljai Raoul Dufy pillangós és áttetsző arabeszkjeitől. Jouhandeau is, mint Giraudoux, a vidék, a kisváros ábrázolója; de az ő *Chaminadour*-ja pokol, amelyben örült, rögeszmés, bűnös vagy megszállt alakok rángatódznak, a jouhandeau-i ironia önmardosó hevében. Mint Max Jacobnál — de már nem játékból, hanem teljes, tragikus odaadással — nála is a mindennapiság magasodik titokká, kinyilatkoztatássá, regényé-

ben, *Monsieur Godeau*-ban éppúgy, mint remek novelláiban, amelyek sokszor ijesztő vízióként, rossz lelkek legendáiként hatnak. Itt kell még megemlítenünk Julien Greent, az álmok, a kísértetek, a lidércnyomások francia regényköltőjét, aki angolszász őseitől egy bizonyos angolszász kísértetpoézist is örökölt, a magány, a szorongás, az örület sajátos költészetét, amelyen belül már nem egyszer remekművek is keletkeztek s amelyet Green sem képvisel méltatlanul egy Emily Bronté vagy egy Franz Kafka szomszéd-szédságában. Green már nemcsak hogy megveti, hanem rettegi is a valóságot; mese, környezet, alakok ennek a rettegésnek a hordozói s minden csak ürügy, csak állomás a félelem atmoszférájának fokozására. A green-i regényfigurák árnyaként tengenek az élet partján s borzadva és megbénultan várják a kikerülhetetlent, a halált, az örületet, valami ki se számítható szörnyűséget. A keret mindig zárt és elszigetelt, a kísérteteknek kedvező színhely: egy magányos családi ház, maga a család vagy a kisváros, amely főképp a *Léviathan*-ban valóságos tárháza a borzalmaknak. A legsikerültebb Green-regény valószínűleg a *Visionnaire*, egyrészt megrázó témája, a szegény kis könyvkereskedősegéd önkárpótló lázálmái miatt, másrészt újszerű és a témát remekül kibontó technikájáért s nem utolsó sorban azért, mert itt Green mintha jobban kerülné azokat a hatásvadászó s inkább rémregénybe illő fordulatokat, amelyek régebbi könyveinek legjobb fejezeteit is elrontották. S ha már most a költői regény általános befolyását nézzük, majdnem szabályként állapíthatjuk meg, hogy ami a régebbi regényt a maitól megkülönbözteti, az éppen a mai regény fokozottabb, átható, mintegy at-

moszférikus költészete. Akár a régebbi regionalistákat vetjük össze Ramuz-vel vagy Giono-val, akár Bourget regényeit jogutóda, Mauriac műveivel, akár a félmúlt bálványát, Anatole France-ot André Gide-del, akár Stendhalt vagy a Goncourt-okat a prousti flórával és faunával, mindig e mindenütt jelenvaló, légiés elemre bukkanunk, arra, ami a naturalista regény monstrumait az új regény nemtőivé varázsolta.

Hátra van még a «tiszta regény», amely, mint a («tiszta költészet») szintén a mi korunk találmánya. Felfedezője s egyetlen képviselője ki más is lehetne, mint André Gide, aki lemondva régebbi regényeinek kipróbált sikerű műformájáról, nagy művében, a *Faux-Monnayeurs*-ben oly műfajt próbál megteremteni, amely a regényt, e legtisztátlanabb műfajt, a maga leglényegesebb elemeire korlátozza s olyan keveretlenné, oly tisztává tehesse, mint a XVII-ik századi klasszikusok a tragédiát és a vígjátékot. Minden irodalmi műfaj közül a regény a legszabadabb, a legtörvénytelenebb, «lawless» — s e szabadságát, Gide szerint, eddig csak arra tudta felhasználni, hogy görcsösen kapaszkodják a valóság minél pontosabb ábrázolásába. Épp Balzac, a legnagyobb, vegyítette a regénybe a legtöbb oda nem való s valósággal megemészthetetlen nyersanyagot; Stendhal már jobban megközelíti a tiszta regény ideálját, míg elérni talán csak Mérimée éri el, ő is egyszer, a *Double Méprise* remeklésével. A tiszta regénynek nincs szüksége érdekes külső eseményekre, pontosan utánczolt dialógusokra, részletes személy- vagy tájleírásokra, hanem formára, stílusra, vagyis a külső élettől, a felületes valóságtól való eltávolodásra, hogy, mint a nagy klasszikusok, annál érvénye-

sebben ábrázolhassa a nem múltó, nem a helyhez kötött, hanem az örök emberi kapcsolatokat. A regény eddig csak sorscsapásokkal, szenvedélyekkel, jellemeikkel, társadalmi problémákkal foglalkozott; nem volna-e hát ideje, hogy az énnék és a létnek állandó lényegét keresse?

Vajjon a *Faux-Monnayeurs*, a mai regénynek, Proust műve mellett, bizonytal legjelentősebb, eszmékben és helyzetekben, lélektani és művészi kezdeményekben és találatokban leggazdagabb, legizgalmasabb alkotása, eléri-e azt az ideált, amelyet Gide kitűzött magának s jelenti-e majd valaha is ugyanazt az irodalomban, mint a Bach *Kunst der Fuge*-ja a muzsikában? Bizonyos, hogy Edouard, e regény regényíró hőse, aki mintegy előttünk végzi nyersanyaga felhalmozását és stilizálását, sosem fogja megírni nagy művét, mert hisz, mint egyik szereplő mondja, egy jó regény megalkotásához több naivság és több egyszerűség kívánatos; s az is bizonyos, hogy e pillanatban épp a merészebb kezdeményezők törnek a regény «új realizmus» felé. Viszont ki fejezi ki szebben, mint Gide, nemcsak a *Faux-Monnayeurs*-nek, hanem minden mai írónak, minden mai regényírónak becsvágyát s legtitkosabb rúgóját, mikor így szól: «Miért kezdem örökké újra, amit már mások is elvégeztek, vagy amit magam is elvégeztem, vagy amit mások is elvégezhetnek?»

Típusok.

Nem kétséges, hogy a mai regénytermés egy egész sor valóban új, valóban elsőrangú művel ajándékozta meg az irodalmat. Azonban — így a kételkedők — hozott-e, alkotott-e új típusokat? A regényíró hivatottságát legjobban ember-

ábrázoló képessége bizonyítja s nincs, ami hamarabb biztosítaná népszerűségét, sőt maradandóságát, minthogyha életre tud hívni egy-egy oly emberi figurát, akiben a képzelet és a pontos megfigyelés, egyrészt a legáltalánosabb, másrészt a legegységibb jelleg valami éppoly szerencsés, mint titokzatos harmóniában egyensúlyozódik. Hány regény hullott már a feledésbe, míg hőse vagy csak egyik mellékalakja sértetlenül szeli át a századokat? Hány ily hős szökött fel a papírosból, hogy aztán az életet, a mi életünket gazdagítsa, pusztá nevével fényt, mosolyt, megértést, egyetértést teremtve köztünk, mert hisz egy-egy ilyen név már nemcsak egyetlen korlátolt létet, hanem sokszáz sűrített élet sokszáz lehetőségét jelenti, átítatva és átköltve az emlék, az olvasás, a fantázia szabadságával. Lássuk mármost, szólnak a hitetlenek, az új regényirodalom maradandóságra hivatott típusait. Hol vannak azok az alakok, akiket méltán iktatunk be, nem is a XIX-ik század balzaci, stendhali, flauberti figuráinak sorába, de legalább a századforduló ma is eleven, közismert, sőt közmondásos alakjai közé, mint aminők Robert Greslou, a bourget-i «tanítvány», Anatole France szelíd tudósai, Sylvestre Bonnard vagy Monsieur Bergeret, Huysmanns esztétája, Des Esseintes, Abel Hermant Courpières-je, ez az aggálytalan életművész, vagy a szegény kis Poil de Carotte, Jules Renard koravén gyermekhőse? Mondhatnók, hogy az ily típusok kialakulásához több idő kéne, mert hiszen életképességüket csak bizonyos távlatból tudnók megítélni; azt is mondhatnók, hogy az új regényirodalom nagyjában nem az élet utánzására, hanem újjáköltésére törekszik és így a típusok alkotása nem tartozik sürgősebb becs-

vágyai közé. De mivel az ily érvekkel csak újabb kételyeket ébreszthetnénk, bizonynyal célravezetőbb lesz, ha bemutatunk pár mai regénytípust, bár itt meg kell jegyeznünk, hogy ezek az alakok, épp azért, mert maiak, ma még nem rendelkezhetnek a véglegesség jellegével, inkább csak arra képesek, arra méltók, arra hajlamosak, hogy idővel helyet kapjanak a regénytípusok galériájában, amikor ők is megszerzik majd a hitelesség patináját.

Időrendben az első ily típus Valery Larbaud *Barnabooth*-a: nemcsak azért, mert a könyv 1913-ban, a háború küszöbén jelent meg, hanem mert maga e típus is mintegy átmeneti tünet az utolsó békeévek s a háborút követő kor között. Valery Larbaud egyike a mai kor legnemesebb jelenségeinek. Jóllehet egész munkássága mindössze négy-öt kötetre terjed, húsz év óta alig van oly jelentős irodalmi mozgalom, amely ne őt vallaná kezdeményezőjének vagy közvetítőjének: ő terjeszti leghatékonyabban az idegen irodalmak és kultúrák szeretetét, a tudásnak, a műveltségnek azt a szabad és eleven fajtáját, aminőre csak született világi és művész képes; őtőle indult ki az utazásnak s a világismeretnek az a mómora, amelyben Morand vagy Giraudoux is az ő tanítványának vallja magát; s ő alkalmazza legsikeresebben a «monologue intérieur»-t, ezt a részben Dosztojevskitől, részben Joyce-től átvett új elbeszélőformát, amely a lírát s a lélektant oly gyöngéd harmóniába hozza az *Amants, heureux amants* novelláiban. Mindezt a tudást, művészetet, előkelőséget és földrajzi szomszúságot regényének hőisében, *Barnabooth*-ban is megtaláljuk, de annyi más, általános és egyéni vonással elegyítve, hogy itt is, mint az irodalom régebbi «nyitott» típusainál,

ugyanazt az alakot egyszerre többféleképp látjuk és magyarázzuk. Társadalmi szempontból Barnabooth délamerikai milliárdos, aki azonban szűkebb hazáját látásból is alig ismeri, élete huszonhárom évét túlnyomólag Európában töltötte el s mivel vagyona őrzésével sem neki kell bíbelődni, szabadon élhet önmagának, az utazásnak, az élvezetnek, az érzékek és az elme legválogatottabb örömeinek. Ha csak ezt az oldalát nézzük, akkor a regény elsősorban az evangéliumi Gazdag Ifjú drámájára emlékeztet, azéra, aki vagyonát se élvezni, se feláldozni nem meri, aki a szegényebbek szemében csak gazdagnak, de nem teljes embernek, tétlennek, műkedvelőnek számít s akit pénze nemhogy segít, inkább megakadályoz abban, hogy az étellel és az emberekkel egyszerű, tiszta, közvetlen kapcsolatba kerülhessen. Amellett vagyonán kívül származása is elválasztja az európai többségtől, «az elmeorvosok Normális Emberétől», a polgári társadalom alacsony élveitől és önelégültségétől — ez pedig nem csupán arra jó, hogy fokozza magányát és különységét, hanem hogy magasról nézhessen mindent, a történeti, társadalmi s faji előítéletek súlya nélkül, egy kissé mint a Voltaire Vadembere. Az igazi Barnabooth, a gazdagság és az exotikum kérge mögött, egy kissé félénk, sokszor habozó, kíváncsi s élményre-éhes poétalélek, aki átengedi magát minden útjába kerülő városnak, fajnak, kultúrának, asszonyoknak vagy barátoknak, akinek egyetlen s legforróbb vágya a szereteten át való megismerés és aki tulajdonképp senki más, mint az örök fiatalság keretbe nem szorítható típusa, itt-ott az 1910-es évek gyengéden éreztetett árnyalataival, vagyis annak a korszaknak, amelyben az ilyen lelkek, mint érzékenyebb műszerek, talán előre

sejtették az Európát fenyegető veszélyt s még egyszer végigsimogatták legszebb tájait és remekműveit. Barnabooth nem fáradt esztéta, mint a Huysmans Des Esseintes-je, nem is brutális élvező, mint majd Mauriac fiataljai, hanem hibátlan eszű és egészségű, testét-lelkét fegyelmező atléta, aki kedvére töltekezik a művészet és az élet örömeivel, megfürdik kora szellemi áramaiban — épp azokban, amelyek ma se veszítették el savukat, — elveti Nietzschét, bámulja Tolsztojt, megénekli irónikus és whitmani versekben életkedvét, szépségimádatát, szabadságszeretetét, «Isten-keresését», hogy aztán minden különösebb fáradság vagy kiábrándulás nélkül, inkább csak barátai példájára s talán mert nem tud már mit kezdeni korlátlan és gyökértelen függetlenségével, hazamenjen földjére s népe közé, — «mintha csak meghalni menne, elégedetten és meztelenül».

A prousti regényalakok között nem könnyű a választás, mivel talán Balzacon kívül sehol sem találunk több élő típust : gondoljunk csak Charlus báróra, ijesztőn groteszk szenvedélyeivel, Monsieur de Norpois-ra, a közhelyekben író, élő és beszélő diplomatára, Bergotte-ra, a híres regényíróra, Oriane-ra, a tökéletes nagyvilági nőre, Françoise-ra, az okos paraszt-szakácsnőre s a regénynek úgyszólván mindegyik nevezetesebb szereplőjére! Mégis maradjunk *Swann* mellett, egyrészt mert időrendben is ő az első a nagy prousti típusok között, másrészt mert néki adott Proust legtöbbet a maga belső és külső lehetőségeiből. *Swann* is még, mint Barnabooth, háború előtti jelenség, az önzetlen, az önmagáért való, a «tisztá» nagyvilági élet szimbóluma, azonban, szemben Barnabooth-szal és zsidó eredete ellenére, egy helyhez és időhöz kötött, kizárólagos szemlé-

letnek, a francia századforduló úri szemléletének a keretében. Vagyonával, eszével, műveltségével, megjelenésével a legzártabb körök kedvencévé, a legkényesebb arisztokratáknak, magának VII. Edwardnak benső barátjává válik. Modorában maga a megtettesült szeretetreméltóság; mint az igazi nagyvilágiak, ő is megvetni látszik a nagyvilágot, bár talán egy napig sem tudna már meglenni nélküle; hogy ne lássék nagyképűnek, kerül minden komolyabb vitát, ítéletet vagy véleményt s helyettük apró tényeket, évszámokat, konyharecepteket idéz; ha pedig mégis kénytelen nem mindennapos témákról szólni, azonnal bizonyos iróniával, idézőjeles pátosszal él, mert semmit sem kerül úgy, mint a pedantériát. Amit úgy szeretnek benne, az talán épp a nagyúri élet céltalan, érdektelen kedvtelése: pénzét, idejét, tehetségét, mindenét a társaséletnek szenteli, műtörténeti tanulmányai egyedül csak arra jók, hogy magának s barátainak szép képeket s műtárgyakat vásároljon, ízlésének csak annyi hasznát veszi, hogy hölgyeknek tanácsokat adjon egy szín vagy egy jelmez megválasztásában s életenergiái kimerülnek a Faubourg legszebb, legdivatosabb asszonyainak a meghódításában. Fia-talkorában belekezdett egy Vermeer-ről szóló tanulmányba: de akár mert életmódjával száműzött magából minden magas eszmét, akár mert, mint az életművészek, az élet formátlan lényegét külső, bár szép formákra váltotta fel, akár mert, mint a tétlenek, az Életet az alkotásnál is többre tartja, akár fajának ősi, mintegy ótestamentumi fatalizmusánál fogva, csakhamar ezt a munkáját is abbahagyja. Lassanként — és itt válik proustivá, maivá, ismerősünnké — életkedve valami különös belső szárazsággá, valami mély és bánatos

szorongássá változik, mintha élete díszletei mögött érezné az elmúlás közelségét. Kései szerelme és a zene új fiatalságot fakaszt benne, állandó derűt, nyugalmat, misztikus megújulást érez, újra hisz az eszmékben, a láthatatlan valóságban s szeretné az életét megint egy ideálnak szentelni. Dolgozni kezd, de már késő: szorongása megint feltör, szerelmébe is behatol, amelyet kínzó szükség-érzéssé, a birtoklás «képtelen és fájó vágyává» változtat s ezentúl már csak ennek a szenvedélynek, majd pedig feleségének és lányának él, akiknek nagyvilági becsvágyait a síron túl is híven kiszolgálja.

A *Grand Meaulnes*, a nagy Meaulnes-fiú, Alain-Fournier fiatal hőse, már 1913-ban — Barnabooth és Swann évében — a sehol meg nem pihenő, soha ki nem elégíthető, szinte eszményi kalandszomjat képviseli, amelyet mintegy kívülről is oly rokonszenves fénnel övez az egész könyv álomvilága s írója rövid életével való egybeforrása. Augustin Meaulnes gazdag parasztfiú, aki már gyermekkorában is csak a szabadban él igazán, erdőben, nádasban, vadmadarak között. Testi ereje, hallgatagsága, nyugtalan kutatókedve magasan pajtásai fölé emelik s leghűbb barátja, maga az író, aki krónikásává szegődik, úgy követi lépteit, oly szorongó áhítattal, mint Péntek a Robinzonét, mint Horatio a Hamletét, mint a polgár béke- és boldogságvágya a Felfedezőt, a Hóst, a Kalandort. Az iskolából egyszer megszökik s egy magányos kastélyba téved, ahol őt is befogadják egy készülő menyegző gyermekvendégei közé és ahol először látja Yvonne-t, a kastély urának leányát. A jegyespárra hiába várnak, a násznép szétszéled s Meaulnes is hazatalál, az ünnep és Yvonne emlékével. Ezentúl csak egy

vágy élteti: hogy Yvonne-t s a kastélyt megtalálja — de amikor évek múlva megtörténik a viszontlátás, hiába veheti feleségül azt, aki ígéret nélkül is várt rá, hiába rakhat vele fészket a rommá-vált tündérkastély maradványában, megvalósult vágya mellett megint elfogja a kísértés, megint új vándorútra kel, maga se igen tudja, milyen célért, — s magas termete, borongós arca, örökös úti köpönyege úgy tűnik el szótlanul szerettei és az olvasó szeme elől, mint vele és írójával együtt egy egész fiatal generáció, a háború fiataljainak halálra és hallgatásra rendelt nemzedéke.

Lafcadióval, Gide lelki gyermekével már át-
lépjük a háború éveit: mert bár a *Caves du Vatican*, amelynek egyik főszereplője, még 1914-ből való, igazában a háború után találta meg olvasóit és követőit. Lafcadio félig román, félig francia származású, alig húszéves, törvénytelen fiú, — de nem azért, hogy, mint a romantikusoknál, bizonyos előítéletek ellen s bizonyos jogokért harcolhasson, hanem mert így, Gide szemében, szabadabban, erőteljesebben, «törvénytelenebbül» fejlődhet. Anyjától, aki korán elhal s anyja barátaitól, akik meg korán magára hagyják, rang, vagyon, biztos társadalmi helyzet s rendszeres iskolázás helyett csak szépséget, egészséget, fényes ést, teljes életvágyat kap örökül s természetes szilajságát egyedül éles öntudata s önfegyelmező készsége enyhíti. Mint egy vonzó és veszélyes vad, úgy áll az élet küszöbén, friss étvágygal, feszült izmokkal, kíváncsian sorsának ezer ismeretlen lehetőségére, de talán még kíváncsibban önmagára. Testi és erkölcsi hajlékonysága, élet-szomja, érdektelensége s főképp belső életében a tudatosság és az ösztönösség keveréke nem egyszer

emlékeztet Fabrice del Dongo-ra, Stendhal *Chartreuse de Parme*-jének nem kevésbé bonyolult főalakjára. De még ő is, Fabrice is, mennyivel naivabb, álmatagabb és egyszerűbb Lafcadiónál, aki minden következetlensége s civilizátlansága ellenére legkisebb belső rezzenését is éber szemmel figyelgeti, kissé mint Teste úr, a Valéry hőse, az öntudat e modern bajnoka. Mégis az életben legjobban magát az életet szereti — nem azt, amelyet valóban átél, hanem amelyet átélhetne s amikor váratlan örökséghez jutva útra, kalandra, új életre indul, használatlan erőit, érintetlen képességeit szeretné egy távoli, egy ismeretlen emberiség közt kipróbálni. Első ilyenmű kísérlete — egy «érdektelen cselekedet», egy «megokolatlan» emberölés, alapjában a primitív vadság, a diákos meg gondolatlanság s a felelőtlen kalandosság műve — meglehetősen balul üt ki, mivel nemhogy szabadságát bizonyíthatná be vele önmagának, ellenkezőleg, visszakényszeríti a társadalom keretei közé. Ott marad-e? mi lesz belőle? s mi lesz annyi sok mai Lafcadióból, akik néhány kalandregényen s pár nietzschei töredéken kívül főképpen ösztöneikben olvasgatnak? S még ha igaz is, hogy Bernard, a *Faux-Monnayeurs* lázadó, majd megbékélő ifjú hőse Lafcadiónak későbbi mása s többé-kevésbé folytatója, — hihető-e, hogy Lafcadio valóban s végleg «civilizálódik», vagyis mint Bernard s más tékozló fiúk, megtér a rend és a család kebelébe?

Salavin, Duhamel ötkötetes regénysorozatának főalakja, már egészen a mi szemünk előtt futja be bús pályáját: a ciklus első kötete még 1920-ban, az utolsó tizenkét évvel később, 1932-ben jelent meg. Alig van mai francia regényalak, aki, legalább kezdetben, olyannyira emlé-

kezetne Dosztojevszki legjellegzetesebb hőseire, éppen a két végletre, egyrészt Miskin hercegre, az angyali «félkegyelmű»-re, másrészt meg a kiszámíthatatlan, az «ördögös» Stavroginre. Maga Salavin szegény, szürke, sem különösebben tehetséges, sem szerfelett becsvágyó kishivatalnok, aki békén él anyja mellett könyveivel és fuvolájával s bizonynal mindig is így élne nyugodalmas haláláig, ha egyszer, akár mert nagyon is közről olvasta Dosztojevszkit, akár mert beléjenyilalt egy percre gépies és távlattalan rabszolgasorsa, meg nem fricskázza főnöke fülét, hogy így bizonyítsa be «szabadságát». Állástalansága, nyomorgása minden belső démonát, minden «férges» gondolatát rászabadítja; s már-már kéjjel engedne a teljes züllés, az önmegsemmisülés mindennél csábítóbb kísértésének, ha hű anyja, szelíd felesége s jóbarátja nem támogatnák. De Salavin csakhamar az érzelmi kötelékeket is börtönnek érzi: szerettei ragaszkodása éppúgy, mint hivatali robotja csak akadály, úgy érzi, egy új ének, egy új életnek, egy jobb, nagyobb, szabadabb Salavin-nek a megteremtésében. Ha tanult volna, esetleg orvos, tudós is lehetne; ha régebben kezdett volna az íráshoz, a festészethez, a muzsikához, ma talán mint művész vívhatná ki az áhított magasabb életet; ha gazdag lenne: de ahhoz akarat kell; ha imádkozni tudna: de ehhez meg hit kell. Mit tegyen hát, tintásujjú kis Faust, «düszerkabátos Don Quichotte» — ahogy egy gőgös kritikusa hívja — hogy úgy ne járjon ormótlan vágyaival, mint Chaplin az ő ormótlan cipőivel? Ha «szentté» lenne, a maga szentjévé, levetkőzné régi énjét, felemelkedne önmaga fölé? De a papok, a legjobbak is, csak más hívők és más szentek egyetemébe vezetnék; s Salavin a maga

erejéből s egymagában akar feljebb jutni. Hátha egyszer másokkal, a világgal törődne? s hátha a megváltozott világ az ő újjászületését is magával vonná? De Salavin, örök magányos, a forradalmárok közt sem boldog: elégedetlenek a világgal — de mért nem elégedetlenek önmagukkal? s meg akarnak változtatni mindent — de meg tudják-e változtatni az embert? Ahány kísérlet, annyi hajótörés; Salavin, mindenben csalódva, nevet és hazát változtat s így hajtja végre, több híján, a maga egyéni forradalmát. Afrikában mintha megvalósíthatná legvakmerőbb ábrándjait: megmenti egy gyermek életét, pestisgyanúsakat ápol, vérét adja egy bennszülöttnek s már-már szentként imádják — de mi haszna, a szíve száraz marad s nem érzi az áhított újjászületést. Csak mikor vad szolgájának golyója félhalottra sebzi s felesége eljön érte, hogy hazavigye egykori otthonába: odahaza, a régi könyvek, emlékek és ábrándok között, a sok hiú kísérlet végén s közvetlenül a halál előtt, úgy érzi, végre megtalálta, amire egész életében vágyott s amire Salavinnal együtt annyi sok mai Salavin áhítozik: «a békét, az örömet, halhatatlan lelkét, Istent».

Garine, a malraux-i «*Hódítók*» hőse, a mártírságból a cselekvés, a forradalmi cselekvés világába vezet. Míg Salavin származásában éppúgy, mint legszebb lendületeiben mindenkor típikusan kispolgári, típikusan francia marad, *Garine* már félig svájci francia, félig orosz eredetű, kozmopolita műveltségű forradalmár, de aki — éppúgy, mint Salavin — nem találja helyét az emberek közt. Párizsban végzett tanulmányai után az idegen légióban harcol a háború alatt; utána Svájcban mint kiadó és fordító tevékenykedik; de tetterejének és becsvágyának kevés a könyv

és szük a kis Svájc s amikor Kínában élő barátai az ottani forradalmárok közé hívják, teljes erővel fog hozzá a kantoniak felkelésének szervezéséhez. Mi hajtja Garine-t, aki, mint Malraux, «marxista és nietzscheánus is egyben», a tömeg és a forradalom, a közösség és a szolgálat karjaiba? Származása, vagyona, neveltetése, tehetsége egyformán biztosíthatná néki a társadalomban való elhelyezkedést, sőt emelkedést; de Garine éppen úgy «társadalmatlan», ahogyan mások ateisták, nem azért, mert gyűlöli, hanem mert képtelenségnek tartja a társadalmat, sőt azon túl, mint egy másik Malraux-regény csodálatosan szép címe mondja, magát az emberi sorsot, az «emberi lét-feltételt». Nihilista? de akkor mért vállalja egy szabadító, egy boldogságot ígérő mozgalom vezetését? s aki a maga szabadságát, a maga erejét nézi elsősorban, hogy tudja az kiszolgálni — mint ahogy valóban kiszolgálja, hajlamait, betegségét, legbelső lényét is legyőzve — egy idegen tömegnek, a kínai kuliknak szabadságharcát? Garine nem szereti a népet, de még kevésbé szereti elnyomóit; látja a forradalom szörnyűségét, de még szörnyűbbnek látja az ellentábort; és így egyetlen közössége a néppel a harcban való közösség lesz. De ha nem hisz a harc eredményében, az emberiség megváltozásában, ha tudja, hogy nincs orvosság a tömegsors gyötrelme ellen s ha — mint Pascal óta senki — oly mélyre lát az emberi lét homályában, miért harcol? Azért, mert a mai rendet nem tudja se elviselni, se elfogadni; mert nem akar alulmaradni; mert szeretne életének valami magasabb értelmet adni; és végül és elsősorban mert hódító természet, conquistador, aki a hatalmat nem a pénzért, nem a tekintélyért akarja, csak önmagáért, azért, hogy

ép energiáival a leghatékonyabban élhessen, hogy a végsőig feszülve vezethessen, dönthessen, kényszeríthessen, uralkodhasson — mert így talán elnémíthatja hiábavalósága érzetét. Garine tudja, hogy nincs kiút: hogy semmi se válthatja meg betegségétől, magányától, időelőtti halálától — s mégis marad és küzd tovább illúzió és kétségbeesés nélkül. Garineban, Garine gyötrődésében, ellentmondásaiban, végzetében Malraux egy egész nemzedék helyzete elé tart tükröt; s könyve, amely 1928-ban, majdnem tíz éve jelent meg, ma is tisztán mutatja a francia s európai fiatalok egy részének drámáját.

Antonio, a szép Antonio, Jean Giono *Chant du Monde*-jának «aranyszájú» halásza, a lélek fanyar magánya, bús pőrévettközése és céltalan heroizmus helyett a természettel együttélő meztelen ősembert idézi fel, a mai nagyváros emberének paradicsomi vágyálmát. Giono legtöbb regénye, a *Colline*-től a *Que ma joie demeure*-ig egy-egy kiszakított darab a föld, a víz, a fák, a primitív lények életének nagy mitoszából, majdnem mind egyik központjában egy, a többinél szebb, erősebb, boldogabb és igazabb hőssel, aki mintha felsőbb-ségét egyedül a természetből, a természet legmélyebb s legtitkosabb forrásaiból merítené. Valamennyi közt legvonzóbb, legteljesebb Antonio, aki egyedül uralkodik a maga kis szigetén, ura a folyónak és a hegynek, a halaknak, vadaknak és madaraknak s koronázatlan fejedelme a partvidék és az erdők naiv és babonás népének, a halászoknak, vadászoknak, favágóknak és pásztoroknak. Reggel, még késő ősszel is, mingyárt a vízbe veti magát s a víz íze és az ár sodra szerint feszíti ki különböző hálóit; az örökös vízi-élet testét is egészen átformálta, meglátszik rajta a víz haragja,

tudománya és símogatása ; olykor horog és háló nélkül, pusztá kézzel is fog halat s jókedvében úgy énekel, mint egy nagy vízimadár a folyó felett. Antonio beszél a fákkal, kitalálja őket az illatukról, mint ahogy messziről megérzi a hegyet, az állatokat, az időjárás változását. Legtöbbször meztláb szeret járni, hogy kitapintsa a föld minőségét ; éppoly biztosan úszik a vízben, mint ahogy vadászgat az erdőben ; s éjjel, mielőtt elalszik az erdei fák alatt a puha mohán, megnevezi s megénekli a feje fölött ragyogó csillagokat. Itt, a «Világ Énekében», e fordított Odysseában, ahol az öreg favágó megy elveszett fia megkeresésére, Antonio az öregnek szinte már nem is földi oltalmazója. Útközben, mint egy hőseposzban, száz csodát és kalandot élnek át, találnak egy szép fiatal asszonyt, aki Antoniéhoz szegődik, meglelik az eltűnt fiút, aki menyasszonyt rabol magának s diadallal térnek haza a magukverte tutajon, mint hajdan az argonauták, mint Trójából a görögök, mint a mesék és hitregék királyfiai és hőroszai. Antoniónak nincs semmije s mégis az egész világ az övé ; hangja, külseje, tekintete minden embert és állatot megejt ; az asszonyok sóvárogva, a férfiak csodálkozva nézik, mint a csak földi életnek, életüknek legszebb kiteljesülését. Antonio nem fél semmitől, nem hisz semmi-
ben, nem töpreng semmin ; lelkének csak rezgéseit véljük olykor kitalálni, pompás érzékei viszont a világgal együtt énekelnek ; ő a mai pogányság, az új panteizmus megtestesülése, azé, amely az ember sorsát a növényi és állati sorssal azonosítaná s amely akárhány mai fiatalnak csábító, mert könnyen elérhetőnek hitt ideálja.

Mily fakónak, mily szánalmasnak, szinte visszataszítónak tetszik hozzá képest az a szegény

kis fiatal pap, Georges Bernanos regényének, a *Journal d'un Curé de Campagne*-nak főalakja, akinek az író még a nevét sem árulja el, hogy ezzel is mindennapibbnak, egyetemesebbnek mutassa! S mennyire elhomályosítják, legalább első pillanatra, még magának Bernanosnak hasonló regényhősei is, Donissan abbé, a *Sátán Árnyékának* démonnal viaskodó szentje, vagy Chevance abbé, az «*Imposture*» és a «*Joie*» Chantaljának gyóntatója. Kivéve egy családi drámát, a falujabeli grófék drámáját, amelybe csak akarata s kedve ellen keveredett, egész rövid életében semmi nevezetes dolog nem történik s mint a nagy század egy neves papja, ő is míg él, «csak prédikál, csak gyóntat, azután meghal». Dehát mi is történhetne egy jámbor falusi plébánossal, a francia Flandria táján, valahol Lille és Amiens között, minthogy elvégzi napi teendőit, misézik, tanít, beteget látogat s iparkodik az Evangéliumot a mai világrendben is megvalósítani! Mindehhez erő és egészség kéne; de a mi plébánosunk oly beteg, csak rossz borral és száraz kenyérrel él s testi gyengülésével együtt belső szorongásai is növekednek. Fiatalos merevsége, tapasztalatlansága, ügyefogyottsága teljesen kiszolgáltatja híveinek, akik előbb csak nevetnek, később már inkább szána-koznak, a végén meg is botránkoznak rajta; feljebbvalói viszont buzdítják a társadalmi «valóságokhoz» való alkalmazkodásra. Magányában s gyötrődései közt egy szomszéd falu papja a támasza, aki elsőnek látja meg benne az isteni elhivatottságot; de a plébános nemhogy többnek, inkább kevesebbnek érzi magát mindenkinél s egyre világosabban látja, hogy a szegénység szelleme az ő legigazibb adománya. Bárhova néz, bárkivel vitázik, mindenütt a Szegénynek, a Szegénység-

nek arcára bukkan: ő maga nem is paraszti, hanem eselédorsú szülők fia, aki teljesen híjával van a tulajdon érzékének s bírni vagy parancsolni képtelen. Még kiskorában olvasta Gorkij gyermekkori emlékeit; addig csak egyedül volt a nyomorával és most ez az olvasmány egy egész népet adott mellé társul, s azóta mindig imádkozik Gorkijért és az oroszokért. Látja, mintegy magán át érzi a nyomorgók életét, a monoton vergődést a mindennapi falatért, ezt a kimerítő harcot az éhség, a szomjúság, a hideg ellen; hallja, mint egy állandó zsidongást, a koldusok, a betegek, az örültek, a hajléktalanok hangját, azokét is, akik már halottak, azokét is, akik csak ezután nyomorognak és akik mind azt kérdik: mire jó mindez? miért a szenvedés? A mai világ, akár a forradalom, akár a parancsuralom útján, egyszerűen ki akarja irtani a szegényeket, mivel csak holt súlyt jelentenek a gőgös földi civilizációknak; de ha féken is tudná tartani a pénzre és hatalomra vágyó emberfajtát, a szegényt csak csordává vagy kispolgársággá szürkítené s az emberek úgy megundorodnának ettől a középszerűségtől, hogy az önkéntes szegénység új tavaszként virulna fel a földön! Mindig lesznek szegények, hirdeti az Evangélium, így hát a papnak is tanítania kell a szegénység szellemét: de hogy tanítsa a gazdagoknak? s főképpen, hogy tanítsa a szegényeknek, akik épp az ellenkezőjét várják, szabadulást, forradalmat? s hogyan állítsuk vissza a szegényeket eredendő jogukba és méltóságukba? Pedig a világ csak úgy gyógyul meg, ha vállalja a szegénységet. S addig is az egyetlen megoldás a szeretet: a szegény *caritas*-ból él, ami alamizsnát és szeretetet jelent. S a mi papunk is, megvetve minden polgári kényelmet, a szeretetet keresi és hirdeti mindenütt

s szerinte még a pokol se más, mint ha már nem tudunk szeretni. Amikor megtudja, hogy menthetetlen, hogy nemsokára meg kell halnia, hirtelen felvillan előtte szerény életének szerény titka — az, hogy végig szegény és gyermek maradt s hogy a kettő szelleme hasonló, sőt egyet jelent. Nem hal meg könnyen, bánat nélkül: szeretete az embereket, az élők földjét, az utakat, amelyeken mindig gyalog járt hívei és szegényei után s nehezen hagyja itt e világot, amelyet pedig alig ismert, mert úgy ment át rajta szégyenkezve, mint aki nem meri megmondani, magának se meri megvallani a szeretetét; de most már magát is szeretheti, alázattal, mint Krisztus szenvedő tagját. «Minden kegyelem», mondja halála előtt s e kegyelem fényében ez a kis pap, aki se szent, se reformátor s akinek elszórt falukban, a franciák és nemcsak a franciák közt, biztonnal igen sok társa akad, mintha a kornak, korunknak minden más típusát túlragyogná. Mintha csak ő, a Névtelen vezetné ezt a változatos kórust, amely a háború küszöbén a gazdagokkal, az élvezőkkel, a Swannokkal, a Barnabooth-okkal s a Lafcadiókkal kezdődik, hogy Salavin bús tehetetlenségén, Garine büszke nihilizmusán s Antonio szép pogányságán át benne, a hit, a szeretet és a szegénység emberében válják teljessé.

A harmadik réteg.

Elméletek és törvények, kellő környezet vagy atmoszféra, az újságnak, a változásnak vágya, sőt elszánt keresése — mindez se külön, se együtt nem teremthet még új irodalmat, legfeljebb alapot, hangulatot, kedvező fogadtatást annak az újnak, amit csoda vagy ajándék gyanánt pár alkotó hozhat magával. Amikor 1915-ben Bergsontól

is megkérdezték, micsoda új szellemet vagy irodalmat vár a háborútól, a filozófus nem mondhatott mást, mint amit minden műve hirdet, vagyis hogy a gondolat, tehát az irodalmi alkotás is nem a külső körülmények, nem elvont okok függvénye, hanem hirtelen feltűnő s előre nem látható egyéniségeké! Ez az utolsó fejezet is a mai regény egyéniségeit, vagyis úttörő, vezető, példaadó szellemeit szeretné bemutatni, azokat, akik nem érték be a meglevő, a kész formákkal, hanem nyelvi, technikai, erkölcsi, szellemi, vagy minden téren a regényt hol mint epikus műfajt, hol mint az én kifejezőmódját iparkodtak gyökeresen megújítani. Bármily csábító volna is mindannyit egy generáció, vagy csak egyazon világnézet kereteibe szorítani, épp azért, mert egyéniségek, együttesen sehova se sorolhatók s nemcsak korban vagy szemléletükben, hanem művészi céljaikban s a regénnyel szemben való magatartásukban is különbözők — és ha joggal szólhatunk a mai francia regényről, mint az utolsó évtizedek különálló, önálló egységéről, az éppen e különbségnek, a tehetségek változatosságának, az egyéni mondanivalók szabadságának köszönhető. Másrészt, ha közlőről nézzük ezeket az elsősorban álló alkotókat, lehetetlen nem látnunk bennük bizonyos típusos vonásokat, olyanokat, amelyek minden kor regényíróinál fellelhetők és amelyek, úgy látszik, mélyen az én, az egyéniség mögött, magának a Regényírónak lényeges és elvülhetetlen vonásai. Így látunk mai elbeszélőket, akik elsősorban «ábrázolók», vagyis az eléjük táruló élet minél hívebb és teljesebb tolmácsolói; látunk azután «mesélőket», akiknek főképp az epikai áram, a regény őslényege a fontos; találkozunk «poétákkal», akik előbb szétszedik, azután átlénye-

gítik a valóságot, hogy szabadon s kedvük szerint új valósággá varázsolják; «látnokokkal», akik meg ugyanazt a valóságot egyéni világképbe zárják, vízióvá hevítik; bámulhatjuk a «hódítókat», akiknek a regényírás csak keret, csak alkalom élményeik vagy képességeik irodalmi megrögzítésére; és végül a «kísérletezőket», akik a regénynek, mint műfajnak nyitnak járatlan utat, merész távlatot. «Tiszta» típus egyetlen sincsen: a legtöbb nagy regényíró valamennyi típusnak a keveréke s főképpen a maiakban a poéta és a kísérletező a legjellemzőbb. De talán ez a csoportosítás mégsem lesz erőszakos vagy haszontalan: egyrészt, mert a mai vezetők közt mindegyik típusra találunk példát, másrészt, mert e hatféle jelleg egyazon egység más-másféle arca s eléggé közelről követi a műfaji és egyéni változatokat.

Ábrázoló regényírót nem egyet találunk az első sorban, hisz Balzactól Jules Romains-ig mi más a vérbeli regényíró nagy becsvágya, mint éppen korának s kortársainak minél életteljesebb regényítése! A mai ábrázolók közül Jules Romains a legtudatosabb s a *Jóakarátú Embereknek* ma még befejezetlen ciklusa valóban teljes tükörnek készül; de talán épp e tudatosság bénítja meg e szép kísérlet hatékonyságát, mint ahogy a túlságos becsvágy néha épp túlsága miatt sikertelen. Duhamelt két regénysorozata szintén e csoportba utalja s csakugyan Salavin élete éppúgy, mint a Pasquier-család krónikája a valóság, a mai élet-sorsok hű és tiszta nyomonkövetése: az első egy vergődő kispolgári léleké, a párizsi Panthéon-városrésznek, e városrész egy vén házának megdöbbszentön eleven keretében, a másik egy szegénységéből fölfelé törő családé, a család egyik tagjának, a későbbi tudósnek «képzelt emlékirat»-

szerű, szinte hiteles beszámolójában. De ami e jelentékeny s szeretetreméltó műveket többé-kevésbé mégis eltéríti a tiszta ábrázolás eszményétől, az épp Duhamel elbeszélő vénájának erősen egyéni varázsa, az elsőben, Salavin-ben, némi Dosztojevszki-ízű melankóliával, a másikkban, a Pasquier-krónikában, dickensi érzelmes-séggel vegyítve s mindkettőben a virtuóz visszafojtott, de érezhető biztonságával, aki most, hogy kezében tartja mestersége legtitkosabb fogásait, nyugodtan s egyben fölényel uralkodik alakjai és olvasói érzelmein. Őt is, mint minden kortársát talán csak Roger Martin Du Gard múlja felül a hibátlan, a személytelen, a tárgyilagos ábrázolásban, — az a Roger Martin Du Gard, akinek élete, jelleme, egész egyénisége ily személytelen s aki elsőnek valósítja meg a flauberti ideált, szigorúbban, mint maga Flaubert, mivel maradéktalanul feloldódik az ábrázolásban, minden érzélgés, minden szépelgés, minden romantika nélkül, mint egy Bíró, mint egy Igaz, aki csak látni, csak ismerni akar s azt, amit meglát és megismer, tiszta és egyszerű szavakba szedni. Már első nagy könyvében, a *Jean Barois*-ban is (1913), szinte teljes vértetben, minden lényeges vonásával mutatkozik. Itt is, mint későbbi műveiben, a mai kor nagy drámája, a hitnek és a szabadgondolatnak nem külső, nemcsak társadalmi, hanem a lélekben lefolyó, egyéni összecsapása foglalkoztatja, egy tudós családi életének s a Dreyfuss-ügynek határai között. Itt is már kirajzolódik a Du Gard-regény, az ábrázoló regény, az igazi nagy Regény alapformája: az egyénnek a családdal, a családnak a társadalommal s mind-egyiknek mindegyikkel való kapcsolata. S végül itt is megjelenik a du gard-i szenttelenség egyelőre

még erőszakolt ideálja: az egész regény csupa párbeszéd, csupa pontos leltározás, csupa nyersnek látszó dokumentum, megannyi védelem a líra, a külön stílus, a külön modor ellen. Legújabb könyve, a *Vieille France* (1933), e törekvésnek szinte végletét jelzi: itt már se hős, se cselekmény, csak egy sor éles pillanatfelvétel egy falu, egy mai mikrokozmosz mindennapi életéből, ahol minden tárgy, minden alak csak önmagáért beszél egy pillanatra, porszemek, amelyek felvillannak a rájuk tévedő napsugárban — s mégis látjuk és érezzük mögöttük a mai élet, a mi életünk minden kínzó kérdését, egész félelmes távlatát. Ami e két szép könyv között van, az az író nagy életműve, az 1922-ben kezdett s mostanában befejeződő *Thibault*-ciklus, elsősorban szintén csak ábrázolásnak, korképnek látszik, egy háború előtti gazdag és tekintélyes család krónikájának, amelyet első pillanatra legfeljebb mértéke, józansága, anyagjának autentikussága, megfigyelésének alapossága, hangjának puritánsága emel csak ki akár a nagy naturalista erkölcsrajzok, akár a mai regényfolyamok közül. De talán még akkor is, ha közelebbről nézzük e regényt, majdnem annyira élvezzük benne azt, aminek híjával van, amit sikerült elkerülnie, aminek legyőzte a csábítását, mint lényeges értékeit, dús tartalmát, hű korrajzát, felejthetetlen figuráit, s egészéből és részleteiből oly spontánul s olyan mélyről felénk áradó emberiségét. Du Gard-nak nincs külön «hangja», nála maguk az alakok és a dolgok beszélnek; nincs «regényes» cselekménye, csak egy apának, két fiának s a velük és körülöttük élő embereknek, intézményeknek, eszméknek és érzelmeknek mindenütt s bárkitől megfigyelhető fejlődése, összeütközése,

fellángolása vagy elmúlása; nincsenek túlméretezett, mindenképp érdekes alakjai, csak emberek, nem is típusok, mindennapi jelleggel és sorssal; nincs remegő érzékenysége, szórszálhasogató lélektana, külön problémavilága, szótára vagy filozófiája. «Banális, hatalmasan banális», mint idősebb

✕ kortársa, Gide írja róla naplójában, aki mingyárt

✕ azt is hozzáteszi, hogy a Thibault-sorozat mellett minden más könyv — egy Gide-könyv is! — keresettnek, finomkodónak, kiagyaltnak érződik.

✓ Semmi se volna élvezetesebb, mint nyomon követni, tíz köteten át, a Thibault-család egyes tagjainak bonyodalmatlan élettörténetét: a szigorú apáét, akinek belső harcait és elfojtott érzelmeit csak a hatodik kötetben, halála után ismerjük meg, hátrahagyott levelek és feljegyzések félhomályából; Antoine-ét, az idősebb fiúét, aki mint orvos mindent megkap a fennálló társadalmi Rendtől, állást, hírnevet, működési tért, jólétet és szerelmeket; és talán leginkább Jacques-ét, a kisebbik testvérét, aki már gyermekkorában sem tűri a családi, az érzelmi, a társadalmi zsarnokság nyögét s aki mindennel szakítva, az írásban, a forradalomban s végül az önkéntes halálban találja meg az emberekkel s önmagával való békéjét. De fontosabb e mesénél az a hatalmas világkép — nemcsak korkép — amely mintegy magától rajzolódik lassan a háttérre, az alakok s az események zsúfolt tömkelege mögé s amely minden szándék nélkül, mindig a legtisztább epika eszközeivel, nem is csak a mai Rendnek, nemcsak a mai emberiségnek, hanem a teremtésnek és a teremtménynek kiküszöbölhetetlen szenvedését ábrázolja. Antoine, a jó orvos és Jacques, az eszményi forradalmár, a maguk véges életén túl az emberi szenvedéssel birkóznak: az egyik

a társadalmon belül és azért, hogy gyógyítsa vagy enyhítse, a másik a társadalommal szemben s azért, hogy gyökerében pusztítsa el. Célt nem érnek, de legalább megkísérlik a lehetetlent s mind a ketten eljutnak az emberi lehetőségek véghatáráig. S így jut el Du Gard is e nagy művével, amely a Karamazov-testvéreknek nyugati, egyensúlyozottabb, józanabb és fegyelmezettebb, bár klasszikus nyugalma mögött nem kevésbé örvénylő mása, — a regénynek legmagasabb, legheroikusabb formájához, amely e megtépázott műfajt megint a régiek hőseposzának méltóságára emeli. Oly könyv ez, amely becsületére válik nemcsak írójának és műfajának, hanem egész nemzetének s a kornak, amely születni, nőni és beteljesülni látta.

A mai «mesélő» regényírók között talán a svájci francia (Ramuz) a legkiválóbb. Nemcsak azért, mert vele egyenrangú, bár ismertebb társai, a délfrancia Jean Giono s a cévennes-vidéki André Chamson az ő korban fiatalabb tanítványainak számíthatók, hanem mert a mesélőkedv, az ősi epikai hajlam egyiküknél sem buzog oly közvetlenül és zavartalanul, mint Ramuz-nél. Giono gazdag, sokízű históriáiban nem egyszer bántó az olaszos áriázás, a szándékolt monumentalitás, a mértéktelen költőiség; Chamson hegyi történetei viszont, minden fanyar szépségük ellenére, olykor nagyon is szikarak ahhoz, hogy az igazi mesélés bőségét és lendületét éreztethessék. Magának Ramuznek pályáját s művészetét döntően befolyásolta származása, az a tény, hogy mint svájci francia nem honosodhatott meg teljesen a franciák közt s ez is az oka, nem csupán sajátos kifejezésmódja, hogy a francia kritika ma sem értékeli még érdeme szerint. Másfelől

épp szűkebb hazájának, a Genfi-tó s a Rhône-vidék külön kis világának köszönheti, hogy földjével s népével a legszorosabb, leggyökeresebb közelségbe, egységbe juthatott. Ebből az egységből származik nemcsak a Ramuz-regényeknek legtöbbször egyforma színtere, nemcsak alakjainak mindig visszatérő hasonlósága, hanem, ami a legfontosabb, Ramuz népi egyszerűségű s népi egyetemességű elbeszélőhangja. Mintha sose lépte volna még át legkedvesebb két kantonjának, a Rhône-vidéki Valais-nak s a tóvidéki Vaud-nak határait, holott fiatal korában évekig élt Párizsban, — legtöbb regénye, kezdve *Aline*-tól, amely már több mint harminc éve jelent meg első kiadásban, egészen mai nagy alkotásaiig, a *Guérison des Maladies*-ig, a *Grande Peur dans la Montagne*-ig, a *Beauté sur la terre*-ig vagy *Adam et Ève*-ig, egy-egy apró városkában, a tó vagy a folyó felett s a hegyek közt játszódik, bár ezt az állandó díszletet Ramuz éppoly odaadással s ugyanoly változatosságban festegeti, mint kedvelt mestere, Cézanne az ő provence-i szülőföldjét. Alakjai alig válnak ki abból a közösségből, melyet képviselnek: legtöbbszörre kispolgárok, de méginkább parasztok, földművesek, bortermelők, halászok, hegyi pásztorok, naiv érzelmű, nehézkes beszédű, őseikkel, környezetükkel, foglalkozásukkal összeforrott, a föld s az ég erőinek kiszolgáltatott emberek, legtöbbször szegények, de derűsek, áhítatosak, majdnem névtelenek, mint a középkor kőfaragóinak figurái a katedrálisokon. S történeteik, ha vannak, szinte nem is történetek, inkább csak jámbor históriák, a szerelmes leányról, akit kedvese magára hagy, a betegről, aki magára veszi földijeinek minden szenvedését, a Szépségről, amely gyönyört s pusztítást hoz, ahova beállít, a férfi-

ról, aki beleőrül felesége csalfaságába, a hegyek halálos csábításáról, két falu népének harcáról, az ég titkos jeleiről, egy kis falu békéjében a háború mögött, a mindig kék tó nyugalmaról, az Ember és a természet soha el nem pihenő küzdelméről: a legtöbb úgy kezdődik, mint egy adoma s mitosszá terebélyesül a végén. Ramuz valóban epikus költő, aki egy egész népet énekel meg, nem folklóre-i furcsaságaiban, hanem ősi lényegében. Úgy mesél, mintha nem is írna, hanem élő hangon szólna, a népnek, a Bibliának, a nagy mesélőknek a hangján, egyforma erővel látva s láttatva a világot és ami mögötte van, egyforma hittel érezve és éreztetve az élet felszínét és titkait — s így vezeti vissza a regényt magához az ősforráshoz, ahol próza és költészet, valóság és vízió, a mindennap misztériuma és a végzet nyilvánvalósága osztatlanul, egy áramban tör még elő a lélek mélységéből.

Talán a «poéták» csoportjába sorolhatnók a legtöbb mai írót: egyrészt mert épp a költészetnek egy rejtettebb fluiduma különbözteti meg őket elődeiktől, másrészt mivel alig van ma hajlékonyabb fogalom a költészeténél. Szigorú rostálás után is itt találna helyet Cocteau, főképp az *Enfants Terribles*-ért, ezért az üvegházi gyermektragédiáért, amely, ha nem volna oly zárt s emiatt némileg mesterkéltné, iskolapéldája lehetne a költői regény-remeklésnek; itt látjuk a régi Paul Morand-t, legalább is első novelláival, a *Tendres Stocks*, az *Ouvert la Nuit* s a *Fermé la Nuit* históriáival, amelyek még oly telítve vannak a huszas évek könnyű mámorával, kozmopolita színeivel és pattogó ritmusával; s itt uralkodik Jean Giraudoux, a mai regény legigazabb s legfranciább poétája. Giraudoux nem azért költő,

mivel kerek cselekmény és reális alakrajz helyett mintha csak lírai rögtönzésekkel, szeszélyes álomfigurákkal s gyengéd allegóriákkal töltené meg minden könyvét, nem is képekben, metaforákban dúskáló stílusa miatt, hanem mert ő valóban új világot teremt magának, miután sikerült kiszabadulni a réginek gépies valóságából. Legelső, háború előtti kötete, a *Provinciales* novellái óta, Giraudoux minden könyvében ugyanazt az egy lendületet, ugyanazt az egy víziót meséli el, a szabadulás lendületét a logika, a hasznosság, a megszokás börtönéből, a szárnyalás, az átlényegítés, az újjáalkotás vízióját. Mesterei, mintái alig lehettek mindebben: talán egyes német és francia romantikusok — s minden olvasmánynál jobban az a gyermekkorától érzett szomjúsága, hogy szabadon, spontánul játszhasson a dolgokkal és az emberekkel s mintegy csakúgy útközben megsímogasson minden arcot, mosolyogva, ironikusan s mint ahogy ő maga mondja: «udvariasságból a teremtéssel szemben». Akár mai tündérmeséket ír *Suzanne*-ről, e női Robinzonról, vagy *Juliette*-ről, a férfiak országába ránduló menyasszonyról, akár frissen s égőn mai problémákkal bíbelődik, *Siegfried*-ben a hazaszeretettel, *Bellá*-ban a francia politika két arcával s legszebb könyvében, a *Combat avec l'Ange*-ban magának a gazdagságnak s a szegénységnek nagy ellentétével, — központi témája csak arra jó, hogy köréje aggathassa rögtönzései, szeszélyei, tréfái és elmélkedései véget nem érő füzereit. Amihez nyúl, azonnal virulni kezd, a legkopárabb témából is kisajtol valami lelket vagy nosztalgiát s jókedvével, fiatalságával, ragyogón eleven műveltségével — nem hiába volt tanár, utazó és diplomata — oly sivatag területeket hódít meg

a költészetnek, amelyek előtte egyet jelentettek a prózával, a józansággal, az unalommal. Giraudoux ma a franciák legnemzetibb regényírója — azoké a franciáké, akiknek Racine drámákat, Debussy meg zeneműveket alkotott és akik nem költőietlenebbek, csak másképpen költőiek, mint más népek, ösztönükkel és műveltségükkel, érzékenységükkel és értelmükkel. Nála is, Giraudouxnál is így símul az ember a világhoz, a francia kisváros az európai perspektívához s tündéri fiatal lányai is így mennek férjhez a köztisztviselőkhöz.

A «látnokok» sorában foglal helyet Green is, Jouhandeau is: mindkettő mintegy alapérzésén, Green állandó szorongásán, Jouhandeau meg sajátos miszticizmusán át látja az ily módon méreteiben s színeiben eltorzult világot. Viszont látnoki szempontból is fölülmúlja mindkettőt Mauriac, mivel az ő víziója nem változtat a világ arányain, hanem csak megvilágítja s áthevíti őket hitével. Du Gard mellett talán épp Mauriac ma a legvérbelibb francia regényíró, akiről azonnal megérezzük, hogy regényírónak született, aki spontánul vállalja műfaja minden, magasabb, alacsonyabb, könnyebb vagy nehezebb követelményét s aki nemcsak alakokat, történeteket, atmoszférát tud a semmiből, a nyers, az alakatlan valóságból teremteni, hanem éppúgy benne is él ezekben a teremtményeiben, mint ahogy ezek ő benne élnek. Éppen ezért tehetsége, témái s írói szándékai szerint, Mauriacot úgyszólván bármelyik alkotótípushoz, műveit meg akár melyik műfaji változathoz is odasorolhatnók. Ha csak azt a könyörtelen és hatalmas képet nézzük, amelyet Mauriac regényei legalább másfél évtizede a Vidékről, a Családról, az uralkodó polgári rend-

ről festnek, kedvünk volna azonnal tiszta ábrázolónak tekinteni ; ha, főképp a *Baiser au Lépreux* vagy a *Mystère Frontenac* érzéki s egyben természetfeletti légkörére emlékezünk, habozás nélkül költőnek, misztikus költőnek tartjuk ; és ha arra gondolunk, mivé vált az ő kezében a hagyományos francia regényforma s méginkább a katolikus regény, mint műfaj, hogyné azonosítanók mingyárt a legbátrabb kísérletezőkkel és újítókkal? De Mauriac nagysága, vagy mint legjobb méltatója, Charles Du Bos mondaná : «egyetlensége», katolikus regényíróvoltában, vallásos víziójában rejlik. E vízió a világot és az embert a Kegyelemnek és a Bűnnek fény és árnyjátékában látja, bevilágít a természetnek — a külsőnek s az emberinek — ma is csak pogány ösztönéletébe, felfedi a rosszat minden álarc, a vidék, a család, a hitélet külsőséges idilljei mögött s hol a rejtett, a távollévő Isten hiányát érezteti a mai rendben, hol pedig — főképp legújabb könyveiben, a *Fin de la Nuit*-ban, a *Noeud de Vipère*-ben, az *Anges Noirs*-ban — a tisztaság, a szeretet, az isteni kegyelem túrheteren, mindenén túláradó szomjazását. Ha így, ebben a fényben látjuk Mauriac legszebb regényeit, történetei, alakjai, — bár mélyen a valóságban, Mauriac szülőföldjének, a bordeaux-i borvidéknek és a landes-i fenyőerdőknek gazdag földi valóságában gyökereznek — példáká, szimbólumokká válnak, a meg nem váltott szenvedélyeknek, a fokozatos tisztulásnak s méginkább annak a keserves küzdelemnek példáiává és szimbólumaivá, amely szívós pogányságunkat, a mienkét s a világét, húsz századéve iparkodik lényegében is kereszténnyé tenni. Mauriac előtt a katolikus regény sokszor még legjobb művelőinél is inkább csak kenetes oktatás

volt, édeskés vagy ijedelmes história; Mauriac óta, az ő géniuszának, hitének és hősiességének hála, ugyanez a megvetett műfaj egyet jelent a legteljesebb életábrázolással s a mai francia regénytájék egyik legmagasabb fensíkjával.

«Hódítóknak» a regényírásban, André Malraux egy regénycíme után, azokat a jelentékeny egyéniségeket nevezhetjük, akik — mint Malraux hősei a forradalmi tevékenységben — csak önmaguk kiélését, kiteljesülését keresik az irodalomban. Ilyenféle alkotók minden irodalmi korban, főképpen az átmeneti és a hőskorokban szerepelnek s míg egyfelől kényelmetlenek a hivatásos irodalomnak, mivel akár életükben, akár kifejezési formájukban nem tudják, vagy nem akarják betartani a játék szabályait, ugyanekkor, némi kár mellett, határozott gazdagodást is jelentenek. Függetlenségük, életközelségük, művészi elfogulatlanságuk révén új hangot, új szemléletet, új témákat hozhatnak a szokványok világába — s ami még több, azzal a ténnyel, hogy hajlandók énjüket, más téren is érvényesülhető, nem mindennapos énjüket az írás, az önkifejezés szolgálatába állítani, az irodalomnak, mint életformának is tágabb teret, több tisztességet biztosíthatnak. Mindez persze csak akkor érvényes, ha ezek az egyéniségek egyrészt nemcsak hiú műkedvelők, másrészt valóban s önmagáért is szeretik az irodalmat. A verselő Nagy Frigyesekkel s a regényíró Disraelikkel szemben micsoda nyeresége az irodalomnak Saint-Simon, aki emlékiratokat, Benjamin Constant, aki regényt is ír! S az után a tehetetlen s életképtelen literátor után, aki a háborúelőtti Thomas Mann irónikus elmélete szerint csak azért lesz művész vagy író, mert minden egyébre alkalmatlan — milyen sokat

ígérő látvány egy Malraux, egy Montherlant, egy Bernanos bevonulása az irodalomba! Mind a hárman önmagukat, a maguk hitét, eszméit, esetleg csak szeszélyeit iparkodnak megvalósítani az irodalmon, a regényen át; mind a három írásmódjában, életében, gondolkodásában van valami, ami a céhbeli írók zavarja vagy pláne nyugtalanítja; s mind a háromnak első dolga, hogy a regényt a maga természetéhez, a maga mondanivalóhoz idomítsa, szinte függetlenül attól, amit elődeik vagy kortársaik művelhetnek — Malraux a tényekre szorítózkodó, de annál forradalmasítóbb dokumentumhoz, Bernanos a hitvitához, Montherlant a közvetlen élmény kusza jegyzethalmazához. Vajjon vérbeli írók-e? mindenestre hatalmas tehetségek. Malraux a maga kínai tapasztalataiból s méginkább forradalmi hajlandóságából felejthetetlen figurákat s megrázó tömegfelvételeket tudott teremteni. Bernanos regényeinek izzó hite s egy-egy mai «szentjének» a környező étellel való nyers, mintegy kíméletlen szembehelyezése sokszorosan kárpótol stílusa zsúfoltságáért s nem egyszer meghökkentő meséiért. S Montherlant kackiás öntetszelgéseit, aggálytalanságát és pálfordulásait bőségesen ellensúlyozza páratlan dialektikája s változatos élményeinek szemérmetlen és fesztelen tolmácsolása.

A kísérletezők sorában s az egész mai irodalomban André Gide s Marcel Proust a vezetők. Bár közvetlen tanítványa, nyílt követője egyiknek sincsen, alig találunk oly mai írók és pedig nemcsak a franciák közt, aki e kettő példájának valamit, egy-egy újítást, egy motívumot, egy magatartást, egy-egy megtermékenyítő eszmét, vagy csak valami nagyobb szabadságot, tágabb szemléletet ne köszönhetne. Mindkettőnek győ-

kerei a közelmúltba, a háború előtti irodalomba nyúlnak vissza; mindketten mint szimbolisták, mint Mallarmé utolsó tanítványai kezdtek s legelső ideáljaik, a művészet és a művész elsőrendűségébe vetett hitük mellett minden egyéb változásuk ellenére is kitartottak; s így, híven a francia irodalom csodálatos folytonosságához, ők, akik legtöbbet mentettek át a közelmúlt, sőt a mult leglényegesebb kincseiből, ugyanekkor a legtöbb újat hozzák a háború utáni nemzedéknek. Proust ma már tizenöt éve halott s az ő külső pályája s egyénisége hatását betegsége, elszigeteltsége s időelőtti halála is korlátozta, vagyis az ő jelentősége, hozadéka, befolyása egyetlen nagy művéből, az *A la Recherche du Temps Perdu* tizenhét kötetéből is megállapítható. Nem így Gide, aki, mint Stendhal, egyéni magatartásával ad példát s akinek személyes fejlődése és eszmei pályafutása majdnem olyan érdekes, — legalább is a kortársaknak — mint e pálya, e fejlődés írásban, műalkotásban megrögzített állomásai. Hogy csak pusztán az irodalom határain belül maradjunk, Gide az első szimbolista, aki szakít a szimbolistákkal s miután megerősítette köztük ma is páratlan műérzékét, a maga útján keresi a náluk hiányolt életet és gondolatot. Gide nyit ajtóablakot, s épp a legjobb időben, a valóban termékenyítő idegen eszmeáramlatoknak, a whitmani szabadságnak, a nietzschei heroizmusnak, Dosztojevszki démonizmusának, a nagy angol regényírók előtte szinte alig sejtett lélettelenségének és poézisének. Mint költő, a *Nourritures Terrestres*-ben új élvezettant nyújt egész korának, mint drámaíró, Claudellel egyidőben próbálja átszellemiteni a színi-ipart, mint kritikus, több eszmét vet fel akármelyik hivatásos kortársánál s mint

a *Nouvelle Revue Française* alapítója és sugalmazója, nemcsak egy sereg új tehetségnek ad hajlékot és ösztönzést, nemcsak a vele egykorú Proustot s Valéryt vezeti az új generációk elé, hanem az egész mai irodalmat a legtisztább, legeszebbebb, mintegy kísérleti légkörben tartja. S több mint három évtizede alig van oly írói téma vagy irodalmi probléma, amit ne Gide vetett volna először a köztudatba, aminek ne ő adta volna a legmaradandóbb kifejezést, vagy amit legalább útja közben ne súrolt volna egy pillanatra. A claudeli és jammes-i neokatolicizmusnak gyönyörű *Tékozló Fiújával* áldoz; az újklasszikus áramlatot tökéletes prózája tükrözi; a barrès-i meggyökeresedés ellen minden belső ösztönével, egész életpéldájával harcol s nem egyszer azt a benyomást kelti, mintha műveit, magatartását végig ez az ellenzékiség diktálná; s különbözősége, elégedetlensége, lázadása minden ellen, ami legigazabb énjét meghamisíthatná, szabadságszomja, kalandvágya, kíváncsisága minden újjal, idegenel és titokzatossal szemben — nemcsak az irodalomnak adtak és adnak új indítékokat és motívumokat, hanem az ember képességeiről s lehetőségeiről való fogalmunkat is újjáalakítják. Mindez Gide epikai műveiben, főképpen epikai műveiben érezhető, amelyekben szembenéz mintegy állandó hajlandóságaival és eszméivel, mindig bizonyos távolságból, józanul, sőt iróniával, de azért sosem tagadva meg a velük való hosszú együttélést. Ahány elbeszélő műve, majdnem ugyanannyi műfaj és mind a *Faux-Monnayeurs* felé vezet. Háború előtti regényei, az *Immoraliste* és a *Porte Etroite* éppúgy, mint a háború után a *Symphonie Pastorale* s az *Ecole des Femmes* a legfranciásabb elbeszélő műfajt, az egyvonalú

lélektani regényt képviselik, egy-egy lelki vagy erkölcsi rejtéllyel vagy összeütközéssel, kevés, két-három szereplővel s a külső légkör gyengéd, de határozott közrejátszásával a cselekményben. Ily szempontból csak egy hagyományos formát gazdagítanak új változatokkal, ha nem éreznők és élveznők bennük a nagy gide-i problémák ízét s a gide-i leíró s elbeszélő művészetnek mai varázsát — főképpen az *Immoraliste* normandiai s délvidéki tájaiban, amelyek egy fiatal tudós tragikus életszomjúságához nyujtnak háttérrel s még inkább a *Porte Etroite* hervadhatatlan szépségű Alissájában, akinek hasztalan önfeláldozását, heroikus tisztaságát csak a racine-i hősnőké, Bérénice-é, Iphigéniáé múlja felül. Mindezeket a műveket Gide még nem tartja regényeknek, csak «récit»-eknek, csak elbeszéléseknek, — éppúgy nem, mint a *Caves du Vatican*-t, amelyet meg «sotie»-nak, bolondjátéknak nevez s amelyben a kalandregényt próbálja irodalmivá nemesíteni, irónikusan halmozott és izgalmas cselekménnyel s a mai rend haszonélvezőinek kegyetlenül torzított figuráival, akiknek gyöngéi s előítéletei közé úgy tör be Lafcadio fiatalsága, mint az úri társaságba a filmek revolveres merénylője. Így jut el Gide a *Faux-Monnayeurs*-ig, a mai kornak, Proust műve mellett, talán legnevezetesebb regényéig, — mert e könyvét már maga is regénynek, első regényének tartja s barátjának, a regényíró Roger Martin Du Gardnak ajánlja. Mi a *Faux-Monnayeurs*? Kísérlet, a szó teljes értelmében s minden mellékzengéjével együtt, vagyis oly hősi, fiatalos s a lehetlentől sem féltő vállalkozás, amely nem is az eredményért, a készért, a véglegesért, hanem az indulás lendületéért, a felfedezés öröméért, a kaland izgalmáért próbál hódítani.

Gide e műve nem a valóság mása, hanem felzabulás a valóság alól; meséje nem kerek cselekmény, hanem pár téma — a nagy gide-i témák — az élet, a gondolat s a költészet síkjain, egymásfelett; s alakjai sem körülhatárolt s változhatatlan «jellemek», hanem fejlődő, habozó, legtöbbször fiatal lények: lehetőségek. Már a könyv címe, a «Pénzhamisítók» is legalább hármas értelmű: jelenti azt az egyre készülő, de soha el nem készült regényt, amelyről Edouard, a mű főalakja, de semmiképp sem az író mása, naplót vezet, vitázik, jegyzeteket gyűjt; jelenti a szereplők legnépesebb rétegének, a serdülő fiúknak egy titokzatos bandáját, amely, hogy apró vágyait kielégíthesse, pénzt hamisít; s jelenti végül a szereplők egy másik rétegét, a felnőtteket, akik — szülők, szeretők, művészek s főképp nevelők — elveiket, érzelmeiket, tehetségüket és módszereiket hamispénz módjára értékesítik. Ily módon csak az írótól függne s gazdag nyersanyagából elsőrangú korképet, irányregényt, szatirát, lélektani ábrázolást vagy bármi más kézzel formálhatna, — hisz kifejező, elbeszélő, beszéltető és ábrázolóképesége sehol sem volt még ragyogóbb, érettebb, magától értetődőbb, mint épp itten. De Gide többet, valami teljeset akar, az életnek, a maga életének, minden eddigi törekvésének, magának a Regénynek, mint műformának a summáját s túl az életutánzáson, az érdekes cselekményen, a mélyreható lélektanon, egyrészt a tiszta, meztelen, minden sallangtól megfosztott epikához, másrészt a lét, az emberi lét lényegéhez szeretne hozzáférközni. Edouard, a regényíró — némileg Gide torzképe, Gide alkotógénusza és szemernyi józansága nélkül — sorra belekeveredik, eleinte csak szenvedőleg, a szüleitől

megszökött Bernard, az írónak készülő Olivier, a kedvesétől elhagyott Laura, majd az egész Vedel-familia s végül az öreg zenetanár, La Pérouse sorsának az áramába s azzal, hogy nemcsak megfigyeli, hanem le is írja őket jövődő regénye számára, az életet lélektanná, a valóságot irodalommal lényegíti. Ugyanakkor azonban, abban a saas-fée-i jelenetben, ahol Edouard vitája Bernard-ral és Laurával a mai regény platói dialógusává emelkedik, Edouard válik kritikai, tehát eszmei témává, hogy aztán, mikor maga is cselekvőleg avatkozik az eseményekbe, megint előlről indítsa el az élet és a gondolat körforgását.

Éppen ez a többsíkúság, ez a kölcsönös tükrözés, ez a kétélű irónia, amely az eszmét a valósággal, a regényírói szándékot a regényalakok spontán-ságával csúfolja meg — és megfordítva: ez adja a Faux-Monnayeurs külön ízét, titkos varázsát.

A stendhali művek óta nincs regény a francia irodalomban, amely frissítőbb, zeneibb, gondolat-ébresztőbb olvasmány lenne, amely ne nyujtana még többet, mint amennyit ígérni látszott, amely ne ígérne többet, mint amennyivel már megajándékozott. Témái és alakjai, megannyi kezdet befejezés nélkül, belülről jövő derűje, amely, mint a *Wahlverwandschaften*-é, a legsötétebb helyeken is előtör, ellenállhatlan ritmusa, amely egyetlen allegróba olvasztja az egészet, különös, költői atmoszférát teremtenek e regény köré, az újság, a szabadság, a bizonytalan távlatok s a határtalan lehetőségek atmoszféráját — minden-nél biztatóbb jeléül a mai francia regény állandó, eleven harcrakészségének.

S mit mondjunk Proust nagy regénytömb-jéről, az «Eltűnt Idő» tündéerkertjéről, a mai francia regénynek erről a másik csodájáról? Mert

hiába hordjuk halomra a prousti mű keletkezésének, írója életkörülményeinek, korának, olvasmányainak adatait, hiába beszélünk jó-módjáról, nagyvilági szerepléséről, századvégi kozmopolita és művészi szemléletéről, első mestereiről, Anatole France-ról és Barrès-ről, kortársáról, Bergsonról, festőideáljáról, Claude Monet-ről, zenei bálványáról, Wagnerről s akár az egész háború előtti francia és európai eszmevilágról, — a csoda lényege, eredetisége, hasonlíthatatlansága magyarázatlan marad. Érjük be annak a megállapításával, hogy ez a mű, amelynek első sorozata, *Swann*, még 1913-ban, tehát a háború előtt, utolsó két kötete, a *Megtalált Idő* pedig már csak Proust halála után, 1927-ben jelent meg, teljesen átalakította a regényről, a művészetéről, az énről s a lélekelemzésről uralkodó nézeteket és módszereket s Mauriac vagy Martin Du Gard, Duhamel vagy akár Gide is éppúgy nem tudták kivonni maguk e csoda hatása alól, mint a mai angolszász regényirodalom legelsői. Mi van ebben a regényben, amely egyébként nem is regénynek, hanem végtelen emlékiratnak, jobban mondva emlékérdetnek látszik, az eltűnt idő, a gyermekkor, az ős-élmény, a paradicsomi lét szakadatlan és bánatos keresésének? Ha akarom, hatalmas korrajz, nem méltatlan a Balzac-éhoz, ahol sorra felvonulnak, a Dreyfuss-ügytől a világháborúig, a Harmadik Köztársaság szalonjai és alkóvjai, művészei és nagy dámái, erkölcsi tévelygései és divathóbortjai, három házzal, három családdal, mint kristályosodási ponttal: Guermantes hercegnő, Swannék és Verdurin-ék egymás körül forgó kis naprendszerével. Ha akarom, szerelmi regény, a francia irodalom legszebb, legmélyebbre látó,

leggyötrőbb ilyenmű alkotása, az írónak, az elbeszélőnek tragikus viszonya Albertine-nel, aminek Swann szerelme, ez a külön remekmű, csak első próbája és előjátéka. Ha tetszik, egy hivatás, Proust írói hivatásának története, amely elmondja, mint tör fel e hajlam a gyermekkor élményei, könyv- és életélményei közül, mint tapogatózik először egy kisváros figurái, hagyományai és tájképei, középkori temploma s virágzó galagonyabokrai irányában, mint vergődik s már-már halódik a nagyvilági örömök, a férfikor szenvedélyei s méginkább a betegség fojtogató terhe alatt s mint tisztul lassan s főképp a zene révén az Emléknek s az Időnek művészi megrögzítésévé. Már ez a vázlat is mutatja, hogy Proust felszabadítja a regényt a flauberti s zolai élőkép merevsége alól s azzal, hogy spontán emlékképeiből alkotja meg regényvilágát, amelynek első elemeit, mint ahogy ő maga vallja, Chateaubriand emlékirataiból s Nerval novelláiból merítette — nem csupán a regényről, az Irodalomról is lerázza a logika, az időrend, a puszta értelem vasláncait. Ugyanígy alakjai sem megkövesült és következetes ész-építmények, hanem mintegy egyazon fénypont más-más színű és erejű kisugárzásai, a szerint, hogy az emlékiróval együtt mily időben, mily környezetben, mily oldalról s milyen mélyen látjuk őket, az érzelmek, az ösztönök, a szenvedélyek játékanak állandó meglepetései és felfedezései között. De még a prousti regényformánál, a prousti lélektannál is döntőbb a prousti légkör, a prousti költészet mindent felülmúló gazdagsága, amelynek színeiből és illataiból minden mai írónak jutott. Bármelyik kötetébe kezdünk, *Swann*-ba, a *Virágzó Lányok*ba, *Guermites*-ékba, először mintha csak őserdőben járnánk,

légkör

káprázva és lihegve e sose sejtett tenyészet közt :
 leírásai vetekednek Manet vagy Gauguin festett
 fényzuhatagaival, motívumainak hangszerelését
 a Tristan-ból tanulta, végtelen repkénymondatai
 eleven s könnyű hidakat vernek az ember és a
 természet, a művészet és az élet között. De mindez
 csak az első díszlet, az igazi lényeg mélyebbre van,
 az alakok, az események, a lélekjelenségek át-
lényegítésében, állandó párhuzamaikban, meta-
forákkal való túltelítésükben, a mesélés, az emlé-
kezés, a felidézés ritmusában, abban a mindennél
 megindítóbb, egyszerre naív és tudatos, szépséges
 és lehetetlen erőfeszítésben, amellyel az emlékező
 visszaszáll a gyermekkorba, elseper minden szo-
 kást és gépiességet, azonosul multjával, környe-
 zetével, látomásával s literátorból — s micsoda
 literátorból! — előttünk és fokozatosan válik
 poétává, mágussá, teremtővé! Gyönyörű látvány,
 megható tanulság minden mai írónak és olvasó-
 nak — a legnagyobb tán, bár nem az egyetlen,
 a mai francia regény világában.

elkényv

A MAI REGÉNY ÉVTÁBLÁI.

I. A mult.

- Rabelais* : Pantagruel (1533—1564) — Gargantua 1534)
Madame de la Fayette : La Princesse de Clèves (1678)
Lesage : Gil Blas (1715—1735)
L'abbé Prévost : Manon Lescaut (1731)
Voltaire : Candide (1759)
Rousseau : Confessions (1781—88)
Choderlos de Laclos : Les Liaisons Dangereuses (1782)

II. A félmult.

- Chateaubriand* : Mémoires d'outre-tombe (1898—1901)
Benjamin Constant : Adolphe (1816)
Gérard de Nerval : Les Filles du Feu (1854) — Aurélia (1855)
Mérimée : La Double Méprise (1833) — Carmen (1845)
Balzac : La Vieille Fille (1836) — La Femme Abandonnée (1832) — La Cousine Bette (1846) — Illusions Perdues (1837—43)
Stendhal : Le Rouge et le Noir (1830) — La Chartreuse de Parme (1839) — Lucien Leuwen (1894)
Victor Hugo : Les Misérables (1862)
Fromentin : Dominique (1862)
Flaubert : Madame Bovary (1857) — L'Education Sentimentale (1869) — Bouvard et Pécuchet (1881)
E. et J. de Goncourt : Renée Mauperin (1864) — Manette Salomon (1867)
A. Daudet : Tartarin (1872) — Sapho (1884)
E. Zola : L'Assomoir (1877) — Germinal (1885) — Pot-Bouille (1882) — La Joie de Vivre (1884)
Maupassant : Bel-Ami (1885) — Boule de Suif (1880) — Miss Harriett (1884)
Jules Vallès : Jacques Vingtras (1884)
Gobineau : Les Pléiades (1874) — Nouvelles Asiatiques (1876) — La Renaissance (1877)

III. A közelmult.

- Huysmans* : A Rebours (1884)
Léon Bloy : La Femme Pauvre (1897)
Jules Renard : Poil de Carotte (1894)

- Anatole France* : Histoire Contemporaine (1896—1901)
Pierre Loti : Mon Frère Yves (1883) — Pêcheur d'Islande (1886)
Paul Bourget : Le Disciple (1889) — Le Démon du Midi (1914)
René Boylesve : Mlle Cloque (1899)
Charles-Louis Philippe : Bubu de Montparnasse (1900)
Abel Hermant : Eddy et Paddy (1915) — D'une guerre à l'autre guerre (1919—21) — Le Cycle de Lord Chelsea (1923)
Edouard Estaunié : L'Empreinte (1896) — L'Infirmes aux mains de lumière (1923)
Anna de Noailles : La Nouvelle Espérance (1903)
Maurice Barrès : Les Déracinés (1897)
Romain Rolland : Jean-Christophe (1904—1912)
P. I. Toulet : La jeune fille verte (1920)

IV. Huszadik század.

1902. *André Gide* : L'Immoraliste («Meztelen»)
 1903. *Francis Jammes* : Le Roman du Lièvre
 1905. *C. F. Ramuz* : Aline
 1908. *J. Giraudoux* : Provinciales
 1909. *André Gide* : La Porte Etroite
 1911. *Jules Romains* : Mort de quelqu'un
 1913. *Alain-Fournier* : Le Grand Meaulnes
 Marcel Proust : Du côté de chez Swann
 Valéry Larbaud : Barnabooth
 Roger Martin du Gard : Jean Barois
 1914. *André Gide* : Les Caves du Vatican (A Vatikán pincéi)
 1916. *Henri Barbusse* : Le Feu
 1917. *Georges Duhamel* : Vie des Martyrs
 P. F. Ramuz : La Guérison des Maladies
 1919. *Marcel Proust* : A l'ombre des jeunes filles en fleurs
 Pierre Benoit : L'Atlantide
 Henri Duvernois : Edgar («Edgar»)
 1920. *Colette* : Chéri
 Georges Duhamel : Confession de Minuit («Éjféli val-lomás»)
 André Gide : La Symphonie Pastorale
 Paul Valéry : La Soirée avec M. Teste
 1921. *Roger Martin du Gard* : Les Thibault
 Jean Giraudoux : Suzanne et le Pacifique
 Marcel Proust : Le Côté de Guermantes
 Jean Paulhan : Aytré qui perd l'habitude
 Jacques Chardonne : L'Épithalame

- Louis Hémon* : Maria Chapdelaine
André Maurois : Ariel ou la vie de Shelley
1922. *Paul Morand* : Ouvert la nuit
Henry de Montherlant : Le Songe
Jacques de Lacretelle : Silbermann
François Mauriac : Le Baiser au Lépreux («A könyö-
 rületes csók»)
Francis Carco : L'Homme Traqué
Raymond Radiguet : Le Diable au Corps
Jean Cocteau : Le Grand Ecart
Jean Giraudoux : Siegfried et le Limousin
1923. *P. Benoit* : Mlle de la Ferté
A. de Chateaubriant : La Brière
Colette : Le Blé en Herbe
François Mauriac : Le Fleuve de Feu («A tűzfolyam»)
Max Jacob : Filibuth
Valery Larbaud : Amants, heureux amants
1924. *Drieu La Rochelle* : Plainte contre Inconnu
Georges Duhamel : Deux hommes («Két ember»)
1925. *François Mauriac* : Le Désert de l'Amour
Blaise Cendrars : L'Or
1926. *André Gide* : Les Faux-Monnayeurs («Pénzhamisítók»)
Jean Giraudoux : Bella
Georges Bernanos : Sous le soleil de Satan («A sátán
 árnyékában»)
- Louis Aragon* : Le Paysan de Paris
Marcel Jouhandeau : M. Godeau intime
Colette : La Fin de Chéri
1927. *Julien Green* : Adrienne Mesurat
André Chamson : Les Hommes de la route
Jules Supervielle : Le Voleur d'Enfants
1928. *André Malraux* : Les Conquistadors
André Breton : Nadja
André Maurois : Climats
Panait Istrati : Les Chardons du Baragan
P. F. Ramuz : La Beauté sur la Terre
1929. *Marcel Arland* : L'Ordre
Julien Green : Léviathan
Jean Cocteau : Les Enfants Terribles
Eugène Ionesco : Hôtel du Nord («Szálloda a kül-
 városban»)
- Georges Bernanos* : La Joie
1930. *Jacques Chardonnet* : Eva
Jean Giono : Regain
Paul Morand : Champions du Monde («Világbajnokok»)

1931. *Jacques Chardonne* : Claire
Jean Giono : Le Grand Troupeau
1932. *L.-F. Céline* : Voyage au bout de la nuit
Jean Schlumberger : Saint-Saturnin («A családfő»)
François Mauriac : Le Noeud de Vipères
Jacques de Lacretelle : Les Hauts-Ponts
Jules Romains : Les Hommes de Bonne Volonté (I—II)
1933. *André Malraux* : La Condition Humaine
Roger Martin du Gard : Vieille France
C. F. Ramuz : Adam et Eve
Colette : La Chatte
Georges Duhamel : Le Notaire du Havre (Chronique des Pasquier)
1934. *Julien Green* : Le Visionnaire («Az álmodó»)
Jean Giono : Le Chant du Monde
Jean Giraudoux : Combat avec l'Ange («Harc az angyallal»)
Henry de Montherlant : Les Célibataires («Agglegények»)
1935. *Louis Aragon* : Les Cloches de Bâle
André Chamson : L'Année des Vaincus
Colette : Duo
Marcel Arland : La Vigie
Jacques Chardonne : Les Destinées Sentimentales (I—II—III).
1936. *Georges Bernanos* : Journal d'un curé de campagne
François Mauriac : Les Anges Noirs («Fekete angyalok»)
Louis Guilloux : Le Sang Noir
Roger Martin Du Gard : L'Été 1914 (Les Thibault)

TARTALOMJEGYZÉK.

A mai regény forrásai.	Mai «mítoszok»	87
Az eredet	Írók és olvasók	103
A mult	Élet és irodalom	113
A félmult	A regény válsága	121
A közelmult		
Idegen hatások	A mai regény formái.	
	Rétegek	130
A mai regény léggöre.	Témák	141
Mit nevezünk modern-	Műfajok	159
nek?	Típusok	171
Az új ember	A harmadik réteg	187