

SZERB ANTAL

**A VILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE**

III.

RÉVAI

Szerb Antai
A VILÁG IRODALOM
TÖRTÉNETE

Harmadik kötet:

*A realizmus
A századforduló
A mai irodalom
A kisebb európai
irodalmak*

Copyright by Révai. Budapest. 1942.
68667 - Révai

NÉMET REALIZMUS

Das junge Deutschland

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a *Die Wallfahrt nach Kevlaarbm.* Azután aémmt költő lett belőle, belső elhivatottságból:

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

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

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

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

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

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

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

tudatba; a sajátos az, hogy mégsem volt képeinek megszállottja, mint Hölderlin, Shelley vagy Vörösmarty, hanem hideg, mérnöki biztonsággal tudta, mikor jön el a pillanat, amikor a csapóajtót újra le kell eresztetni, tudta, mennyi az az örület, amennyit hozzá kell adagolni egy normális íráshoz, hogy nagy alkotás legyen, A tudatalattit teljes tudatossággal kezeli, ez a kísérteties Heinében; ő az a romantikus, aki tökéletes kooperációt létesít doppelgängerjével. Ha ennek a kísérteties vonásnak lelki hátterét keressük, rá kell mutatnunk, hogy Heinéből hiányzott valami, — valami szent közép, ami pedig a legerősebb szokott lenni a költőkben. Ha költőien fejezzük ki magunkat, azt mondhatjuk, hogy Heinében csak vér és agyvelő volt, hiányzott belőle a szív. Csak világos, hideg tudat és csak homályos, ősi ösztönök, hiányzott belőle az érzelem világa. A zenét nemcsak hogy nem értette, hanem valósággal menekült is előle, bort sosem ivott, csak szagolta, mondja. És a szerelmi Urának ez a nagy virtuóza úgy látszik soha életében nem volt szerelmes. Fiatalkora egyetlen komolynak látszó szerelme, a *Buch der Lieder* (1827) ihletője, a valóságban nem lehetett több, mint az unokatestvérek közt szokásos szerelmi előgyakorlat és nem tudjuk, Heine bánatában mennyi a szegény rokon sértett hiúsága és az anyagi csalódás, hogy a gazdag Salomon Heine lánya nem akar hozzájönni. Azután jönnek a *Verschiedene*, a cinikus vásárolt szerelmek, a francia feleség, akihez képest még Goethe felesége is lángészhez méltó élettárs, és végül a kísértet-szerelme a halálos ágyon a Mouche iránt, amikor a test már nem tudja követni a lélek lángolását, — az igazi szerelem mindvégig elmaradt. De éppígy elmaradt a barátság, elmaradt az apai érzés, még csak egy nevezetesebb kutyájáról vagy macskájáról sem tudunk, Ebből a géniuszból mephistophelesi teljességgel hiányzott a szeretet, a nagy kapocs, amely összetartja a világokért, ne csodálkozzunk tehát szakadékán. Hogy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nem keserű, hanem szeszélyes. A „szeszély“ szó az idők folyamán elvesztette polgárjogát a tudományos prózában, pedig csak ez fejezi ki, még enyhén avult íze által is, azt a szabad ide-odacsapongást, ami a heinei művészet. Ha igaza van Kantnak és a művészet csakugyan a szabadság birodalma, ahová a művész fel tud emelkedni a szükségszerűség birodalmából, akkor Heine a legtisztább művészek közé tartozik. *Brandes* a tömörségben látja Heine legfőbb erejét. Bemutatja, hogyan lesz műhelyében Stendhal kissé szétfolyó három anekdotájából ez az utólérhetetlen összefogottságú versszak:

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

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

Az individualizmus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lírikusok

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orplid és Peregrina, az álom és a titok beleszövő-

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

Realista elbeszélés

Talán a régi Németország idillikus, álmatag-elmosódó, zenei és irreális hangulata okozza, hogy a német irodalom a realista regényben elmarad a külföld mögött. A kor német valósága nem eléggé szilárd halmazállapotú ahhoz, hogy széles epikus ábrázolóra találjon. A századközep német regény- és novelláírói, így *Gustav Freytag*. (1816—1895), a nagy zsidó összeesküvés mthoszába vesző *Soll und Habén* (*855) « polgári regény szerzője, *Theodor Fontane* (1819--1898), a berlini nagyvárosi társadalom első rajzolója, *Paul Heyse* (1830—1914, Nobeldíj 1910), finom olasztárgyú novellák írója, nem emelkednek túl a külföld átlagszínvonalán. *Wilhelm Raabe* (1831—1910), Jean Paul elkésett tanítványa és az alnémetül

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

A régi Németország különleges helyzete a század közepén egy új műfajt teremt meg, hogy Isten-hátamögöttiségét epikumba és drámába vetíthesse, a *Dorfgeschichtét*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tragédiájuk az, hogy nem tudnak megszólalni.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Historizmus

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

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

lazábban függnék össze politikai és társadalmi jelenkorokkal, mint máshol.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A plaszticitás eszköze a költészetben a tömör, epigrammatikus kiélezés. Versei mind egy-egy epi-

* *Conrad Ferdinand Meyer* szül. 1825-ben Zürichben előkelő családból. Tanult, utazott, polgárt foglalkozása nem volt. 1852-ben átmenetileg zárt intézetben volt. írói pályáját igen későn, 1864-ben, tehát 59 éves korában kezdte; előzőleg sokáig habozott, németül vagy franciául írjon-e. 1898-ban halt meg elborult elmével.

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

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

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

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

*In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firneücht,
Das grosse stillé Leuckten.*

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

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

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

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

SPANYOL ÉS OLASZ IRODALOM A SZÁZAD KÖZEPÉN

Spanyol realizmus

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

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

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

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

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

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

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

Jósé Maria de Pereda (1833—1906) egy másik országrésznek, az északspanyol tengerparti Astoriá-nak írója; kiábrándult, flaubettos hideg formatökéle-

lessége furcsa ellentétben áll egyházas világgépével és reakciós politikai felfogásával.

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

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

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

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

Olaszok

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

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

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

zengi a francia forradalom véres tetteit, köztársaság-párti és atheista, leghíresebb verse a hatalmas páthoszú *Inno a Satana*, Himnusz a Sátánhoz, amelyben nem a dekadens, századvégi kéjenc Sátánt köszönti, hanem a nagy miltoni lázadót, „az Értelem bosszúálló erejét“. Férfias, erőteljes költő. Az olasz nép fő-arteriájának nevezi magát, ő táplálja az acélos izmokat. Megveti a kor tétlen önszemléletét, a bénító bánatokat, komor döngésű antikos versei a jövőndőt énekelik:

*Noi troppo odiammo e sofferimmo: Amate,
Il mondo e bello, e santo e Favvenir.**

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

* *Mi túlságosan sokat gyűlöltünk és szenvedtünk: Szeressetek! a világ szép és szent a jövőndő.*

AZ OROSZ IRODALOM NAGYKORA

*Előzmények**

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

A nagypéteri reform előtt Oroszországnak nemcsak az európai irodalomhoz nincs köze, hanem általában Európához, sőt a világtörténelemhez sem. Az oroszok félig-meddig *történelemelőtti* életet éltek végtelen síkjaikon. Fejedelmek, majd cárok váltották egymást, földesurak kegyetlenkedtek és meghaltak, de végeredményben minden cár és minden földesúr egyforma volt, egyformán „rettenetes“, ha csak egyet tüntet is ki ezzel a jelzővel a történelem. *Spengler* felhívja a figyelmet arra, hogy a III. és IV. Iván cár uralkodása alatti események mennyire hasonlítanak a nyugati történelem egyetlen igazán sötét idejére, a merovingkorszakra, amelyet Toursi Szent Gergely krónikája (1. ott) örökített meg. Itt semmiféle utólagos „mentés“ nem segíthet: a régi Oroszország csakugyan a Sötétség Birodalma volt.

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

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

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

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

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

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

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

Az orosz kultúra alapkülönössége az, hogy a meroving-korra átmenet nélkül következik a későbarokk és rokokó, középkor és renaissance nélkül. Ez a nagypéteri reform következménye. A nagypéteri

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

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

A pseudomorphosis első százada nem volt irodalomalkotó. *Nagy Péter* (uraik. 1682—1725) maga nemcsak hogy nem ápolta, hanem fölöslegesnek is tartotta és megvetette az irodalmat és kultúrpolitikáját követték közvetlen utódai is. Csak azt akarták átültetni az európai kultúrából, ami gyakorlatilag hasznos; a szellemi felső épület, gondolták, maradjon ott-hon. A helyzet csak akkor változott meg, amikor a német .77. *Katalin* lépett trónra (uraik. 1762—1796). *Katalin* maga is író, a Felvilágosodás mestereinek barátja és pártfogója, a francia írók oly megrendülten szólnak róla, mintha paradicsomot hozott volna az

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orosz romantika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orosz realizmus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

oroszág magához asszimilálhassa azokat; a népet pedig fel kell emelni a civilizáció színvonalára. Biznak benne, hogy a nemzet ebben a folyamatban nem fogja elveszíteni egyéniségét, de ez a kérdés másodrangú számukra, mert a nemzet egyéniségénél fontosabbnak tartják tagjainak szellemi emelkedését és anyagi boldogulását.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A másik nagy nyugatos *Goncsárov*,* Turgenyev

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dosztojevszkij és Tolsztoj

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

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

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

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

c. regényében írja le ezt a Dosztojevskij-mérgezettséget.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Melchior de *Vogüé*,³ aki az elsők közt fedezte fel az orosz irodalmat a Nyugat számára, Dosztojevszkij központi eszméje gyanánt a „szenvedés vallását“ jelölte meg. A szenvedés kapcsolja össze az embert az isteni dolgokkal. Krisztus Dosztojevszkij átélése szerint megszentelte az emberi szenvedést, azáltal, hogy Isten létere ő is szenvedett. „Ha el lehetne képzelni“, mondja, „hogy Krisztus és az igazság két külön dolog és választanom kellene a kettő közt, én Krisztust választanám.“ Krisztus és a szenvedés az igazságnál is több. A világ alapja és lényege.

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

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

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

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

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

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

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

Léleklátásának egyik alaptörvénye az, amit a

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

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

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

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

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

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

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

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

is, aki személy szerint meg is látogatja Karamazov Ivánt, és nem hagyja bebizonyítani magáról, hogy csak agyrem. Hisz az abszolút, az öncélú gonoszságban, a kanti „radikális rosszban“, amelynek létezését tagadja a realista látásmód. A nagy realisták szerint (Dickenset kivéve) nincs igazán gonosz ember — de Szvidrigajlov és Sztavrogin azok. Lelkiismeretüket szörnyű és megokolatlan bűnök nyomják, az ördöghöz sokkal közelebb állnak, mint Byron nemesen sátános hősei. Titokzatos, ambivalens lelkek, áttekinthetetlenek, mint az Alvilág. Velük szemben állnak az abszolút jók, akiknek létezését szintén tagadja a realista látás, Dosztojevszkij feledhetetlen fiatal szentjei, Myskin herceg és Karamazov Alyosa. Csak a régi legendák tudtak ilyen szép és tiszta alakokat rajzolni, azok a korok, amelyek számára valóság volt a Mennyek Országá. Dosztojevszkij számára valóság. Ő itt a földön átélte az üdvösséget, mint Alyosa a csillagos éjszakában, amikor Zoszimától eljön, mint Myskin herceg, rohamai előtt. Dosztojevszkij tud időtlen pillanatokról, amikor a lélek kiemelkedik földi korlátaiból. Kirilov *A démonokban* így mondja el: „Vannak pillanatok, nem tartanak tovább öt vagy hat másodpercnél, amikor hirtelen az örök, teljesen elért harmónia jelenlétét érzem. Ez nem földi dolog; nem mondom, hogy mennyei, csak azt, hogy az ember nem viselheti el földi alakjában; fizikailag meg kell változnia, vagy meg kell halnia. Mintha az ember hirtelen megismerné az egész természetet és azt mondaná: Igen, ez jól van. Nem megindultság fog el, hanem valami, ami az örömeire hasonlít. Az ember nem bocsát meg, mert nincs mit megbocsátani. Az ember nem szeret... ó, ez sokkal magasabb a szeretetnél. A legfurcsább, hogy az érzés oly világos és az öröm oly nagy. Még öt másodperc és a lélek nem bírna ki, meg kellene semmisülnie. Ez alatt az öt másodperc alatt egy életet élek át és odaadnám érte egész életemet, megéri. Hogy tíz másodpercig kibírjam, egész fizikumomnak át kellene alakulnia.“

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

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

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

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

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

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

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

Tolsztoj egyik késői írásában (*Mi a méhészet?*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Egész testével éli magába a világot. Legeredetibb területe a test és lélek kölcsönhatása. Emberábrázo-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A SKANDINÁVOK

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

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

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

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

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

Felvilágosodás és romantika

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

* *Ludvig Holberg* szül. 1684-ben Be?g?nben. Apja katona. *Theológiát* tanul, többször jár külföldi tanulmányúton, Németországban, *Parisban*, *Oxfordban*, *rengeteget* tanul, híres polihisztor. 1718-tól a koppenhágai egyetem tanára. Öregkorában zárkózottságáról és főszevénységéről híres, 1747-ben báróságot vásárol magának aszal, hogy hatalmas vagyonát a soröi iskolára testálja. Darabjait a koppenhágai dán színház számára írta, hogy az felvehesse a versenyt az ottani francia színházzal, a legjobbkat 1724 és 1727 közt. 1754-ben halt meg.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* *Esaias Tegnér* szül. 1782-ben Kyrkerudban, Varmlandban. *Apja lelkész, ősei parasztok. 1810—28: görögöt tanít a lundi egyetemen, 1826-tól Vexjö püspöke. 1840-ben elhatalmasodik rajta az idegbaj, amely már 1828 óta kerülgeti. Megh. 1846-ban.*

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

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

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

Hans Christian Andersen (1805—1875) *Életem*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ibsen és Bjørnson

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

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

* *Henrik Ibsen* szül. 1828-ban Skienben. Szülei elszegé-nyednek, *Ibsen* gyógyszerészségét lesz *Grimstadban*, 1844—50. (Ebben az időben írja költeményét a magyar szabadságharcosok-hoz.) 1849-ben *Krisztiániába* kerül, 1851—57-ig a *bergeni*, majd '857—62-ig a *krisztiániai* norvég színház dramaturgia, 1858-ban megnősül. 1863-ban állami ösztöndíjjal *Rómába* utazik, ettől kezdve életét itt, *Münchenben* és *Drezdában* tölti, anyagi helyzete egyre jobb lesz. Csak rövid időre tér haza látogatóba 1891-ig, amikor végleg hazaköltözik. Megh. 1906-ban.

zott volna a kegyelemszerű kiválasztottak közé, sem élete, sem tehetségének kifejlődése nem olyan, mint az istenek kedvenceié. A tönkrement nagyburzsoa családnak ivadéka ha visszatekintett gyermekkorára és szülőhazájára, mindig úgy érezte, hogy az messze északon terül el valahol és mindig tél van arrafelé. „Életed úgy feküdt“, írja Björnson Ibsennek, „hogy a nap sosem tudta birtokába venni.“ Első írásai nem árulnak el semmiféle oroszláncörmöket, egyikükhöz a plágium vádja is veszélyesen közeljárt; a siker nagyon későn köszönt be. Egész alkotásában van valami nem-magától-jött és hidegen matematikai, nem ismeri az istenkedvenc írók mennyei serenitását. Lényére és írásaira egyaránt illik az „unheimlich“ jelző, amelyet Brandes adott neki. Észak és éjszaka. Mikor Ibsen fiatal volt, a norvég színház éppolyan szabadságharcot vívott a Norvégiában meghonosodott dán színház ellen, mint néhány évtizeddel előbb a magyar színház a hazai német színház ellen. Ebben a küzdelemben Ibsen is résztvett mint dramaturg és mint színpadi szerző. Első darabjai a nemzeti romantikát szolgálják. A népdal-gyűjtemény hatása alatt népdal-formában írja meg a *Solhaugi ünnepet* (1856), majd saga-formában a *Helgelandi hősöket* (máskép *Északi hadmenet*, 1858), itt a másodlagos formán már keresztültör az ibseni feszültség és ibseni problematika. Mint Arany János az ekkoriban keletkezett *Buda Halálában*, Ibsen is e darabban családi drámává játssza át, intimmé teszi az ősi nagy témát, a Nibelung-mondát. Romantikus korszakát lezárja a *Trónkövetelők* (1863). A drámában Bratgejr, a skald, kimondja Ibsen esztétikáját: „Isten a fájdalom adományát adta nekem, így lettem költővé“. Ibsent is a szenvedés vezette végül is el önmagához, a mellőztetés keserű évei; a kételkedő Ibsen fanyar szembeállása a magabiztos és diadalmas Björnsonnal fejlődik ki e drámában; aminthogy Ibsen minden műve, matematikus hidegsége és elvont kérdései

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

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

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

Ibsen a következő korszakában modern lesz, vagyis a kor aktuális kérdéseivel foglalkozik. A hetvenes és nyolcvanas években vagyunk már; a nyugati irodalmakban a tárgyilagos realizmust felváltotta a harcias, irányzatos naturalizmus. A fiatal *Brandes* (1. ott), az északi irodalmak vezéralakja és Ibsen leglelkesebb propagandistája, azt követeli az írótól, hogy formában, tárgyban egyaránt szakítsanak minden epigon hagyománnyal és foglalkozzanak saját korukkal. Ibsen is áttér a versről a prózára, az elvont *igazság*-ábrázolásról a konkrét *zja/osag*-ábrázolásra, *problémaköltő* lesz. Ebben a korszakában a kor nagy kérdéseiről ír és átmenetileg elfordul a legnagyobb, mert korhoz nem kötött kérdésektől. A problémaköltő jellegzetesen késői, civilizációs jelenség, a „kultúra“ korszakainak nincsenek problémaköltői, csak költői. A problémaköltő kissé az újságíró rokona.

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

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

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

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

*Élni: harc szellemekkel
Kik lakják szíved, agyad.
Költeni: ítélned kell
Keményen, önmagad*

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

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

E korszakának darabjai, *Rosmersholm* (1886), *A tenger asszonya* (1888), *Hedda Gábler* (1890), *Solness építőmester* (1892), *A kis Eyolf*(i\$94), *John Gábriel Borkman* (1896) és *a Ha mi holtak feltámadunk* (1899) közös nevezőre hozhatók. Vezérszólamuk egy lírai „életszituáció”; az, amit e fejezet bevezetésében, az orosz irodalommal való szembeállítás kedvéért, a bűntelenségét bánó polgár attitűdjének neveztünk.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TIZEDIK RÉSZ
A SZÁZADFORDULÓ

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

Sokkal inkább benne vagyunk tehát még a korban, semhogy pontosan megmondhatnák, mi az, ami végetér. De ha hívek akarunk maradni eddig követett módszerünkhöz, azt kell mondanunk, hogy ami végetér, valószínűleg a XIX. század nagypolgári civilizációja. A századforduló a nagypolgárság „szingazdag alkotnyata“. A XIX. század minden szépsége és érdekessége még egyszer fellángol festői kontrasztokban, a közeledő éjszaka tudatában. A nagypolgári társadalom még egyszer felmutatja minden értékét végső kiéretttségben, őszi teltségben.

A kor általánosan jellemző vonásait talán e köré a három címszó köré lehetne csoportosítani: i. modernség, 2. dekadencia és 5. introverzió.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

és finom bagatellizmusba belé nem robban a világháború.

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

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

FRANCIA SZÁZADFORDULÓ

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

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

Az íróknak csak kisebb része rokonszenvezik a

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

A regény

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anatole Francé legfélelmesebb fegyvere az ál-

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

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

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

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

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

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

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

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

Anatole Francé nagy humanista a szó mindkét értelmében. A görög-latin kultúra neveltje és feltétlen híve, „Pextrême fleur du génie latin“, mondja róla Lemaître. És humanista a szó másik értelmében is, amely szerint semmi emberi nem idegen tőle. Parnas-sien és renani kezdetei után pályája közepén leeresz-kedik az elefántcsont-toronyból és elvonuló természet-tet leküzdvé, részt kér a mindennap politikai küzdel-meiből, a valóságos élet alakításából. Az *Histoire con-temporaine* (Jelenkori történet) négy regényében (*A szilfasoron*, 1896; *A próbabábu*, 1897; *Az ametiszt-gyűrű* 1899; *Bergeret úr Parisban*, 1901) gyilkos íróniával mutatta be a reakciót, amely a Dreyfus-per alkalmából a Harmadik Köztársaság életére tört, de nem kímélte a nyárspolgári, üzleties köztársaság gyenge-ségeit sem. A szocializmus táborába állt, anélkül, hogy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A századvégi líra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rossi, a színész, Dantét szavalja:

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

(Ford. Kosztolányi Dezső)

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

költeményei, *Les Stances* (1899-től, nyolc kötet) nyolctizenkét sorosak, tehát még a szonettnél is koncentráltabbak. Ez a Németországban nevelkedett görög franciább minden franciánál. Bár gyakran és átható szép nosztalgiával emlegeti a görög földet, görög tengert, görög eget, alapjában véve ő sem tartja a görögöket eléggé klasszikusoknak, akárcsak a régi franciák, ő is inkább a római sztoicizmushoz, római férfi-ideálhoz vonzódik és még inkább a régi franciákhoz, elsősorban Ronsardhoz. A modern francia lírában ő a legklasszikusabb, leginkább hagyománytisztelő; érthető, hogy Charles Maurras (1. ott) mint az Ecole Romane tagja kezdi irodalmi pályáját.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* *Stéphane Mallarmé* 1842-ben szül. Parisban. 1863-ban tanári oklevelet szerez és az angol nyelvet tanítja, 1874—75-ben egy divatlapot szerkeszt. Szalonjában gyűlnék össze a fiatal szimbolisták, összes költeményei 1887-ben jelennek meg 40 fényképezett példányban. 1894-ben nyugalomba vonul. 1898-ban hal meg.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Már csak félig tartozik a szimbolisták nemzedékéhez *Verhaeren* és *Francis Jammes*,³ két költő, aki a Franciaországon kívüli irodalomra is igen erősen hatott.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A dráma

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

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

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

*Maurice Maeterlinck** a szimbolista líra eszközeit viszi át a drámába. Különös módon ez a nagyon halk és fojtott költő legfőbb mintaképének Shakespeare-t tekinti, a *Macbeth*-író Shakespeare-t, kísérleteivel, gyilkosaival és vad borzalmaival. Első darabjával, a *Princesse Maleine-nél* (1889) shakespeare-i drámát akart írni, tárgya egy ifjú királylány kegyetlen megöletése, — de kihagyta a drámából a nyers cselekményt, a közvetlen borzalmat, helyette a „kísérő felhangokat“ adja meg, amelyeket a dráma a szereplőktől kivált. A nagy jelenetben, amikor Maleine hercegnőt meggyilkolják, mi csak a lázas mellébeszélést halljuk: a gyilkos király és királyné arról beszél, vajjon eltörtek-e egy vázát, amelyben lilium állt, vagy sem. A későbbi Maeterlinck-darabok (*Pelléas et Mélisande*, 1892, amelyet Debussy zenéje tesz halhatatlanná, *La Móra de Tintagiles*, 1894, *Aglavaine et Sélysette*, 1896. stb.) mesebeli kastélyokban játszódnak, stilizált nevű, egészen fiatal fiúk és lányok szerepelnek bennük, ezek vagy egymásba szeretnek vagy meggyilkolják őket és közben liliumokról vagy madarakról beszélgetnek. Hatásosak az egyfelvonásosok, amelyekben ilyen szimbolista módon fejezi ki a lélek ösztönös borzalmát a halál közeledésekor: *Les aveugles* (A vakok, 1890), *VIntruse. Intérieur*.

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

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

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

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

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

Ernö fordítása immár a magyar irodalom állandó értékei közé tartozik.

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

A kritika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A francia nacionalizmus írói

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

cryáva, nyárspolgári és szervilis lelkek gyülekezetét fátják benne.

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

Irodalmi emlékét két nagy regény, pár remek novella és a *La Renaissance* (1877) őrzi. Kis jelene-tekben idézi meg az olasz fénykor alakjait, bonyolult diplomáciai műveleteit (Gobineau diplomata volt), *A művészetért való lelkesedését és felfokozott életét.* Ez a könyv a *renaissanceizmus* (1. ott) egyik legjelentékenyebb és legszélesebb hatású alkotása, Burckhardt és W. Páter híres könyveinek francia megfelelője. Gobineaut is az vonzza a renaissancehoz, ami C. F. Meyert, Herediát és a többieket: a nagy egyéniségek, az élet egyedülvaló intenzitása, a bátorság, gátlás-nélküliség, felszabadultság nagy példái. Hogy látása mennyiben szorul revízióra, a renaissanceról szóló részünk bevezetésében érintettük. Az emberfeletti ember tisztelete és plasztikus ábrázolása révén Gobineau mintegy átmenet Stendhal és Nietzsche közt: az előbbi-től ő tanult, az utóbbi pedig róla volt nagy véleménnyel.

A francia nacionalizmus kiemelkedő nagy alakja *Maurice Barrés** Hazaszeretétét nem kapta készen,

* *Maurice Barrés* szül. 1862-ben *Charmes-sur-Moselle*-ben. *Bourget* fedezi fel. *Boulangier* tábornok hívet akít katonai diktátor-nak akarnak kikiáltani 1887-ben; majd aktív részt vesz a *Dreyfus* elleni harcban, a világháború alatt a németellenes sajtó egyik vezér-alakja. *Megh.* 1933-ban.

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

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

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

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

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

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

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

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

A világháború előtti nemzedék

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

(A selyemcipő, ford. Semjén Gyula.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Úgy látszik, mintha Gide a társadalom, a civilizáció ellen lázadna, mintha vissza akarna térni a természethez; még az igen okos E. R. Curtius is „vitalisztikus rousseauizmusnak“ nevezi Gide e korszakának mondanivalóját. De azóta nyilvánvaló lett, hogy Gide nem ellensége a civilizációnak, ellenkezőleg, gyűlöl minden barbárságot; nem is anarchista; a tékozló fiú csak az érzelmek megkötöttsége elől akar menekülni az érzelmek szabadságába, a lélek őserdeibe.

Gide szándékát egy gazdaságtörténeti hasonlattal világítja meg: az első telepések nem a legtermékenyebb országrészeket szállják meg, hanem azokat a fennsíkokat, amelyeket legkönnyebb megművelni. A francia kakóra mindmáig megmaradt ezeken a fennsíkokon,

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

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

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

A világháború után Gide továbbment a mélységek feltárásában, a titkos nosztalgiák valihatóvá téte-

leben. Amit előző műveiben csak megcsillantott, azt most nyíltabban elmondja *Si le grain ne meurt* c. önéletírásában, amelyet a rousseau-i Vallomásokkal vetnek egybe s amely kiegészítve Gide *Journallal* egyúttal nagyszerű forrás a kor irodalmának megértéséhez. (1921—26.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le grand Meaulnes a nosztalgia regénye. Hőse, egy

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

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

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

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

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

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

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

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

MÁSODIK FEJEZET

**ANGOL ÉS AMERIKAI
SZÁZADFORDULÓ**

A késő Viktória-kor

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

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

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

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

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

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

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

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

Swinburne esszéi is fontosak és eredetiek. Különösen *Blake-től* és az erzsébetkori drámáiról írt új szempontú, bár ítéleteiben igen önkényes és meglepő tanulmányokat.

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

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

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

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

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

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

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

nem annyira a kelta múlt hagyományával, mint inkább az élő kelta néplélek segítségével termékenyíti meg az irodalmat.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A későbbi Yeats legérdekesebb műve önélet-

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

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

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

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

A kelta renaissanceból a hegyiskótok és a walesiek sokkal kevésbé vették ki a részüket. A walesiek beérték azzal, hogy angolra fordították mondáik gyűjteményét, a *Mabinogiont* (1. ott). A skótok között megjelent a titokzatos *Fiona Macleod*, aki azt írta magáról, hogy több ezer éves és inkognitóját nem volt hajlandó levetni. Úgy tudják, hogy az álnév mögött *William Sharp* (1856—1905), a preraphaelita és szimbolista ízlésű kritikus rejtőzött, de nem egészen bizonyos. *Fiona Macleod* világa *Wind and Waves*, szél és hullám, amint egyik nagyszerű novelláskötetének

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

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

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

Jókai regényeit, annak Stevenson is nagyon kedves marad.

Az exotikus írók közül említsük még meg *Lafcadio Hearn*-t (1850—1904), akinek japán tárgyú novella-gyűjteménye, a *Kōkorō* (1896), mélyen megrendítette a késő Viktória-kor gentleman-leikét a japán lovagi szellem, a *Bushido* hősi és önfeláldozó gesztusaival. Ma már kissé szentimentálisnak és szónokiasnak hat, a Távolkeletről azóta sokkal realisabb képünk van.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A három nagy paradoxon-mondó

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

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

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

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

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

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

vérszomjas és hisztérikus *Saloméja* és szimbolista költeményei.

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

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

Wilde a paradoxont használta eszközül, hogy esztéta világfelfogását hirdesse és megtámadja vele a művészetellenes puritán hagyományokat. Egy másik ír, *George Bernard Shaw*,* nemsokára éppen a paradoxon fegyverével szállt hadba a romantikus-idealista látásmód ellen és Wildet saját fegyverével győzte le. ^ Wilde, mielőtt író lesz, szalonhős és dandy; Shaw pedig, mielőtt író lesz, népszónok, a fabiánusok, a *Sidney Webb* szellemi vezetése alatt álló polgári szocialisták eszméit hirdeti gyűléstermekben és a Hyde

* *George Bernard Shaw* szül. 1856-ban Dublinban. Eleinte kishivatalnok, 1870-ban Londonba költözik. Első darabja *The Widowers Houses*, 1892. 1925-ben Nobel-díjat kapott.

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

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

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

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

ellenforradalmi bírálata támad: a romantikus, szentimentális, érzelmi színezetű gondolkozás ellen. Úgy látja, hogy sosem ködösítették el annyira irodalmi és társadalmi hazugságok az emberek tekintetét, mint a XIX. században, a képmutatás és önámítás fénykorában. Állásfoglalását a következő történettel világítja meg: egyszer elment egy szemorvoshoz és megvizsgáltatta szemét. A szemorvos megállapította, hogy Shaw szeme teljesen abnormis: t. i. semmi baja sincs, holott minden más embernek van valami kis hiba a szemében, aminek következtében nem úgy látja a dolgokat, ahogy vannak. Shaw legfőbb becsvágya, hogy úgy lássa a dolgokat, ahogy vannak és néven nevezze őket. Ő az, aki észreveszi, hogy a fehér bor nem is fehér, hanem sárga, hogy a gyermekek nem szerethetik szüleiket, ha nincs mit szeretni rajtuk (*Mrs. Warren's Profession, You Never Can Tell*, 1898); hogy nem az az igazi hős, aki nekiront az ellenségnek, hanem aki tudja, mit kell csinálni háborúban (*Arms and the Man*, 1898); hogy nem a férfiak üldözik a nőket, hanem a nők a férfiakat (*Man and Superman*, Ember és felsőbbrendű ember, 1903). Még az Evangélium és a kanti ethika alaptanításával is szembe helyezkedik és azt mondja: „Ne tedd azt másnak, amit magadnak kívánsz; lehet, hogy egészen más az ízlése“. Ez a látásmód Shaw „realizmusa“. Realista az, aki pontosan tudja, hogy az adott helyzetben mit kell tennie: a katonatiszt, aki tisztában van vele, hogy a , háborúban fontosabb a katonák táplálkozása, mint hősi lendülete, Caesar, aki sokszor kicsinyes is tud lenni, stb. Legnagyszerűbb alakja, *Szent Johanna* (1923), » realista szent: nem misztikus elragadtatott, hanem okos parasztlány, aki a bolond lovagok közt egymaga van tisztában avval, hogyan kell legyőzni az ellenséget. Shaw realizmusa ilymód a polgári értékrendszeren, a munkakészség és a teljesítmény megbecsülésén alapul. A szocialista Shaw korunk legpolgárabb írója.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VII. Edward kora

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Magasrendű kalandregényei: *Almayer's Folly* (1895)³ *The Nigger of the Narcissus* (1898) stb. és regényeinél is kitünőbb novellái (*A Set of Six* stb. a kontinensen nem tudtak meghonosodni, de tisztelői közt nem kisebb költők akadnak, mint Gide, Claudel, Valéry és Babits Mihály.

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

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

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

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

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

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

Társadalmi elvei egyideig megegyeztek a fabiánusok polgári szocializmusával, később szakított velük és egyjű arisztokratizmus híve lett. Álma az elit-emberek nemzetekfölötti összefogása és parancsuralma a világ-béke és a többtermelés érdekében, vagyis valami észszerű és kooperáló világnagy kapitalizmus.

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

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

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

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

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

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

Öregebb korában egyre erösebb lett benne a meleg, dickensies hang, az angol realisták hagyományos stílusa, amely még utolsó nagy regényének, a *Riceymari's Stepsnek* betegesen fősvény hőstét is rokonszenvesé tudja tenni.

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

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

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

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

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

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

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

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

Az évtized kevésbé kedvezett a lírának; a szimbolizmus már elavult, a húszas évek új hangja még nem jelentkezett. Az angol líra nagy ígérete volt *Rupert Brooke* (18-87—1915), aki a világháborúban esett el, fiatalon.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HARMADIK FEJEZET

NÉMET SZÁZADFORDULÓ

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

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

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

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

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

*Nietzsche**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Német naturalizmus

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

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

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

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

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

* *Gerhart Hauptmann* szül. 1862-ben Salzbrunnban, Sziléziában, apja vendéglős. Nagybátyja házában herrenhuti (szigorúan vallásos pietista) szellemben nevelik. 1880-ban a breslauer Kunstschulera iratkozik be szobrász-növendéknek, de az iskolát nem végzi el, nem fejezi be egyetemi tanulmányait sem. Egy olaszországi út ébreszti fel benne a nagy részvétet a szegénység iránt. 1888-ban, 22 éves korában nősül meg először. Ebben az évben jelenik meg első műve, *Das Promethidenlos* c. költeménye. Később járt Amerikában, Görögországban, Angliában, sok ünnepeltetésben volt része, a németek legnagyobb élő írójuknak tekintik. 1912-ben Nobel-díjat kap.

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

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

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

keltesse az atmoszférát. A tragikus nem az₃ ami a darabban történik, hanem az, hogy van egy világ, ahol ilyesmi történhet.

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

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

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

Ettől az élménytől nem tudott szabadulni: újra megírja, ezúttal realista stílusban, a kitűnő, ibseni arányú *Gabriel Schillings Fluchtban* (1912); erről szól legjobb elbeszélő műve, *Der Ketzer von Soana* (1918), öregkori nagy terjedelmű regénye, *Das Buch der Leidenschaft* (1930) és színdarabja *Nach Sonnenuntergang* (1932). Ez mind *Flucht*: menekülés az élethez, a boldog pogánysághoz a boldogtalan kereszténység elől, amelyet Hauptmann gyermekkorában a legszigorúbb herrenhuti formában tapasztalt meg; ezek a menekülések Hauptmann legszemélyesebb, legelőbb írásai.

Formai szempontból is menekülés-jellegűek Hauptmann nem naturalista írásai: menekülés a valóság elől a mesébe és mithoszba. Hauptmann Flaubert-re emlékeztet annyiban, hogy két művész él benne egymás mellett, egy realista és egy romantikus és vele kapcsolatban is fel szokás vetni a kérdést: melyik az igazi? De romantikus írásainak menekülés-jellege elárulja, hogy Hauptmann maga a hétköznapi, földhözkött, naturalista valóságot érzi igazinak, a többi csak mese, csak vigasztaló álm, csak irodalom. Ahhoz a magasabbrendű valósághoz, amely a nagyok valósága, Shakespeare valóságához, Dosztojevszkij valóságához, ami nem hétköznapi és mégsem mese, hanem szürke életünk titokzatos értelme, Hauptmann csak egyszer tudott felemelkedni, történelmi drámájában, a *Flórian Geyerben* (1896). A naturalista dráma atmoszféra-művészetével és a régi német nyelv feltámasztása segítségével sikerült megragadnia egy nagy kornak, a reformáció és az első nagy népi mozgalmak korának mozgató erőit és azt a valamit, ami az egész történelmet mozgatja: a választott lélek törhetetlen bátorságát a sorssal szemben.

A naturalizmus hőskorában az ifjúság Hauptmann mellett főképp két lírai költőért lelkesedett, *Liliencronért* és *Dehmelért*.

Detlev von Liliencron (1844—1909) jóval idősebb

a többiekénél és mint arisztokrata, katonatiszt és földbirtokos egészen más társadalmi környezetbe tartozik. A naturalisták azért tekintették maguk közé valónak,^ sőt bizonyos fokig mesterüknek, mert friss, élményszerű és lazított formájú katona- és vadász-költeményei annyira különböztek az epigonköltők halvány és életidegen verseitől. Ha van ilyen költői kategória, Liliencron a legjobb katona-költő; frázis- és dicsekvésmentesen, vérszomj és franciagyűlölet nélkül önti dalba azt a lendületet, amely az 1870-es porosz seregeket Paris felé ragadta. Megszólaltatja az északnémet puszták mélabús hangulatát, Storm méltó impresszionista folytatója. A kor szociális nyugtalansága is hangot talál költészetében, így a nagyszerű fríz parasztlázadó-balladában, a *Pidder Lüngben*.

Richárd Dehmel (1863—1920) sokkal összetettebb és intellektuálisabb jelenség. Sok tekintetben Hauptmannal rokon, őt is a részvét, a szociális mondanivaló ihleti legszebb verseire: *Arbeitsmann*, *Mahle Mühle mahle*. Ő is keservesen küzd belső gátlásai ellen, hogy szerelmes vágyait meg merje valósítani; ő is erotikus lázadó, a szabadabb, konvenciótlan szerelemről szól ciklikus verskötete, a *Zwei Menschen* (1903), amely annakidején nagy felháborodást váltott ki. Jelentősége, hogy a századvégi líra forradalmát áthozta a német költészetbe, meglazította a régi formákat, bevezette a szimbolista hangulat-művészetet és hasonlattechnikát és így előkészítette George és Rilke útját.

Az erotikus lázadás mégis elsősorban *Frank Wedekind* (1864—1918) nevéhez fűződik. Első drámája, a *Frühlingserwachen* (1891) szókimondó és szatirikus merészségben csakugyan egészen forradalmi volt a maga idejében. A pubertás viharos korszakát viszi színpadra, az ösztönök sejtelmes és riasztó ébredését és vele szemben a felnőttek világának sötét meg nem értését és konok ostobaságát. Ezt az első darabját később nem tudta utolérni.

Az erotikus lázadás a lényege később darabjainak is: a magzatelhajtás (*Musik*), a prostitúció (*Totentanz*), a női vonzás mindent elsöprő ereje és végzettsége (*Erdgeist, Die Büchse der Pandora*). Más tekintetben is lázadó vérmérséklet: megveti és kigúnyolja a nyárspolgárt, darabjaiban kalandorok és bohémek mulatságos raját vonultatja fel. Legfőbb ihletője a vágy, hogy megdöbbsen a nyárspolgárt, az „épater le bourgeois“. Torz ötletei, amelyekre jeleneteit felépíti, nem férnek el a naturalista valószínűség határai között; Wedekind már az expresszionisták előfutára, akit tulajdonképpen sosem tudtak felülmúlni.

Olyankor igazán érdekes, amikor valószerűtlenné válik: amikor a *Tavaszi Ébredése* temetőkertjében megjelenik a kísértet és az Álarcos Úr, amikor Lulu padlásszobájában egymás után váratlanul felbukkan egy hülye, egy néger herceg, egy egyetemi magántanár, és Jack, a hasfelmetsző, aki felmetszi Lulu hasát és ezzel befejezi a darabot. A legfurcsább, hogy a bohém Wedekind szigorú erkölcsprédikátor: utcalányai, kötél-táncosai, lesbosi női és gyilkosai közt minduntalan megáll és hosszú szónoklatot tart égető társadalmi és erkölcsi kérdésekről, akárcsak Shaw.

A naturalizmus bécsi szárnyának legjellegzetesebb írója *Arthur Schnitzler* (1862—1931). A naturalistákhoz fűzi az a merészség, amellyel korábbi műveiben erotikus tárgyakkal foglalkozik, így a *Reigerihen*, ebben a rendkívül szellemes és élethű párbeszéd-sorozatban, amely a szerelmi beteljesülést megelőző és nyomon követő pillanatokot mutatja be, különféle társadalmi környezetekben. Már itt is megmutatkozik impresszionista tehetsége. Az átfutó pillanat művésze. Realisztikusan ábrázolja azt, ami legkevésbé reális a lélekben, a szerelem gyors keletkezésének és gyors elmúlásának történetét. (Pl. *Frau Bertha Garland*.) Nem is a szerelem, mint inkább a *Liebelei*, ahogy egyik legjobb darabjában nevezi, a szerelmes-

kedés érdeklí; a szerelmi játék, amelyet játszója egyáltalán nem vesz komolyan és mégis boldogságokba, sőt életekbe kerülhet. A bécsiek a békevilágban felületességükről voltak híresek; írójuk, Schnitzler, a felületesség szakembere az irodalomban. Novellái és színdarabjai a felületesség tragédiáit mutatják be, de egyáltalán nem felületes, hanem nagyon is alapos, kidolgozott művészettel. Hosszú és kissé unalmas regénye, *Der Weg ins Freie* (1908) és darabjai közül a *Professor Bernhadi* a zsidókérdést zsidó szempontból vizsgálja.

A német naturalizmus legnagyobb regénye kétségkívül a fiatal *Thomas Mami** első regénye, *Die Buddenbrooks* (1901). Ez az északnémet patrícius-sarjadék, akibe azonban anyai ágon délszaki, sőt indián vér is keveredik, arra vállalkozott, hogy az új irodalom eszközeivel megrajzolja, hogyan válik lassankint egy gazdag patrícius-család szemében problematikusá saját életformája, amikor a készenkapott jómód és kifinomult légkör, amelyben élnek, már érzékennyé tette lelkiismeretüket és idegrendszerüket. Tehát egészen fiatalon azt a feladatot tűzte maga elé, amelyet tíz-húsz évvel később az angol *Galsworthy* és a francia *Roger Martin du Gard* teljes kirettségükben; és a fiatal Thomas Mann a feladatot a másik kettőnél sokkal jobban oldotta meg. A *Buddenbrooks* mindmáig a legkiválóbb családrégény. Azóta sem tudta senki sem tökéletesebben visszaadni egy család egyéni, minden más családtól különböző levegőjét, azt a csaknem megközelíthetetlen misztériumot, ami a család. A nagyburzsoázia világának és belső válságának is legnagyobb és legértékesebb ábrázolása maradt. *Galsworthy* és *Du Gard* esetleg felveheti vele a versenyt egyes jelenségek pontos rajzában, de egyikük

* *Thomas Mann szül. 1875-ben Lübeckben. Münchenben tanul, majd Rómában jár, 19 éves korában már író. Nagybárá Münchenben élt 1933-ig, amikor Szejcra, majd később Amerikába költözött. 1929-ben Nobel-díjat kapott.*

sem közelíti meg Th. Mamit magának a folyamatnak, a család befelé menetének leírásában.

Verfall einer Familie, egy család hanyatlása, mondja a regény alcíme. A fiatal Thomas Mannt a nagypolgári életformánál is jobban érdekli maga a hanyatlás; regényeinek felejthetetlen alakjai nem a derék vagyonszerző és megtartó ősök, hanem a késői Buddenbrookok, a meghasonlott lelkű és a halálhoz pártoló Thomas és fia, a végsőig kifinomult kis Hanno. Novellái is legszívesebben olyan emberekkel foglalkoznak, akikben az életáram megcsökent és lelkük fogékonnyá vált az elmúlás csábításaira. (*Der kleine Herr Friedemann*, *Tristan*.) Míg a német naturalizmus többi írója a szegények felé fordul részvételével, Thomas Mannt, a nagypolgárt ugyanaz a korirány a lélekben senyvedők, a betegek és gyengék felé vonzza.

A legfőbb dekadencia, legfőbb életellenesség maga a művészet. Amikor Thomas Buddenbrook feleségével, a szép és titokzatos Gerdával bevonul a Buddenbrook-házba a zenei tehetség, elkezdődik az összeomlás. „A nyár nem álmodik“; a felfelé menő élet nem törődik a művészettel. Thomas Mann kortársai, felismerve a művészi alkat és a nyárspolgáriság között tátongó szakadékot, vérmérsékletüknek megfelelően magas művészgöggel vagy kegyetlen íróniával szállnak szembe a meg nem értő tömeggel; Thomas Mann azonban magában hordja mind a két világot, egyszemélyben igazi polgár és igazi művész, és magában harcolja meg kettejük harcát. Művész, de rossz lelkiismerettel művész; „eltévedt polgár“, hanyatló patrícius, nem tud ellenállni a szépség varázsának, amely, úgy érzi, az enyészet felé csalogatja. Erről szól első korszakának két csodálatos kisregénye, *Tonio Kroger* (1903) és *Der Tod in Venedig* (1913). A művésznek kissé meg kell halnia, ha alkotni akar, erre eszmél rá Tonio Kroger, le kell mondania arról, hogy megértő közösségben találkozzék a „szőkék

és kékszeműek“ hétköznapias és boldog seregével, akikhez az eltévedt polgár honvágyával vonzódik. A Szépség a halál megjelenési formája és jelképe, ezt tudja meg a Tod in Venedig író-hőse. Ebben a műben vezet át a dekadencia problémája a halál problémájába, amely Thomas Mann későbbi, világháború után írásaiban bontakozik ki; azokkal kapcsolatban beszélünk majd róla, a következő részben.

írói művészete már első korszakában is teljes fegyverzetben áll előttünk. Már ekkor a modern próza egyik legnagyobb művésze. Egészen északi jelenség; mesterei a nagy skandinávok, Andersen és Jacobsen, a legészakibb német író, Storm és a legjobban író északi, Dickens. Természetesen nem nagy gesztusokkal jellemez, mint a romantikusok, de nem is apró részletek felsorolásával, mint a naturalisták. Szereti az alapesztusokat, a visszatérő jellegzetes mondásokat, mint Dickens, tőle tanulta a *bevésés* művészetét (többször elmondani ugyanazt, hogy az olvasó megtanulja); de legfőbb eszköze a stílus. Szavainak hangulati értékével, hosszú mondatainak hipnotizáló kígyótáncával varázsolja elénk alakjait, házait, tájait.

Alaphangja és legnagyobb mesterségbeli újítása az iróniának egészen új formája. Stílusa azt az érzést kelti fel, hogy a művész, aki soraiból beszél, fölötte es kívül áll mindennek. Nem adja oda magát a leírt embereknek, érzelmeknek, eszméknek, játékos fölényvel, nagyon halk és melankolikus mosollyal szemléli az életet és nem vesz részt benne. Iróniájában új a végtelen finomság, a patrícius hangja. Nincsen benne semmi színpadias és semmi öntetszelgő; attitűdje annyira szerény, mintha még saját iróniáján is ironizálja. Stílusa és világszemlélete (a kettő talán egyetlen modern írónál sem annyira egy, mint nála) azé az emberé, aki már annyira kiábrándult mindenből, annyira fölötte áll minden emberi kisszerűségnek, hogy kiábrándultságában már jó, megértő és emberi.

Mert az ő iróniája nem kíméletlen és nem leicsinylő; nem a szeretet és tisztelet hiányából fakad, hanem ellenkezőleg, éppen szeretetből és tiszteletből. Egy későbbi művében, a *Lotte in Weimarban*, önmagát magyarázza meg, amikor ezeket mondja: „...dass man gewisse Dinge nur sagt, weil man tiefer als jeder andere davon durchdrungen ist, dass der Gegenstand sie spielend aushalten kann, wobei denn wohl die Begeisterung die Sprache der Bosheit redet und die Hechelei zu einer anderen Form der Verherrlichung wird.“*

Thomas Mann egyike a nagyon ritka elit-íróknak, akiknek műve a széles olvasóközönséghez is eljutott; regényei óriási példányszámban jelennek meg és hatásuk a német nyelv határain messze túl is érezhető.

Mann sikerében egy ideig osztozott a sokkal kisebb *Jákov Wassermann* (1873—1936). Ő is a dekadencia regényírója, őt is erősen foglalkoztatják művészet és polgárság viszonyának belső válságai (*Das Gänsemännchen*, 1917) és főképp a lélek nem mindennapi, nem logikus megnyilvánulásai, pathológiája. Legnagyobb sikerét a világháború utáni időben érte el hatalmas irodalmi detektívregényével, a *Der Fali Mauriziussztl*, amelyet azután trilógiává toldott meg (*Etzel Andergast*, *Joseph Kerkhoven*).

Műveiben az irracionális lelki mozzanatok belekeverése már modorossággá válik. Alakjai állandóan titokzatos és távoli összefüggéseket sejtenek meg, legkisebb mozdulataikba is belejátszik a Végtelen ér. egyéb ellenőrizhetetlen dolgok. Wassermann messze túljutott a naturalizmuson, olyan dolgokról beszél, amelyek nem férnek már el a realista regény keretében; de formája mégis a realista regény, — innen a

* Az ember bizonyos dolgokat csak azért mond el, mert őt mindenkinél inkább áthatja, úgy hogy a tárgy elviseli, ha játékosan beszél is róla és ilyenkor a lelkesedés a gonoszkodás nyelvén beszél és a gúnyolódás a magasztalásnak egy más alakjává válik.

különös disszonancia műveiben. Eszményképe nyilván Dosztojevszkij volt, aki a polgári világba be tudta vinni Ég és Pokol minden démoniáját; de Dosztojevszkij csak egy volt...

Thomas Mann fivére, *Heinrich Mann* (szül. 1871), egészen más utakon jár, mint öccse. Fiatalabbkori regényeiben szenvedélyes déli történeteket rajzolt színes, romantikus képzelettel (*Die drei Romane der Herzogin von Assy*, 1902, *Pippo Spano*). Őt nem gyötörte nosztalgia a szőkék és kékszeműek iránt, ellenkezőleg minden vágya a szenvedélyes, nem-polgári élet felé vonta. Később társadalmi felfogásban is ellentétbe került fivérével, aki politikailag a polgárosztály képviselője, míg Heinrich Mann a proletariátus mellé állt. Társadalomkritikája sugalmazta legsikerültebb művét, a *Der Untertan* című kegyetlen szatírárt, amely csak a Hohenzollern-ház trónvesztése után kerülhetett nyilvánosságra. Különös, görcsösen újszerű nyelvvel az expresszionisták előfutárai közé tartozik.

A *Heimatkunst-mozgalom* a naturalizmus ellenhatásaként keletkezett; a naturalizmus nagyvárosi környezetével szemben bevitték az irodalomba a vidék és a parasztság életét, új életre támasztva a Dorfgeschichtét. De eszközeikben annyit tanultak a naturalistáktól, hogy voltaképp a naturalizmus oldalágának lehet tekinteni. Legjobb képviselője *Gustav Frenssen* (szül. 1863), *Börn Uhle*. északnémet parasztregegy (1901) szerzője. *Hilligenlei-jében* (1906) egy falusi lelkész életén keresztül Krisztus történetével foglalkozik, vallásos, de racionalista, renani módon.

A naturalizmus mellett vívott kritikai és elvi harc legfőbb bajnoka Alfréd *Kerr* (szül. 1867), aki harminc éven át döntött roppant tekintélyével a berlini színdarabok sorsa fölött. Kerr impresszionista kritikus, mint Lemaitre; nem a darabról beszél, hanem az élményről, amelyet számára a darab jelentett; mint Lemaitre Ohnet-t, úgy végzi ő ki a rendkívül

népszerű limonádé-írót, *Hermann Sudermann*. De stílusa sokkal impresszionistább, mint Lemaitre-é: csupa ötlet, egyetlen egy mondatnak sem szabad ötlet nélkül továbbszaladnia, úgy túlzásúfolja írásait szellemességgel, mint az akkori ízlés a szobákat csecsebecsével. Stílusát nagyon sokan utánozták, többnyire rosszul, ma már modorosnak érezzük, de azért mulatságos és ítéletei is többnyire helytállóak.

Költészet

A naturalizmus egyre szélesebb tért hódított a regényben, a drámában és a közönség szívében és a XX. századi irodalom alaphangjává lett. De a német szellemi elit nagyon hamar megcsömörlött tőle: ráeszmélt, hogy a naturalizmus révén kiszolgáltatja magát az ösellenségnek, a nyárspolgárnak, mert a nyárspolgár, miután első meglepetéséből felocsúdott, egyetlen egy stílusirányban sem érzi olyan otthonosan magát, mint a naturalizmusban, amelynek legfőbb értékmérője az alkotással szemben ez az örök-polgári kérdés: „Történik mifelénk ilyesmi?” — Ha nem, akkor nem is ér semmit az alkotás.

Los von Naturalismus! — adta ki a jelszót Dehmel és a legnagyobb német naturalista, Gerhart Hauptmann járt elől jó példával. 1900 felé, részben francia minták hatása alatt, részben az otthoni naturalizmus elleni reakcióképen az irodalom újra felfedezi a mélyebb valóságot, amelyet nem lehet pontos megfigyelés útján megközelíteni, hanem csak szimbólumok és mithoszok tudják kimondani.

Különösen a mithosz a fontos: a német az a nép, amely nem tud mithosz nélkül megélni. Richárd Wagnernek, hogy a németiség reprezentáns művésze legyen, új életre kellett hívni a germán és breton hősmondát és Wagnertől ezer szál vezet a századforduló újromantikus mozgalmaihoz. A mithológia segítette

késői diadalra a már-már végig felismeretlenül maradó nagy svejeit, *Carl Spitteler* is.

Carl Spitteler (1845—1924) még későbbi életkorban lépett a nyilvánosság elé, mint honfitársa, C. F. Meyer. Első műve megjelenésekor harminchét éves; a könyv teljes sikertelensége hosszú időre elveszi kedvét a nagyobb léleketű alkotástól; ötvenhat éves, amikor főműve megjelenik és hatvanhat, amikor végleges fogalmazást ad neki; ekkor kezd híressé válni, a Nobel-díjat hetvenöt éves korában kapja meg.

Egész hosszú életét a Mű aszkétikus szolgálatában töltötte. Még a lelkészi pályát is elhagyta, mert az is megalkuvás lett volna a „Szigorú Úrnő vei” szemben, akit csak azért nem nevez Múzsának, mert ezen a néven már nagyon sokan kompromittáltak. *Prometheus und Epimetheus* c. próza-eposzát (1880) úgy írta meg, mint ahogy a romantikusok az alkotást elképzelték: csak azt írta le, ami „magától jött”, hallucinációszerűen, az ihlet pillanataiban. Művészetének erkölcsi alap gondolata az aszkétikus magatartás, amely nélkül semmiféle érték nem születhet. Ez az odaadottság különbözteti meg a géniuszt a tömegtől, a nyárspolgártól. Prometheus, az alkotó, feláldoz mindent, amit szeret, mert úgy kívánja a Szigorú Úrnő; a világuralomról is lemond, mert Demiurg, a világirányító angyal azt követeli, hogy a világot ne saját belátása szerint, hanem a fennálló törvények alapján kormányozza; így kerül a világ öccsének, a nyárspolgár Epimetheusnak kezébe, míg Prometheust üldözik az emberek, egészen a nagy válságig, amikor csak Prometheus mentheti meg a földet a szövetszert alvilági hatalmak kezéből.

A Prometheus-mondanivalót később realiztikus formába öntötte *Imago* c. kitűnő önéletrajzi regényében (1906). A költő szerelmes egy nőbe, illetve az Imagoba, a képbe, amely a nőről lelkében él; de idővel kísértés fogja el, hogy felkeresse az élő nőt is és így kerül az emberek, a Bildungsphilisterek közé, a „kedélyesség poklába”, míg végre számtalan viszontagság

után be nem látja, hogy nem az élő nő az igazi, hanem a képzeletbeli. Spitteler két nagy goethei tragédiatémából, Wertherből, a reménytelen szerelemből, és Tassóból, az alkalmazkodni nem tudó géniusból formált egy nagyon mulatságos történetet. Mulatságos nem azért, mintha Spitteler öniróniával rajzolná a költőt és szerelmét, hanem ellenkezőleg azért, mert fenntartás nélkül a költő pártján áll és mulat a polgárokon; a költő annyira fölötte lebeg minden földi dolognak, hogy sorsa nem is lehet tragikus.

Főműve, a *Der Olympische Frühling* (1900—06) hatalmas terjedelmű, valóságos, verses eposz, a görög mitológia feltámasztása és újraköltése. Azoknak, akik azt mondják, hogy az eposz kora már lejárt, Spitteler azt feleli, hogy Homéros is dekadens és hitetlen kor szülöttje volt, éppen ez az eposzok kora. Rendkívül plasztikus képzeletalkata csakugyan élővé teszi a görög isteneket, mert minden gondolata azonnal képbe és cselekménybe öltözik. Realisztikus humora, a mondanivaló változatossága, a meglepő allegóriák és az újszerű, expresszionista nyelv csodát tesz: a tizennyolcezer soros és görög istenekről szóló mű egyáltalán nem olyan unalmas, mint ahogy az ember látatlanba gondolná. Igaz, hogy sok benne az önkéntelen komikum is, különösen az akrobatanőkre emlékeztető istennők körül. Spitteler istenei éppolyan bő svárával veszekszenek, mint Homéroséi — de Homéros istenei mégis előkelőek, sőt istenek tudnak maradni, míg Spitteler istenei ellenszenves, faragatlan tuskók; többek közt ez a különbség.

Spitteler művei a jénai *Diederichs* kiadónál jelentek meg; ez a nagy vállalat teljességgel az új mithoszkeresésnek szentelődött és gyönyörű kiadásokban bocsátotta közre az emberiség nagy meséit és mondáit — érdekes dokumentuma a német közönség mithoszéhségének. Spitteler után sok fiatalabb költő talált a mithoszban és legendában kifejezési formát: *Theodor Däubler* (szül. 1876) lírai eposza a *Nordlicht*, az osztrák

Karl Vollmoeller (szül. 1878) *Parcivahól* ír versciklust, *Eduárd Stucken* (szül. 1865) számos drámát ír a Grál-mondáról, majd később regényt a mexikói istenekről, *Die weissen Götter* (1918); *Ernst Hardt* (szül. 1876) Schiller-díjat nyer maeterlinckes *Tantris der Narr-jával* (1907), amelyben a Tristan-mondát dolgozza át modern, neuraszténiás hangulatba.

A versdráma általában újra divatba jön; versben írja két nagyszabású drámáját *Richárd Beer-Hoffmann* is (szül. 1866). A *Der Gráf von Charolais* (1904) Mas-singer egy darabja nyomán készült; különös izgalmasságát az adja, hogy a hűvös jambusokon mélységpszichológia tör keresztül, a hősnő dosztojevszkij-s megokolatlansággal lesz hűtlen férjéhez, akit imád, egy minden logikán kívüli pillanat idézi elő a tragédiát. Beer-Hoffmann csak 1918-ban szólalt meg újra, addig érlelte magában következő versdrámáját, a *Jaákobs Traumot*, amely egy trilógia első részének készült. A bibliai Jákob küzd benne, látja az angyalok lajtor-jáját égbe nyúlni és tudatára ébred a zsidó nép rettenetes jövőjének, küldetésének.

Az angol lírában a „modern“, a mai hang Rosset-tivel kezdődik, a franciában Baudelaire-rel — a németben Dehmel már itt-ott modern, de igazán csak a három nagy, *George, Rilke* és *Hofmannsthal* teszi a német nyelvet az új lírai kifejezésre alkalmassá.

*Stefan George** költészetében először az exkluzivitás tűnik fel a hozzá közeledőnek. Ami *Mallarmé*-nél egyéni különtségnek látszott, ami Paul *Valéry*-nél költői elv, az *Georgenél* világnézet és társadalomépítő szándék. Költeményei már külső alakra is különböznek más versektől: kiadója külön betűket használ hozzájuk, a mondatokban nincsenek vesszők, csak görögös

* *Stefan George* szül. 1868-ban Budesheimben Bingen mellett (Rajnavidék), francia eredetű bortermelő család sarja. Tanulmányutakat tesz Európa fővárosaiban. 1892-ben megindítja a *Blätter für die Kunst* c. -folyóiratot. Nagybárá Münchenben él, visszavonultan csak tanítványaival érintkezve. Megh. 1933-ban Locarnóban.

pontok a sor fölött és a legfeltűnőbb, hogy a főveket kis betűvel írja. Művei hosszú időn át igen kis példányszámban jelentek meg és csak akkor kerültek nagyobb nyilvánosság elé, amikor a „George-kör“ úgy érezte, az idő megérett már rájuk. Aki nem dolgozza be magát nyelvükbe, sokáig nem is érti meg, mégpedig nem gondolatainak elvont homálya vagy képeinek mallarmés szokatlansága miatt, hanem egyszerűen azért, mert egy új nyelvvel áll szemben, amelyet először meg kell tanulni, mint ahogy Ady nyelvét meg kellett tanulnia a kortársaknak. Viszont ha a nyelv grammatikájával már tisztába jöttünk, George kristályosan egyszerű és világos költő, sokkal inkább Baudelaire-re hasonlít, mintsem a sejtelmes szimbolistaikra.

Első igazán georgés verseskötete, a *Hymnetv Pilgerfahrten' Algabal* (1890—92) még erősen a felszabadító élmény, a francia dekadencia hatása alatt áll, a mesterséges kertet dicsőíti, amelynek nincs szüksége sem napra, sem melegre; második kötete pedig, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte' der Sagen uns Sange' und der hängenden Garten* (1895) a parnassienekre emlékeztet történelem-megidézésével, hellén, gótikus és keleti sorozatával. A kortársak később sem voltak hajlandóak mást látni Georgében, mint a l'art pour l'art német képviselőjét, a sápadt esztétát,

*Der sanft geschaukelt seine takte zahlte
In schlanker anmut oder kühler würde
In blasser erdenferner festlichkeit.*

Pedig milyen távol járt már ekkor George minden esztétaságtól! Távoli és gögös elzárkózása nem a művész gögje, sokkal több annál: a misztagógus elutasító mozdulata a be nem avatottal szemben, akinek lehellete befertőzné a földalatti ünnepet.

A misztériumot még a harmadik kötet, *Das Jahr der Seele* (1897) sem nyilatkoztatja ki. E kötet versei a

legközelebb állnak ahhoz, amit lírai és amit tiszta költészetnek neveznek; személyes élményekről szólnak, szerelmek és tájak egymásbaolvadását, a lélek évszakait, ünnepeit és szomorú táncütemeit mondják el. Lírai szempontból legszebb kötete — de még mindig nem az igazi George. A georgei világnézet a három későbbi kötetben bontakozik ki fokozatosan: a *Der Teppich des Lebens* (1900) mint látomás, a *Der siebente Ring* (1907) mint megélt valóság és a *Der Stern des Bundes* (1914) mint tan és dogma.

Közelítsük meg e tant először negatív oldaláról. George a legszigorúbb kultúrkritikus: elítéli az egész modern civilizációt, amely könyveivel és gépeivel kiölte az életető nedveket: „Das edelste ging euch verloren: blut...“ Megveti a tömegeket („schon euer zahl ist frevel“), megveti a modern művészetet, amely a mindent egy szintre hozó tömegcivilizáció eredménye, a naturalizmust, a pszichologizálást, a tolakodó őszinteséget, a szétfolyó orosz misztikát — mindent, ami olcsó és könnyű és közönséges, ami sérti a Titkot és az ünnepi emelkedettséget, ami nem élhetne meg a nagy kultúra magaslati levegőjében. Önmagához és híveihez a legmagasabb követelésekkel fordul. A humor, a megbocsátó megértés, az „emberiesség“ nemcsak hiányzik belőle, hanem ellenségesen is áll avval szemben.

Az eluralgó anarchiával szembeszegülve George a Rend költője. Nem a „fennálló rendé“ vagy valami ellenforradalmi reakcióé, hanem a kozmikus rendé. Nagy versei azt az alapvető élményt fejezik ki, hogy mindennek megvan az öröktől fogva kiszabott helye a dolgok és értékek hierarchiájában. A Rend elsősorban verseinek formájában jut kifejezésre. A georgei forma a modern költészet legklasszikusabb, legzártabb formája, csupa fegyelem, minden romantikus és impresszionista önkényt kiűzött belőle. Szigorú kompozíció tartja egységben nemcsak az egyes verseket, hanem az egész kötetet, talán az egész életművet is. A versekben

szemünk előtt nem gyorsan váltakozó képek futnak el, hanem állóképek, plasztikus látomások, amelyek nem egy pillanatnyi élményt fejeznek ki, hanem az egész ember állandó tartalmát. Az egyéni mondanivaló egyén-fölöttivé magasul, az élmény érvénnyé válik. Rövidebb költeményei ezért oly ércáblaszerűek, tökéletesek és megváltoztathatatlanok.

George költői méltóságtudata szinte magábanálló. Az alkotásban valami főpapi funkciót lát, amelyet a költő a többiek nevében hajt végre, akik hang nélkül élnek és halnak meg, a költő teremti meg hőskölteményével az új hősök korát. A költő a nagy fordulat, körülötte indul meg az új kikristályosodás. A század eleje óta egyre növekvő írói öntudat a századfordulóval éri el tetőfokát, Spittelerben, Nietzscheben, nálunk Adyban, később Paul Valéryben, de legfőképpen Stefan Georgeban.

Nietzsche és George világképe nagyon közel áll egymáshoz. Nem hiányzik Georgéból a dionysikus eszme sem. Az Angyal, aki Georgénak nagy látomásában megjelenik, így kezdi szavait: „Das schöne lében sendet mich an dich Als botén“. Itt, most, e földi létben, e földi testben kell megvalósítanunk a teljességet, az istenit, „amit most nem éltek meg, nem lesz soha!“. Az isteni nem elvont eszmény, nem másvilági álom, hanem élhető és testszerű valóság. A furcsa az, hogy George élete döntő fordulatán csakugyan találkozott valakivel, akiről úgy tudta, hogy benne testet öltött az isteni és akinek legforróbb himnuszaival hódolt, a *Maximin-ciklussal* a *Der siebente Ringben*, és amikor meghalt az isten, érezte, hogyan örködik tovább is hívei fölött „megközelíthetetlen glóriájában“. Ez az a pont, ahol George sokkal pathologikusabb, mint Nietzsche, aki mégis csak a régi Isten haláláig jutott el, nem az új Isten megszületéséig.

George is nagy magányosnak indult, mint Nietzsche, de idővel megtalálta az utat a közösséghez: egy virtuális Németországhoz, amelynek — úgy tudja —

ő rakja le alapköveit a Kör megalapításával. Itt is, ami Nietzsche számára csak eszmény., Georgénak már megvalósulás: Nietzsche csak követeli az új elit létrejöttét, George maga köré szervezi a választottakat és idővel csakugyan szellemi hatalommá válik. Az új elit, új arisztokrácia, ez Georgénak is talán legfőbb tana, mint Nietzschének; későbbi köteteiben az új közösség költője, egy misztérium-szekta főpapi énekese.

De mindez csak George gondolatvilágára vonatkozik és George, mint minden nagy költő, sokkal több a gondolatainál. Csodálatos, plasztikus látomásokban tudja megidézni a történelem mozgató és mindmáig köztünk élő erőit, hatalmas és édes tájképekkel rögzíti meg modern érzékenységünk fogalmilag kifejezhetetlen szomorúságait és titokzatos boldogságait. Mindenkinél keményebb és férfiasabb költő; nők alig szerepelnek verseiben, a századforduló lágy és feminin korszakában ő támasztja fel a márványos görög ideált; úr-lélek, amilyenek Nietzsche a jövő emberét megálmodta.

De az ember inkább ifjúkorában tud lelkesedni ezekért a meredek és izmokat kívánó eszményekért — s ami az olvasót George művéből későbbre is elkíséri, éppen azok a versei, amelyeket a fáradság és megerezhedés ritka lírai pillanataiban írt, így elsősorban a *Das Jahr der Seele* kötet.

A fiatal *Hugó von Hofmannsthal** a fiatal George barátai közé tartozott, de később utaik elváltak. Hofmannsthal egészen fiatalon írta azt a néhány verset és kis drámát, amely nagyon előkelő irodalomtörténeti helyét biztosítja.

Ezek a versek egy koraérett fiatal lélek megborgongásai a mulandóság szelében; a mulandóságot senki sem tudja annyira átélni, mint aki nagyon és

* *Hugó von Hofmannsthal* szül. 1874-ben Bécsben, igen előkelő családból, ott is töltötte egész életét. 1929-ben kevéssel fia öngyilkossága után meghalt.

hevesen fiatal. „Előtte sosem formálták meg ilyen tisztán“, mondja Mahrholz, „az egészen fiatal lélek őszi bánatát.“

Kis drámái közül egy tart igényt a maradandóságra, a gyönyörű *Der Tor und der Tod* (1900). Annak a késői embernek tragédiája, aki már csak a szellemben él, a szépségben, a történelemben és elmegy az élet emberi meleg valóságai, a szeretet, szerelem, barátság mellett, hogy csak akkor eszméljen rá, mit veszített, amikor már késő, már a Halál hallatja hívogató hegedűszavát:

*Stets schleppte ich den ratselhaften Fluch,
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erieben wie ein Buch...*

A szellem és élet ellentétét érinti itt, egy kevésbé még túlságosan szép, szecessziós formában mutatja be azt az embertípust, amely szilárdabb körvonalakat nyer Thomas Mann, André Gide, Aldous Huxley regényeiben.

Később Hofmannsthal Bécs ünnepelt koszorús költője lett és a kor legelőkelőbb színházi kultúrájának szolgálatában állott: költeményeket írt a Burgtheater ünnepi alkalmaira, librettókat *Richard Strauss* operáihoz (*Der Rosenkavallier*), átköltötte az *Elektrát* a szecessziós ízlésnek megfelelően, *Max Reinhardt* színpada számára újraírta a XVI. századi *Jedermann*t (1. ott) és megírta a *Das grosse Salzburger Welttheater* c. barokkos ünnepi játékot. Színdarabjai, választékos nyelvművészetű tanulmányai és beszédei azt mutatják, milyen magas fokon állt a német irodalmi színvonal a háború előtti esztendőkből, mennyire áthatotta Goethe stílusának és Goethe magatartásának emberi méltósága.

A harmadik és talán legnagyobb név *Rainer*

*Maria Rilke.** Az irodalomtörténet, amely szereti a polaritást, amíg éltek, mindig szembeállította a férfias, latinos-klasszikus Georgét a nőies, szlávos-misztikus Rilkével; az arisztokratikus Georgének kevés, de végsőkéig lelkes rajongója volt, míg Rilkének nagyon sok csendben megrendült olvasója. Az utókor — amennyire ma megítélhetjük — Rilke mellett fog dönteni: George a bátorság költője, Rilke a félelem; a bátorság magasabb éthosz, de a félelem sokkal mélyebb.

Vannak modern költők, akiknek művét az teszi nagyszerűvé, hogy a szépség glóriájával vonják be kultúránk kincseit, gondolatainkat, történelmünket, művészetünket, — ilyen volt közöttünk Babits Mihály. És vannak modern költők, akiknek varázsa az, hogy szavaik és képeik túlmennek az értelmén, váratlan-ságukkal megráznak és fogékonyra tesznek a Nagy Titok megsejtésére, — ilyen volt közöttünk József Attila. Rainer Maria Rilkében mind a kettő találkozott, egyesítette a legnagyobb kultúrát a legnagyobb sejtelmességgel, a legragyogóbb tudatot a leggazdagabb öntudatlannal.

Első korszakában (*Frühe Gedichte, Buch der Bilder*, 1902) ő is még századának, illetve századvégének fia, dekadensen lankadt, bánatos és beteg. Verseit úgy komponálja egymás mellé rakott hangulatos színekből, mint az impresszionisták, mint legfőbb

* *Rainer (tkp. René) Marta Rilke szül. 1875-ben Prágában, régi osztrák katonacsallából. Apja katona-iskolába adta, ahol Rilke mérhetetlenül sokat szenvedett. Később egy nagybátyja támogatásával kiszabadult és polgári foglalkozás után nézett, de egész életében nem talált. 1899-ben Oroszországba utazott Lou Andreas-Salomével, Nietzsche volt szerelmével és annak férjével, majd többször visszatért oda. Feleségül vette Clara Westhof szobrásznőt, az ő révén került érintkezésbe Rodinnel; idővel kiment Rodinhez Parisba és titkára lett. A világháború alatt katonáskodott, egészsége megromlott. Majd a duinoi kastély vendége volt (Velence és Trieszt közt), itt írta elégiáinak nagy részét. Majd a svejci Muzot-ban élt teljes remeteségben, végül élete utolsó esztendeiben újra Parisban, ekkor írta szép francia költeményeit (*Les roses*). Megh. Montreux-ben 1926-ban.*

mestere a színekben és a bánatokban, *Jacobsen*; ő is gyermekded, mint *Francis James*. Benne is van valami túlságosan szép, stilizált és édeskés, szóval ő is szecessziós költő. A kritikusok nagy része benne sem hajlandó többet látni az esztétánál, a modor mögött nem veszi észre a lényezet. Népszerűségét kis szecessziós próza-remekének, a *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*-nék (1906) köszönheti.

De már legkorábbi verseiben is készen van a nagyszerű rilkei fegyverzet, a forma, amely hivatva lesz, hogy a rilkei tartalmat hordozza: az oldott, lágy, utolérhetetlen zenéjű nyelv és a rilkei rímek virtuozitása. A rím jó költő számára arany kapocs, amely összetartja a vers épületét, rossz költő számára csakugyan csörgő egy bolond néger kezében, amint Verlaine mondta, — de akad egy-két költő, akinél a rím nem versalkatrész, hanem maga a szép test, amelyen keresztülszillog az örök idea, maga a rím fejezi ki a tartalmat; ilyen az angoloknál Shelley és Swinburne, nálunk Babits és Kosztolányi, a németeknél Rilke. Mikor a harmadik, negyedik, ötödik sor is rárímel váratlanul az első kettőre, az ember szinte úgy érzi, mint olykor a zene hallgatása közben, hogy már túlsordul a szépség kelyhe, már szinte fáj, szinte túlságosan messzire megy; máskor meg a rím hozza vissza a végtelenbe elillanó verset emberi kötöttségeink világába. Metafizikai rímek, mondja róluk Dehn kitűnő Rilke-monográfiájában.

Első korszakában írta a *Stundenbuch* (1905), amely főképp oroszországi és első párisi útjának élményeit tartalmazza. Egy orosz szerzetes álruhájában beszél Istenről, a szegénységről, a halálról. A misztikusok formanyelvén szólal meg, számtalan hasonlatban találja meg és mondja ki Istent. Az egyén körvonalai elmosódnak, összeolvadnak a dolgokkal, hogy együtt oldódjanak fel a végtelenben. Ez Rilke leginkább érzelmi lírája, ez a legkönnyebben meg-

közelíthető mindenki számára, annak dacára, hogy a misztikus átélés legtöbbször számára idegen.

Döntő élménye *Rodin*, akit Parisban felkeresett, könyvet írt róla (1903) és évekig mellette élt. Közben az ifjúság is elmúlt, az ihletett versek spontán ömlése megszűnt és Rilke, aki még nem tanult meg másképp írni, mint ihletben, hosszú ideig nem írt. Rodintól tanulta meg: *il faut toujours travailler*, az alkotónak mindig dolgoznia kell, az ihlet csak ráadás. De most már nem érzelmeit vetíti a világba, az érzelmek az ifjúság dolga. „Mert a versek“, írja egy levelében, „nem érzelmek, mint ahogy az emberek gondolják, hanem tapasztalatok.“ Úgy akar dolgozni, mint Rodin: formálni, szobrokat faragni szavakból. Saját személyét háttérbe szorítja, önmagában csak egy a fontos: a látás. „Hiszen a dolgok azért vannak“, írja egy levelében, „hogy képek legyenek a számunkra valamiféle értelemben.“ A dolgokat kell megírni; nincs költő, akinek a dolgokhoz, a tárgyakhoz annyi köze volna, mint Rilkének, aki annyira elő tudná hívni a beljük babonázott szellemet. A rímek zenéje most elhalkul, csak a kép a fontos, a plaszticitás. Ennek a második korszaknak verseit tartalmazza a *Neue Gedichte* gyűjtemény.

Harmadik korszakának legfőbb emléke a *Duineser Elegien* (1923), amelynek nagyrészt tízévi érlelés után néhány nap alatt írta meg. A rímekről lemond a rohanó anapsztikus szabadvers kedvéért. Az Elégiákhoz mintegy háttér és keret az egyidejűleg keletkezett *Sonette an Orpheus*; a megrendülés tovább cseng a *Spate Gedichtebin*. Az Elégiák vad, szaggatott, prófétai látomásokban lüktetik ki a költő teljességre érett, végérvényes és a múlhatatlanságnak szánt üzenetét.

Rilke műveiről beszélvén, nem mehetünk el hallgatással levelei mellett sem. Ezek egyenrangúak verseivel, mintegy megmagyarázzák azokat, sőt diskurzív formájuk révén olykor közelebb hozzák az

emberhez a rilkei tartalmat, mint a versek. A „költői“ levelek affektális águknál fogva rendszerint ellenszenvesek (pl. Ady levelei), — de Rilke leveleinek olvasása közben az ember ellenkezőleg azt érzi, hogy versei is milyen kevésbé mesterkéltek, hiszen ugyanaz a hang fakad belőle egészen természetesen intím leveleinek írása közben is.

Rilke, mint sok más modern alkotó, gyermekkorának megszállottja, nem tud, nem is akar szabadulni tőle, belőle szívja az éltető nedveket. De míg Proust művének első és legszebb részében feldolgozza és elhatárolja gyermekkorát, Rilke szétszórja gyermekkorát egész életművén, titkos szer gyanánt, amelyből egy csepp elég, hogy egy költeményt áthasson keser-édes ízével. Ifjúkori verseit nem számítva mégsem válik gyermeteggé, mint Jammes és népes iskolája; a gyermekkor csak úgy van jelen, mint a gyermek a felnőtt lelke mélyén, mint nagy hatalmú és kezdeti sötétség.

A gyermekkorból jön és az évekkel nem csökken, hanem egyre nő a rilkei félelem. „Rilke története“, mondja Dehn, „kísérteties módon félelmének története.“ Ezt a nagy félelmet nem lehet tárgyhoz kötni, nem lehet azt mondani, hogy a háborútól, a sorstól, a haláltól fél, mint megannyi modern költő. Félelme sokkal általánosabb, az egzisztenciális félelem ez, „a teremtmény félelme“, amelyről a régi német misztikusok beszéltek, — Rilke Descartes helyében azt mondta volna: „Félek, tehát vagyok“.

A haláltól nem fél, túlságosan közel van hozzá, semhogy félhetne tőle, minden költőnél inkább a Halál rokona. A halál hozzátartozik az élethez, az adja meg az élet értelmét, szinte azt mondja olykor, hogy a halál az élet:

*Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der grosse Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.*

A halál a legfontosabb. De csak ha a „magunk halálával“ halunk meg. A modern embertől a kor megtagadja ezt a legfőbb beteljesedést is, *halála* tucat-halál, kórházban, orvosi segédlettel, udvariasan és feltűnés nélkül hal meg, úgy ahogy a tudomány a halált az illető betegség esetében előírja. És halála éppoly hamisan cseng, mint egykor élete.

A nagyvárosi civilizáció, amelyet George megvetésével sújt, Rilkeből a részvét olyan fokát váltja ki, hogy az a nagy félelemnél is súlyosabban nehezedik rá. Ezt jelentette számára Paris, „a város, amely minden városnál nehezebben fekszik szívemen“, amint egy levelében írja. Minden felháborodás, minden forradalmiság nélkül éli át a nagyvárosi szegények nyomorúságát; fájdalma sokkal mélyebben lenyúl a szenvedés örök gyökereihez, semhogy segítségre gondolhatna:

*Denn Herr, die grossen Stddte sind
Verlorene und Aufgelöste;
wie Flucht vor Flammen isi die grösste, —
und ist kein Trost, dass er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.*

Csak a nagy oroszok ismerték rajta kívül a szájalomnak ezt a megszállottságát, ezt a csaknem tébolyult iszonyatot a nagyváros iránt, amelyet levelei és a Stundenbuch mondanak el.

És az élet mégis csupa eksztatikus, daloló, örökbe vágott szépség és a költő hivatása, hogy szépségét énekelje. De szépségét csak az ismeri, aki már szembenézett borzalmaival:

*Nur zuer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.*

Elmélet

A századforduló irodalmi irányai, a szimbolizmus, a misztikus hajlam, a történelem- és tájélmény olyannyira rokon a német romantika szellemével, hogy természetesen őst ismerte fel ebben a már-már elfelejtett és lekicsinyelt mozgalomban. A századforduló idején újra felfedezik a nagyromantikát, Novalis és a Schlegelek korát, számos kitűnő munka foglalkozik velük és műveik új kiadásokban jelennek meg. A romantika feltámasztói közül legnépszerűbb *Ricarda Huch* (szül. 1864) *Blütezeit der Romantik* (1899) c. könyvével, amelyet később az *Ausbreitung und Verfall der Romantik* c. kötettel egészített ki. Későbbi, elmosódó körvonalú regényei és a harmincéves háborúról és az olasz Risorgimentóról szóló művei már kevésbé sikerültek.

A naturalizmus ellen való reakció nemcsak romantikus irányokat hívott létre, hanem klasszikusat is, ennek legszebb példája Stefan George költészete. Azt a nagyszerű visszatérést a szigorú formához, ami Georgénak sikerült a lírában, *Paul Ernst* (1866—1933) a dráma és novella területén akarta véghezvinni. Kitűnő elméleti írásaiban (*Der Weg zur Form*, 1906; *Ein Credo*, 1912) egy új *normatív esztétika* szükségességét hirdeti. A századvég anarchiájával szemben, amely a drámát és novellát kivetköztette lényegszerű alakjából és a lélektani kíváncsiság eszközévé tette, vissza kell térni a műfaj szabályaihoz. A drámában és a novellában igenis legyen cselekmény, jelentékeny emberek szükségszerű életfordulatait mutassa be úgy, hogy benne a sors nagy törvényeit sejtsük; ez az *új-klasszicizmus*.

A gyakorlatban Paul Ernst csak a novellában tudta megvalósítani elveit; egyik-másik novellája csakugyan annyira egyszerű, pszichológia-mentes és nagyvonalú, mint mintaképei, a régi olasz és francia novellák, amelyek legszebbjeit kiválogatta és tökéletes német for-

dításban adta közre. Drámái hidegek és papirosízűek maradtak — hiába, a klasszikus drámához más társadalmi feltételek kellenek, az egyén nem szállhat szembe a történelemmel.

A Schopenhauer—Nietzschei művészfilozófusok sorát ebben az időben zárja le a fiatalon halálba menekülő *Ottó Weininger* (1880—1903). Könyve, a *Geschlecht und Charakter* (1903) annakidején olyan izgalmat és ellentmondást váltott ki, mint később Spengler *Untergang*³¹. Ebben a kitűnően megírt, nagyon érdekes könyvben mindenről szó esik: a szerelemről, az államról, a zsidókérdésről, stb. és mindenről új mondanivalója akad. Rendszerének középpontjában az emlékezés áll, mint Freudnál és Proustnál. Különösen híres és mulatságos ú. n. affinitás-elmélete: egy férfi és egy nő akkor felel meg egymásnak, ha a férfiban ugyanannyi nőiesség van, mint amennyi férfiaság a nőben, úgyhogy ketten együtt egy százszázalékos férfit és egy százszázalékos nőt alkotnak. Weininger fanatikus nőgyűlölő, akár Strindberg — ez a szélsőséges ellenmondás hozzátartozik a nő-emancipáció, a századforduló nőies korához.

OLASZ ÉS SPANYOL SZÁZADFORDULÓ

Spanyolok

A századközép erős irodalmi tevékenysége törés nélkül folytatódik a századvégi Spanyolországban is, a realizmus a francia minták hatása alatt átmegy a naturalizmusba. A különbség századközép és századvég közt főképp az, hogy az új nemzedék íróiban megrendült a katolikus hit, többnyire nyugtalan keresők és politikában is utópiák és kiábrándulások közt ingadoznak.

A spanyol naturalizmus legkiemelkedőbb írója *Benito Perez Galdós* (1843—1920)⁵ rendkívül termékeny író, 77 kötetet hagy hátra, drámáiról nem is beszélve. Mellette igen népszerű a giccses és nem kevésbé termékeny *Vicente Blasco Ibanez* (1867—1928), a „spanyol Zola“, kinek *Az Apokalipszis négy lovasa* (1916) c. németellenes irányregénye Amerikában több mint egymillió példányban fogyott el. Az erotikus lázadást a spanyol irodalomban *Felipe Trigo* (1865—1915) képviseli, homályos szexuális utópiáival: *Alma en los labios*, *La Altísima*.

A jellegzetesen fin-de-siècle hangulat legkitűnőbb írója Spanyolországban *Ramón de Vallé-Indán* (1869—1936). Nagy kár, hogy mesterművét, a *Memóriás de Marqués de Bradomin* címen összefoglalt négy „szonátát“, hosszabb lírai novellát oly kevesen ismerik; ezekben Valle-Inclán a szecesszionista hangulatművészet

terén Wilde, Jammes, a fiatal Rilke vagy D'Annunzio egyenrangú társa gyanánt mutatkozik be. A novellák hőse, a „csúnya, katolikus és szentimentális“ spanyol őrgrof, közeli rokona Casanovának, akinek kalandjait Valle-Inclán habozás nélkül átveszi; de olyan Casanova, aki magában hordja nemzetének donquijotei örökségét és átment már Dosztojevszkij iskoláján — egyáltalán nem rossz összeállítás. Ha Valle-Inclánra gondolunk, mindig elszomorodunk, hogy csak négy évszak van és ez a különös spanyol csak négy szonátát írt.

Furcsa szecessziós tehetség *Pio Baroja* (szül. 1872) is. Végtelenül termékeny, még honfitársain is túltesz, több regénysorozatot ír, mint más ember regényt. Főtémája a jellegzetes spanyol ingadozás két eszmény, a *romántico* és a *discreto*, az álmodozó és a gyakorlati ember közt. Regényeiben vissza-visszatérő hősei, Silvestre Paradox, Ossorio a festő, stb. az írók mutatják be, tehetetlen ingalengésben a két eszmény közt és hasonlóképp bizonytalankodva hit és hitetlenség, konzervativizmus és forradalmi láz dolgában — a századforduló impresszionista határozatlanságának spanyol vetülete.

Bárójával és tudatos, kissé öntetszelgő bizonytalanságával már az ú. n. *98-as nemzedék* légkörébe léptünk. A polgárháború előtti Spanyolország legfontosabb dátuma 1898: ekkor veszítették el a spanyolok a háborút az Egyesült Államokkal szemben és vele gyarmatbirodalmuk maradványait és mindazt, ami az egykori Habsburg-dicsőségből és grandezzaiból még megmaradt. Ekkor vált nyilvánvalóvá, milyen mélyre süllyedt, micsoda tehetetlenségbe hullt a spanyol királyság, mennyire otffelejtette ezt az országot az út mentén a történelem. Az új nemzedék azért nevezi magát 98-asnak, mert állandóan őrizni akarja emlékezetében a rettenetes mementót; a nemzetet fel akarja rázni az együgyű optimizmusból, meg akarja tanítani a „tragikus életérzésre“, a nemzedék legkiválóbb tagjának, *Unamunonsk* kifejezését használva.

Miguel de Unamuno (1864—1936) sok regényt (*Ábel Sanchez, Kőd*, stb.) és színdarabot írt, őf elvont, gondolkozó természetének igazi területe a hosszú tanulmány. Leghíresebb elméleti írásai a *Vida de Don Quijote y Sancho* (1906) és az *El Sentimiento trágico de la vida* (A tragikus életérzés, 1913). Életfelfogásban és stílusművészetben egyaránt Nietzsche volt legnagyobb mestere. „Tudósokra, kritikusokra és történetírókra bízunk“, mondja a *Don Quijote*-könyv előszavában, „azt az érdemtelen és igen hasznos feladatot, hogy kutassák, mit jelenthetett Don Quijote a saját idejében és környezeté ben, mit akart vele kifejezni és mit fejezett ki Cervantes; nekünk azonban szabadságunkban áll művét az időn, sőt még az országon is kívülről tekinteni és azt mondani el, mit juttat eszünkbe olvasása. Merem állítani, hogy Don Quijote most már minden olvasójáé és minden olvasója úgyszólván misztikus értelmet tulajdoníthat neki, mint a Szentírásnak“. A módszer, amelyet Unamuno ezekben a szavakban kifejt, már a német „szellemtudomány“ (1. ott), Gundolf, Frobenius, Spengler módszere: a történelem adatszerű, „érdemtelen és igen hasznos“ igazságait a szorgalmas szakemberekre bízni és e helyett nekilátni az *értelmezés* szellemet, intuíciót, génuszt igénylő munkájának.

Unamuno *Don Quijote*-ban az örök dolgok felé fordult embert látja, Sancho Panzával, a mulandó dolgok emberével szemben. Elismeri, hogy *Don Quijote* örült, — de ez a nagy benne. Ezt a csodálatos örületet kéri számon korának elfajult, Sancho Panzává lett, józan spanyoljaitól; kereszteshadjáratot akar szervezni *Don Quijote* sírjának felkeresésére, hogy valami nagy és céltalan vállalkozásba fogja össze a választott lelkeket. *Don Quijote* azt testesíti meg, ami örök és nagyszerű a spanyol jellemben; kiélezi *Don Quijote* és Loyola Szent Ignác életének kísérteties párhuzamoságát. Nincs még egy nép, amely oly tökéletesen magára ismerne egy nagy irodalmi jelképben, mint a spanyol

Don Quijotében. És nincs tragikusabb, mint az, hogy e nagy ideált örülnék kell tartaniuk. Egy csodálatos anekdota azt mondja, hogy Bolívar, Dél-Amerika szabadsághőse, halálos ágyán megkérdezte orvosától, tudja-e, ki volt a három legnagyobb bolond és az orvos tagadó válaszára ezt felelte: Krisztus, Don Quijote és én ...

Unamuno maga is eléggé donquijotei ember volt, minden aktivizmusa dacára nem e világra való. Tragikus életérzésével a forradalmat készítette elő, világnézetéért Primo De Rivera diktatúráját egy párisi kávéház terraszán kellett átvészelnie, csak a forradalom kitörésekor tért haza, de nem tudott állást foglalni sem jobbra, sem balra. 98-as voltj a századvégi bizonytalanság fia és magányban és bizonytalanságban halt meg.

A nemzedék másik nagy neve, *Azorín* (Jósé Martinez Ruiz, szül. 1874), a külföld számára sokkal kevesebbet mond. Ő is írt regényeket, színdarabokat, ő is főképp esszéista. A spanyol táj lelkét szólaltatja meg, amikor Don Quijote emlékének hódolva megírja *La Ruta de Don Quijote* c. művét, felkeresve a helyeket, ahol a Búsképű Lovag járt előtte évszázadokkal előbb. A spanyol táj művésze *Castilld)ában* is: leírja ugyanazt a várost a történelem három pillanatában, érzékeltetve, mennyire elmúlt minden és mennyire megmaradt minden; mindhárom városképben ott van a balkon a plazán s a balkonon egy szomorú férfi kezébe hajtja homlokát ...

A századforduló a délamerikai spanyol köztársaságokban is önvizsgálódást, keserűen szatirikus és aktivisztikusan jövőt váró hangokat váltott ki. A venezuelai *Rufino Bianco-Fombona* (szül. 1874) *El hombre de oroja* (Az aranyember, 1915) a délamerikai zűrzavaros politikai élet gyilkos torzképe, a montevideói *Jósé Enrique Rodó* (1872—1917) pedig tanulmányában felveti a szép és azóta is eleven jelképet, hogy Dél-Amerika Ariel, aki a nagy zengő szigeten szembenáll Calibannal, Észak-Amerikával.

Amerikai a századvég legnagyobb spanyol lírikusa, *Rubén Darío* is (1867—1916), Nicaragua egy istenhátamögötti városkájában született, indián vér is van benne, mégis a kor legspanyolabb költője, méltatói Mallarméval és Stefan Georgéval állítják párhuzamba magasztosán szimbolikus költeményeit.

A drámaírók közül legnevezetesebb *Jacinto Benavente* (szül. 1866), aki 1922-ben Nobel-díjat nyert. Mesébeillően termékeny író, a színdarab minden fajtáját művelte; legegényibbek stilizált, *commedia dell'arte*-szerű darabjai, mint a *Los intereses creados* (1907), vele a húszas évek kedvelt szélhámos-darabjait előzi meg és a világháborús aktualitását, egy esetleges spanyol beavatkozás ellen írt *La ciudad alegre y confiada* (1916).

Olaszok

A modern olasz irodalomban sokkal erősebb a nemzeti szellem, mint a századforduló többi irodalmában, amelyek inkább a szellemi kozmopolitizmus felé hajlanak. Az olaszoknál a naturalizmusból *verizmus* lesz, vagyis a városi proletariátus ábrázolása helyett a falu népét mutatják be, Heimatkunstat írnak; a szimbolizmus és dekadencia olasz képviselője, *D'Annunzio* katonaköltő és nemzeti hős lesz; a futurizmus, a forradalmi anarchia kifejezése, később a fasizmus eszméit hirdeti. A politikában csak a háború után válik valósággá az olasz nemzeti eszme megújulása, de az irodalomban már a századforduló korában is érezhető.

A naturalizmusnak megfelelő olasz áramlat, a *verizmus* legfőbb neve *Giovanni Verga* (1840—1922). Szűkebb hazájának, Szicíliának paraszti életét írja meg szenvedélyes és mozgalmas novellákban és regényekben, színdarabja, a *Cavalleria rusticana* (Parasztbecsület) Mascagni operája révén világszerte ismertté tette nevét.

A másik nagy olasz naturalista, *Grazia Deledda* (1875—1936) a másik nagy olasz szigetnek. Szardíniának különös, Európától távol eső, ősi és szigorú, nagy vallási szenvedélyekkel átszántott világát mutatja be. 1926-ban Nobel-díjat kapott.

Nem a nép, hanem a polgárság életéből veszi tárgyát *Antonio Fogazzaro* (1842—1911)⁵ a századforduló korának D'Annunzio mellett legnevezetesebb olasz regényírója. Igen összetett személyiség, darwinista, spiritiszta és hívő katolikus, álmodozó lélek és széles, angolokon nevelt realista. Az // *piccolo mondó antico* (Kis emberek régi világa, 1896) az ötvenes évek Olaszországát, az // *piccolo mondó moderno* (Kis emberek új világa, 1901) és az // *Santo* (Szent vagy örült, 1905) a századvég Olaszországát rajzolja. Egyik sem nagyon szórakoztató olvasmány.

A költők közül *Giovanni Pascoli* (1855—1912) örökölte Carducci klasszicizmusát, dicsőségét, sőt még bolognai tanszékét is. Éppolyan tökéletes formaművész, mint mestere, de lágyabb, melankolikusabb, az enyészettől körülborongottabb.

Gyengébb költő, de sokkal érdekesebb jelenség *Ada Negri* (szül. 1870), aki alacsony sorból, csodaszerű véletlenek útján lépett ki verseivel egész Európa elé. Költeményeinek meleg humánuma ragad meg, gyönyörű dolgokat tud mondani az anyaságról és amikor minden ember testvériségéről beszél, ez verseiben nem üres szólam, szentbeszéd vagy pártpropaganda, hanem költői, lélekszerű valóság.

Regényben, lírában, drámában egyaránt túlszárnyalja kortársait *Gábrrielé D'Annunzio* (1863—1938). A kor egyetlen olasz költője, aki igazán európai jelenség; sőt nagy lélekrokona, Marini lovag óta (1. ott) talán egy olasz költő sem állt ennyire az érdeklődés középpontjában, mint ő. A század első éveiben azt a szerepet tölti be, amelyet Oscar Wilde a muk század utolsó éveiben: ő a nagy költődandy, az élr királya, aki állandóan új és új pózokkal tudja szóra-

kozlatni a közvéleményt. Van ebben a szerepben valami veszedelmes és kétértelmű: az igazi elegancia halk és észrevétlen, — aki megátssza a Nagy Divatfit, már vét is az elegancia legalapvetőbb törvénye ellen. Wildere az angol utókor azt mondja, hogy parvenü volt; ugyanezt mondják a fiatal olasz kritikusok D'Annunzióra. D'Annunzio már csak azért is rikítóbb jelenség Wildenél, mert olasz és nem angol; és jó ízlésében mindenki kételkedni fog, aki látta egyszer a Vittoriale-t, D'Annunzio saját tervei szerint épült hatalmas villáját a Garda-tó partján, ahol utolsó éveit töltötte, ferencesrendi szerzetesnek öltözve. Amint a század első gavallérjához illik, viszonya volt Dúséval, a század első színésznőjével; de azután, művészi vagy inkább üzleti okokból (mert természetesen óriási könyvsiker volt), szerelmét minden apró részletével együtt kiadta *Il Fuoco* (A tűz, 1899) c. regényében, egész Európa nagy gyönyörűségére, — Duse, azt mondják, ebbe halt bele. Vájjon így viselkedik egy igazi gavallér? Másrészt: lehet művész igazi gavallér?

Első korszakában szimbolista és dekadens; mestere a verselésben Carducci, a pózban Baudelaire és a filozófiában Nietzsche. Nagy regényeiben (*A gyönyör*, 1889, Huysmansra emlékeztet, *A halál diadala*, 1894, *A tűz*, *Talán igen, talán nem*, 1910, stb.) az Én szabad kiélését hirdeti, a felsőbbrendű ember műalkotásszerűen nagy életét. Színművei, *Tavaszi reggel álma*, *Őszi alkony álma*, *La Gioconda*, *Francesca da Rimini*, *Iorio leánya* stb. stilizált pompájú ünnepi játékok, abból a századvégi műfajból, amelyben Wilde Saloméja a legnevezetesebb. Hosszú, ékes szavakból, ritka rímekből, régi olasz költők emlékeiből összeszőtt költeményei a pogány és mindenható Szépséget ünneplik. A nyelvi bőségnek olyan áradata ömlik át művein, amilyen csak olaszul lehetséges, „tragikus és részeg lírai koncertté hangszereli az egész életet“ — írja róla a fiatal Kosztolányi. Édes,

tropikus, nagyszerű stílusának varázsában az ember a tartalomról meg is feledkezik. Mégis: ezt a D'Annunzio-féle dekadenciát mintha valamivel olcsóbb anyagból készítették volna, mint Wilde-ét, Huysmansét, Valle-Inclánét vagy Adyét. Az erotikum szükségképpen középponti elem a dekadens művészetben, ez a világerzésből következik, „nem marad más, mint az érzékek...“, mondják. De D'Annunzio erotikuma mintha a közönség felé fordulna: nemcsak kacéron mutogatja magát, hanem szinte fel is kínálozik, „tudom, hogy ezt szeretitek“, mondja.

1904-ben lezáródik D'Annunzio első és tulajdonképeni alkotó korszaka, ezentúl főképp fényképeivel szerepel a képes mellékleteken. Egyidőre ő is Parisba menekül, mint költő-öse, Marini, bár nem a fejedelmek, hanem inkább hitelezői elől, és franciául ír. Majd kitör az olasz-török háború (1911) és kezdetét veszi D'Annunzio második korszaka. Hatalmas ódákban ünnepli a líbiai expedíció hőseit és ettől kezdve a háború prófétája lesz. Nem ő az egyetlen, aki dekadens esztétából harcos és kemény nacionalista lett, példa rá Maurice Barrés (1. ott). De Barrés átalakulása lassú, gondosan megokolt és kidolgozott, izgalmas lelki folyamat eredménye. D'Annunzio oly váratlanul lett hős, hogy az embernek kételkednie kell előző dekadenciája őszinteségében.

Az 1914-es világháború kitörésétől Olaszország beavatkozásáig egész Európa legharsányabb háborús uszítója; azután repülőtiszt lesz, bravúrokat visz véghez és a fegyverszünet után rajtaütésszerűen és kormányának tudta nélkül elfoglalja Fiumét. Hadi érdemeinek elismeréséül 1924-ben a stílusához nagyon illő *Principe di Monté Nevoso*, A Havas Hegy Hercege címet kapta.

A második D'Annunzio a fasiszta nemzeti lelkesedés és „vivere pericolosamente“, a veszedelmes élet előfutára volt. A fasiszmus mindig is tisztelettel tekintett rá, munkáit 1926 óta egy erre a célra alakult

Istituto Nazionale rendkívül díszes összkiadásban rendezti sajtó alá.

A kor legjobb olasz elméleti írója *Benedetto Croce* (szül. 1866-ban). Giambattista Viconak és Hegelnek eszméit újítja fel, hogy egy új idealizmus nevében vehesse fel a harcot a századforduló lélekipusztító materializmusával és pozitívizmusával. A korhangulatra igen jellemző módon az esztétikát tartja a filozófia főpillérének és nagyon elterjedt *Esztétikái*[^] (1905) az intuícióban ismeri fel minden alkotás teremtő és éltető gyökerét. Rendkívül termékeny és sokoldalú író; egyforma lendülettel veti bele magát politikai, filozófiai, irodalmi és történelmi kérdésekbe. Nagyon is ékesszóló és bő ömlésű stílusa a nem-olasz olvasónak kissé idegenszerű; de humánus, békét és szabadságot hirdető gondolatvilága annál rokonszenvesebb. Ő a múlt század olasz szabadság-páthoszának, a Garibaldi-féle hagyománynak utolsó mohikánja.

SKANDINÁV SZÁZADFORDULÓ

A századvég a skandinávok fénykora, ebben az időben az északi irodalom a franciával egyenrangúan az első helyen áll és egész Európa tőle tanul. *Ibsen* is, bár életművének nagyobb része még az előző korszakban keletkezik, ebben az időben válik közös-európai íróvá és diadala felkelti az érdeklődést, előkészíti a talajt a többi északi író számára.

Amint mondtuk, egy nép világirodalmi pillanata akkor következik el, amikor az általános korhangulat megegyezik az illető nép jellegzetes vonásaival. A skandinávok számára a századvég ez a pillanat. Az általános pesszimizmus, az európai szomorúság harmadik állomása preromantikus szentimentalizmus és romantikus világfájdalom után, a skandinávokban találja meg leghivatottabb kifejezőit. A borongó, töprengő, évszázados pietista nevelés által életkedvükben elszegényedett északi népek, különösen az 1864-es nemzeti katasztrófa által önbizalmukban is megsérült dánok természetből fogva pesszimisták. Természetből fogva és földjük természeténél fogva egyhangú szürkeségben, örökös őszi eső alatt látják a világot, mint a századvég embere.

Életük szűk határok közt játszódik le, pietista felfogásuk következtében bűnösnek éreznek minden kikíváncozó lendületet, arra születtek, hogy a kis

dolgok művészei, aprólékos és finom részletrajzolók legyenek. A harcias, aktivista naturalizmusban a franciák és németek mögött maradnak, de az impresszionizmus utolérhetetlen mesterei. Passzívabb természetűek, mint a nagy népek fiai, akiknek hétköznapi életébe is beleszól a világtörténelem. Eseménytelen és álom-átjárta napjaik során kieleződik érzékük az elfutó hangulat iránt, ők írják a leginkább árnyalatgazdag prózát, azt a prózát, amely legjobban megfelel a századvég emberének.

Említettük, hogy a skandináv szellem nagyon erősen individualista. Ibsenhez is ez adta meg a kulcsot, innen érthetjük meg a későbbi írók két legfőbb mondanivalóját, a magányosságot és az Istenkeresést is. A skandináv irodalomban találja meg művészi formáját a modern magányosság. Az a magányosság, amely már nem a romantikus lélek megértés után vágyódó egyedülléte, nem küld már kék-virág-keresni messze tájak felé, hanem a nagyvárosi ember gyógyíthatatlan betegsége. Az északiakban a táj melankólia ja és a protestáns „egyedül az Istennel“ hagyomány kiérleli a nagy magányt, annak a felismerését, hogy a „lélek alapján véve mindig anyaszült-egyedül van“, ahogy *Jacobsen* mondja.

Ezt a magányt akkor érzi az ember legjobban, ha ketten vannak hozzá: a szerelemben, a házasságban, így lesznek a nagy skandinávok a rossz házasságok klasszikusai. A közösség a skandináv író számára többnyire elérhetetlen messzi cél; ha fiatalkorában az is az illúziója, hogy egy eszmei közösséghez talált, későbbi fejlődése során még nagyobb magányba hull.

Mindannyiuk mögött ott áll *Kierkegaard* (1. ott), a feltétlenség zordon követelményével. Szélsőséges individualizmusukban elfordulnak a készen kapott, örökölt és beléjük nevelt vallásosságtól, esetleg ateisták lesznek, de csak azért, hogy később annál nagyobb szenvedéllyel keressék a személyes Isten-élményt, az egyéniségüknek megfelelő vallásosságot. Az Isten-

keresés annyira általános, hogy szinte már modorra válik az északi irodalomban. Valamennyien keresik az Istent és ha megtalálják, annál rosszabb: nem hoz megnyugvást, hanem még mélyebb, még sötétebb nyugtalanságot. Mert ha van Isten, akkor érvényesek a nagy erkölcsi követelések is, amelyeknek az ember oly kevéssé tud eleget tenni. *Pontoppidan* a dánokat a mesebeli törpékhez hasonlítja, akiknek nagyon nagy és nagyon okos fejük van gyenge törzsük felett, éjszaka látnak és igen ügyesek a sötétben, de a napfény elől visszahúzódnak odújukba.

Dánok

A „modern“ szellem áttörése és diadala sehol sem fűződik annyira egy ember személyéhez, mint Dániában. Ez az ember *Brandes György* (1842—1927).

Brandes 1872-ben kezdte meg a koppenhágai egyetemen előadásait, amelyeket később *A XIX. századi irodalom fő áramlatai* címen adott ki; a könyv egész Európára igen nagy hatást tett. A század uralkodó irányának a romantikát tekintette; finom, elemző megértéssel és a géniusznak kijáró élményszerű lelkesedéssel beszélt a romantika nagyjairól, de elítélte magát a romantikát, amelyben nem látott mást, mint reakciót a Felvilágosodás eszményei, a szabadság, a haladás, a józan ész ellen. Élethivatásának azt választotta, hogy megszabadítsa Dániát az állott, értelmet vesztett másodlagos romantikától, a theológus szellem béklyóiból, felhívja figyelmét a többi nép haladására, a dánokat ráébressze a valóra. És a dánok rá is ébredtek. „Ez a sokat ünnepest és sokat ócsárolt ember“, mondja *Pontoppidan*, „olyan szellemi mozgalmat kavart fel az országban, amely páratlan a reformáció óta.“

Brandes értékrendszerében két fogalom szerepel: értékes az, ami korszerű, értéktelen az, ami elavult. A fejlődés-gondolatnak ő a legnevezetesebb irodalmi

képviselője. A vallásosság régi, tehát elavult és értéktelen; a materializmus új, korszerű, tehát értékes. A politikában minden elavult, ami a feudalizmusra emlékeztet, ami korlátokat emel ember és ember közé; korszerű *John Stuart Mill* polgári radikalizmusa. A kritikában elavult a normatív esztétika, korszerű *Sainte-Beuve* lelki elemzése és *Taine* miliőelmélete. És végül az irodalomban elavult minden, ami romantikusan a múlt felé fordul, korszerű az, ami a jelenkorral foglalkozik. Az írótól azt követeli, hogy „problémái“, vagyis társadalmi problémái legyenek.

Brandes szellemi nagyhatalom volt a századvégi Európában. Ibsent, Björnsont ő tette európai nagysággá, Nietzschebe ő öntött bátorságot, hogy életművét folytassa; és felvillanyozta, felszabadította a fiatal skandináv írókat. A kortárs-írók közt nincs jóformán egy sem, akit nem ő indított útjára. A hetvenes, nyolcvanas éveket a skandináv irodalomtörténet joggal nevezi a *brandesianizmus* korának.

De alig volt még szellemi vezér, akit hívei idővel ennyire cserben hagytak volna. Ibsen elhidegült iránta, Björnsonnal összekülönbözött, amikor Björnson azt kezdte hirdetni, hogy a férfinak is szüzen kell menni a házasságba, Jacobsen meghalt, a fiatalok pedig elvi okokból fordultak ellene: Drachmán, Garborg, Jörgensen, Gjellerup, Strindberg stb. Sőt idővel maga Brandes is a brandesianizmus ellen fordult: kiábrándult fiatalabb korának demokratikus irányából, úgy találta, hogy az emberek mégsem mind egyenlők, sőt nagyrészüket teljesen értéktelen, a nyolcvanas évek végén *Nietzsche* hatása alá került, akinek felfogását ő nevezte el arisztokratikus radikalizmusnak. Lassankint visszavonult a szellemi csatáerről, nem írt többé szellemes és harcias tanulmányokat, hanem a nagy emberek kultuszának szentelte tehetségét és nagy terjedelmű monográfiákat írt: *Shakespeare* (1895), *Heine* (1897), *Voltaire* (1916), *Caesar* (1918), *Goethe* (1922).

A Brandes ellen forduló fiataloknak csakugyan igazuk volt abban, hogy Brandes hite a fejlődésben, materializmusa és modernsége nagyon is lapos, nem elégíti ki sem azt, aki igazságra, sem azt, aki szépségre sóvárog és nem lehet tartós ideig egy alkotó ember világnézete. Brandes makacsul nem akarta megérteni a nem racionális eszmeerők, vallás és hagyomány fontosságát és szépségét és e miatt a tudatos, programmszerű egyoldalúsága miatt avult el, hagyták maguk mögött tanítványai.

Mint író, nem avult el. Nagy monográfiái kissé terjedősek, szempontjai kissé laposan józanok, de a *Fő áramlatok* mindmáig a legjobb könyv a romantikáról, nagyon szép *Lengyelország* c. könyve, amelyben szabadságszerető lelke síkraszáll az elnyomott nemzetért és esszéi közt több remekmű akad. Az olvasót ma is megragadja szellemének bámulatos elevensége, az állandóan éber intellektuális kíváncsiság. Mindenből rögtön ki tudja emelni a lényeges vonásokat és rendkívül világosan mondja el. A hivatalos tudomány sosem ismerte el és Brandes emberileg gyenge pontja, hogy mindvégig bánkódott azon, hogy nem kapott katedrát. Szokás szerint felületességgel vádolták, mert jól mert írni, vagyis úgy, hogy legelvontabb mondanivalóit is mindenki megérthette és gyönyörködhetett bennük, ami a legsúlyosabb véték a tudományos kasztrendszer ellen. Hová lesz a tudomány tekintélye, ha egyszer a laikus is el tudja olvasni a tudományos könyveket?

Jens Petet Jacobsen (1847—1885) tüdőbetegesen meghalt, mielőtt megtagadta Brandest és fiatalkori eszményeit. Pedig bizonyára neki is nehezebbre esett hűnek maradni: hiszen regényének hőse, *Niels Lyhne* csak azt kéri a sorstól, hogy mindhalálíg atheista tudjon maradni és nem sikerül neki, gyermekének betegsége mellett összeomlik és imádkozni kezd. Jacobsen mint természettudós kezdte pályáját, ő fordította dánra *Darwint*; amennyire szelíd természete meg-

engedte, harcos materialista volt, — de nem ez a fontos benne.

Fontos a stílusa. Ő az impresszionista próza legnagyobb mestere a világirodalomban. Ábrándos és végtelenül érzékeny természet, ezerszeresen reagál minden csekélységre, a kis dolgok betöltik egész világát, egész művészetét. A leírás és a jelzők virtuóza. Minden főnevet egy-két aprólékosan pontos, találó és mégis színesen költői jelzővel lát el. Amit leír, mindig látható, de főképp érezhető, a szívbe hatol. Nagyon sok virág szerepel műveiben, nagyon sok szín, hangulatának legjobban megfelel a sötétzöld és a borpiros, a telt és bánatos színek. Igen sokan utánozták, *Rilke* is.

Érzelmi mondanivalója a gyógyíthatatlan modern magányosság és a skandináv nosztalgia az élet után. Ez a vágy még gyógyíthatatlanabb. Niels Lyhne elviszi anyját a világ legszebb tájaira; de mindig a túlsó part szép és amikor oda átmennek, a színek elhalványodnak, amint közelebb érnek. Az élet mindig messze van.

Regényei nem egészen könnyű olvasmányok. Bizonyos elvontságot ad nekik az, hogy Jacobsen nem annyira a megjelenítés technikájával dolgozik, mint a legtöbb realista, hanem egy egész életfejezetet összefoglal egy gondosan kidolgozott hangulati képbe. Első regénye, *Grubbe Mária* (1876) történelmi regény Flaubert iskolájából, de a történelem teljesen háttérbe szorul a hősnő alakja mögött. Grubbe Mária is kereső; az igazi férfit keresi és nem találja meg sem a nemzeti hősből, sem a melankolikus Don Jüanban, hanem végül is egy béresben, aki veri, koplaltatja, de mellette Grubbe Mária mégis jól érzi magát. A dezillúziós irodalom egyik remekműve ez a könyv, stílusának lágy szín pompája furcsa ellentétben áll a nyers leleplező tarral. A századvég nagy erkölcsi válsága jut benne kifejezésre: ami a nemeket összefűzi, amit a nő értékel a férfiban, nemcsak minden hasznossági és társadalmi szemponttól független (ezt már a preromantika is

tudta), hanem a jón és rosszon is túl van; sőt talán a férfias gonoszság az, ami vonz.

Főműve az önarckép-jellegű *Niels Lyhne* (1880), a századvég Werthere, az elemnyedt, fáradt szomorúság tökéletes kifejezője. Niels sok mindent akar, de az élet elfolyik keze közt; legjobban szeret egy patak fölött állni, a híd karfájának dőlve és órák hosszat szórni a vízbe a cigarettahamut. Oly mellékes, hogy közben atheista, — annyira magába van zárva, annyira nem vezet belőle kifelé semmi út, hogy ha hinne Istenben, az sem változtatna rajta.

Novellái közül kiemelkedik első műve, *Mogens* és a hátborzongató *Bergamói pestis*.

Jacobsen mellett a dekadencia másik nevezetes képviselője *Hermán Bang* (1857—1912). Regényeiben (*A fehér ház*, *Hazátlanok*, *Tiné*) nincs is más, mint dekadencia-hangulat és magányosság. Emberei annyira szétfolyó, akaratnélküli, hangulat-dobálta figurák, hogy el is vesztik hitelességüket; ami Jacobsennél fájdalmas művészet, Bangnál már modorosság. A *hazátlanok* hőse, Joan (!) Újházy magyar, de igazán nem látszik rajta.

Egészen más vérmérséklet *Holger Drachmann* (1847—1885). Vad és harsány vikingtermészet, művei is harsognak. Eleinte a szocializmus érdekében, azután népnemzeti irányban. Elkésett romantikus, a vándorság és a tenger költője. Elsősorban lírikus; nagy regénye, a *Forskrevet* (németül a *Verschrieben* szó felel meg, 1890), bár érdekes képet rajzol a nagyvárosi bohémvilágról, elmosódó és bőbeszédű. Nyelvművész lévén, munkássága a külföld számára kevesebbet mond.

Jacobsen igazi ellenlábasa és egyenrangú vetélytársa *Henrik Pontoppidan* (szül. 1857). Míg Jacobsen beérte a dán álmatagság lírai szépségű ábrázolásával, Pontoppidan, mint Brandes, felveszi ellene a harcot, ébreszteni akar, tetterős embereket akar nevelni. Nem finom impresszionista, hanem széles társadalom-ábrázoló, a nagy elbeszélők, Fielding, Balzac vagy

Gogoly fajtájából. Számos egyéb művén kívül három nagy regényt írt: *Det forjaettede Land* (Az ígért földje, 1891)⁵ a nyolcvanas évek Dániájának és egyúttal a falunak, *Lykke-Per* (Szerencsés Péter, 1898) a kilencvenes évek Dániájának és egyúttal a városnak, Koppenhága nagy- és kispolgári és századvégi bohémvilágának, *Fra des Dø'des Rige* (A halál birodalmából, 1912) pedig a kilencszázas évek Dániájának keresztmetszete. De sokkal inkább *Kierkegaard* szellemi ivadáka, sem hogy olyan egyértelmű képet tudna adni, mint Balzac vagy Gogoly; a tanulság, amelyet az olvasó műveiből leszűrhet, kb. ez: a dánoknak fel kell ébredniük, de ba felébrednek, akkor kezdődik csak a keserves élet. Látszólagos erőteljes optimizmusa mögött egy Jacobsenénél mélyebb pesszimizmus táton.

Regényei közül csak a *Szerencsés Péter* lett világirodalmivá. Hőse az a bizonyos „jövő embere“, akiről Brandes szokott beszélni, akinek eljövételét várja a nemzedék. Józan, erős, tehetséges fiatalember, már mint gyermek, odahaza a paplakban meggyűlölte a dohos pietista levegőt, az irodalom nem érdekli, annál inkább a mérnöki tudományok, hatalmas csatorna-rendszerrel új életet akar vinni Pontoppidan szűkebb hazájába, a nagy, alvó jütlandi síkságba. A szerencse is melléje szegődik, minden sikerül, amibe belefog, egy koppenhágai zsidó pénzember lányával megszeretik egymást, Perre vagyon és családi boldogság vár ... de Per az a fajta, aki nem tudja elviselni a szerencsét. Menyasszonyával szakít, nagy terveit is faképnél hagyja, visszatér a földhöz és népéhez, feleségül vesz egy szép, szőke, csacsi papkisasszonyt, boldog és szerény családi életet él. De ez nem megoldás, nem segít rajta, hogy visszatért a hagyományokhoz; rövidesen még boldogtalanabb lesz, mint valaha volt, mert Istent és önmagát nem találhatja meg a boldogságban, csak a szenvedésen keresztül növekszik az isteni az emberben. Mint egykor Kierkegaard, ő is úgy érzi, hogy vétkes dolog magához láncolni feleségét, aki más,

nyugodtabb természetű emberrel talán boldogabb lehetne. Mint egykor Kierkegaard, ő is azt hazudja, hogy mást szeret, mire felesége gyermekeivel együtt otthagyja. Per ezentúl Észak-Jütland kietlen vidékén teljes remeteségben él, a pusztaságban és a szegénységben „egyedül Istennel“: ez a megoldás, az északi, protestáns válasz az örök kérdésekre.

Szerencsés Péter Niels Lyhne ellenpólusa: Lyhne azért boldogtalan, mert gazdag belsőségéhez, álmiaihoz képest a világ nagyon kicsi és kevés, Per pedig azért, mert pietista századok által megnyomorított szűk lelkébe nem fér be a szerencse, az élet szépségei, gazdagsága, visszabújik a föld alá. Maga Pontoppidan nem mondja, talán nem is látja ezt ilyen tisztán; mindez sokkal kétsíkúbb, északibb, ködösebb.

Kari Gjellerup (1857—1919) Pontoppidannal együtt kapott 1919-ben Nobel-díjat. A dánok hagyományos francia tájékozódásával szemben a német szellemhez vonzódik, műveinek egy részét németül írja, ezért hazájában sok szemrehányás is éri. *Vándorévek* (1885) c. művében gyökeresen leszámol fiatalkori brandesianizmusával és ő is Istenkereső lesz. Wagner hat rá, regényt ír a német misztikusokról, Schopenhauer olvasása közben ő is hazatalál a szenvedéshez, mint Pontoppidan hősei, érdeklődése India felé fordul, buddhista lesz. Legfőbb regénye, *A Zarándok Kamánita* (1906) részben Indiában, részben a világmindenségben játszódik le. Erősen intellektuális, sőt kissé tudálékos író, regényeiben is szereti kitergetni jártasságát a filozófia és misztika dolgaiban.

Hasonlóképp lelkes brandesianusból lett Istenkeresővé és találóvá *Johannes Jörgensen* (szül. 1866) is. Első költeményeiben és önéletrajzi írásaiban nagyon finom impresszionista, Jacobsen legjobb tanítványa. Sok vergődés és nyugtalanság után a katolicizmusban találta meg önmagát. 1896-ban megtért és ettől kezdve az egyház szolgálatába állította életét, egy ideig a louvaini katolikus egyetemen adott elő,

majd mikor az egyetem a világháborúban elpusztult, szerzetbe vonult. Legfőbb műve nagyon szép könyve *Assisi Szent Ferenctől* (1907), a szent csodálatos alakját újra ragyogó életre keltette szélesebb világi rétegek tudatában.

Laurids Bruun (szül. 1864) képviseli a dán irodalomban az Európa-fáradságot, a vágyat az exotikus, egyszerű élet után. *Van Zanten boldog évei* (1908) és két folytatása kitűnő exotikus regények.

Az exotikumban rokon vele *Johannes V. Jensen* (szül. 1873); de Jensen nem fáradságból hagyta el Európát, hanem éppen ellenkezőleg, túlradó erőinek keresett szabad területet. Jensen hisz az északi faj fölényében és vezetői hivatásában; de a németekkel ellentétben az északi faj legtisztább képviselőinek az amerikaiakat tekinti. Az amerikanizmust dicsőítik régebbi regényei: *Madame D'Ora* és *A Kerék* (1904—05). Az északi faj jellegzetes vonásának, mint Spengler, ő is a fausti ösztönt, a végtelen expanziós vágyat tartja, azt az erőt, amely a vikingeket hazájukból kiröpítette, amely „mindig túl akar jutni önmagán“, ahogy ő mondja. Ennek az expanzióknak legfőbb mozgatója szerinte egy örökölt nosztalgia: a germán fajták tudatalatt emlékeznek arra, hogy őshazájukban, Jütlandban (ide való Jensen) valamikor a jégkorszak előtt tropikus napsütésben éltek és ez a napsütés kísért mindegyre emlékezetükben. Az északi fajták mithoszáat írta meg *Det Langen Rejse* (A hosszú út) címen összefoglalt regényeiben, az út a jüt őserdőtől Columbusig vezet. Mithoszai inkább mint ifjúsági regények maradnak meg.

A dán munkásság és munkásmozgalmak legnevezetesebb írója *Martin Andersen-Nexø* (szül. 1869), főműve, *Pelle Erobreren* (A győzedelmes Pelle, 1906—10) 4 kötetben meséli el egy munkás belső fejlődését, a börtönt, amelyet szocializmusa miatt kell elsz szenvednie, ő is felfedezi individum-magát, hiszen skandináv, de azután mégis visszatál a közösséghez. A könyv

tárgyában és nagy lélekzetvételében *Kassák Lajos* önéletrajzára emlékeztet, de hangja érzelmesebb, kenctteljesebb. A háború után Andersen-Nexö szélsőbalra tolódott és már ebben a szellemben írta meg következő hatalmas regényét, a *Ditte Menneskébarn* öt kötetét (1919—21).

Svédek

Svédországban a századforduló korának valamennyi irányát egy ember hatalmas műve képviseli, *Strindbergé*.

August Strindberg 1849-ben született Stockholmban, apja nemes ember, anyja „cseléd”. Szegényes gyermekkor, az apai pofónok és az anyai melegség hiánya mély nyomokat hagyott érzékeny lelkén. Egyetemi éveit kedélytelen északi tivornyák között élte át, tanulmányait nem fejezte be és 1872-ben *Olofmesterrel* megkezdte színműírói pályáját. 1879-ben óriási feltűnést keltett *A vörös szoba* c. regénye, amellyel a naturalizmus bevonult Svédországba. Első korszakában a szocializmustól várja a megoldást, nemcsak a társadalom, hanem saját lelkének gyötrő nyugtalanságára is. „Falukutatással” foglalkozik, népi tárgyú novellákat és regényeket ír. Közben lezajlik első házassága, életének legfontosabb élménye. 1883-ban egy ellene indított sajtóhadjárat elől külföldre megy, elválnak feleségétől és megírja *Egy balga vallomásait* (1895-ben jelenik meg), mániákus beszámolását házasság-élete összeomlásáról és ezzel még drámáinál is nagyobb szenzációsikert ér el egész Európában. Közben már novellákban és főképp drámákban közölte felfogását a nőről és a szerelemről (*Tizenegy egyfelvonásos*, köztük a *Júlia kisasszony*, 1888; *Pajtások*, 1887; továbbá *Az apa*, 1887; *Számum*, 1888, stb.). Ezek révén Strindberg a nőgyűlölet apostolaként szerepel a köztudatban.

Strindberg rájött arra, amit a francia lélekrajzolók, különösen Stendhal már régen tudtak: hogy a szerelem nem egysíkú érzés. Rájött arra, amit a pszichoanalitikusok *ambivalenciának* neveznek: hogy a gyűlölet a lélekben nagyon közel van a szerelemhez és egyik könnyen átsap a másikba. Amikor benne is gyűlöletté változott a szerelem, költői erejét a nők leleplezésére fordította. A nőt a nőmozgalom és irodalmi párthíve, Ibsen, a férfival egyenjogosította, ami talán még több, mint a romantikus szemlélet, amely a nőt a férfi fölé emelte. Strindberg végzete az, hogy túlságosan komolyan vette mindezt, komolyabban, mint a férfiak, komolyabban, mint akár a nők. Számonkérte a nőktől, hogy miért nem olyan tökéletes emberek, mint amilyenek a férfiak nem tudnak lenni. Mániákus vádaskodásában mesebeli vámpírt csinált a nóból, aki félelmes energiával szívja ki a férfi erejét és jobb ügyhöz méltó szakértelemmel teszi tönkre életét. Mint minden szélsőséges állítás, amelyet kellő intenzitással adnak elő, ez is nagy feltűnést keltett és számos rajongóra talált. Mert intenzitásban Strindbergnél igazán nem volt hiány; a régi germánok berszerkerjeire hasonlított, akik a csatában meztelenre vetkőzve, vakon és őrjöngve rohantak az ellenségre.

Közben fiatal korának szocializmusával is meghasonlott és regényeiben (*Csandala, Viharos tengeren*) a Nietzsche-i Übermensch-erkölcsöt hirdette, Az irodalomtól is megcsömörlött és a tudományhoz, a nagy, személytelen, hideg birodalomba menekült. A természettudományok vonzották, mint Goethét. Ő is szembehelyezkedett a hivatalos felfogással; de míg Goethe a természettudományokban a világ szépségét, a színek és a virágok sokféleségének titkát keresi, Strindberg a halott ásványokhoz menekül és aranyat akar csinálni.

Az előzmények után eléggé meglepő módon 1892-ben újra megnősült és két év múlva kevésbé meglepő módon újra elvált. Ekkor Parisba ment és

itt esett át (1894—96) életének második és talán legnagyobb válságán, amelyről *Inferno — Legendák* c. önéletrajzi írása számol be. Ez Strindberg legérdekesebb könyve, nem annyira az irodalom, mint inkább az elmekörtán szempontjából. A teljesen magára maradt, nyomorba jutott Strindbergen elhatalmasodik az eddig úgy-ahogy leküzdött téboly: felfedezi, hogy a világon minden összefügg egymással, a hatalmak titkos jeladásokkal intézik sorsát, mert valami magasabb céljuk van vele. A kandallóban a szénmaradékok jelentőségteljes ábrákba állnak össze, szívalakú kavicsokat talál, a falakon meglátja nevének kezdőbetűit. Jó szellemek igen ravasz módon megakadályozzák abban, hogy túlságosan sok abszintet igyék, de rossz szellemek a városnegyed valamennyi árnyékszékének ablakát szobája felé fordítják. Ilyen égi és pokoli jelek között fedezi fel új prófétáját, a régi misztikus Swedenborgot, és így jut el „fejlődése“ legsiralmasabb fejezetéhez, megtéréséhez.

Hite részben gyermekded hit a jók megjutalmaztatásában és a gonoszok bűnhődésében, részben az, amit Nietzsche ressentiment-kereszténységnek nevez (1. Nietzsche). Ebben a korszakban írt drámái: *Damaszkusz felé* (1898 és 1904), *Mámor* (1899), *Húsvét* (1901). E drámák szereplői éppen olyan mumusok, mint előző darabjaiban, de a végén eléneklik: „Ha a gyermek jó s szótfogadó...”

Drámai ereje még egyszer teljességben szólal meg a *Haláltáncban* (1901) és a *Kamarajátékokban* (1907); gyengébbek történelmi drámái, amelyekben nagy történelmi alakok veszekszenek nagy történelmi nőkkel, mesejátékai pedig teljesen értelmetlenek. Hitét is éppen úgy megunta, mint minden mást, harmadik feleségétől is éppúgy elvált, mint az előzőktől, közben megdőbbsent kortársai egyre nagyobb bámulattal tekinttek fel rá. *Fekete Zászlók* c. regényével (1907) sikerült még egy nagy feltűnést keltő vádaskodást röpíteni a világba kortársai ellen; majd ismét

teljes magányba jutott és ebben a magányban halt meg 1912-ben.

Az Ibsen utáni korszaknak Hauptmann mellett kétségkívül ő a legjelentékenyebb és legeredetibb drámaírója. Senkinek sem sikerült annyira, mint neki, hogy maga a *párbeszéd cselekmény legyen*. Drámáiban a párbeszéd a kölcsönös leleplezés eszköze: szereplői beszélgetés közben levetkőztetik egymás lelkét, egyre sötétebb és piszkosabb aljasságokat fedeznek fel egymásban. Darabjai hátborzongató hatásukat azzal érik el, hogy alakjai olyan vádakat tudnak egymáshoz vágni, amelyek talán mindnyájunk tudata mélyén ott élnek embertársainkkal szemben, de a civilizáció nem engedi meg, hogy kimondjuk őket. Strindberg beteges lelki alkata következtében nem ismert gátlásokat. Fölénye, hogy mindent ki tud mondani; mindent, amit jobb nem kimondani. És amit nem is érdemes kimondani: például az ideges ember ellenérzése a kiszolgáló személyzet iránt drámáiba groteszken nagyarányú, félelmetes és iszonyú szakácsnőket és szobalányokat vetít.

De talán drámáinál maradandóbbak lesznek önéletrajzi írásai, az *Egy lélek fejlődése* kilenc része. Strindberg az egész világirodalom leginkább önéletrajzi embere, vagy úgy is mondhatnók, legszélsőségesebb exhibicionistája. Mindig csak önmagáról beszél; ha más figurát szerepeltet, az élettelen papírosalak vagy karikatúra. Az ilyen embernél fejlődésről sem lehet beszélni; változásai csak a felületen mennek végbe, mindig ugyanaz az August Strindberg marad, akár szocialista, akár hívő. Benne csúcsosodik ki a skandináv individualizmus; egyetlen mondanivalója saját egyénisége. Ez az egyéniség azonban nem nyújt kulcsot embervoltunk mélyebb megismeréséhez, mert „kivételes egyéniség“. De ez is csak látszat; kivételes egyéniség, de ugyanolyan, mint a többi kivételes egyéniség; tulajdonképen a kivételes egyéniségek a legegyszerűbbek.

Strindberg a gyűlölet művésze, — ez az a szenvedély, amelyet hivatása formába önteni. Alakjai csodálatosan tudják gyűlölni egymást évtizedeken át*, a gyűlölet egyetlen lelki táplálékuk, annyira gyűlölik egymást, hogy az már több a szeretetnél. De vájjon ő maga „good hater“, jó gyűlölő volt-e, mint ahogyan az angolok mondják? Nem. Jó gyűlölő volt Voltaire, jó gyűlölő volt Heine, ők csak az ellenséget gyűlölték, a gyalázatot. Strindberg a rossz gyűlölő, akiben a gyűlölet önmaga ellen fordul és meghamisítja a világ képét.

Az összehasonlítás a másik nagy skandináv drámaíróval magától kínálkozik. A húszas években az összehasonlítás még általában Strindberg javára ütött ki, hiszen Strindberg mániás intenzitása mellett Ibsen olyan sápadt, olyan elméleti! De mi igazat adunk *Alfréd Kermék*, aki már a legnagyobb Strindberg-leíkésedés idején is biztosan tudta, hogy Ibsen sokkal nagyobb. „Ibsen“, mondja, „a húst és a csontvázat adja, Strindberg csak a csontvázat, és az is kivételes csontváz.“ Alakjai mumusok, kivetített agyrémekek, egy szerencsétlen beteg rosszindulatú panaszából születtek. Nem azt akarjuk mondani, hogy az élet nem olyan, mint ahogy Strindberg látta, — ki tudja, milyen az élet? Csak azt akarjuk mondani, hogy a művészet nem olyan, mint ahogy Strindberg csinálta. Strindberg műveit legtöbbször a Georg Müller Verlagenél megjelent német fordításban olvastuk és ha rá-gondolunk, megjelenik előttünk e könyvek ízléstelen, rikító sárga-vörös kötése. Valljuk be, ez a kötés tökéletesen illett Strindberghez.

A svéd társadalom sokkal arisztokratikusabb természetű a dánnál és a norvégnél; a földbirtokos és katona-nemesség feltétlen vezető réteg benne. Ez a társadalmi oka annak, hogy a naturalizmus és a vele rokon mozgalmak csakhamar erős ellenhatást váltottak ki. Bíráló és közönség egyaránt „idealista“ irodalom után vágyódott, amely a svéd múltat és jelent

rokonszenvesebb színekben mutatja be, mint Strindberg. Ennek az áramlatnak vezére és Strindberg fő ellenfele *Verner af Heidenstam* (szül. 1859). Leghíresebb könyve *Karolinerna* (1897) c. novellagyűjteménye. A svéd történetírók a XIX. század illúzióromboló hajlamát követve, megtépázták a svédnek nemzeti büszkeségének, XII. Károly királynak dicsőségét: ábrándozó volt, mondták, céltalan hősiességével, fölösleges hadjárataival évszázadokra aláasta Svédország erejét. Heidenstam novelláiban védelmébe veszi XII. Károly öncélú hősiességét és vele a svéd jellem romantikus-gyakorlatiatlan oldalát, mint ahogy vele egyidőben a spanyol *Unamuno* védelmébe vette Don Quijotét és a spanyol jellemet.

Az idealista áramlat *Selma Lagerlöf* (1858—1941) művészetében érte el legszebb diadalát. Mégpedig a nagy író első regényével, a *Gösta Berlings sagávsü.* (1891), amely azonnal világhírűvé tette. Lagerlöf fellépése előtt az Észak csak mint a nagy lelki és társadalmi problémák, az Istenkeresők hazája volt ismeretes; Lagerlöf fedezte fel a világ számára az Észak költészetét, az Északot, mint mesetáját, ahová a lélek vágya száll. A ragyogó fiatalságú Gösta Berling és barátai, a hajótörött gavallérok, akiket egy jóságos öreg tündérre emlékeztető földbirtokos asszony összegyűjt kastélyában, a kísérteties, gonosz Sintram, a felejthetetlen fiatal lányok, akik Göstába szerelmesek, kalandjaik és szomorúságaik, — mindez a legszebb mese, amit valaha felnőttek, vagy mondjuk majdnem-felnőttek számára írtak. A könyv varázsa egy kevésbé Krúdy Gyulára hasonlít. Itt is egy gavalléros, úri világ elevenedik fel, a nemesi életformának csak szépségét és költőiséget látjuk, árnyoldalai nélkül, az életet áthelyezi egy könnyebb és kellemesebb elembe, eszményíti, megfosztja nehéz földízü valóságától. Tizenketten vannak a gavallérok és úgy járnak-kelnek a világban, mint Arthus király tizenkét lovagja. Gösta Berling alakját apollói ragyogásba vonja az, hogy az

író ö érezhetően szerelmes belé és elhalmozza minden fényességgel, amit a női képzelet a férfira láthat.

A legendaképzés, az elhíhetö mese adománya Lagerlöf legföb írói tulajdonsága; ez élteti többi írását is. Legszebbek talán azok, amelyek műfajuk szerint is legendák: nagyszerű *Krisztus-legendái*. Ehhez a műfajhoz nagyon közel áll *Arne úr kincse*, a világirodalom egyik legjobb kísértethistóriája, Lagerlöf-i tartott érzelemmel és északi mithikus borzongással tele. A svéd nemesi világ romantikájába visz a megható *Egy udvarház története*.

Az Antikrisztus csodáival (1897) elhagyja svéd világát, az Etna lábánál elterülö falvak primitív, ösi indulatokkal fütött csodaváro birodalmába visz. A *Jeruzsálem* (1901—2) megint északon játszódik, a szektárius, szentföldjáró svéd parasztek között.

Lagerlöföt, Nobel-díja és svéd akadémikus volta dacára nem mindenki szokta mint írótk komolyan venni. Nem lehet tagadni, van benne valami ifjúsági és fehér irodalom, sok szentimentalizmus, már-már a limonádé határán jár, — de valahogy az van meg benne a fehér irodalomból, ami abban örök emberi, ami után mindenki kívánczik, mikor könyvet vesz kezébe. A giccshez is közel jut, de nem inkább, mint Dickens; Dickensnek talán ö az egyetlen méltó követöje a modern irodalomban, az egyetlen, akinek könyveit elővehetjük olyankor, amikor Dickens nincs kéznél. El kell ismernünk, hogy az életben nincsen annyi jóság és szeretet, mint Dickens és Lagerlöf írásaiban; de nem szabad olcsó irodalomnak tekintennünk csak azért, mert valóságos jóság és szeretet van benne.

A századvégi svéd irodalom eredeti lírai tehetése *Gustav Fröding* (1860—1911). Bellman hagyományait kelti új életre, a csavargó- és diák-költészetet, friss népi elemeket visz a századvég túlságosan kifinomult hangulatába. De zenét tud adni a korszerű érzé-

kenységnek is, amikor Indiáról és Ithakáról álmodozik, vagy beleéli magát, mint egykor Ovidius, elhagyott nők, pl. Friederike von Erion (l. Goethe) lelkébe.

Norvégek

A norvég realizmus erősen szatirikus és harcias élű, a norvég írók egy kissé mind olyanok, mint Ibsen és Björnson. Nem tudják elképzelni az írást „probléma“ nélkül.

Alexander Kielland (1849—1906) a norvég realista regény mestere. A problémákat szellemes fölényvel kezeli, ő a francia a norvégek közt. Első sikerét *Garman & Worse* (1880) c. széles társadalomábrázoló regényével aratja, amelyet később a *Skipper Worse* (1882) egészít ki. Szektáriusokról, Istenkeresőkről van benne szó, mint annyi északi regényben. Szatirikus írásaiban a lelkészeket és tanárokat használja leginkább céltáblául.

Arne Garborg (1851—1924) többek között arról nevezetes, hogy a *Landsmalon*, (l. ott), a népi norvég nyelven írt, amelyért annyit küzdtek a norvég felújulás korában. Eleinte a modernség, materializmus és szabadgondolkodás híve, ő képviseli a norvég irodalomban az erotikus lázadást, ő ír regényt a századvégi bohémvilágról. Később megtért a vallási és népi gyökerekhez.

Igazán világirodalmi jelenség ebben az időben csak egy norvég, *Knut Hamsun* (szül. 1859). Észak-norvégiai parasztfiú. Kalandos ifjúkora Gorkij és Mark Twain kezdetére emlékeztet: tíz évig Norvégiában volt tanítótól kőművesig mindenféle, azután 1878-ban kivándorolt Amerikába, ott is mindennel megpróbálkozott, majd hazatért, keserűen kiábrándulva. Első regényével, az *Éhséggel* (1890) híres író lett, fellázadt az uralmon lévő Ibsen, Björnson, Kielland hűvös és intellektuális iránya ellen. Rövid

időn belül megírta másik két remekművét, a *Misztériumokat* (1892) és a *Pánt* is (1894).

Már első regényeiben feltűnik az a tehetsége, hogy ki tudja mondani a félig-tudatos lelki történéseket, belelát abba a titokzatos félhomályba, amely ébrenlét és álom, valóság és képzelet határán terjeng a lélekben. Ez a látás első korszakából való regényeinek valami különös, meseszerű és mégis teljesen hiteles jelleget ad: úgy érezzük, fantasztikus, amit elmond és mégis igaz lélek szerint. Ilyen hitelesen lehetetlen figura pl. a *Misztériumok* hőse, aki „külföldi ezen a világon“. Dosztojevszkij jószágú és alázatú lélek, mégis egészen más, mint a nagy orosz Félkegyeiműje, mert Hamsun félhomály-látásmódja groteszk, mulatságos vonásokat vetít bele.

Főműve, a *Pan* a századvégi kisművészet remeke, a természetet apró részleteiben ragadja meg, letört faágak, levelek, kis állatok mozaikjaiból rakódik össze a táj, kis lélekrezdülések egymásra következéséből Hamsun örök témája, a bolondul hűséges szerelem egy nő iránt, aki nem érdemli meg.

Ezekben a kitűnő kis regényekben is megszólal már Hamsun ellenszenva a modern városi élet iránt, amely azután nyílt irányzatossággá váuk a főváros bohémvilágában lejátszódó regényeiben: *Új föld, Lynge szerkesztő*. Hamsun alulról, a népből és az emberi világ északi határszéléről jött a civilizációba és mindvégig kívülről nézi azt, a barátságtalan idegen kesernyességével. Szemében a civilizáció egyértelmű az amerikanizmussal, amely kiöli a világból a lelket. Civilizációs termék és ezért gyűlöletes a demokrácia is. Első korszakának végén regény-trilógia (*ősz csillagok alatt*, 1906, *Halk hírokat penget a vándor*, *Az utolsó öröm*) hőségé teszi a Vándort, önmagát, akinek már életformája, nem-alkalmazkodása is tiltakozás a mai világ egyhangú és rideg rendje ellen.

Az ilyen félhomály-művészet nagyon könnyen modorossággá válik és Hamsun hamar az önmaga

utánzója lett. Modorrá válik benne az északi elhallgatás, a lényeges dolgok szemérmes ki nem mondása: nagy körmönfonsággal, hatalmas apparátussal hallgatja el a dolgokat, amelyeket úgyszemint mindenki tud, anélkül, hogy kimondaná. Alakjai, a civilizáció ellen való tiltakozásképen, többnyire kissé fogyatékos értelműek, különösen amikor szerelmesek (*Viktória*).

ötvenéves korában megújult és szakított régebbi modorával. A szubjektív hangot elhagyta és áttért a széles epikus ábrázolásra: a paraszti élet rendjét *Az anyaföld áldásaiban* írta meg (1915), Észak-Norvégia nyugtalanvérű csavargóit a *Csavargó-trilógiában* (1922—33), egy szanatórium betegeinek életét *Az utolsó fejezetben* (1923), bűnügyi történetet *A kör lezárulban* stb.

LENGYEL ES OROSZ SZÁZADFORDULÓ

Lengyelek

Az 1863-as szerencsétlen kimenetelű úri forradalom újabb katasztrófát hozott a lengyel népre. A politikai elnyomás és az európai koreszmék hatása alatt a lengyelek kiábrándultak nagyszerű romanticizmusukból, nemzeti eszményüket rezignáltán eltették jobb időkre, ők is „haladni akartak a korrall”, a materialista korrall, amely oly kevéssé egyezett a lengyelség jellemével. Az irodalom sokáig hallgatott a kedvezőtlen politikai és szellemi éghajlatban. Romantika és pozitívizmus ellentétéhez hozzájárult az *úrparaszt* és a *lengyel-ruszin* ellentét tudatosodása. A pozitívista, a paraszt és a ruszin úgy érezte, neki nincs miért küzdenie az úri Lengyelország helyreállítása érdekében.

Az új állapotoknak megfelelő hangot először egy nőíró, *Maria Konopnicka* (1846—1910) találta meg, a lengyel Ada Negri, az egyszerűek, a szenvedők anyai szívű költőnője. Legfőbb műve a Mickiewicz nemesi Pan Tadeuszának ellenpárjaként írt parasztempoz, *Pan Balzer Braziliában*, kivándorló lengyel parasztok kalandjait és szenvedéseit mondja el színesen és eredetien.

Egy másik kitűnő nőíró, *Elisa Orzeszkowa* (1842—1910), továbbá *Boleslaw Prus* (1847—1912) képviseli a lengyel irodalomban a széles társadalom-

ábrázoló regényt. Ők foglalkoznak behatóan a felmerülő új problémákkal, a nő- és zsidókérdéssel is.

A századvégi lengyel fellendülés világirodalmi neve *Henryk Sienkiewicz* (1846—1916). Előkelő környezetből származott; írói pályáját a koráramlat hatása alatt ő is pesszimista, naturalisztikus „szénraj zokkal“ kezdte. Egy vadnyugati utazás eszméltette rá színes, romantikus tehetségére. Nagy történelmi trilógiájával (*Tűzzel-Vassal, Özönvíz, Wolodyjowski úr*) egycsapásra a lengyelek első írója lett. A Trilógia nemzeti tett volt, óriási lelkesedés fogadta, a lengyelek boldogan merültek el ismét dicső múltjuk szemléletébe, a regény Sienkiewicz többi művével együtt most már népkönyv, amelyet a legegyszerűbb lengyel is rajongással olvas, olyan a lengyel öntudat történetében, mint a magyarban a *Magyar Nábob* és az *Új földesúr*. De Sienkiewicz világa szűkösebb és szinte naivabb Jókaiénál: csupa harc, csupa hősiesség, nagyon kevés emberi tartalom. Ugyanezt lehetne mondani a *Keresztes lovagokról* is (1898). A Trilógiában a lengyelek a törököket üzik ki önerejükől, a nemzeti összefogás segítségével, ebben pedig a németeket, a középkori német lovagrendet.

Az orosz cenzúra felismerte, mekkora hatást tesz a lengyel öntudatra Sienkiewicz és megtiltotta neki, hogy lengyel tárgyú történelmi regényeket írjon. így fordult tárgyért a közös európai múlt, a római császárság felé és megírta a művet, amelynek világhírét köszönheti, a *Quo Vadisx.* (1899). A cenzúra nem ért célt: a lengyel olvasó ebből a könyvből azt olvasta ki, hogy a maroknyi kereszténység diadalt tudott aratni az irtóztatós római császárságon és örömmel vette tudomásul, hogy a hősnő és az emberfeletti Ursus már akkor is lengyelek voltak.

Sienkiewicz regényeiben Walter Scott regénysémája ült késői diadalt: a cselekmény középpontjában egy színtelen szerelmespár, akik számos akadály legyőzése után egymáséi lesznek, — helyettük

a mellékalakok az elevenek és érdekesek. Különösen egy mellékalak: Petronius Arbitr. Ebbe az alakba Sienkiewicz színes íróművészetével bele tudta vinni a századvégi dandy minden megingathatatlan fölényét és varázsát, anélkül, hogy meghamisította volna a történelmet, mert Petronius csakugyan ilyen lehetett, a római századvég gavallérja volt. De most már, a Quo Vadis révén, úgy hozzátartozik az európai századvéghez, mint Wilde vagy D'Annunzio.

A Quo Vadis óriási sikere már abba az időbe esik, amikor a nagy könyvsiker egyáltalán nem jelent feltétlen irodalmi értéket. Hatásánál titka részben az, hogy igen sokat vett át a világ egyik legnagyobb írójától, Tacitustól; másrészt ki tudta elégíteni a vallásos közönség irodalmi igényeit, anélkül, hogy unalmas vagy prédikációs hangot ütött volna meg. Mint rendkívül eleven mesemondó, valószínűleg még sokáig olvasott ifjúsági író marad.

Sienkiewicz a régi, másodlagos romantika utolsó bajnoka. Az újromantika, a materializmussal szembe helyezkedő új spiritualizmus lendülete és formaújító finomsága 1900 körül ért a háromfelé szakított Lengyelországba. Ebben az áramlatban újra fellángol a lengyel misztikus katolicizmus, újra elevenné válnak a romantikus nagyok, elsősorban *Mickiewicz* és *Slowacki*, akiktől az előző, pozitivista kor kedvetlenül fordult el. A 900-as évek elején a lengyel irodalomban erős harcok dúlnak; a fiatalok megtámadják Sienkiewiczet, aki erkölcstelenséggel vádolja őket. Az irodalmi élet belső feszültsége és külső fontossága éppúgy megnövekszik, mint Magyarországon a Nyugat és Ady körüli harc idején.

A modernek legérdekesebb alakja *Stanislaw Wyspianski* (1869—1907), sokoldalú, szertelenül nagyarányú géniusz, költő, festő és a lengyel színház nagy reformjáról, egy lengyel Gesamtkunstról álmodozik. Szakít minden avult realizmussal, antik és ószláv tárgyakhoz megy vissza, nyelvében népi zamat és

filozófiai elvontság keveredik, a lengyel jövendőt hirdeti bizonytalan értelmű jelképekben, mint egykor Miczkiewicz. Bizonyos fokig az expresszionista dráma előfutára: *Esküvő* c. darabjában pl. az első felvonásban a szereplők olyanok, amilyenek látszani akarnak, a másodikban pedig olyanok, amilyenek valóban. A *Légióban* Miczkiewicz történelmi alakja egyszerre fantómmá alakul át. Megrázó hatású *Anatémájában* egy köznapi falusi történet növekszik antikos sorstragédiává, kórussal, máglyán égő gyermekekkel, médeiai asszonyalakkal.

A mozgalom erős lírai tehetségeket bontakoztat ki, így *Kazimierz Tetmajert* (szül. 1865), a Tátra költőjét és *Jan Kasprowiczt* (1860—1926), a népi származású, óriási műveltségű költőt, akiben a lengyelség oroszsal rokon vonásai öltenek formát: alkotása Isten és Sátán viaskodása az emberi lélekben, míg végre a *Szegények Könyvében* (1916) megtalálja a szentferenci alázatosság, mindent átölelő szeretet és evangéliumi lemondás tisztultan egyszerű hangjait.

Ennek a nemzedéknek világirodalmi neve *Wladyslaw Stanislaw Reymont* (1868—1925), aki *Parasztok* c. regényéért 1924-ben Nobel-díjat kapott.

A *Parasztok* (1904—1909) a legnagyobb népi regény, irodalmi értékénél fogva is és átfogója szerint is. A paraszti életforma teljességét foglalja magában, a parasztság valamennyi rétegét a nagyparaszttól a kisbéresig, a hétköznapokat és az ünnepeket, a munkát, a szerelmet, a paraszti józanságot és a paraszti mámort, a paraszti kicsinyes komizságot és a nagyszerű népi misztikát, a házkörüli és a mezei élet minden vonását, a paraszti állatokat, tájakat és fellegeket is, minden benne van. Keretéül az szolgál, ami a falu életrendjét örök keretbe foglalja és évezredek megszokott magasztos ritmusához köti: az esztendő, az évszakok egymásra következője ősztől-őszig. Mint a mezei munkában, a regényben is válllvetve dolgoznak a parasztok és az évszakok. A falusi események realizisztikus rajza válta-

közik a természeti jelenségek csodálatos költőiségű képével. Az évszakok hatalmas mithikus valósággá nőnek, úgy igazgatják a parasztok sorsát, mint a görög istenek a harcosokét, talán ők a főszereplők ebben a regényben, a bánatos ősz, a kegyetlen tél, a mámoros tavasz és a démoni nyár.

Nem lehet eléggé csodálni Reymont homérosi tárgyilagosságát. A népről szóló irodalom rendszerint irányzatos, irodalmon kívüli eszközökkel lelkesíti magához az olvasót — vagy idegeníti el azt az embert, aki mint Goethe, „elkedvetlenedik, ha észreveszi a szándékot“. Reymont megvalósítja *Ortega y Gasset* regényelméletének követelését, hogy a regény olyan világ legyen, amelyből nem nyílik ablak semmiféle irányba, amely önmagában teljes és zárt. Nemcsak teljes Reymont világa, mint egyetlen egy más népi íróé sem, hanem zárt is, nem kapcsolja a regényen kívüli világhoz semmiféle okvetetlenkedő irányzatos - ság. A dolgok magukért beszélnek.

Olvasása közben tudatosodik az emberben az, amit homályosan érez az egész lengyel irodalom tanulmányozása közben: hogy ez az ország mennyire középen fekszik Magyarország és Oroszország között. Reymont parasztjai olyanok, hogy akár magyar parasztok is lehetnének, Arany Jánosból és Móricz Zsigmondból ismerős, meghitt alakok; de időnkint úrrá lesz rajtuk a szláv miszticizmus, hol megejtően emberi, hol vészes, démoni formáiban és Tolsztoj és Dosztojevszkij közvetlen szomszédságában van.

Amellett ez a könyv nemcsak a lengyel parasztság, hanem a mindenkori paraszti élet regénye is. Faluja olyan, mint minden falu, itt és az amerikai Middle Westen és Kína árterületein. Nem a sajátos vonásokat emeli ki, hanem azt, ami mindenütt ugyanaz. Utólérhetetlen egyetemessége teszi nemzetekfölötti, közös irodalmi értékévé. Éppígy megírhatta volna magyar író is. Milyen kár, hogy nem magyar író írta!

Oroszok

Az orosz irodalom a múlt század közepén válik világirodalmivá, amikor az általános realista ízlés találkozik az orosz írók sajátos adottságával. A szerencsés konstelláció nem változik meg a századforduló korában sem: naturalizmus, impresszionizmus talán még inkább megfelel az orosz léleknek, mint a realizmus. A sötét, életunt századvégi hangulat is egybeesik az orosz hangulattal; a cár birodalmában az emberek nemcsak metafizikai okokból rosszkedvűek és fáradtak, mint Nyugaton, hanem azért is, mert minden eddiginél makacsabb és sötétebb politikai elnyomás súlyosodik rájuk és születése előtt megöl minden szabadabb és vidámabb gondolatot.

Az orosz irodalom ebben a korszakban is két olyan nagy író ad, *Csehovot* és *Gorkijt*, akik ha nem is érik el Dosztojevszkijt és Tolsztojt, nem is jelentenek utánuk hanyatlást.

*Csehov** a novellának, ennek a nehéz és gyönyörű műfajnak talán legnagyobb mestere. Mintaképe *Maupassant*, klasszikus tömörségben el is éri néha a nagy franciát, de egészen más vérmérséklet. Impresszionista művész: odavetett, könnyű vonásokkal rajzol lehellet-szerű, elfutó és elfutásukban megrendítő dolgokat.

A századvég egyik művészi szándéka az, hogy az elbeszélésben lehetőleg ne történjék semmi. Ellenhatás ez a romantikus és másodromantikus regények izgalmas, fordulatos és éppen ezért oly valószínűtlen meséjével szemben. Az élet nem izgalmas és nem fordulatos, mondja a századvég. Aki igazat akar írni, annak le kell mondania az izgalmas meséről. Írása legyen olyan, mint az élet — és az életben nem történik semmi nevezetes dolog. A századvég korában csakugyan nem sok minden történt. Ezért vágyódik a mai ember vissza a „boldog békeidők“ tompa

* *Antonij Pavlovics Csehov* szül. 1860-ban *Taganrogbán*. Orvosi humoros tárcákkal lesz híres. Tüdőbajban hal meg 1904-ben.

szürkeségébe. Csehov a legnagyobb mestere annak, hogy nem történik semmi. Novelláiban, sőt regényeiben és színdarabjaiban is olyan csekélységet mond el, hogy ha másképp mondaná, ha hiányoznék utánozhatatlan művészete, írása egészen jelentéktelen semmi-ség volna.

Csehov azzal, hogy nem történik semmi, nem irodalmi programot valósít meg, hanem életérzését fejezi ki. Ő öntötte legtökéletesebben szavakba a századvégi ember szomorúságát, amely orosz szomorúság, orosz „minden-mindegy“ is. Nem történik semmi, mert nem történhet semmi; állóvíz az életünk, amelyre szürke eső esik. Minden lendület elhal a félúton, szomorúak az emberek és szomorúak a tárgyak, amelyek körülveszik az ember életét és a legszomorúbb az, hogy erre a szomorúságra nincs magyarázat, nem lehet okolni senkit és semmit, így van és nem is lehet soha másképp. Emberei néha félnek, de általában a félelem is már túlságosan heves érzés, túlságosan sok lelkierőt kíván; a legtöbben nem is félnek, tünyan és bánatosan hullanak alá a semmibe. A régebbi nagy oroszok „felesleges emberekről“ írtak, — Csehov művében az egész világ felesleges emberekből áll és felesleges maga a világ is.

Művészi szempontból Csehov legbámulatosabb tulajdonsága, hogy azt, hogy nem történik semmi, abban a két műfajban mondja el, amely leginkább cselekményre, fordulatra épül: novellában és drámában. *Hauptmann* és *Maeterlinck* kezdeményezése után ő valósítja meg a naturalista-impreszionista színpad célkitűzését. Színművei, a *Három nővér* (1901), a *Cseresznyés kert* (1904), *Ivanov* stb. szerkezet nélküli, bánatosan elengedett alkotások, lazán egymás mellé“ fűzött hangulatképek, csak atmoszférájuk van, semmi más, — de hangulatuk oly átütő erejű, hogy még a színházlátogató átlagközönség sem vonhatta ki magát varázsuk alól. Azóta diadalmasan járták be az egész világot; Oroszországon kívül csak jóval később

hatottak. Csehov értéke általában egyre emelkedik, különösen az angolnyelvű országokban tisztelik művészetének diszkrét voltáért és oly kiváló tanítványai akadnak, mint *Katherine Mansfield*.

Míg Csehov a technikában, *Maxim Gorkij** a tárgyban érte el a naturalizmus végső határát. A naturalizmus az alsóbb rétegeket vitte bele az irodalomba, Gorkij pedig az alsónál is alsóbb rétegek nagy művésze. Világa a mezítlásosok, a társadalmon kívüliek, a csavargók, iszákosok, tolvajok, a „volt emberek“, írásai éppoly kevésbé vádiratok a társadalom ellen, mint Csehovéi; bár Gorkij forradalmár kora ifjúságától fogva, nem a társadalmat okolja a volt emberek sorsáért, hanem magukat a volt embereket, akiknek nincs erejük, hogy összeszedjék magukat, lemondjanak a pálinkáról és jobb útra térjenek. És tulajdonképpen nincs is miért vádolni a társadalmat: a volt emberek Gorkij írásaiban általában nem is érzik nagyon rosszul magukat. Gorkij köztük élt, tisztában van velük, nem az író szemével nézi őket. Tudja, milyen független minden külső valóságtól az, hogy az ember boldog-e vagy boldogtalan. Gorkij világa sokkal kevésbé vigasztalan Csehovénál, — sőt a nagy orosz sötétségben ő képviseli az optimizmust, az élet szépségébe és a jobb jövőbe vetett hitet.

Éppen ez Gorkij legnagyobb művészete, különös mestersége és olykor mesterkéltisége: fellobbantani a szépséget a csúnyaság közepén, a boldogságot a balsorsban, az aranyat a sárban. Csavargói orosz csavargók. A jóság, a halál, az Isten állandóan tudatukban él, elmélkednek és gyönyörű dolgokat mondanak és amit mondanak, annál megrendítőbb, mert olyan

* *Maxim Gorkij* (a. m. keserű) igazi neve *Alexej Maximovics Pjeskov*, szül. 1868-ban Nizsnij-Novgorodban. Cipészinas, szentkép-festő, hajókukta, hordár, rakodó munkás, írnok, péksegéd. Gyermek-kora óta olvas, ír, írói pályáját 1892-ben kezdi el. A forradalommal szemben való állásfoglalása többször változott, 1921—1930-ig Capri-szigetén élt, majd visszatért hazájába és ott halt meg 1936-ban.

lentről jön felénk. Nem elvetemült emberek, a legromlottabbakban is él valami tiszta jóság és Gorkij olyankor szereti meglepni őket, amikor a jóság szegyenkezve, dadogva, kínosan, de ellenállhatatlanul kitör belőlük. Van ebben természetesen bizonyos szentimentalizmus is, de meg lehet bocsátani ennek az irodalmi Columbusnak, aki egészen szűzi területeket hódított meg.

Novelláin és önéletrajzi regényein kívül (*Foma Gorgyjejev*, 1899, *Három ember*, 1900 stb.) több színdarabot írt, leghíresebb közöttük az *Éjjeli menedékhely* (1901). Éppoly cseiekménytelen, mint Csehov darabjai és éppúgy meghódította a világot. Környezet szempontjából is a naturalista célkitűzés beteljesedése. A darab orosz címe annyit jelent: A Fenéken, a volt emberek világában játszódik le. Mintha a mélytenger riasztó csodái, alaktalan furcsa halak, ismeretlen növényzetű őserdők és derengő, sötét világosság honában volnánk, ahol már maga az élet is kész szörnyeteg — és Gorkij megéreztetni velünk, hogy ezek a halak is halak, ezek az emberek is emberek, akik a jóság vágyával és álmával nyúlnak fel világosabb magasságokba.

Az új vitaiizmust, új életszeretetet is Gorkij képviseli az orosz irodalomban. Nem a fáradtakhoz vonzódik, mint Turgenyev és Csehov, hanem a megtörhetetlen erejű, félelmes bátorságú csempészekhez, tutajosokhoz, cigányokhoz, külvárosi szépfíúkhöz, gyönyörködik izmaikban, pathétikus lesz, amikor arról beszél, hogy ezeket nem lehet agyonütni. Mint *Kipling*, ő is abba a nemzedékbe tartozik, amely kiemeli az irodalmat a dekadencia öntetszelgő bágyadságából. Híres költeménye, a *Sólyom dala*, a büszke madárról szól, amely még haldokolva is a szikláról a szabad légbe veti magát. „A bátrak balgatagságát énekelem“, mondja a dal, „harcban estél el, ó bátor sólyom, de minden csepp véred szikra lesz, az élet sötétjében felgyújtja a bátor szívekben a vágyat,

az őrző vágyat fény és szabadság után.“ Kemény és vitéz embereinek háttere az orosz táj, amely előtte sosem feszült még ennyire vad dinamikától: a steppe, az orosz erdő, amely annyi évszázada nyújt otthont a bátor csavargónak és betyárnak, és a barátságatlanul nagyszerű Fekete-tenger.

A nyugati közönség a nagy oroszokat és skandinávokat nem kis részben azért fogadta lelkesedéssel, mert művészi formát tudtak adni a századvégi pesszimizmusnak, az életet oly hátborzongatón sivár oldaláról mutatták be, mint talán egy nyugati író sem, — hiszen Zolában minden sivársága mellett van valami földközítengeri öröm is a nyers testi valóságon. A századforduló orosz írói ezt a sivárságot folytatják tovább, túlozzák el és ezáltal lesznek népszerűek Nyugaton is. *Leonid Andrejev* (1871—1919) Dosztojevszkij látomásait váltja fel aprópénzre, melodramatikus hatásra regényeiben és novelláiban (*A vörös kacaj*, *A kormányzó*, *A hét akasztott* stb.), továbbá drámáiban (*Anathéma*, *Az ember élete* stb.). Mihail Petrovics *Arcübasev* (1878—1927) a kor erotikus lázadását vitte be az orosz irodalomba szélsőségesen naturalista és annakidején nagy botrányt okozó regényeivel (*Szanin*, *Szása* stb.) és színdarabjaival (*Féltékenység*, *Szenvedély*). A világháború előtti években a nyugati polgári olvasó szemében ők ketten voltak az orosz forradalmárok, a bombavető nihilisták irodalmi megfelelői; annál meglepőbben hatott, hogy mindketten elmenekültek a bolsevizmus elől és külföldön haltak meg.

A naturalizmussal párhuzamos európai áramlatok is utat találtak az orosz irodalomba, termékenyítően is hatottak, hiszen rokonok az orosz lélek miszticizmusával. A szimbolista költők közül az oroszok legtöbbször tartották *Brjuszovot* (1873—1924), a prózaírók közül pedig a finom és erősen intellektuális *Kuzmint* (szül. 1876). De e kitűnő művészek éppoly kevésbé európai jelentőségűek, mint Nobel-díja dacára

Iván Alekszejevics Bunin (szül. 1870), az orosz realizmus mai mestere. Az ember *Kuzmin* helyett mégis inkább magát Anatole France-ot olvassa és *Bunin* helyett magát Turgenyevet.

A mai orosz irodalom előfutárainak tekintik a szimbolisták közül *Alekszej Mihajlovics Remizovot* (szül. 1877)⁵ aki a régi orosz legendákat és meséket költötte új életre, továbbá *Andrej Bjelijt* (szül. 1880), aki regényeiben (*Az ezüst galamb*, 1910, stb.) a nyelvet olyan merészen átalakította, mint később a nyugati nyelveket az expresszionisták és *James Joyce*. Mind a ketten az orosz népi nyelv kincseit igyekeztek belevinni az irodalomba. *Alekszander Alekszandrovics Blok* (1880—1921) pedig idővel a forradalom első nagy lírikusa lett *A tizenkettő* c. apokaliptikus látomásszerű, riasztó költeményével, amely azt írja le, hogyan rohan be a vörös lovasság pusztítva a városokba.

Mindinkább ismertté válik Európában *Vladimír Szergejevics Szolovjev* (1853—1900), a költő és vallásfilozófus, aki a szépség és áhítatosság magasabb egységét kereste és a keleti Hagia-Sophiában és a nyugati Madonnában egyaránt az Örök Nőiség jelképét tisztelte. Egyesíteni akarta az orosz orthodoxiát a katolicizmussal, amelyre 1896-ban titokban áttért. Azt mondják, ő volt a modellje Dosztojevskij Aljosa Karamazovjának.

Szolovjev tanítványa *Dmitrij Szergejevics Mereskovszkij* (szül. 1865, emigráns), ő is kereszténység és hellén szépség összeegyeztetéséről álmodik, amelyben kultúránk nagy antitézise szintézisben oldódna fel. Világnézetét tanulmányokban (*örök útitársak*, *Tolsztoj és Dosztojevskij* stb.) és főképp nagy történelmi regényciklusokban fejtegeti és ábrázolja. Legnevezetesebb *Krisztus és Antikrisztus* trilógiája: *Julianus Apostata* (1895), *Leonardo da Vinci* (1902) és *Nagy Péter és Alexej* (1905). A *Leonardo da Vincinek* köszönheti általános népszerűségét; e re-

sénve színes képekben, okos párbeszédekkel magyarázva mutatja be az olasz renaissance uralkodóit és művészeit. Igen tanulságos könyv, ha az ember fiatalon olvassa, — később ráeszmélünk, hogy ami szép benne, azt még szebben megtaláljuk Burckhardtnál és Taine-nél.

T I Z E N E G Y E D I K R É S Z

A MAI IRODALOM

*Korunk tragikomikus: tragikus, mert
pusztulás felé megy, komikus, mert
még mindig megvan.*

Kierkegaard

*A két világháború közti irodalomról, a magunk
irodalmáról a kortárs természetesen nem adhat tárgyila-
gos képet. Nem tudhatja, a kor irányvonalai közül
melyik fog idővel hatalmas folyóvá duzzadni és mi fog
elsikkadni a homokban. Nem tudja még megmondani,
ki divatnagyság és ki kerül be maradandóan az irodalmi
tudatba; nem láthatja még tisztán irodalom és társa-
dalom összefüggését sem, mert ehhez is távolság kell.
Az irodalmi színpék úgyszólván esztendőnkint változik;
új nevek tűnnek fel, új átcsoportosulások történnek, írók
egészen új oldalról mutatkoznak be és tegnap még jól
csengő nevek teljesen kimennek a forgalomból. Könyvünk-
nek ez a része nem lehet más, mint vázlatos és feltételes.
Ha lehetne, azt mondanám, hogy nem vállalom ezért
a felelősséget.*

*Különösen nehéz általánosan jellemző vonásokat
kiemelni abból a khaoszból, ami az ember saját kora.
A legbiztonságosabb, ha arról beszélünk, miben külön-
bözik ez a korszak a megelőzőtől, tni az, ami elavultnak
éreződik az előtünk járó nemzedék művében.*

*Elavultnak evezük elsősorban a kis dolgok művé-
szetét. A századforduló kora úgy találta, hogy az élet
egyforma hétköznapiokból áll, nem történik sehol semmi,
csak belül. Mi ezt az érzést — hál' Istennek és sajnos
— elvesztettük. A történelem nagy megrázkódtatások-
hoz szoktatott, megtanított bennünket arra, hogy igenis
van, rettentő módon van világtörténelem. Az irodalom
újra nagy eseményektől, válságokról és katasztrófákról*

beszél. Újra a nagy formákat keressük, az aprólékos részletnaturalizmus ideje lejárt.

Kiment a divatból a szecesszió, az irodalmi iparművészet, az öncélú díszítések szeretete. Olyan helyen, ahol Jacobsen és követői három fontos és színes jelzőt mondtak volna, a mai író beéri a csupasz főnévvel. Eltűnt az irodalomból az a gyermekded és kissé nyafka hang, amely a szecesszió oly lényeges vonása; újra divatba jött felnőttnek lenni. A századforduló merengő lágságával szemben a két háború közti irodalom talán túlságosan is kemény, nyers, formaellenes.

A századvég írói, a dekadensek úgy érezték, hanyatlóban van a világ, egy nagy korszak végére értek, ők az utolsó nemzedék. A mai író ezzel szemben úgy érzi, már vége is van egy korszaknak, amely nagyon szép, vagy nagyon csúnya volt (az író felfogásának megfelelően), de teljesen csak volt, mi már benne vagyunk a válságban, amelyből egy új világnak kell születnie. Hogy az a korszak, amely végetért, csakugyan a kapitalizmus kora volt-e és vele együtt végetért-e a kapitalizmus uralma is, amint sokan állítják, azt csak a jövő fogja eldönteni. Az elődök a dekadencia tudatát vitték túlzásba, fejlesztették modorrá, a mai írók pedig a válság tudatát.

A leglényegesebb különbség talán mégis az, hogy az előző kor sztatikus világképét dinamikus világképé váltotta fel. Ők úgy látták, minden unalmasan a helyén marad; mi azt éltük át, hogy minden keservesen elmozdul a helyéről. Újra megismertük azt a nagy egzisztenciális bizonytalanságot, amelyről a késői római és arab irodalommal kapcsolatban beszélünk. Az irodalom, amelynek műfajai egy sztatikus, klasszikus világban alakultak ki, még nem tudott átszerelni az új hangnemre; kérdés, fog-e tudni egyáltalán. Az új világérzés mindenesetre arra kényszeríti az írókat, hogy regényt írjon, amely nem regény, verset, amely nem vers és drámát, amely nem dráma, — forma és tartalom a legnagyobb zavarban néznek egymás szemébe.

A civilizációs kor két alapvető írói állásfoglalása, amint mondtuk a realizmusról szóló rész bevezetésében, az aktivizmus és az esztétizmus. Míg az előző kor inkább az esztétizmus jegyében állt, a két háború közti időben a mérleg az aktivizmus oldalára billent. Az elefántcsonttorony lakói főképp az előző nemzedék nagyjából kerülnek ki, az új nemzedék minden tagja valamelyik „oldalhoz“ tartozik, kritikusok és olvasók elsősorban azt nézik, milyen pártszínezetű az író. Ezért beszél Julién Benda korunkkal kapcsolatban az írástudók árulásáról: a tiszta művészetet elhagyták a politikai eszmék kedvéért.

Mindezeknek az összetevőknek hatása alatt 1920 és 1940 között két egymásra következő stílusáramlat keletkezett: a húszas évek iránya merészen újszerű, a harmincas éveké pedig konzervatív, sőt művészi szempontból reakciós. A húszas évek ízlése a világháborút követő válságtudatból fakadt, ide tartozik az expreszszionizmus, a szürrealizmus, az izmusok általában; majd ezeket felváltja az új játékosság és ironia divatja. A harmincas években az írókon erőt vesz a vágy, hogy „helyreálljon a „Rend a romokon“. A figyelem megint az egyszerű életformák, a nép felé irányul, a stílusban is puritán egyszerűség diadalmaskodik, amely a modern építészet sima felületeinek és egyenes vonalainak felel meg.

Ha a húszas évek újító törekvéseit pusztán mint művészi jelenséget nézzük, azt látjuk, hogy minden történelmi eseménytől függetlenül, természetesen, szervesen nőttek ki ugyanabból az irányvonalból, amely előttiük létrehozta a naturalizmust, az impresszionizmust, a szecessziót stb., a századforduló korának valamennyi művészi újítását. A háború utáni izmusok már a háború előtt születtek meg, Marinetti már 1911-ben hirdette a futurizmus programját. A „civilizáció“ természetéhez tartozik, hogy tudatosan, elvszerűen újat akar teremteni, míg a „kultúra“ korában az új magától jött, amikor szükség lett rá. És ebből a tudatos reform-szándékból az is következik, hogy nem lehet megállni; ami

ma modern, holnap már kétszeresen elavult, a művészeknek állandóan egymásra kell licitálniuk modernségben. És az is hozzátartozik a civilizáció természetéhez, hogy minden egyes új program lazítottabb, anarchikusabb a réginél, hiszen az egész civilizáció nem más, mint egy lazítási folyamat, a kultúra dekompozíciója.

De a világháború ezt a folyamatot fellobbantotta, mint ahogy mesterséges orvosi beavatkozással lassan húzódo betegségeket akuttá lehet tenni. A húszas évek elején, különösen a háború által leginkább megviselt Németországban, a dekompozíciós folyamat sokkal előbbre haladt az anarchia felé, mint amennyire rendes körülmények között kellett volna.

Ennek következtében később lehiggadás állt be. Amikor az expresszionizmus láza elmúlt, a dekomponált részek újra egésszé álltak össze. Majd pedig, ismét a világtörténelem nyomása alatt, a fellobbantási folyamatnak éppen az ellenkezője következett bei a harmincas évek fojtott, aggodással teli légkörében a dekompozíciós folyamat egészen megállt, a tudatos újító szándék megszűnt. Ebben a pillanatban úgy látszik, mintha az irodalom rögzítődnék egy programmentes multszázadias realizmusban, amelyet Neue Sachlichkeitnek, új tárgyilagosságnak is neveznek, de semmiben sem különbözik a régi tárgyilagosságtól. Ezt tapasztaljuk a magyar irodalomban is. A jelenlegi állapot nagyon emlékeztet a múlt század elejére, amikor a romantikus dekompozíciós folyamatot a Szentszövetség kora megállította és létrejött a szelíd biedermeier.

Az értékelés ma még csak hozzávetőleges lehet, de ha nyers mérleget készítünk, azt hiszem, kockázat nélkül állíthatjuk, hogy az utolsó húsz év termése kevesebbet ér, mint az azt megelőző húsz évé. Különösen a dráma és a költészet sínylette meg a dinamikus időt. Az angol és amerikai regénynek viszont új virágkora jött el. De a kor legjellemzőbb és legsikeresebb műfómája az átmenet irodalom és tudomány között. A közönség ízlésének leginkább a játszva tanító olvasmányok,

a történelmi életrajzok és az útleírások felelnek meg, a magasabbrendű olvasó pedig azokat a műveket keresi, amelyekben a szellem önszemlélete futhat szóhoz az angol és spanyol esszéket és a német szellemtudományi munkákat, az okos és kemény francia bírálatokat és polémiákat, az olasz intellektuális humor különös termékeit. A kor jobban megfelel a kritikának, mint az alkotásnak.

ELSŐ FEJEZET

MAI ANGOL ÍRÓK

Az újítók

Az 1914—18-as világháború Angliában és Németországban váltotta ki a legnagyobb szellemi válságot. Szimbolikus jelentőségű, hogy angol volt a világháborús élmény legnagyobb költője, a harctéren elesett *Wilfrid Owen* (1893—1918). Angliában 1918-ban csakugyan kétségbevonhatatlanul végetér egy ... korszak, a Viktória-kor nagy kompromisszuma felbomlik. Új nemzedék lép elő, amely kérdésesnek és bizonytalanak talál mindent, amiben elődei biztosak voltak, a politika, a társadalom, az erkölcs öröknek látszó törvényeit. Olyan általános kriticizmus fejlődik ki, mint Franciaországban a nagy forradalom előtti esztendőkből. Ez a válság az angol szellem felszabadulása az évszázados puritán gátlások alól; attól függ, milyen oldalról nézzük, tekinthetjük nagy kezdetnek is, bomlási folyamatnak is.

Annyi kétségtelen, hogy a húszas évek az angol irodalom egyik nagy korszaka. Megvan benne a nagy korszakoknak az a biztos ismertető jele, hogy nem magányos géniuszok dolgoznak ekkor, hanem számos nagy tehetség egyszerre, egymás mellett, ösztönszerűen kialakult csoportokban lép fel, mindegyik egészen mást akar és mégis érezhető bennük a szolidaritás, az a biztos tudat, hogy nincsenek egyedül, nemcsak ők akarnak, a kor akar valamit rajtuk keresztül. Ennek

az összetartozó nemzedéknek tagjai D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Lytton Strachey, Katherine Mansfield, John Middleton Murry, Virginia Woolf, Bertrand Russell és mintegy távoli kiegészítője James Joyce. E nemzedékről ma már úgyszólván mint lezárt fejezetről lehet beszélni: tagjainak fele már meghalt, nagyszerű kezdeményezésük a harmincas években elfakult és a negyvenes évek viharosnak ígérkező világában már messze történelmi múltnak tekinthető. Pedig egy pillanatig úgy látszott, hogy valami nagyon nagy kezdődik velük, egy új életérzés, új szabadság és új humánus.

A nemzedék tagjai közül, ha nem is a legkülönb író, mindenesetre a leghatározottabb arcél D. H. *Lawrence** volt.

A kontinentális irodalmakban általában 1890 és 1900 közt következett be az az erkölcsi válság, amelyet erotikus lázadásnak nevezünk. Angliában, ahol az emberek vérébe ivódott puritanizmus különös tiszteletben részesítette az önmegtágó életet, ez a lázadás később jelentkezik, de akkor sokkal nagyobb a feszítő ereje, minthogy sokkal erősebb tiltásokkal kell dacolnia, mint máshol. Ez a lázadás Lawrence névéhez fűződik, írásaiban arra buzdította honfitársait, eszméljenek rá, hogy testük is van és adják meg a testnek azt, ami a testé, ne felejtsek el, hogy nemcsak emberek, hanem férfiak és nők is. Hősei és hősnői boldogok lesznek, ha átengedik magukat a testi szenvedélynek, vagy boldogtalanul elsorvadnak, ha nincs bátorságuk követni ösztöneik parancsszavát.

Minthogy a civilizált emberben élet és beszéd

* *Dávid Herbert Lawrence szül. 1885-ben, bányászcsaládból, anyja polgári származású. Autodidakta, tanító, majd tanár, irodalmi pályáját versekkel kezdi. 1912-ben ismerkedik meg Frieda von Richthoffen bárónővel, aki elvállik férjétől és Lawrencehoz megy. A világháború alatt Cornwallban életközösséget rendezt néhány hasonló gondolkozású emberrel. A háború után egy ideig Olaszországban él, majd Mexicóba megy, ahol szintén kolóniát akar alapítani. Meghal 1929-ben.*

a legszorosabban összefügg egymással, aki a szerelmet fel akarja szabadítani, annak fel kell szabadítani a szerelemre vonatkozó szavakat is. Amíg az emberek nem tanulják meg, hogy „néven nevezék a dolgokat“, addig életük sem lehet természetes, ezért Lawrence műveiben o:y szavakat használ, amilyeneket nemcsak a szemérmes Angliában nem szabad kinyomtatni. El is kobozták egyik-másik könyvét, — jellegzetes angol módon nem tartalmuk, hanem a bennük lévő szavak miatt.

De az erotikus lázadás csak rész az egészből Lawrence általános kultúrkritikájában. Mint előtte Rousseau, majd Tolsztoj, Lawrence is elhibázottnak érzi az egész civilizációt, mégpedig abból a szempontból, amely két nagy elődjében nem tudatosodott: az élet szempontjából. A civilizált ember, mondja Lawrence, nem él. A gondolkozás kiszívta belőle az élet lendületét, a civilizált formák elvették a dolgok ízét, mindannyian gépek lettünk. Vissza kell térni az egészséges, el nem tompult ösztönökhöz. Vissza a földhöz, a naphoz, az elemekhez. Sőt vissza az állathoz, a nexushoz, amely az embernél oly sokkal különb, hogy az ember reménytelenül szerelmes lehet belé. (*St. Mawr; The Fox.*) Tolsztoj a fát tartotta különbnek az embernél; nem tudni, melyik ment messzebbre vissza.

Lázadása tehát a szellem ellen irányul, amely szerinte az élet legnagyobb ellensége. Erre a lázadásra a húszas évek hajlamát követve egész mithojógiát épített fel novelláiban és Mexicóban játszódó *The Plumed Serpent* (A tollas kígyó) c. regényében.

Lawrence regényei (*Sons And Lovers*, 1913, *The Rainbow*, 1915, *Lady Chatterley's Lover*, stb.) erotikus tárgyuk dacára sem szórakoztató olvasmányok, nem is jó regények, túlságosan erős a prédikációs hang, amellyel Lawrence egyáltalán nem szószékre való mondanivalóját előadja. Annál tökéletesebb remekművek akadnak novellái közt.

*Aldous Huxley** úgy aránylik egykori barátjához, Lawrencehoz, mint Rousseauhoz Voltaire. A szellemellenes lázadóval szemben a végtelenen szellemi ember, az ösztön prófétájával szemben az ész vallásának utolsó nagy képviselője. Annyira észember, hogy tisztában van ennek az embertípusnak minden veszedelmével. A legfőbb veszedelem az, hogy elveszíti a kapcsolatot az eleven étellel, üvegharang alatt él, önző és terméketlen szellemi énjéből nincsen módja kitörni. Philip Quarles, a regényíró, a *Point Counter Point*ben, Anthony, az *Eyeless In Gaza* hőse ilyen ember. Az üvegharang-ember néha megpróbál kitörni, álszakállat ragaszt, hogy megtagadja az önmagával való közösséget és elkezd „élni“, de nincs tehetsége hozzá: erről szól az *Antic Hay* (magyarul *Légnadrág és Társa* c. jelent meg).

Ezek körül a többé-kevésbé önmagáról mintázott hősök körül felvonul a kor egész szellemi állatkertje. Félelmetes, swifti arányú iróniával rajzolja alakjait, a szellemi sznobokat, a nagyképű ostobákat, az öreg rögeszme-tulajdonosokat, a nőkedvelő álmisztikusokat, a lelküket ápoló nőket, a bohémvilágba keveredő szerencsétlen kispolgárokat, azt az egész boldogtalan tömeget, amely a tudomány és a művészet körül hemzseg, mint pártfogó, mint rajongó, mint álművész, mint törzsközönség.

Első regényeiben (*Crome Yellow*, 1921, *Those Barren Leaves*, 1925, *Antic Hay*, *Point Counter Point*, 1928, ez utóbbi magyarul *A végzet bábjátéka* c. jelent meg) és novelláiban (*The Gioconda Smile*, *Brief Candles* stb.) nem is akart még többet, mint leltárat venni fel ezekről az emberekről, lefényképezni őket, amint weekendeznek vagy vacsoráznak valami bohém ízü kocsmában és közben elhelyezni játékos gondolatait. Talán ez a magasrendű igénytelenség teszi

**Aldous Huxley* szül. 1894-ben, egyetemi családból, apai ágon *Thomas Henry Huxley*, anyai ágon pedig *Matthew Arnold* családból. Élete nagy részét utazásokon tölti; jelenleg Amerikában él.

oly vonzóvá Huxley korábbi írásait. Nincs mondani-
valója a világ számára. Nem is adja oda magát a
világnak. Egy pillanatig sem veszi el okos fölényét
a dolgokkal szemben. Vállalja, hogy elvont írónak
tartsák, aki „nem tudja ábrázolni az életet“. Mert
ahhoz, hogy az életet realiztikusan ábrázoljuk,
komolyan kell venni a butaságot és a közönséges-
séget is, bizonyos fokig azonosulnunk kell avval.

Másik vonzóereje csodálatos stílusa. Ő a modern
angol próza legnagyobb mestere és talán az egész
mai irodalom legszellemesebb írója. Szellemessége
is olyan tartózkodó elit-szellemesség, mint egész írói
magatartása. Tökéletesen szenvtelen, egy arcizma sem
rándul meg, nem árulja el, mit érez alakjai iránt.
Kerüli a humorizálást, a csattanót, a jó mondásokat
is mindig alakjai mondják el helyette; szellemessége
a helyzetekben, az alakokban és a helyzet és az alak
hirtelen megdöbbenő átvilágításában áll.

Ezzel a korábbi attitűdjével ő volt legkitűnőbb
írója annak a húszas évekre oly jellemző iránynak,
amelyet talán minden frivolitás nélkül neo-frivolizmus-
nak nevezhetünk. (A francia irodalomban Giraudoux
és Morand írnak így.) A húszas évek szellemi elitje
fél a komoly dolgoktól, hiszen a komoly dolgok vál-
tották ki a világháborút. Élvezi azt a rövid békés
pillanatot, amikor a háborút közvetlenül követő évek
világvége-hangulata már elmúlt, Európa úgyahogy
rendbe jött és ha az ember nem figyel túlságosan,
abban az illúzióban ringatózhat, hogy most már béke
lesz a földön: Briand és Stresemann kora. Az emberek
gyorsan szétnéztek és megállapították, hogy még
annyi szép dolog maradt meg: Itália, a nők, a tudomá-
ny, a festészet, a finom emberszólás, az irónia
fölénye. És ha tekintetünk a felületen marad, nem
kell észrevennünk a „riadó vak mélységet“ a játékos
színek mögött. így vált életbölcsességgé a felületesség,
a sztoicizmus modern formája. Az attitűd nem volt
bizonyos erkölcsi érték híján sem: hallgatólagos

tiltakozás a nagyképűségek, a harsogó komoly hazugságok, a felduzzasztott ál-felelősség ellen, amely csak arra való, hogy az embert ember ellen uszítsa. Inkább legyünk felületesek, mint gonoszok, mondták.

De ezt az álláspontot nem lehetett sokáig tartani. A Briand-Stresemanni illúzió szétfoszlott, a harmincas évek emberének legfőbb teendője, hogy felkészüljön a közeledő új háborúra. Huxley, a racionalista, először rémületet érez, hogy az ész tiszta világát megint romba fogják dönteni pusztító ösztön-erők, azután megszületik benne az eddig ismeretlen felelősségérzet és belőle is eszmék hirdetője lesz, mint ahogy politikai és társadalmi eszméinek terjesztése végezt írt a legtöbb nagy angol író.

Az átmenet Huxley mulatságos utópiája, a *Brave New World* (*Szép új világ*, 1932). Ellenutópia, mint Az Ember Tragédiájának falanszter-jelenete: nem azt mutatja meg, milyen szép lesz, hanem hogy milyen rettenetes lesz a jövő állama. Azt mutatja meg, hová vezet a technika növekvő térhódítása, hová vezet, hogy az egyént alárendelik a köznek, hogy a boldogságot tartják a legfőbb emberi értéknek, hová vezet a „tömegek lázadása“, ahogy *Ortega y Gasset* korunkat nevezi.

A világ számára való tanítását *Ends And Means* (1937) c. művében foglalta össze. Az emberiség végső céljával és az elérésére szolgáló eszközökkel foglalkozik. Keresi, mi az, ami közös a nagy vallásalapítók és bölcsek tanításában; úgy találja, a *detachment*, a függetlenség az. Az emberiség legnagyobbjai mindig azt hirdették, hogy a legfőbb bölcsesség lemondani tudni: lemondani a vagyonról, a gyönyörrel, a hatalomról, minden önző szenvedélyről. Visszahúzódni abba a belső fellegvárba, ahol a sors már nem ér utói bennünket. A modern civilizáció ezt a tant teljesen elfelejtette; gazdasági rendünk, politikánk, egyéni életünk mind a cinikusan bevallott önzésen és hatalomvágyon alapul. Az ember nem jó természettől fogva,

mint ahogy a Felvilágosodás és a romantika gondolta; a primitív népekkel foglalkozó tudományok, amelyeket Huxley oly kitűnően ismer, megmutatták, hogy az ember éppúgy, mint az állat, eredendően aggresszív lény, természetéhez tartozik a kegyetlenség; és ha a civilizáció kegyetlenségének elfojtására kényszeríti, akkor az egyéni agresszió közösségi formákban keres kiutat: kisebb mértékben levezethető futballmeccsek és bikaviadalok által, de igazi kielégülés csak a népek egymásközi gyűlölete, a háború. Aki a történelmen végignéz, nem lát semmi haladást. A civilizált ember semmivel sem kevésbé aggresszív, mint barlanglakó őse, csak a formák változtak. „És mégis-mégis fáradozni kell.“ Akármilyen reménytelen, fel kell venni a harcot egy eljövendő aranykorért. Az embernek először önmagát kell megnevelnie, hogy kiirtsa magából a gyűlölködést, szemrebbenés nélkül tűrje a bántalmakat, megvalósítva Annak szavát, aki mondta: „Ne álljatok ellen a Gonosznak.“ Azután szervezkedjenek a választott emberek öt-tíz egyénből álló csoportokba és támogassák egymást.

Ezeket az eszméket mutatja be regényformában az *Eyeless In Gaza* (1936, magyarul *Vak Sámson* c. jelent meg). Hőse, a hideg észember, akinek senkihez és semmihez sincs valóságos köze, a világhelyzet, szerelmi megrázkódtatások és egy csodadoktor hatása alatt élelcélt talál a nem-ellenállás elvének hirdetésében és az utolsó jelenetben úgy látjuk, amint éppen egy gyűlésre készül beszédet mondani; tudja, hogy meg fogják verni és gyakorolja magát a nem-visszaütés tudományában.

Utolsó regénye, *After Many A Summer* bizonyos fókig a Szép Új Világ eszméihez kanyarodik vissza, a gépi civilizáció lélekromboló hatásáról beszél.

Huxley újabb írásai mérhetetlenül szomorúak. Lesújt már hangnemük is, amely a reménytelenséget, a jövőben való bizalom teljes hiányát árasztja. És lehangoló, hogy a kor legokosabb regényírója nem

tudott más eszményt találni, mint *Gandhinak*, az erőtlen hindu vég-kultúrának tanát, a csüggedt *non-resistance* elvét. A spengleri rendszerben a belső függetlenséget hirdető tanok, a sztoicizmus és a buddhizmus, továbbá az étrend, a fizikai életmód erkölcsi jelentőségüvé emelése, mint a vegetarianizmus és a hasonló elméletek, amelyekkel Huxley rokonszenvez, egy kultúra legvégén, legkimerültebb korszakában szoktak fellépni. Lehet, hogy Huxley korát megelőzve már a nyugati kultúra utolsó állomásához érkezett el.

Lytton Strachey (1880—1932; a történetírásba hozott új hangot, a neo-frivolizmus hangját. „Clio“, mondja, „talán a legdicsőségesebb a múzsák közt, de mindenki tudja, hogy ugyanabban a hibában szenved, mint nővére, Melpomené: szereti a pompát, a hatást.“ Lytton Strachey szakított az angol történetírás nagy Viktória-kori hagyományaival, a Macaulay-féle érces retorikával és a Carlyle-féle moralizáló hanggal. Ahogy ő látja, a múlt, csatáival és nagyjaival, semmivel sem tiszteletreméltóbb, mint az oly kevésbé tiszteletreméltó jelenkor. A történetírónak nem az a hivatása, hogy porba ömöljék a múlt előtt, hanem hogy közelebb hozza a jelenhez. Az okleveleknél, amelyekre a XIX. század tárgyilagos történettudománya épült, Stracheyt sokkal jobban érdeklik a személyes emlékek, a memoárok és a levelek, amelyek a kor élő lelkét őrzik meg. A történettudománytól ismét visszatér a történetírás művészetéhez. A történelemben beleviszi a franciás lélektant; nem a nagy emberek vonzzák, hanem az érdekes emberek, a bonyolult emberek, mint Erzsébet angol királynő és Bacon (*Elisabeth and Essex*, 1928), mint Albert herceg (*Queen Victoria*, 192 íj. Az árnyalatokat, a jellemző finom apróságokat emeli ki; *Portraits and Miniatures* címen összefoglalt tanulmányainak hőseiül nem híres alakokat szemel ki, hanem a történelem mellékszereplőit, akik nagyon jellemzőek koruk egy

bizonyos oldalára: Erzsébet korából a költőt, aki mellesleg felfedezte és tanköteményben leírta a waterclosetot, a vallásháborúk korából az örült szabót, aki meg tudta látni, hogyan fognak gyötrődni ellenségei a pokolban, nem Marquise de Sévigné, hanem mulatságos unokaöccsét stb.

És ígőképen bevitte a történelembe az iróniát. Viktória királynőről írt könyve a tartózkodó, előkelő, elhallgatásokkal, félmosolyokkal dolgozó modern irónia remekműve. Egy rossz szót sem szól a nagy királynőről és mintaszerű férj érői és mégis végzetesen nevetőségessé teszi őket. (Az „és mégis“ egyébként kedvenc és jellemző kifejezése.) Evvel és *Eminent Victorians* c. tanulmánykötetével indul meg a Viktória-kor gúnyos átértékelése. A húszas évek nemzedékének egyik legfontosabb irodalmi tennivalója, hogy a gúny fegyverével harcoljon a Viktória-korból maradt nagyképű komolyság ellen, amely oly jól összeegyeztethető bizonyos nyárspolgári és vidékies korlátoltsággal. Strachey és kortársai az angol lélek germán vonásaitól eltávolodva, a latin eszményekhez közelednek, a könnyed, világos, nagyvárosias szellemhez. A harmincas években azután beállott a reakció a már nagyon is általánossá vált anti-viktóriánus hangulat ellen; megint az ellenkező végletbe esnek és könnyes meghatottsággal írnak a Viktória-kor „régis szép békevilágáról“.

Az elfogadható tiszteletlenség határát súrolják Strachey legjobb követőjének, a mesteréné: is szellemesebb *Philip Guedall*nsk (szül. 1889) tanulmányai, főképp Viktória-kori államférfiakról és történetírókról. Nagyobb monográfiái közül legismertebb a *Second Empire*, a francia Második Császárság története.

Az újjélandi *Katherine Mansfield* (Kathleen Beauchamp, 1888—1923) azzal a becsvággal érkezett Angliába, hogy megmutassa a világnak, Újjélandnak is van irodalma. De a megvalósítás messze felülmulta a szándékot: nem Újjéland, hanem az új angol irodalom első novellistája lett. Novellaművészete oly

finom, hogy szinte lehetetlen meghatározni varázsát. Legfőbb mestere *Csehov*. Végtelen aprólékos pontosság a részletekben, végtelen, kimondhatatlan érzelmi távlatok a részletek mögött. Életbevágóan fontos semmiségek írója. Nagy művészi aggályok között írt: a legegyszerűbb kifejezést kereste, a minden póztól és nagyképüségtől mentes kifejezést, szóval a legnehezebbet. A húszas évek igazi leánya abban is, hogy kitűnőek gyermekekről szóló történetei; Keziája az egyetemes irodalom egyik legsikerültebb kislánya.

Csehov művészetét tovább fejlesztette azáltal, hogy hozzáadta nőiességét: az impresszionizmus és az eseménytelen életek mélabúja a női léleknek jobban megfelel, mint a férfi természetnek. Katherine Mansfield olyan apróságokat írt meg, amelyeket egy férfi sohasem tudott volna észrevenni. Nem ismerünk más írást, amelynek olvasása közben ekkora élvezettel éreznek, hogy nő írta ezeket a sorokat. *Naplója* és *levelei* novelláival egyenrangúak. A napló némi bepillantást enged Katherine Mansfield nyugtalan, betegségtől és misztikus vágyaktól gyötört belső életébe is. Imádott öccse elesett a háborúban; Katherine Mansfield elhagyva férjét, teljesen visszavonult a világtól, Fontainebleauban egy vallásos közösség körében élte utolsó éveit, mielőtt tüdőbaja elragadta.

Katherine Mansfield férje, *John Middleton Murry* (szül. 1889) írta a korszak legmélyebb, legfilozófikusabb irodalmi tanulmányait. A Bremond Abbé által megállapított *poésie pure*, tiszta költészet és a modern lélektan szempontjait alkalmazza eszményképeire, *Keatsre* és *Shakespeare-re*. Később érdeklődése társadalmi és vallási irányba fordult. Könyveiben valami keresztényi kommunizmus körvonalait igyekszik kialakítani.

Strachey és Middleton Murry mellett a kor harmadik kiváló tanulmányírója a rendkívül sokoldalú és mozgékony szellemű *Bertrand Russell* (szül. 1872), aki forradalmi elvei miatt a világháború alatt börtönbe

került, majd lemondott a lordságról és a modern Anglia egyik legendás alakja lett. Pályája elején a kor legkiválóbb matematikusai és filozófusai közé számították; később elhagyta az elvont tudományokat, hogy eszméit mindenki számára megközelíthető tanulmányok formájában terjessze.

Olyan világos és szellemes stilisztza, amilyen csak egy angol tud lenni, aki úgy akar írni, mint a franciák. Magyarul is megjelent két könyve: *Marriage and Morals (Házasság és erkölcs)*, amelyben a házasság sokat hirdetett válságával foglalkozik és azt az eredeti megoldást ajánlja, hogy a házastársak szokjanak le a féltékenységről; továbbá a *Freedom and Organisation (Egy évszázad élettörténete, 1934)*, a XIX. század gazdasági fejlődésének merész és fölényes bírálata.

Angliában nem alakultak ki izmusok. De *James Joyce* (1882—1941) egymagában felér a dadaizmussal és a szürrealizmussal és hatása egy időben igen jelentékeny volt. Legtermékenyebb kísérlete az ú. n. monologue intérieur: roppant terjedelmű regénye, *Ulysses* (1922) egy nap története belső monológokban előadva. A belső monológ technikája az, hogy az író minden válogatás nélkül lejegyez mindent, ami alakjának tudatában megfordul, mégpedig úgy, abban a sorrendben, abban a laza, logikátlan megfogalmazásban, amint a tudatban felmerül: a „tudatfolyam” regénye.

Másik kísérlete hasonlít a német expresszionisták és francia szürrealisták egyik törekvéséhez, önállósítja a szavakat. Nem mondatokat ír, hanem szavakat, „összefüggéstelen szavakat” a szó szoros értelmében. A szavak önmagukért beszélnek, sokszor nem is fogalmi tartalmuk, hanem csak hangalakjuk a fontos, azok az eszmetársítások, amelyeket a szó hangzása kivált. Ez az irányzat második nagy művében, a közvetlenül halála előtt megjelent *Finnigan's Wakébtn* még erősebb. Ez a könyv már jóformán csak összefüggéstelen, sőt értelmetlen szavakból áll.

Joycenak az egész világon igen nagy tekintélye volt, mint sok mindenkinek, akit senki sem ért meg, de senki sem meri bevallani. Ha valaki intellektuális körökben megkockáztatta kifogásait, lenéző mosolyok fogadták. Most már meghalt; a halottakról vagy jót, vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész.

De a monologue intérieur csakugyan kitűnő fogás az elbeszélő számára. Nem kell oknyomozó sorrendben, a gyermekkortól kezdve elmondania szereplőinek életét; elég, ha leülteti és hagyja, hogy szabadon asszociáljon, mint ahogy a pszichoanalitikusok teszik szerencsétlen pacienseikkel. A szabad asszociációk, megfelelő írói tudat irányítása alatt, röviden, hangulatosan és érdekesen elhozzák mindazt, ami egy személy múltjából fontos.

A Joyce-i monologue intérieuret nagyon sok író átvette; legszerencsésebben *Virginia Woolf* (szül. 1882) használta fel regényeiben (*Mrs. Dalloway*, 1925; *To The Lighthouse*, 1927; *Waves*, 1931; *Years*, 1937). Regényei az introverzió remekei: az egész világ belül van, realitása az a benyomás, amelyet az átélőben hátrahagy, (Proust hatása is érezhető), minden csak szubjektív, szubjektív az idő is, a modern regény nagy problémája Bergson és Proust óta: amikor a Big Ben harangja tizenkettőt üt, ez az időpont egészen különböző időt jelent a regény szereplőinek belső életében. (*Mrs. Dalloway*.)

De még az átélőt és az időt is feloldja játékosan merész kísérletében, az *Orlandóban* (1928). Orlando végigéli az angol történelmet, megismerkedik Shakespeare-rel, majd asszonnyá változik és együtt teázik Pope-pal, (hogy csak irodalomtörténeti kalandjait említsük), mígnem egy szép reggel arra ébred, hogy 1928 van. A könyv mulatságos, nagyon művészi kicsúfolása a nemzedék valamennyi írói szándékának: a stracheyi történetírásnak, a prousti játéknak az idő fogalmával, a huxleyi frivolitásnak, a joycei monologue intérieure-

nek és annak a csodaváró mesehajlamnak, amelyről a következőkben lesz szó.

Virginia Woolf regényei annakidején nagyon megfoglalták az embert merész újszerűségükkel, mélyen megrendítette az olvasót a veréb, amely ógörögül csiripelt a *Mrs. Dallozvoyben*, de később ez az újszerűség fárasztó modorossággá vált. Ami szép ezekben a regényekben, nem a nagyon is tudatos technikai kísérletezés, hanem a nőies atmoszféra. Úgy látszik, az új angol nőírók nagy vívmánya az, hogy míg a régebbi nőírók mindig úgy írtak, mintha el akarnák felejtetni, hogy nők, az újak igyekeznek teljesen megszabadulni a férfi-irodalom sémáitól, igyekeznek minél igazabbul és szabadabban nők lenni írás közben. És ezáltal a világnak egészen új oldalát nyitják meg az irodalom számára.

Amint mondtuk, az angol irodalomban úgyszólván semmi szerepet nem játszanak a kontinentális izmusok. De ugyanaz a lazítás, ugyanaz a világvége-érzés, ugyanaz a teremtő nyugtalanság Angliában olyan formát ölt, amely sokkal vonzóbb a csatornán-inneni kísérleteknél. Ez a tündérvilágnak, *afaerienék*, a csodának feltámasztása. Míg a Csatornán innen az írók a szavak, a mondatok és a lélektan szeszélyes formáihoz menekülnek, az angol megtartja a normális mondatot, sőt a normális lélektant is, ellenben elveti a normális valóságot egy szeszélyesebb, költőibb valóság, a mese kedvéért.

A húszas évek angol irodalmának legjellegzetesebb művei ezek a csodaregények. A műfajt *Dávid Garnett* (szül. 1892) alapította meg. Híres regénye, *Lady intoFox* (A róka asszony, 1922), klasszikus angol-sággal és swifti faarccal meséli el, hogy egy angol úr egyszer a mezőn sétált fiatal feleségével; hirtelen sikítást hallott és mikor hátrafordult, látta, hogy felesége rókává változott. A rókát hazavitte, olyan szeretettel bánt vele, mint azelőtt feleségével, de a rókában mindinkább eluralkodtak a rókai hajlamok, elcsavar-

gott a háztól, egy hímrókával élt, miközben férje nagy szeretettel dédelgette kis rókakölykeit. míg végre a rókává lett feleséget kutyák tépték szét férjének karjai közt. A férj azt hitte, hogy meghal bánatában, de nem halt meg, hanem később újra megnősült és ma is boldogan él, ha meg nem halt. A műfaj lényegéhez tartozik, hogy Garnett semmi magyarázatot nem fűz a történethez.

Ezt a kísérletet számos kitűnő könyv követte. *John Collier* (szül. 1901) *Majomfekségében* egy angol félreértés folytán kékharisnya menyasszonya helyett feleségül veszi az okos nösténycsimpánzot, amelyet Afrikából hozott magával és rájön, hogy nagyon ó cserét csinált. *Sylvia Townsend Warner* (szül. 1893) regényében, *Lötty Willowesbvn.* azt látjuk, hogyan alakul át egy idősebb kisasszony kedves, rokonszenves boszorkánnyá a táj igézete alatt. *Osbert Sitwell* (szül. 1892) regényében (*The Man Who Lost Himself*) a doppelgänger-témát újítja fel: egy ember tragikusan találkozik fiatalkori önmagával; a *Miracle On the Mount Sinaiban* pedig újra megjelennek a Sinai-hegyen a kőtáblák, de amint természetes is relativista korunkban, mindenki egészen más törvényeket olvas le róluk és egy geológus tudományos kíváncsiságból apróra törli azokat. *Clemence Dane* regényében (*The Moon Is Feminine*, 1938) a hős szerelmét eibagyja a Zöld Fiúnak, egy vad, fiatal tengeri istenségnek kedvéért, aki a túlsó országból jön, ahol mindenki zöld.

A nőirók a csodás elem által adott nagyobb szabadságot arra használják fel, hogy még árnyalatosabbá és újszerűbbé tegyék a lélektant: pl. *Rose Macaulay* regényében (*Keeping Up Appearances*, magyarul: *A két Daisy* c. jelent meg) a hősnő két alakban szerepel: Daisy ő maga és Daphne az a lény, amilyennek látszani szeretne.

A csodaregény világnézetileg kétfelé néz: egyrészt a neo-frivolizmus, a valóság játékos semmibevevése felé, másrészt pedig az egyre erősebben érez-

hető általános vágy felé, amely az új mithoszt keresi. Mithosz nélkül nincs irodalom; a naturalisták mithosza az Átöröklés, az Osztályharc, a Haladás, a Létért való Küzdelem. Idővel ezek a foga'mak elvesztették képzeletet megragadó erejüket, ha valóságtartalmuk meg is maradt; megszűntek istenek lenni. A húszas években átmenetileg nagy a keletje a régi mithológiáknak. D. H. Lawrence a mexikói indián istenekhez fordult, Thomas Mann Egyiptom mithoszai közé vezet, a francia Giono és a svejei Ramuz a természet mithikus erőit szólaltatja meg, a német Blunck és mások az ógermán mithoszt támasztják fel, a wales' John Cowper Powys pedig a kelta mondákat ébreszti új életre.

J. C. Powys (szül. 1872) első és legjobb regényében, a *Wolf Solentben* (1929) a mithosz még csak mintegy légköri tünet. Az angol kisvárosban érezzük a Titok állandó jelenlétét; de a titok még nem oldódik meg, megmarad homályos sejtelemnek, amelyet nem is lehet néven nevezni. Az a fajta ki-mondhatatlan és riasztó mélyebb értelem ez, amely a Dosztojevskij-hősök álma'ban lappang.

Második regényében, a hatalmas *Glastonbury Romance-ban* (1932) már tudatos a mithológia, a Grál-monda mozzanatai elevenednek meg. Alakjaiban különös kettősség uralkodik: a nagy angol realizmus szilárd, határozott körvonalaival megrajzolt, nagyon eleven alakok, de legtöbbjüknek van valami olyan tulajdonsága, amelyet harminc év előtt nem lehetett volna elképzelni egy regényalakban: az egyik a Nappal személyes rossz viszonyban van, a Nap is ő vele, a másik házában esténként egy halott házaspár üldögél és beszélget kényelmes angol karosszékekben, a harmadik szeme előtt hull le az égből Arthus király legendás kardja, a Excaibur stb. Mindez a regény szereplői számára egészen természetes és lassankint az olvasó is otthon érzi magát ebben a légkörben.

Powys a modern regény valamennyi irányának kitűnő összefoglalója. Nagyon sokat tanult Gide-től, Prousttól, Dosztojevszkijtől, Lawrence-től, Freudtól, a mélységpszichológia legjobb képviselője az angol irodalomban. Világképében középponti helyet foglal el az erotika, mégpedig leginkább annak különös, eltévelyedett formái; ezeknek útját az emberi lélekben és társadalomban minden elődjénél merészebben tárja fel. A különös erotika csak megnöveli regényeinek amúgyis beteges, dekadens és kísérteties hangulatát.

Powys gondolatait kifejtette igen jó tanulmányokban is, ilyen *In Defence of Sensuality* (1930) c. kötete, amelyben Lawrence-hez hasonló életbölcsestet hirdet: az „Ichtyosarus-én“-ről beszél, amely az ősvilági homokban fekszik, örül a napnak és az életnek és nem törődik a civilizáció nyüzsgő és önző felszínével. Mindnyájunk mélyén ott ül ez az Ichtyosaurus, a nagyszerű ósál'tat és csak ő a lényeges. Igen szépek irodalmi tárgyú esszéi is, a *The Pleasures of Literature* c. kötetben.

Az ennyire különös író, m'nt Powys, bármilyen nagy művész is, nehezen menekszik meg attól, hogy modorossá ne váljék. Későbbi nagy regényei, *Jóbbér Skald* és *Maidén Castle*, már olyanok, mintha az első kettő utánzata' volnának és legutóbbi írásai már teljesen elviselhetetlenek: alvilági utazások, erkölcsi céllal a viviszekció ellen stb.

A lírában a húszas évek kísér'etező és újító szegemének legfőbb költője az amerikai eredetű *T. S. Eliot* (szül. 1888). Korábbi korszakábó való versei bizonyos fokig Browningra emlékeztetnek; nagyon bonyolult és finom arcképek, monológok, erejük a lelki elemzés élessége. Az emberek, akikről e versek szólnak, a kor belső sivárságának szomorú hordozói. *T. S. Eliot* leszámolt a kor minden tárta'mával, felismeri ürességüket, semmi sem marad meg, teljes a dezintegráció. Ezt a nagy ürességet fejezi ki a *Waste*

Land kötet. A forma is dezintegrálódik, széthullik lazán összefüggő vagy összefüggéstelen mondatokká és szavakká. Ebből a nihilból nincs más út kifelé, mint az öngyilkosság vagy a katolicizmus. Eliot az utóbbit választja. Egyre nehezebben követhető versciklusaiban új vallásos meggyőződését fejezi ki; ennek ad formát nálunk is előadott drámája, *Gyilkosság a Székesegyházban*, hőse Becket Tamás, az angol vértanú.

Verseit a be nem avatott külföldi ritkán tudja élvezni, annál érdekesebbek irodalmi tanulmányai (*The Sacred Wood* stb.). T. S. Eliot az új-klasszicizmus legfőbb angol híve; elítéli a romantika anarchiáját, én-kultuszát, érzelmiségét és a tudatos alkotás, a szabályokhoz ragaszkodó klasszicizmus elsőségét hirdeti; Racine-t és Ben Jonsont többre becsüli Shakespeare-nél. Azt a tisztára intellektuális művészet-felfogást vallja, amelynek legnagyobb képviselője a francia Paul Valéry.

A húszas évek, ugyanakkor amikor elhagyják a világháború előtti idők gyermekded hangját, felfedezik a gyermekkort, mint témát. Egyrészt a freudi lélekelemzés eszméltette rá az írókat arra, hogy egész életünk gyermekkorunkban dől el, másrészt Proust tanította meg őket, hogyan kell művésziesen kiásni gyermekkori emlékeinket. Az angol irodalomban ennek az iránynak legkiválóbb alkotása *Richárd Hughes* (szül. 1900) regénye, *High Wind In Jamaica* (*Szélvihar Jamaicában*). Ebben a regényben a gyermekek egészen másképp gyermekek, mint irodalmi elődeik. Nem aranyos vagy csintalan ártatlanságok, nem is kis felnőttek, mint a múlt századi regény gyermekalakjai, hanem külön világban élnek, a gyermek világában, amely azonos a mithosszal. A regény a húszas évek legérdekesebb kísérletei közé tartozik.

Realisták

Az előző fejezet alapján azt lehetne hinni, hogy az angol regény teljesen szakított a realizmussal és egészen új ösvényeken indult el, egy realitás fölötti realitás, a csoda, a mithosz felé. A húszas évek végén mi is azt hittük. Ma már tudjuk, hogy a csodaregény és az idővel való kísérletezés csak divat volt; a divat elmúlt a súlyosodó politikai és gazdasági helyzetben; elmúlt a húszas évek bizonytalan, de bizakodó világa, amikor az ember még azt hihette, egy szép és újszerű korszak kezdődik. Ezek az évek elmúltak és velük mintha a nyugati emberiség fiatalságából vezett volna el valami.

De a húszas évek folyamán is csak az elit fogadta el a kísérletezőket. Sikerük akkor is és azóta is a realitáknak van. Ilyen *Sir Hugh Walpole* (1884—1941), a vidéki Anglia csendes belső válságainak írója, igen szorgalmas alkotó, történelmi és kísérteties regényei is vannak. A kontinensen is megérdemelten népszerű *W. Somerset Maugham* (szül. 1874) novelláival, regényeivel és színdarabjaival. Legkitűnőbbek exotikus tárgyú novellái, *The Trembling Of A Leaf* (1921), *The Casuarina Tree* (1926) és Gaugouinról, a festőről szóló regényes életrajza, *The Moon and Sixpence* (magyarul *Az ördög sarkantyúja* c. jelent meg); ezekben a húszas évek Európa-fáradtságának, a déltengerek után való vágyódásnak ad szellemes és megrázó kifejezést. Későbbi nagyvárosi regényei közül legkitűnőbb a *Színház*, egy öregedő színésznő tökéletes arcképe. Maugham művészi jelentősége abból áll, hogy ő tette a nagyközönség számára is élvezetessé a húszas évek Angliájának könnyedebb felfogását házasság és szerelem kérdéseiben, rajongását a iatin és általában a délszaki élet vi¹ágosabb és boldogabb színeiért, az egész neo-frivolizmust, anélkül, hogy ebben a népszerűsítésben annyira leszállította volna a színvonalat, mint pl. a neo-frivolizmus olcsó kiárusítója, *Michael Arlen*.

A húszas évek végén Angliát is elárasztották a háborús regények, amelyek közül kiemelkedik *Ralph Halé Mottram* (szül. 1883) regénye, *The Spanish Farm* (1927) és *Richard Aldingtoné* (szül. 1892), *Death Of A Hero* (1929). A harmincas évek folyamán megint előtérbe nyomult a munkás-naturalista regény, amely Angliában kiváltképen a munkanélküliséggel, a leállított bányatelepek világával foglalkozik. Ide lehetne sorozni *A. J. Cronin* (szül. 1896) *The Stars Look Down (Ezt látják a csillagok)* c. Germinal-utánzatát; Croninnak egyik előző regénye, *The Citadel (Réztábla a kapu alatt)* tárgyánál fogva, az orvosok állítólagos titkainak leleplezése által nagy szenzáció-sikert ért el és megindította az orvosregények kellemetlen lavináját.

A munkás- és bányászregények sorából messze kiemelkedik *Richard Llewellyn: Hozv Green Was My Valley (Hová lettél drága völgyünk)* c. regénye, bemutatja a walesi bányászok életét hajdan és ma; az angol népiesség legragyogóbb alkotása, eleven figurákkal, nagyszerű ízes életszeretettel és olyasfajta humorral, amely Tamási Áronra emlékeztet. A régi fajta naturalizmustól abban különbözik, hogy „nem hunyja be ugyan szemét az élet tragikus és sivár látványai elől, mégsem egyoldalú, nem akarja leleplezni az élet förtelmességét, mint Zola iskolája, ellenkezőleg, azt érezzük belőle, hogy bár mindezek a szörnyűségek a világon vannak: mégis — milyen szép voltál drága völgyünk, drága világ!

A régifajta sötét naturalizmus eszközeivel élt és hatott korábbi regényeiben az ír *Liam O'Flaherty* is (szül. 1897, *A House of Gold*, magyarul *Aranyház* címen stb.). Ezek a félelmetes erejű írások az ír parasztság és városi proletariátus életéről és hisztérikus szenvedélyeiről beszélnek. Későbbi regényei már giccsesek, a szerző nem tudott ellenállni az üzleti lehetőségeknek. Ugyanezt lehetne mondani *John Priestley-ről* is (szül. 1894), akinek első írása

nagyon kedvesek és egy közülük, az *Angel Pavement* (*Angyalok utcája*) széles realizmussal ábrázolja a belső meg hasonlóságokat, amelyek az angol középosztályban a gazdasági válságok következtében létrejöttek.

Újra divatba jönnek a polgári család felemelkedéséről és hanyatlásáról szóló krónikák, amelyekben az angol olvasóközönség mintegy történelmi magyarázatot keres mai helyzetére, legjobb közülük *Phyllis Bentley* (szül. 1894) *Inheritance* c. regénye (magyarul *Az Oldroyd-család* címen jelent meg).

Az új lírikusok, mint *Auden Spender*, *Isherwood*, *Cecil Day Lewis* szakítanak az előző nemzedék, T. S. Eliot rejtélyes finomságaival, aktivisták, a társadalmat akarják alakítani és ha verseik nem is sokkal világosabbak Eliot verseméi, mégis a közösség szolgálatában állnak, a munkásság győzelméért küzdenek.

A harmincas évek realiztikus életérzése természetesen Angliában is divatba hozta a történelmi életrajzokat, regényeket, amelyek leleplezik a nagy embereket, megmutatják, milyenek voltak igazán, vagy legalább is milyenek láthatta őket az inasuk. (Erről a műfajról részletesebben a németekről szóló fejezetben beszélünk.) Legnépszerűbb művelője Angliában *Francis Hackett* (szül. 1883), aki *VIII. Henrik-től* írt többek közt nagyszerű könyvet. E gyári munkák beláthatatlan tömegéből száraz humorával, könnyed hangjával és anyagának bőségével kiemelkedik *Róbert Graves* (szül. 1895) két könyve a késői Rómáról: *Én, Claudius* és *Claudius, az Isten* (1934); Tacitus halhatatlan történetei aratnak általuk megint egyszer világsikert.

Az angol színpad, G. B. Shaw-tól eltekintve, ebben a korszakban is éppolyan érdektelen, mint az előzőben. A sablontól bizonyos fokig eltérnek az ír *Sean O'Casey* színdarabjai.

NÉMET ÍRÓK ÉS KÖLTŐK

Expresszionizmus

Az expresszionista program legfontosabb vonásaira utaltunk már e rész bevezetésében: a kisművészet helyett a nagy formák megújult tisztelete; szecessziós lágyság és díszítgetés helyett nyers hangok, puritán vonalak; a dekadens véghangulat helyett izgatott újrakezdési láz; sztatikus világkép helyett dinamikus; esztétizmus helyett aktivizmus; a múlt helyett a jövő kultusza, futurizmus. Mint szélsőség hozzájárul ezekhez a vonásokhoz a *dadaista* irány: a világ értelmetlenségét értelmetlen művészettel kifejezni.

Mindez világjelenség; éppúgy megtalálható a francia, olasz, lengyel, orosz, magyar stb. irodalomban is 1920 körül. A német expresszionizmusnak, a legerősebben kifejlődő, csaknem hivatalossá váló izmusnak sajátos jellemvonásai a következők:

Először is nagyon erős *kollektív* irány; a német, éppúgy, mint az orosz, természettől fogva anti-individualista hajlamú, amint azóta politikai története is tanúsítja. A német expresszionisták az én-forma helyett a mi-formát szeretik: rétegek, tömegek, a nép, az emberiség nevében beszélnek. Sutbadobják a naturalizmus legnagyobb vívmányát, az egyénítés művészetét. Drámáikban e⁷vont típusok szerepelnek, igen gyakran tulajdonnév nélkül: Az Apa, A Fiú, Első

Tengerész, Második Tengerész stb. A kollektivista világtérzés a költők vérmérsékletének megfelelően társadalmi vagy vallási formát ölt.

A nyelvi lazítás, a szándékos nyelv barbarizmus nem német sajátosság, de a németek nyelvük hajlékonyabb természeténél fogva, sokkal messzebbre mennek a latin irodalmaknál; az analitikus francia és olasz nyelvnek le kell mondania az expresszív nyelvújítás legfontosabb eszközéről, amely a szintetikus német nyelvnek rendelkezésére áll: a *szóösszetételtől*. A francia csak gondolatokat tud merészen társítani, a német magukat a szavakat. Éppen ezért a német expresszionizmus sokkal vadabb, barbárabb benyomást tesz, mint a francia izmusok, szándékát tökéletesebben valósítja meg.

Míg a francia izmus gyökértelen palánta és nagyobbára nem is törzsökös franciák művelik, a német expresszionizmus tudatosan nagy hagyományokba kapcsolódik és tisztában van irodalomtörténeti helyével. Őse a Sturm und Drang, amelynek drámái erősen hatnak is ebben a korban, az egyik legnevezetesebb expresszionista dráma, Paul *Komfeld Himmel und Hölle* című darabja egészen olyan, mintha Klinger vagy Lenz írta volna. Kapcsolódik továbbá a romantika egyik áramlatához, Kleisthez, Grabbéhoz, Büchnerhez és a lírában a legnagyobbhoz, Hölderlinhez. A német expresszionizmus egy beteg korhangulat lázas állapota, de mégis szerves része a német irodalomnak.

Az expresszionizmusban úgyszólván csak a program érdekes. Nagyon kevés valósult meg belőle. Húsz év távolából ha elfogulatlanul újra olvassuk az expresszionista írásokat, szinte azt kell mondanunk, hogy nem adtak semmi maradandót, csak egy lírikust és az is többé-kevésbé független a programtól.

Az expresszionizmus legerősebb rohama a német irodalmi hagyományoknak megfelelően a drámában következett be. Ezen a téren Wedekind és Strindberg

előkészítette a talajt. Az expresszionista dráma egyszerűségre és monumentalításra törekszik, elveti a hangulati és lélektani hatásokat, csak a fájó tragikus nyugtalanságot akarja világba kiáltani. Jellegzetes tárgya a nemzedékek harca, a fiúk lázadása az apák ellen, az örök kamasztéma. Ez jelenik meg wedekindesen kiélezve *Waltér Hasenclever* (szül. 1890) *Der Sohn*-jában, a legjobb expresszionista drámában: a fiú világszövetségbe akarja tömöríteni a szülők által elnyomott gyermekeket, az apát megüti a guta, mikor látja, hogy fiával szemben tehetetlen. Másik nagy téma a testvérek közti szerelem, *Fritz von Unruh* (szül. 1885) lázadó, Kleist legvadabb pillanataira emlékeztető *Ein Geschicht-jében*; egyúttal az expresszionisták ázás békevágyának is kifejezést ad. Ennek a békevágynak leginkább megrázó emléke *Reinhard Göring* (szül. 1887) *Seeschlacht-ja*; egy hadihajó páncéltornyában játszódik le a skageraki ütközet alatt. A munkáslázadás témáját dramatizálja *Ernst Toller* (1893—1939). Expresszionista módon átírják a nagy görög drámákat, így *Hasenclever* az *Antigonét* *Werfel* Euripidés drámáját, a *Trójai nők*-ct.

Az expresszionista dráma újításait a nagyközönség számára való színpadon *Carl Stemheim* (szül. 1878), a furcsa fintorú vígjátékíró és főképp *Georg Kaiser* (szül. 1878) használta fel. Kaiser vagy negyven darabot írt, a húszas évek elején ő uralkodott a német színpadon. Drámái igen különbözőek: van köztük megrendítő páthoszu nehéz történelmi dráma, mint a *Die Bürger von Calais* (1914), szöveg Rodin híres szobrához; történelmi paródia, mint *Die jüdische Witwe*, a bibliai Juditnak és *König Hahnrei*, Tristánnak és Isoldának története, cinikusan modern beállításban. Van olyan, amely a jövőben játszódik: *Gats* hőse megtalálja a munkanélküliség megoldását, egy szert, amely terméketlenné teszi a munkanélkülieket, — de az emberiség kiközösíti és végül saját szeretője árulja el, amikor megtudja, hogy a férfi terméketleni-

tette önmagát. És nagyon megrendítő és a korra igen jellemző a *Von morgens bis Mitternacht*: egy pénztáros egyszer kivételesen hivatalos óra alatt kimegy a városba és beleőrül abba a felfedezésbe, hogy az emberek azalatt is árnak-kelnek az utcákon, mialatt ő ketrecében szokott ülni.

Az elbeszélésben még kevesebb marad utánuk, mint a drámában, *Kasimir Edschmid* (szül. 1890) annakidején hátborzongatóan újszerű novellái, *Die Sechs Mündungen* ma inkább modorosságuk miatt hátborzongatóak, szerzőjük is messze eltávolodott tőlük, jól olvasható olaszországi útleírásokat és riportregényeket ír; míg *Hans Fallada* (szül. 1893), a *Der junge Goedeschal* (1920) c. merész és zavaros kamaszregény szerzője azóta a legszelídebb polgári igényeket szolgálja ki kisemberekről szóló regényeiben. Az expresszionista próza legnagyobb ígérete *Franz Kafka* (1883—1924) volt; az egyetlen, akinek sikerült száraz humorú rövid novelláiba és töredékben maradt regényeibe belevinni a világ eredendő kísértetiességét, az ember reménytelen harcát titokzatosan rosszindulatú magasabb hatalmakkal szemben; de Kafka fiatalon meghalt, csak halála után fedezték fel. Az expresszionista próza késői továbbfejlesztője *Alfréd Döblin* (szül. 1878), akinek *Berlin Alexanderplatz* (1929) című regénye nagyon szerencsésen egyesíti az expresszionista nyelvet a naturalista rész^etábrázolással. Hasonlít az amerikai *Dos Passoshoz*, regénye a nagyváros lélekvételének kihallgatása, mint az amerikai író Manhattan Transfer-Je.

Az expresszionista lírában a vezérszólamot a forradalmi költők vitték. Szerették a közös fellépést, mint amilyen a kordokumentumnak kitűnő *Menschheitsdämmerung* (1920) c. gyűjtemény, csupa eksztatikus tiltakozás a gépi civilizáció, a háború, a zsarnokság^ minden fajtája ellen. Valamikor nagyon erős hatást tett ez a kötet, de azóta elfelejtettük a harsány felkiáltókat és csak két csendes költő neve maradt

fenn a nemzedékből: *Franz Werfel* és *Georg Trakl*. A fiatal *Werfel* (szül. 1890) költeményei az emberi jószágot éneklik. *Francis Jammes*-re emlékeztetnek, csak egy árnyalattal inkább elvszerűek, kigondoltak, viszont hiányzik belőlük *Jammes* szecessziós édeskésése. A közösségi érzés nála nem társadalmi forradalom, mint a nemzedék legtöbb költőjénél, hanem vallásos együttérzés, ember-pantheizmus. Később kitűnő prózáíró lett, egy más'k fejezetben foglalkozunk majd regényeivel.

A nemzedék egnagyobb lírikusa kétségkívül a fiatalon meghalt tiroli *Georg Trakl* (1887—1914). Életműve egyetlenegy nem vas'ag kötet. E ső költeményei rimes versek, *Rilkétől* és *Hofmannsthaltól* tanult, de képei sokkal széthullóbbak. Tehetése akkor érett ki, amikor *Hölderlin* hatása alatt áttért a szabadversre. *Rtmus* szempontjából talán ő írta a legszebb szabadverseket. Mintha *Hölderlin* antikos versmértékeit egy nagyon finomfülű ember feltördelte, összekeverte és szeszélyesen, sa'át érzését követve újra összeállította volna.

Általában *Trakl* minden verse olyan, mintha va'ami értelmes egészet széttörtek és azután darabjait minden észszerű terv nélkül egymás mellé rakták volna. Egész költészete csak néhány motívumból áll, azok térnek újra meg újra vissza, váratlan összeállításban, mint egy kaleidoszkóp ábrái. A kert,* a tó, a homlok, a csillag, az angyal, a fiú, a nővér, az enyészet, főkép az enyészet — és négy szín: kék, barna, piros és arany ... Ebből állt csodálatos költészete. Az ideg-orvos számára esetleg kibontakozhatna a visszatérő motívumok értelme; bizonyára igen sokat jelentettek *Trakl* képzeletében és ez a rejtett értelem adja meg talán verseinek furcsa, riasztóan szuggesztív erejét.

Amikor kinyitjuk verskötetét, teljesen értelmén túli világba érünk, de ez a világ sokkal járhatóbb, mint *Rimbaud* vagy a késő *Hölderlin* világa; *Trakl* képei oly nyugodtak, oly szépek, hogy az embernek

egyáltalán nem hiányzik, ha nem érti összefüggésüket. Nem igen tudjuk, mit akarnak mondani, de az egyes kép és az egész vers hangulata költői, ábrándosan szép és abból, akinek füle van a tiszta költészet iránt, hosszantartó, bánatos rezonanciát vált ki. Azokat a szavakban ki nem fejezhető hangulatokat kavarja fel, amelyeket a költészet általában nem tud megközelíteni, mert eszközei túlságosan fogalmiak; csak a zene és a tájképfestészet tud ezen a nyelven.

Trakl elmebeteg volt és örülként hat meg. Vele szemben is azt érezzük, ami József Attilával szemben: a schizofrénias költőnek olyan előnyei vannak a normális költővel szemben, hogy szinte tisztességtelen versenyről lehetne beszélni. A norma \is költő csak az ihletett órán, képzeletének teljes megfeszítésével vagy mint Rimbaud, mesterséges eksztázisok útján; ut el ahhoz, hogy megszabaduljon a szokványos képzetektől és új, soha nem látott és mégis lényegszerű kapcsolatokba hozza össze a dolgokat — a schizofréniasnak pedig ez a természetes állapota, minden erejét össze kell szednie, ha azt akarja, hogy *ne* váratlan, hanem a szokásos módon kapcsolja gondolatait és képeit. József Attila a költészetet negatív folyamatnak tartotta, a túlságosan sok eszmetársítás közül, amelyek tudatában felmerültek, el kellett vetnie a feleslegeseket és megtartania azt, amire a versnek szüksége volt. így valahogy lehetett Trakl s. Az a néhány motívum, amely verseiben minduntalan visszatért, bármely pillanatban valami meglepő egészé állhatott össze, akármikor mondta el tudatának tartalmát, az mindig csodálatos vers lett.

De talán az ilyenfajta örületet nem is szabad kórtani jelenségnek felfogni, nem szabad azt mondani, hogy Trakl azért írt ilyen verseket, mert örült volt. Hanem inkább azt kellene gondolnunk, Hölderlin, Trakl és József Attila áldozatok voltak, megrongált, ellenállásra képtelen idegrendszerüket vak eszköznek

használta fel, hogy kimondja önmagát, a titokzatos és örök emberi tartalom.

Szellemtudomány és lélekelemzés

A modern német irodalom igazi ereje nem a szépirodalom. Mondtuk már, hogy a két háború közti korban, a nagyon is tudatos és aggódva eszmélkedő nemzedékek számára nem a költészet és az elbeszélés az igazi kifejezési forma, hanem a gondolati műfajok. Különösen áll ez a németekre. Az expresszionizmus elvi harzása után a szépirodalom Németországban egy-két nagy kivételtől eltekintve elveszti magasabb céljait és csak szórakoztatásra törekszik, úgyszólván csak könnyebb irodalom van. Az igazi, korszerű irodalmi műfaj a tudományos könyv bizonyos fajtája.

Tudományos művek máskor is voltak már művészi értékűek. A régi nagy történetírók munkái és egyik-másik filozófus műve tökéletes nyelvi formába tudtak öltözni. Az esszé írói Montaigne óta középhelyen állnak tudomány és művészet között. És Voltaire óta sok kitűnő író akadt, aki a tudomány eredményeit világos formában népszerűsítette. De azok, akikről itt szó lesz, nem tartoznak a három csoport egyikébe sem. A nyelvi kifejezés művészsége nem mindnyájuk erős oldala, pl. Frobenius vagy Jung nem jó „írók“. Az esszétől ezt a műfajt világok választják el; az esszé lényege a rövidség, csak egy gondolatot forgat meg sok oldalról, eljátszik vele, míg ezek az írók hatalmas köteteket írtak, amelyekben a gondolatok egész rendszerét fejtették ki. És legkevésbé sem népszerűek; egyikük-másikuk magakészítette műszavai révén nagyon is nehéz olvasmány. Mi teszi hát ezeket a könyveket mégis művészi alkotássá? Egyszerűen az, hogy maga a tudomány, amellyel foglalkoznak, alkotási módszerénél fogva inkább művészet, mint tudomány. Bár az emberek,

bajok most következnek, valamennyien nagy tudósok a szó iskolás értelmében is, félelmetes adattudással és filológiai lelkiismeretességgel dolgoznak, ha ezt nem is teszik egyzettömegek útján a kirakatba — módszerük alapja mégis az intuíció. Ügy jönnek rá az igazságra, mint az ih etett költő. Nem apró tényekből építik ki rendszerüket, hanem egyszerre benne vannak a dolgok közepén: ez a Wesensschau, lényegszemlélet. A tények dolga, hogy alkalmazkodjanak; de valahogy nem is az a legfontosabb, hogy a tények alkalmazkodjanak, nem az a legfontosabb, hogy a lényegszemléletnek tökéletesen igaza legyen: alkotásuk, újszerűsége és merész szépségű szerkezete által, művészi gyönyörűséget szerez akkor is, ha nem hiszszük el, amit mondanak.

Ha ugyanazt a tárgyat egy tudós és egy költő fogalmazza meg, a kettő közötti döntő különbség az, hogy a tudós csak annyit mond, amennyit fogalmival ki tud fejezni; a költő művében ellenben mindig van valami több is, valami fogalmilag feloldhatatlan, amit a költészet mágiája sejtet; és ez a ki nem mondott valami a lényeges. Ezek a tudósok ebből a szempontból is költők: fogalmi rendszerük mögött van valami kimondhatatlan, ami a kimondhatónál értékesebb. Valanr, ami csak a beleélés számára nyílik meg. Ezért mondják a szellemtudomány ellenségei, hogy mindez *ködös*, bizonytalan, tudománytalan, — amivel csak azt árulják él, hogy hiányzik belőlük a beleélő képesség.

A szellemtudomány szót *Wilhelm Dilthey* (1833—1911) hozta forgalomba és ő dolgozta ki először módszerét. Fellépésekor az “első teendő az volt, hogy az új tudományt élesen elkülönítsék az akkor uralkodó természettudományoktól és bebizonyítsák létjogosultságát. A századforduló korában már-már úgy látszott, hogy a pozitivizmus, a természettudományos tény- és törvénykutató módszer úrrá lesz a nyelvészetben, a lélektanban, a történettudományokban is. (1. Taine). Dilthey szerint ezeknek a tudományoknak, a szellem-

tudományoknak egészen más a módszerük: *beleélés* és *elemzés* útján kell megtalálni az emberi és történelmi jelenségek lényegét. Módszerére maga kitűnő példát adott *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* c. hatalmas könyvével és négy, írói szempontból is igen szép irodalomtörténeti tanulmányával, amelyet *Erlebnis und Dichtung* c. foglalt össze (Lessing, Goethe, Novalis és Hölderlin).

Az irodalomhoz egközelebb álló tudomány, az irodalomtörténet területén 1911-et szokás az ú. n. *szellemtörténet* születési dátumának tekinteni. Ebben az évben jelenik meg Richárd Unger *Haman-könyve* és főképp *Friedrich Gundolf* (1880—1931) első nagy műve: *Shakespeare und der deutsche Geist*, amelyben új alapot ad az összehasonlító irodalomtörténetnek. Az összehasonlító irodalomtörténet a hatásokkal foglalkozik, amelyeket egy író vagy egy nemzet irodalma egy másik íróra vagy nemzetre tesz. A pozitívizmus korában ezt a hatást gépies, mennyiségbeii dolognak fogták fel: az egyik költő kitalál valamit és a másik költő passzive átveszi, mint ahogy a nemzetek kicserélik árujukat és maguk közben nem változnak semmit. Gundolf ráeszmélt, hogy a szellemi átvételnél nem az a fontos, akitől átvesznek, hanem az, aki átvesz, mert ő fejt ki teremtő munkát és ő változik meg; nem az az érdekes, hogy mit vesz át egy alkotó, hanem hogy mit csinál belőle.

Friedrich Gundolf *Stefan George* zárkózott és titokzatos belső köréhez tartozott, mint a nagy költő legfőbb tanítványa. Gyönyörű, ma már szinte túlságosan is gyönyörű prózája részben Nietzsche, részben George nyelvi újítása alapján épült ki. Sikerült úgy írnia írókról, hogy amit írt, az maga is irodalmi alkotás. A georgei eszmevilágnak megfelelően Gundolfot nem annyira az áramlatok foglalkoztatják, mint a többi szellemtörténészt, hanem a nagy emberek: George új hősztiszteletét viszi át a tudományba.

Szerinte a nagy ember, akár a tett, akár az alkotás embere, a történelem értelme. Könyvei egy-egy géniusz nagyságát magyarázzák a lényegszemlélő intuíció segítségével (*Goethe*, 1916, *George*, 1920, *Shakespeare*, 1928, stb). Célja az, hogy kifejezze és az olvasóban is felkeltse a nagyságnak kijáró rajongó tiszteletet. Hatása sokkal szélesebbkörű volt, mint iroda¹ omtörténeti íróké szokott lenni. Azóta dicsősége egy kevésbé megkopott; retorikus előadásmódját kissé túlzónak érezzük, van benne valami aránytalanság a hang és a mondanivaló közt.

Stefan George köréhez tartozik *Ernst Kantorowitz* (szül. 1895) és *Ernst Bertram*(szül. 1887)is. Közös kettejükben, hogy a történelemben a valóságnál fontosabbnak tartják a mítoszt, a legendát. Kantorowitz II. Frigyes hohienstaufeni császárról írt kiváló könyvében (1927) főképp azt igyekszik megrajzolni, hogyan növekedett és olvadt bele a császár alakja a középkor alaplegendáiba, mint amilyen pl. az Antikrisztus. Ernst Bertram pedig *Nietzsche-könyvét* (1918) Versuch einer Mythologie-nak nevezi; Nietzsche mithoszár akarja kiépíteni, nem a történetét, mert „Alles Gewesene ist nur ein Gleichnis“.

A George-körrel szembefordult a másik nagy irodalomtörténetíró, *Fritz Strich* (szül. 1882). őt a szellem örök típusai érdeklik: főműve, a *Deutsche Klassik und Romantik* (1922) azt tanítja, hogy a klasszicizmusban az ember örök vágya a tökéletesség után, a romantikában pedig az ember örök vágya a végtelenség után jut kifejezésre.

A harmadik nagy irodalomtörténetíró, *Herbert Cysarz* (szül. 1896) különös, célzásokban és ötletekben rendkívül gazdag, zsúfolt és nehezen követhető stílusban ír, amellyel az irodalmi élmény vibráló nyugtalanságát adja vissza. Főműve, a lényével oly rokon, mozgalmal *német barokk-költésszettel* (1924) foglalkozik.

Irodalomtörténet és filozófia között mintegy átmenet *Romano Guardini* (szül. 1885). Guardini

katolikus pap, a berlini egyetemen a katolikus világnézet tanszékét töltötte be. Könyvei (*Szent Ágostonról, Pascalról, Hölderlimől, Dosztojevszkijtől*) a szellemtudományi beleélés és elemzés legelmélyedőbb alkotásai közé tartoznak.

Az újfajta tudományosság hatása igen erősen érezhető az ókortudomány területén is. A klasszikus filológusok érdeklődése már az előző korszakban is mindinkább az ókori vallások felé fordult, mint az egész antik kultúra éltető gyökere felé. Most ez a vallástörténeti kutatás is művészi, alkotói jelleget kap. Felfedezik *J. J. Bachofent* (1815—1887), a svejci tudóst, akinek tanai annakidején észrevétlenek maradtak. Bachofen már tisztán látta, hogy a mithoszok nem pusztán szép mesék, hanem lényeges valóságok jelképes kifejezései. Az új iskola a mithoszokkal szemben is a lényegszemlélet, a beleélés módszerét követi így kiváló magyar képviselője, a külföldön is jól ismert *Kerényi Károly* (szül. 1897), kinek legfontosabb írásai németül és olaszul jelentek meg. Az új vallástörténet egyik legnagyobb neve *Walter F. Otto* (szül. 1874) *Die Götter Griechenlands* c. könyvében úgy beszél a görög istenekről, mint valóságos élő személyekről szokás; igyekszik beléjük látni, milyenek is igazán. Nem arról ír, amiről a multszázadi vallástörténet, hogy mit akarnak az emberek az istenektől, hogyan és miért találták ki őket, hanem arról, hogy mit akarnak az istenek az emberektől.

A tudósok, akikről eddig beszéltünk, ha újítottak is, nem léptek ki a hivatalos tudomány kereteiből, valamennyien egyetemi tanárok voltak. Azokat, akikről most lesz szó, az egyetemek nem ismerték el igazi tudósoknak, műkedvelőknek tartották őket. mert részben a tudomány, amelyet műveltek, részben pedig módszerük teljesen újszerű, nem kapcsolódik a hivatalos tudomány rendjébe. Annak a tudománynak, amellyel Frobenius, Spengler és Keyserling foglalkozik, neve sincs, annyira új: összefoglaló tudomány,

amely a kultúra valamennyi jelenségének közös lényegét kívánja megérteni. Spengler *kultúrformológiának*, vagyis a kultúra alakjának nevezi. A kultúrát megint élő szervezetnek látják, mint a romantikusok és természetrajzát akarják megírni.

Leo Frobenius (1873—1938) nem volt szobatudós; életét expedíciókon töltötte és az afrikai kultúra jóformán ismeretlen őstörténetét kutatta néger dalok és mondák, barlangi és sziklarajzok stb. gyűjtése útján. Közben rájött, hogy az emberi kultúrának többek között két alapformája van, az egyiket aethiopia, a másikat pedig hamitának nevezi (*Schicksalskunde*). De nem is kell az embernek túlságosan a sorok között olvasnia, hogy észrevegye, tulajdonképpen a német és a francia kultúra szembeállításáról van szó. Arra a különös eredményre jut, hogy a francia szenvedélyes és összeférhetetlen, harcra kész nép, míg a német álmodó, testvéries, szelíd. A világháború utáni évek Németországa fejeződik ki ebben a furcsa látásmódban.

Ugyancsak a világháború és a német vereség lehetett az élményalapja *Oszwald Spengler* (1880—1936) nagy művének, az *Untergang des Abendlandes*-nek is (1918—22). Erre a csodálatos könyvre, az újabb német irodalom legnagyobb alkotására igen sokszor hivatkoztunk. Tanítása szerint nem kultúráról kell beszélni, hanem kultúrákról, kultúrkörökről. Nincs egyenesvonalú fejlődés, mint ahogy a XIX. században gondolták, hanem körbe megy a kultúra és időnként előlről kezdődik. Elindul egy primitív és vad meroving korszakkal, kifejlődik, eléri legmagasabb pontját, azután átmegy a civilizációba, lassankint megöregszik és meghal. A kultúrának van tavasza, nyara, ősze és tele. A nép, amely hordozta, a kultúra halála után esetleg továbbél, fellah-nép gyanánt; a meghalt kultúra helyét pedig új kultúra foglalja el. Ilyen kultúrkörök az indiai, a kínai, az egyiptomi, az antik, az arab (ebbe tartozik a zsidó és ókeresztény is) és a

nyugati vagy fausti kultúra, amelynek elközelgett az alkonya.

Eddig felfogása meglehetősen megegyezik a romantikus, Herder- és Hegel-féle történetfilozófiával. A kísértetiesség ott kezdődik, ahol Spenglerből előlép eredeti mestersége, a matematikus. A kultúrák sorsát ki lehet számítani, az eseményeket hozzávetőleges pontossággal meg lehet jósolni: mert a növekvés és a hanyatlás egy-egy kultúrában ugyanazzal a törvényszerűséggel következik be. Az egyes kultúrkörök jelenségeit párhuzamba lehet állítani egymással, csak tisztában kell lennünk, hogy egy-egy fázisnak mi felel meg a másik kultúrkörben, mi „egykorú“ vele. Táblázatokat állít fel: ami az antik kultúrában Caesar, az az arabban Mohammed, a fausti kultúrában Cromwell; velük kezdődik a civilizáció. A hindu Yoga, az antik Platón és Aristotelés, az arab Alfarabi és Avicenna, a nyugati Kant, Fichte, Hegel „egykorúak“: a nagy filozófusok a körvonal egy bizonyos pontján, az esz végén lépnek fel. Mi már a kultúra telében élünk; a mi korunknak megfelel Egyiptomban a Hyksosok, az idegen hódítók önkényuralma, az antikban Nagy Sándor tábornokainak kora. Ami ezután jön: „a caesarizmus kifejlődése, a hatalmi politika győzelme a pénz fölött, a politikai formák egyre primitívebbek lesznek, a nemzetek belülről széthullanak formátlan népe sséggé, ezeket primitív, zsarnoki jellegű birodalmak ismét egyesítik“. Barbár korszak következik, a fegyverek lesznek úrrá a világ fölött, az emberek lassankint mindent elfelejtenek, a nyugati kultúra meghal; Spengler kétszáz évet ad kultúránk haldoklásának.

A franciák és ango!ok Spenglert egészben véve elvetették, mint a háború-utáni német hangulat beteges tünetét. Ők éppen akkor nyerték meg a háborút — hogyan is hihették volna el, hogy csak most kezdődik a nehéz idő? De a német kritika is rendkívül kedvezőtlenül fogadta; kevés tudományos mű váltott ki

ilyen osztatlan ellentmondást, ami szintén jelentékenységének bizonyítéka. A tudósok főképp egymásik adatát kifogásolták, pl. szemére vetették, hogy az arckép-szobrászat előbb kezdődött el az ókorban, mint ahogy ő mondja és hasonló kicsinyes érvekkel támadták meg. Holott Spengler rendszere nem adtainak pontosságán áll vagy dől meg. Komolyabb kifogás az, hogy Spengler egész elgondolása az analógia elvén épült fel: hasonló körülmények szerinte hasonló eredményre vezetnek. Ez pedig csak a természettudományokban igaz; a történelemben teremtő fejlődés van, minden pillanat új és kiszámíthatatlan csodákat hozhat.

De ezen vitakozzanak a történettudósok. Az irodalomtörténet számára Spengler nagyságához nem fér kétség. Nemcsak stílusának gyönyörű világosságáért (őt igazán nem lehet „ködös“ németnek mondani!), nemcsak történetmegvilágító nagyszerű ötleteiért, hanem elsősorban azért is művészi érték, mert a történelem egészét műalkotássá formálta, tökéletes szerkezetű épületté alakította az emberiség műt-
ját, azt tette, ami csak a legnagyobb művészeknek adatik meg: értelmet vitt az értelmetlenségbe.

Spengler mellett elhalványul *Hermán Keyserling gróf* (szül. 1888) alakja. A *Die neu-entstehende Weltben* (1926) eléggé optimisztikusan rajzolja a világ jövőjét és a *Das Spectrum Europasban* (1928) kijelöli az európai nemzetek hivatását, mint egykor Herder, de Herderrel ellentétben hízelgő feladatokat juttat a magyaroknak, akikkel arisztokratikus életformájuk miatt rokonszenvez. Keyserling darmstadti „Schule der Weisheit“-je hosszú időn át a német szellemi élet egyik gyújtópontja volt. Életbölcsejét nem dolgozta ki rendszerré: a dolgokat a beleélő megismerés erejével kell újjáteremteni.

Max Scheler (1874—1928), a kor nagy moralistája, a valláserkölcsei értékeket akarja megszabadítani mindattól a relativizmustól, amelyet a természettudományos

századvég rájuk rakott (*Rehabilitierung der Tugend*), visszatalálni az abszolút értékekhez (*Vom Ewigen im Menschen*).

A lélekelemzés tudományát vagy művészetét, amint mindenki tudja, *Sigmund Freud* (1856—1940) bécsi orvos találta fel. Rendszerének első részletes kifejtése a *Traumdeutung* (1900). De szélév^{bb} körbéc csak a világháború alatt és után vettek róla tudomást, 1917-ben adta ki a közérthető *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse-t*.

A freudizmus a 'egerősebb erkölcsi és tudományos ellenállással találkozott és a harc még távolról sem szűnt meg. Az irodalomtörténet nem illetékes arra, hogy állást foglaljon Freud tanainak helyessége ellen vagy mellett, sőt még arra sem, hogy tanait ismertesse. De akármí is az ember felfogása, nem lehet kétségbe vonni, hogy a freudi elmélet ma már benne van a levegőben és még heves ellenfelei is bizonyos fokig freudista módon gondolkoznak. A modern kornak alig van eszméje, amelynek ekkora átütő ereje lett volna. Bennünket csak az foglalkoztathat, mennyiben hatott a freudizmus az irodalomra.

A pszichoanalitikus eljárás, amint tudjuk, abból áll, hogy a betegnek mindent el kell mondanía, — különösen azt, amit semmi kedve sincs elmondani. A freudizmus megkönnyítette az emberek számára, hogy kimondják rejtett titkaikat és ilymód rodalmi szempontból előkészítette a közönséget a vallomásozó, exhibicionista írók, fenntartás nélküli önéletrajzok számára, pl. Proust megértésére és követésére. Freud és Proust óta az írók kétségkívül nyíltabban beszélnek, mint azelőtt; ízléstelen túlzások sem hiányoznak.

A freudizmus közkeletívé tette a mélylélektant. Ami Dosztojevszkij korában még a géníusz csodálatos éleslátása volt, ma már mindenki számára természetes: hogy a lélek mélyén sötét és titokzatos erők honolnak, mint a lelancolt titánok az alvilágban,

illetve mint titánok, akiket rosszul láncoltak le és időnkint kitörnek a napvilágra. Az irodalom el is a mélylélektan felfedezéseivel; a franc ás, racionális lélektan immár a múlté.

Freud szerint igaza volt Wordsworthnek: „The child is father of the man“, a gyermek a férfi atyja. Minden a gyermekkorból jön, tudat alá süllyedt gyermekkori élményeink döntik el sorsunkat. Az irodalomban talán ennek a freudi megállapításnak van a legnagyobb visszhangja. Freud és megint csak Proust nyomán elárasztották az irodalmat a kitűnő és kevésbé kitűnő gyermekkori visszaemlékezések.

Freud az álmokat használja fel, hogy rajtuk keresztül behatoljon a tudatalatti rejtelmeibe. Az álmokat, amelyeket eddig senki sem vett komolyan, csak a költő. Ilymódon új jelentőséget nyert a romantika egykori birodalma, az álmok, a sejtések, a babonák, az értelmen inneni és túli világ; a költők új indítékot és bátorítást nyernek, hogy engedjék műveikbe beáramlani az irracionálisát, a *csodát*, amelyet a freudisták tudatalattinak neveznek.

Freud életének utolsó korszakában tekintetét az egyéni lélektan kérdésein túl a kultúra egészére irányította. Felismerte a *halálérzés* fontosságát, állandó küzdelmét a lélekben az élet-erők ellen, amely küzdelem Thomas Mannban találja meg nagy ábrázolóját; könyvet írt arról, hogy az emberben lévő primitív ösztönök és vadságok milyen kényszerzubonyban járnak állandóan a civilizációban és mennyire életszükséglet a modern kor emberének, hogy valamilyen jelképes módon időnkint kirándulhasson a vad árterületekre, a civilizáción inneni ősvilágba. Ezekkel a későbbi könyveivel Freud életműve is beletorkollik a szellemtudományokba, a kultúrmorfológiába és a kor végzetét tanulmányozó válság-irodalomba.

Freud maga kitűnő író is, az egyetlen stílusművész az analitikusok táborában. Mindig világos és mindig szellemes; annyira szellemes, hogy ezzel árt

is művének azok szemében, akik a tudományt csak nagyképű ornátusban tudják e fogadni és nem értik meg, hogy valaki tréfálkozhat azon is, ami legszentebb meggyőződése.

A pszichoanalízis nagy veszedelme irodalmi szempontból az, hogy mechanizá . A nagy írók már Freud előtt is tudtak sok mindent, amit Freud módszeresen fejtett ki, de tudásuk a géniusz hirtelen látása volt, ezért lehetett művészileg értékesíteni. Mihelyt kézikönyvekből lehet megtanulni a freudi felfedezéseket és minden kis analitikus nyugodtan beszélhet a lélek rejtelméről, ezek a rejtelmek a művész számára teljesen használhatatlanok lesznek. Az író csak azt írhatja meg, amire magától jött rá és amire más még nem jött rá, csak azt, ami megfogalmazatlan, amit neki kell megfogalmaznia. A freudizmus eredményeit eddig még csak két neves író használta fel közvetlenül, *Werfel* és *O'Neill* és nekik is többre: ártott, mint használt. Általában az a helyzet, hogy az alkotó kénytelen visszavonulni azokról a területekről, amelyeket az analitikus szállt meg és így az analízisnek, legalább is átmenetileg, az irodalom tárgyi elszegényedésére kell vezetnie.

Freud művét további területekre terjeszti ki a svejci *C. H. Jung* (szül. 1875), aki vizsgálódási körébe belevonja a primitív népeket és vallásokat is. Jung ugyanis nem áll meg az egyéni tudatalattinál; szerinte van *kollektív tudatalatti* is, az emberiség közös gyermekkori emlékei, a primitív életformák; ezek az ember életében épp olyan szerepet játszanak, mint az egyéni emlékek. Ez a szempont a szellemtudomány számára még igen termékenyítőnek bizonyulhat. Jung áldozott a kor tipológiai szenvedélyének is *Psychologische Typen* c. munkájával, ahol az irodalmi szempontból talán leghasználhatóbb tipológiát állítja fel: az emberek részben *extrovertáltak*, minden lelki szervükkel kifelé fordulnak, részben *introvertáltak*, lelkükkel befelé fordulnak, a világot énjükön szűrnek keresztül.

A lélekelemzés egy másik módja az ú. n. *individuálpszichológia*, megalapítója egy másik bécsi orvos, *Alfréd Adler* (1870—1937). Míg Freud a döntő gyermekkori élményekben a nemi vonatkozásokat emeli ki, Adler az önérzeti kérdéseket. Ő találta fel a magyarrá oly nehezen fordítható *Minderzvertigkeitsgefühl*, a kisebbségi érzést vagy kisebb értékűségi érzést. Az ember cselekedeteinek egyik legfontosabb rugója az, hogy kisebb értékűnek érzi magát környezeténél és ezt az érzését túlzó módon „kompenzálja“, igyekszik bebizonyítani, hogy mégsem ér kevesebbet. Hogy vájjon az adleri lélektan hatott-e az újabb irodalomra, nagyon nehéz megmondani, mert az ad eri irányt az különbözteti meg a freuditó', hogy olyan dolgokat tudatosít, amelyekkel az emberismerettel bíró alkotók, mint Stendhal vagy Thackeray, Dosztojevskijről nem is beszélve, mindig is tisztában voltak.

A regény

*Thomas Mann** a világháború alatt és után hosszabb ideig csak elméleti műveket bocsátott közre (*Friedrich und die grosse Koalition, Betrachtungen eins Unpolitischen*, stb.), amelyekben polgári állásfoglalását tisztázza a felmerülő nagy kérdésekkel szemben.

Új korszakának első regénye *Der Zauberberg* (1924). A *Zauberberg* „társalgási regény“, mint Huysmans és kortársainak művei. Alakjai egy tüdőbeteg-szanatóriumban élnek, a hónap a legkisebb időegység, amelyben gondolkoznak és így valóságosan is és jelképesen is (mert kívülállnak az időn, a rohanó koron) ráérnek beszélgetni a legfontosabb dolgokról.

Amint az előzőkben már mondtuk, *Thomas Mann* nem adja oda magát egy eszmének sem, hanem

* L. 111. 229. oldal,

mindig kétfelől látja a dolgokat. Ez a kétfelől-látás a Zaubergeben szerkezeti elvvé válik: a könyv antitétikus felépítésű, a dolgokat mindig egyszerre kétoldalról mutatja be. Hans Castorpnak, a német átlagfiatalembernek lelke fölött két szellem viaskodik: Settembrini, a humanista, a XIX. század eszmévilágának képviselője és Naphta, a zsidóból lett jezsuita, aki azt képviseli, ami éppen kialakulóban van: az irracionális történelmi erők fölényét, vagy látszólagos fölényét az értelem fölött.

De a regény ezen túl is antitétikus; antitétikus Thomas Mann egész életművének alapkérdése, amely ennek a regénynek középpontjában áll: az életet szeresük-e, vagy pedig a halált?

Thomas Mann felismerte, hogy aki az életet szereti, nem tagadhatja meg egészen a halált sem, mert a halál hozzátartozik az élet teljességéhez, mint a tartalomhoz a forma. Beszél Hans Castorp nagypjájának kétféle alakjáról: az egyik, az élő nagyapa, törődött öregúr volt, — a másik, a halott nagyapa a ravatalon, hatalmas, jelképes nagyságú patrícius. A halál a forma, az élet a khaosz, a halál a tiszta, az élet a tisztátalanul erjedő, a hala a maradandó, az élet a mulandó. Erkölcsi és szellemi eszményeink mind a halál magasztossága felé törekednek. A halál a szellem, az élet az anyag.

A lelket az életösztönnel azonos erejű ösztön vonzza a halál felé. A halálösztön oldalán ugyanolyan intenzitású, részben testi, részben lelki gyönyörök szolgálnak csalétekül, mint az életösztön oldalán. A kettőt nem is lehet tisztán elválasztani. Az élet legnagyobb pillanataiban mindig ott van a halál édessége is, nélküle nem volna teljes az életérzés sem. A lélekben angyalok harca folyik, életé és halálé. Aki felülemelkedik a hétköznapi világon, hallja magában a két angyal harcra riadóit. Hans Castorp is, amikor a szanatóriumi élet kényszerű elmélkedései és a feje fölött viaskodó világnézetek kiemelik mindennapisá-

gából, meghallja lelkében a halál szirénjeit. Egy síkiránduláson eltéved, fáradtan elalszik és ekkor, a megfagyás határán, álmában, tehát ösztöneivel választania kell élet és halál között. Könnyebb és kellemesebb volna tovább aludni, megfagyni, meghalni. De álmának hatása alatt Hans Castorp összeszedi erejét, felébred és az életet választja: nem azért, mert jobb élni, mint meghalni, — hanem jóságból és szeretetből a többi ember iránt.*

Ezzel az állásfoglalással egyúttal Settembrini győzött az angyalok harcában, a humanista, a múlt század embere. Hogy Thomas Mann melléje áll, nem pedig a fenyegető alakatlan jövő mellé, mutatja az is, hogy ellenfele, Naphta, öngyilkos lesz. Ezt a humanisztikus állásfoglalását a kor kérdéseivel szemben fejezik ki kitűnő kisregényei is: *Unordnung und frühes Leid*, *Mario und der Zauberer*.

A Zauberberg Thomas Mann gondolatban leggazdagabb alkotása, sokkal több, mint regény, a húszas évek eszmevilágának teljes összefoglalása, *Summa Pathologiae*. De művészi szempontból még mindig nem a legmagasabb, későbbi regényeivel még a Zauberberget is felülmulta.

Bibliai tárgyú hatalmas trilógiájában (*Die Geschichten Jaakobs*, 1933, *Der junge Joseph*, 1934, *Joseph in Aegypten*, 1936), amely még befejezését várja, a hatvan év körüli Thomas Mann megvalósítja mindazt a művészi szándékot, amelyet a húszas évek fiatal regényírói tudatosan és öntudatlanul maguk elé tűztek: ebben a műben ér el a feltétlen maradandóság magaslatára az az ironikus, látszólag frivol és titokban mélységesen komoly, mithosz- és csodakereső új irány, amelyről Giraudoux-val, Garnettel, Thornton Wilder-

* A Zauberbergre vonatkozó részben nagyobbára szöveget követem egy régebbi írásomat, a *Hétköznapiak És Csodákat* és ezért az olvasó elnézését kérem. *Vannak dolgok* amelyeket nagyon nehéz volna még egyszer megfogalmazni, ha az ember egyszer már megfogalmazta.

rel, Bontempellivel stb. kapcsolatban beszélünk, — mindezek eltörpülnek az agg mester mellett. A József-regény nem visszakanyarodás a történelmi regény felé, hanem az az új forma, amelyet mindannyian keresnek, a *mithikus regény*. Az előbb mondtuk, hogy a szellemtudomány egyik legfontosabb vívmánya a vallástörténet megújulása: immár nem éri be a vallások történetével, hanem a mithoszok örök értelmét is keresi. Ennek a törekvésnek a tudományos könyvek-nél is nagyobbserű eredménye Thomas Mann regénye. Amit *Bachofen* modern követői megértének, azt ő ábrázolni is tudja, az élő mithoszt.

És most érik ki Thomas Mann csodálatos „tündéri“ (elbisch) iróniája is. *József* végesvéig minden sorában csupa játékos irónia. Kezébe veszi az embereket és az eseményeket, megforgatja őket és megmutatja minden oldalról. Megmutatja, mi rejlik mögöttük... illetve fordítva, megmutatja, hogy mi rejlik előttük. A múlt század nagy dezilluzionistái szerették leleplezni, milyen emberi kisszerűségek lappanganak a hatalmas szenvedélyek és eszmék mögött. A mi korunkban ezeket a kisszerűségeket már természeteseknek, találjuk, a relativitás átjárta minden porcikánkat. Thomas Mann azt leplezi le, micsoda hatalmas és örök vonásokat takarnak az emberi kisszerűségek. Egy példa: Jákob, amikor hírül hozzák neki fia halálát, színpadias előkészületeket tesz siratására, nagy gonddal kiül a szemétdombra és nem engedi, hogy zavarják... De *ugyanakkor* Jákob fájdalma a legnagyobb emberi és emberen túli fájdalom is, az Istenhez láncolt ember szörnyű, metafizikai küzdelme a Nagy Titokkal. Thomas Mann a fordított dezilluzionista, aki az irónia segítségével leleplezi, hogy igenis vannak végtelen és örök dolgok, értelmek és magasságok, elfutó kicsiny ember-voltunkban.

Jákob sírása jó példa egyúttal a könyv egy másik alapvető vonására is. Thomas Mann felismeri, hogy

van egy személyiségünk, amely énunktől csaknem független: a szerep. Jákobnak meg kell játszania a fiát sirató apa mithikus szerepét. Fiai gondosan úgy viselkednek, mint ahogy mithikus szerepük előírja, az egyik kötelességének tartja, hogy értelmetlenül ordítozzék, a másik, hogy mindig a tengerről beszéljen. Eliézer ugyanazt a szerepet tölti be Jákob mellett, mint egy másik Eliézer Ábrahám mellett és ennek annyira tudatában van, hogy időnkint az első Eliézerről én-formában beszél, az én elvész a szerep mögött. Thomas Mann itt olyan alapigazságot csilant fel, amelyet a tudományos lélektan módszeres eszközeivel csak később fog utolérni: azt, hogy tetteinket mithikus szerepek határozzák meg és életünk nagyon messze van attól, akik igazán vagyunk.*

És ez még mindig nem a tetőpont. A német irodalom hívei számára Thomas Mann legkedvesebb könyve a *Lötte in Weimar* (1939). Ez a könyv — talán nem káromlás, amit mondunk — olyan, mintha maga Goethe írta volna. A történelmi beleélés utolérhetetlen remeke. Először a környezet viselkedésén keresztül mutatja be Goethe rettenetes, fagyasztó nagyságát, majd megjelenik maga Goethe és egy nagy monologue intériurben látjuk a goethei gondolkozást, működés közben. Majd egy realiztikus rész: vacsora Goetheéknél, és azután a csodálatos nem-realista befejezés: Lötte beül kocsijába és mellette ott ül Goethe — nem az élő Goethe, hanem a legenda, amely az életnél valóságosabb.

Ezidőszerint utolsó kis könyve, *Die vertauschten Köpfe*, indiai legendát mesél el a Józsefből ismeretes kétfelé-látó irónia és mithosz-értés eszközeivel és aktuális jelképes értelemmel.

Thomas Mann mellett természetesen eltörpültek a weimari Németország regényírói, akik külön-

* V. ö. a Pirandelloról és Bontempelliről szóló részt.

ben sem tartoztak az első európai vonalba, A legkomolyabb művészi szándék közöttük a prágai *Franz Werfel*; mint lírikussal már találkoztunk vele. Írt gondolatban igen gazdag drámákat is: *Juarez und Maximilián*, *Paulus unter den Juden*. Mint regényírónak hibája, hogy minden művében van valami másodlagos: kész elméletet dolgoz fel, vagy pedig egy más regényíró hatása alatt áll, pl. az egyébként hatalmas bibliai tárgyú *Höret die Stimme* c. könyvében Thomas Mann hatása alatt. Legfőképpen a pszichoanalízistől tanult, első regényei: *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* és *Der Abituriententag*, bár kitűnő, de iskolai dolgozatok a lélekelemzés köréből. A gyermekkorhoz való kötöttség freudi tana irányítja a *Barbarát* (1929) a és *Der veruntreute Himme* is. A Barbara egyébként kitűnő, széles és bölcs realizmussal írt korkép a háború előtti, háborús és főképp az összeomlás korabeli Ausztriáról. Legjobb könyvei: *Verdi* (1926), sokkal több a szokványos életrajz regényeknél, nem egy művész, hanem a művész regénye; és legkivált a *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933)³ az örmények világháború alatti sorsáról. Ez sem egy elnyomott nép, hanem az elnyomás megrendítő regénye. Olvasmánynak is és műfajilag is rendkívül érdekes: kísérlet az eposz irányában, egy nép története, legválságosabb óráiban.

A weimari Németország regényírói közül említjük még meg *Anna Seghers*t (szül. 1900) megrázó felkelő-regényéért (*Au)stand der Fischer von St. Barbara*) és *B. Traven*t, aki pompás exotikus csavargó regényeivel mutatja be a háború utáni nagy munkanélküliségek sötét korszakát.

1929-ben jelenik meg *Erich Maria Remarque* (szül. 1898) *Im Westen nichts Neues* c. regénye, egy év múlva már egymilliónál több példányban fogyott el, az olaszt kivéve minden európai nyelvre lefordítják. Tizenegy évvel az elmúlt világháború után és tíz évvel a következő háború kérése előtt az emberek

már szívesen olvastak és még szívesen olvastak a háborúról. Riportszerű beszámolás, az élénkebb hatás kedvéért nem takarékoskodik a hullaszaggal és a tetvekkel. Erősen defetista irányú. Ebben az időben Németországban és mindenfelé megindult a háborús regények áradata. Divatjuk, amilyen hirtelen jött, néhány év múlva éppoly hirtelen el is múlt. A leg-híresebb német háborús regények: az expresszionista *Ludwig Renn Krieg]*₃, *Arnold Zweig* könyve: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, és *Georg von der Vring* könyve: *Sóidat Suhren*. A háborús regények sorát kiegészítik az otthonmaradottokról szóló könyvek, mint pl. *Ernst Glaeser Jahrgang* 1902-je.

A Németországban beállott nagy politikai átalakulás következtében az írók egyrésze emigrációba ment, viszont előtérbe kerültek kiváló régebbi írók, akik a weimari köztársaság idején nem részesültek kellő figyelemben. A világsikeres weimari írókkal szemben ezek nem jelentek meg külföldi, pl. magyar fordításban, mert legtöbbjük annyira sajátosan német jelenség, hogy a külföldi előtt nem nyilatkozik meg művészetük teljes értéke. Mi is úgy gondoljuk, akkor vagyunk velük szemben igazságosak, ha illetéktelen egyéni véleményünk helyett idézzük a német kritika tömören összefoglalt ítéleteit.*

Rudolf G. Binding (szül. 1867) „csak 40 éves korában ébred költői hivatásának tudatára. Fővonása a fegyelem és művészi önkritika; újromantikus, aki (ennyiben Georgével rokon) feltétlen formáló akaratát férfias éthosszal és a harcos és szenvedő emberben lévő isteni és hősi erőben való hittel tölti ki és így menekül a „csak-művészet“ veszedelmei elől“.

Hermann Stehr (szül. 1864) „sziléziai hazájának misztikus hajlamait örökli; magányos, akinek útja lélektani-naturalista kezdetektől céltudatosan befelé vezet; Istenkereső és vallási harcos“. Főműve: *Der Heiligenhof* (1918).

* *Eppelsheimer Handbuch der Weltliteraturja alapján*

Wilhelm Schäfer (szül. 1868) „Gottfried Kellett tekintti mintaképének, néphez-közeli, új lelki közösség felé törekvő költő, tudatos nemzetnevelő, a német prózát a régi mesterek művesi lelkületével újítja meg; az anekdota és a fejlődési regény mestere“.

Hermann Hesse (szül. 1877) „szintén mint Gottfried Keller követője kezdte, mígnem negyvenéves korában a körülzárt idilli hangulatból bizonytalan szellemi világok felé indult el; saját sorsa által bele-sodorva a kérdéssé váló kultúra örvényébe, e kultúrát saját énjének kíméletlenül éles megfigyelésével igyekszik formálni; nyugtalan, izzó, mindegyre új kezdeteket kereső szellem“.

Hans Grimm (szül. 1875) „kereskedő volt Angliában, majd 13 évet Fokföldön töltött. Ő teremtette meg az új német gyarmati elbeszélést; tömör, fanyar, nagyon férfias elbeszélő, aki már jókor és nyomatékosan nemzetpolitikai feladatokat tűz maga elé: hogy a német tetterőt érvényesíteni kell a világban és tengerentúli német telepítéseket kell létesíteni“. Főműve: *Volk ohne Raum* (1926), amelynek címe szállóige lett.

Erwin Guido Kolbenheyer (szül. 1878-ban Budapesten) „apai részről a kárpáti németségéből“, vagyis a Szepességéről, „anyai részről pedig a szudétanémetségéből származik. A német népiségből való költészet előharcosa. Mint költő, filozófus és kultúrkritikus arra törekszik, hogy a német népet az anarchisztikus gondolkozástól visszavezesse lelkiességéhez. Legerősebbek misztikus-pantheista világérzését kifejező gazdag történelmi regényei.“

Hans Carossa (szül. 1878) „veleszületett tulajdonsága a német klasszikus mértéktudás, bizalom az isteni rendben és hit a költő gyógyító és felemelő erejében; a költő azért szenvedti át a zűrzavaros és démoni életet, hogy a világosság, szépség és jelképes erő magasabb valóságához tisztítsa fel“.

A hivatalos Németország által is nagyon el-

ismert *Hans Friedrich Blunck* (szül. 1888) *Die grosse Fahrt* c. regénye magyar fordításban is megjelent. Szívesen fordul szülővárosának, Hamburgnak múltjához, vonzza a vikingek és az ősgermán mondák kora és lelkisége is. Szándékát *Mahrholz* így jellemzi: „A jelen értelmét akarja megmagyarázni az örök népiség rejtett erőiből és az örök-emberiből. A történelmi és történelemelőtti esemény örök történések jelképe lesz“.

Közönség-irodalom

A húszas évek folyamán, az expresszionizmus elviharzása után két divatos áramlat szórakoztatta a közönséget: a *történelmi életrajz* és a *könnyű költészet*.

Regényes életrajzokban éppúgy, mint háborús regényekben a weimari Németországnak igen nagy kivitele volt. Az olvasóközönséget bizonyos korszakokban, úgy látszik, valóság-éhség fogja el; unni kezdik a szépirodalmat, amely csak kitalált történeteket mond el, igazán megtörtént eseményekről akarnak olvasni. Ilyen kor volt a XVII. század vége, amikor az olvasó megcsömörlött a valószínűtlen barokk regényektől és „igaz beszámolásokat“ keresett (1. II. 104. 0.). Az ügyes írók, mint De Foe, a *Robinson* szerzője, már akkor is megtalálták a módját, hogy az „igaz beszámolás“ éppolyan izgalmas és vonzó legyen, mint a kalandregény. A modern életrajzírónak sincsenek aggályai, úgy tudja, hogy a közönséget a nagy emberekből nem a nagyság, hanem az ember érdekli; ezért részletesen beszámol mindenről, amit tudni lehet a nagyok nemi életéről és ami gyanúsítást meg lehet kockáztatni egy felületes pszichoanalízis segítségével. Ha hinni lehet Stefan Zweignek és követőinek, a történelmet a királyok impotenciája, a királynők kielégítetlensége és az államférfiak beteges hajlamai irányították. Szélsőséges megtestesítői annak a

történelemszemléletnek, amelyre *Hegel* azt mondta, hogy a nagy ember is kicsi, lakája szemében.

A legnagyobb sikert ebben a műfajban *Emil Ludwig* (szül. 1881) könyvelte el. Riportszerű érdekességgel és elmélyedéssel írta meg *Jézus, Napóleon, Goethe, Wagner, Bismarck, II. Vilmos, önmaga* és még számos nagy ember életrajzát. Egy könyve ér valamit: *Juli 1914*, a világháború kitörésének története, itt a tárgy természeténél fogva nem kellett túllépnie a jó riport keretein.

Stsfan Zweig (szül. 1881) megírta *Fouché, Napóleon rendőrminisztere, Stuart Mária, Marié Antoinette* regényes életrajzát, tanulmányokat írt írókról és mágusokról (*Die Heilung durch den-Geist*). *Emil Ludwignál* jóval magasabbrendű, mert kitűnő stilisztá és szép novellás kötetéért, a *Verwirrung der Gefühle* kedvéért is sokat meg lehet neki bocsátani.

Zweig és *Ludwig* írásainál semmivel sem kevésbé érdekes, de sokkal eredetibb mű *Egon Friedell* (1878—1938)⁵ a *Reinhardt-színész háromkötetes Kulturgeschichte der Neuzeit*-t, amelyben a XVI. századtól napjainkig terjedő kor minden jelenségéről: irodalomról, természettudományról, divatról és hajviseletről elmondja szellemes és a megszokottól eltérő véleményét. A könyvet a szerző nyugtalan, színésziessé váromlásai teszi élvezetes olvasmánnyá: közvetlen hangon, izgatottan bírálja, csipkedí, magasztalja, szidalmazza a múlt alakját és jelenségeit. A történelem ebben a könyvben elveszti minden iskolás jellegét és sokkal közelebb jön hozzánk, mint az életrajzírók műveiben.

A weimari Németország utolsó esztendeiben igen tehetséges művészek az operett és a kabarédal közegén át keresték az utat a nagyközönség felé. így *Bért Brecht* (szül. 1898); a XVIII. századi angol *John Gay Beggars' Operaiéból* írt *Dreigroschenoperje* (nálunk *Koldusopera* címen ment) ennek a magasrendű könnyű irodalomnak legjobb képviselője. Ide

tartoznak *Erich Kästner* (szül. 1899) valamikor rendkívül népszerű, szellemes és kiábrándult nagyvárosias költeményei. Kästner írt több kitűnő gyermekkönyvet és egy borzalmasan rossz felnőtt könyvet, *Fábiánt*, amelyben Morand és Giraudoux neo-frivolizmusának adja nagyon esetlen és torz átültetését.

Mind a weimari Németországnak, mind a Harmadik Birodalomnak szívügye a színház. A weimari Németország színpadán igen sok érdekes újítás látott világot; részben az expresszionizmust fejlesztették tovább, részben az oroszoktól tanulták azokat a kitűnő fogásokat, amelyek segítségével megszabadultak a naturalista színpadtól. A régi színpad ha szobát ábrázolt, elhelyezte benne mindazt, ami egy szobában lehet, nem felejtve ki a nagyszülők arcképét és a kanárimadarat a kalitkában. A modern színpad stilizáltán egyszerű, nagyvonalú, elvont. Csak jelez és nem ábrázol.

A Harmadik Birodalom közönségcélú, propagandisztikus jellegű irodalma és színpada egyelőre még sokkal forrongóbb jelen, semhogy ki lehetne már emelni belőle az értékeket. Drámaíróik közül legjelentékenyebb az expresszionizmusból kiinduló, nagyon erős drámai vérmérsékletű *Hanns Johst* (szül. 1890).

FRANCIA ÍRÓK A KÉT HÁBORÚ KÖZT

Ha eltekintünk a két nagytól, *Prousttól* és *Valérytől*, akik még az előző korszakból nyúlnak át, azt keli mondanunk, hogy ez a kor a francia irodalom egyik legszegényesebb korszaka. Amennyire használt a francia szellemnek a 71-es vereség, annyira ártott neki a 18-as győzelem. Mintha összetörték volna a nemzet hátgerincét; az irodalomban számos tünet mutat arra a belső összeomlásra, amely előidézte az 1940-es külső katasztrófát.

A két nagy

A húszas évek Franciaországának két legfontosabb irodalmi szereplője, Proust és Valéry még az előző korszak törekvéseit teljesítik. Proust regényének eleje 1913-ban jelenik meg, míg többi kötetének nagyrésze csak halála után, a húszas évek folyamán. Paul Valéry a századvégi szimbolisták közt kezdi pályáját, ifjú korában Heredia és Mallarmé személyes tanítványa, a fiatal Gide barátja, de húsz évig hallgat és csak 1917-ben szólal meg újra és válik Franciaország első költőjévé.

*Marcel Proust** fiataalkori apróságait nem számítva, életében csak egy regényt írt, az *A la Recherche du Temps Perdu-t* (Az eltűnt idő nyomában). De ezen az egy regényen úgyszólván egész életén át dolgozott, tizenhat évig, a szó szoros értelmében mindhalálig; terjedelemben sem marad el más nagy regényírók életműve mögött.

A regény önmagáról szól; hőstét Marcelnek hívják és énfórmában mondja el életét. Életét? Ez a szó talán félrevezető. Nem életének eseményeit mondja el, nem is belső fejlődését, nem is a körülötte lejátszódó történelmet, mint az emlékiratok, — mindezt együtt és mégis egyiket sem, hanem valami olyasmit, amit eddig egy önéletrajz sem mondott el: azt, hogy mit hagytak benne hátra az évek, mint belső valóságot. Nem a világot tárja fel, amelyen keresztülment, kifelé nézve, hanem emlékezetét, befelé nézve, amint a világ keresztülszűrődött rajta. Az emlékezet műve és az emlékezetéről szól.

Nem szörszálhasogatás ez a megkülönböztetés? Proust úgy tudta, egészen más módszerrel dolgozik, mint a realista regényírók, akiket meglehetősen megvetett. A realisták, mondja, valóságnak veszik és valóság gyanánt írják meg a dolgokat, amelyeket látnak és hallanak. Holott nem ez az igazi valóság; a dolgok bennünk, emlékezetünkben válnak realitássá, — ha ugyan realitássá válnak — sokszor évekkel megtörténtük után. Az igazi éle nem az, amit itt és most élünk: napjainkon, mint az árnyékon keresztül megyünk, mondta már Salamon király. Az igazi élet bent játszódik le, az emlékezetben; csak az emlékezet tölti el az élményt étellel és értelemmel, igazi realitással. A külső élet és az emlékezés úgy

* *Marcel Proust* szül. 1871-ben Parisban, gazdag orvos fia. Fiatal korában csak társaságbeli ember,- egy nagy lap társaságrovatát vezeti. Nagy művéhez akkor kezd hozzá, amikor betegsége (ideges alapú asztma és szívbaj) szobafogságra kényszeríti. Meghalt 1922-ben.

aránylik egymáshoz, mint Bergson időelméletében az órákkal mérhető mechanikus idő a *durée réelle*-hoz, a valóságos tartamhoz.

Emlékezet s kétféle van, a kétféle időnek megfelelően: van mechanikus emlékezet, amelynek segítségével felidézhetjük magunkban az eltűnt idő tgyes vonásait — és van egy másik titokzatos emlékezés, amely megkérdezésünk nélkül, hirtelen tör ránk és elénk állítja az eltűnt időt olyan gazdagon, olyan fájdalmas szépségben és olyan értelemmel teljesen, amelyről mit sem tudtunk akkor, amikor ez az idő nem múlt volt, hanem jelen. Marcel megkóstol egy teába mártott süteményt, amilyent gyermekkorában evett és a jelennél százszor valóságosabban áll előtte egész mélységes gyermekkora. Nagyanyja temetésén nem sír, de évek múlva eszébe jut nagyanyja és akkor sírja el könnyeit.

Az emlékezésen alapul Proust boldogság-elmélete is: nincs más boldogság, mint az a csodálatos érzés, amely olyankor fog el bennünket, amikor az emlék hirtelen hatalmába veszi lelkünket. A szépség is emlékezés: a tárgyak, a nők, a zene azért szépek, mert titokzatosan emlékeztetnek valamire. És az írói alkotásnak sem lehet magasztosabb feladata, mint hogy megkeresse az elveszített időt, feltárja az önkéntelen emlékezések egész tartalmát.

A multszázadi extravertált realizmussal szemben az ő realizmusa a századvégi nagy introverzió végső diadala. Minden belül van, az egész külső világ is; csak annyiban valóság, amennyiben átszűrődik az emlékezésen, belültre kerül a lélekbe. Az emlékezetnek ilyen középponti helyet szánt Szent Ágoston, az első önéletrajzi ember is.

Az eltűnt idő emlékezetben“ helyreállításánál eszközül használja fel páratlan, száz évben egyszeri érzékenységét. Olyan dologban, amelyben más hak ndó csak egy vonást lát vagy jegyez meg, ő száz apró és mégis lényeges árnyalatot, vesz észre. Proustot olvasva

megdöbbenet jövünk rá, mennyire nem látunk mi semmit, mennyire félálomszerűen megyünk át egész életünkön. Benne egy név csengése megszámlálhatatlan eszmetársítást ébreszt fel, egy köszönésben felismeri a^ köszönő^ egész lelki alkatát és társadalmi hovatartozását. Módszere a hagyományos francia elemzés, Stendhal módszere: valami történik és azután az író szételemz a legfinomabb atomokig. Minden emlék-adat három irányba vezet: leír;a végtelen pontossággal magát az adatot, továbbá annak érzelmi hatását lelkében és azonkívül a történelmi stb. eszmetársításokat, amelyeket maga után von. A tudatosítás csodálatos mestere. Rögz'teni tudja azokat az apróságokat, amelyek más ember lelkében nyom nélkü alásüllyednek a tudatküszöb alá. Mai napság, sajnos, nem hiszünk már a fejlődésben, korántsem vagyunk olyan önhittek, hogy azt képzeljük, a mai írók jobbak, mint a száz vagy ötszáz év előttiék, de egy dologban mégis van fejlődés, minél öregebb egy civilizáció, annál erősebb benne egy valami: a tudatosság. Ahhoz az áttudatosításhoz képest, amelyet Proust regényében találunk, kezdetleges, ügyetlen, darabos minden régebbi lélekrajz. Még Stendhal is naiv.

Minden különösége dacára Proust vérbeli francia regényíró, még introverzióján keresztül is elsősorban a társadalom érdekű. A társadalmat is sokkal tudatosabban nézi, mint elődei, akik kiragadtak egy-egy alakot és rajta keresztül jellemeztek egy-egy társadalmi réteget. Proust is bámulatos pontossággal adja vissza különböző rétegekhez tartozó emberek gondolkozás- és beszédmódját, de főkép magára a társadalomra, mint viszonylatok összességére kíváncsi, arra, hogyan viselkednek egymással szemben a társadalmi rétegek, mit érez az úr a szolga iránt stb., hogyan él és tudatosodik belül a lélekben az, hogy az ember a társadalomnak, a társadalom bizonyos rétegének tagja.

Mint hogy az Eltűnt Idő egy ember regénye,

azt a kort es réteget ragadja meg, amelybe az az egy ember beletartozik: a századforduló korának francia előkelő világát. A könyv hőse rajong az arisztokráciáért, amelynek zengő nevei ragyogó történelmi képzeteket ébresztenek. Legfőbb életcélja, hogy bekerüljön a Faubourg St. Germain zárkózott szalonjaiba. A regényben főképp estéi nyek és más elegáns társadalmi események „történnnek“ — események, amelyek végtelen üresek, sőt bosszantóak volnának és maga a hős is ellenszenves kis sznob volna, ha mindez nem csak nyersanyag, amelyből Proust kifaragja remekbekészült lélekrajzait. Felvonulnak a századforduló nagy alakjai is, Bergotte alakjában Anatole Francé, Berma alakjában Sarah Bernhardt és mint távoli mennydörgés a Dreyfus-ügy.

Másik nagy témája a regények örök témája, a szerelem. Proustot főképp a szerelmi érzés eltévelyedései és a féltékenység érdeklik. A féltékenység a szerelemnél sokkal intenzívebb érzés; Swann szinte nem is szerelmes Odette-be, Marcel Albertine-be, csak mérhetetlen féltékenységet érez. A teljesen magába fordult lélek reménytelen féltékenységét, hiszen tudja, hogy soha semmi mód nincs rá, önmagából kimenni, a másikkal eggyé válni — a legfontosabbat, az emlékeket nem lehet megosztani. Annak, hogy egy lélek ennyire lélek legyen, örök magányosság az ára.

Proust nem könnyű olvasmány, különösen nem eredetiben. Franciátlanul hosszú és bonyolult mondataiba belesűrít minden kanyargós hasonlatot és eszmetársítást, végtelen mondatai jóformán bekezdések nélkül vonulnak fel köteteken keresztül. Tagadhatatlanul bőbeszédű és nem mindig arról beszél nagyon sokat, amire az olvasó kíváncsi lenne. Olvasása nem kényelmes szórakozás, hanem gyönyörű munka, mint minden nagy alkotásé.

Chateaubriand emlékiratainak azt a címet adta: Mémoires d'Outre-Tombe, síron túli emlékiratok.

Ez a cím fokozottabb mértékben illenék Proust önéletrajzára. Nemcsak azért, mert nagyrésze szerzője halála után jelent meg, hanem főképp azért is, mert az író már írása közben valahogy „Outre-tombe“ volt. Nagybetegen feküdt lefüggönyözött szobájában, amelyet parafával burkolt fal védett a külső zaj ellen és írt és írt, kereste az eltűnt időt. Már kívülállt az életen, csak az emlékezés élt benne. Mindent meg akart írni, önmagát egészen, hogy semmi el ne vesszen abból, ami valaha Marcel Proust volt. ő az az író, aki maradéktalanul önéletrajz akar lenni, így harcolt a mulandóság ellen, a sír ellen, amelynek széléről tekintett vissza az eltűnt időbe.

És ezzel válik alakja mintaszerűvé, ez magyarpzza meg beláthatatlan hatását az utána következő irodalomra. Ma valahogy minden író végső álma az, hogy olyan legyen, mint Proust, hogy el mdja mondani egész gyermekkorát és általában önmagáról mindent, mielőtt őt is elnyeli az idő. Ez az írói magatartás felel meg a késői civilizáció emberének, akit nagy-nagy veszendőség-érzés fojtogat, amikor körül néz a pusztuló Európában és belenéz önmagába és kiéleződött tudatossággal észleli, hogyan fut el törékeny élete. A prousti regény a modern ember harca a lélek halhatatlanságáért.

Paul Valéry (szül. 1871) a húszas és harmincas évek folyamán a francia irodalom legnagyobb tekintélye. Ő képviseli a franciák szemében nem s annyira írásaival, mint inkább magatartásával nemzetük szent hagyományait, a harmóniát, a józanságot, a gondolat fölényét és büszkeségét.

Igen kis terjedelmű munkásságánál húszszorosan nagyobb a róla szóló irodalom, a kommentárok tömege. Valéry szinte maga hív fel arra, hogy műveit magyarázzák: tiltakozik az ellen, mintha verseinek csak egy, végérvényes értelmük volna, „mes vers ont le sens qu'on leur préte“, verseimnek az az értelmük, amit kölcsönöznek nekik, mondja. A mű

homályosságán kívül kíváncsiságra és magyarázatra késztet a nagy életrajzi rejtély is: a költő húszéves hallgatása fiatalkori versei és a Jeune Parque között, a húsz év, amely alatt nem irodalommal, hanem mindenféle mással, főképp matematikával foglalkozott.

Az ember fiatal korában nem egy, hanem számos személyiséget hordoz magában, sorra próbálgatja azokat és végül is az egyik mellett dönt, hajlamait és a külső körülmények nyomását követve. Pályát, magatartást választ az élettel szemben — és ez a szerep nem kifelé, hanem befelé kérgesedik: a pálya kezdetén smerjük N. N.-t, aki történetesen mérnök és később ismerünk egy mérnököt, akit történetesen N. N.-nek hívnak, a hivatás, a kifelé működő személyiség, a szerep lassankint úrrá lesz az Én fölött. Valéry nem tudott ebbe beletörődni. Az irodalom csak egy volt számára a sok-sok lehetőség közül és nem akarta lekötni magát mellette. Kérlelhetetlen tisztaságvágya nemcsak az irodalmi üzem, a modern irodalom ipari jellege, megalkuvásai és közönségkiszolgálása ellen tiltakozott, hanem általában az írói tevékenység ellen is. Az író művében önmagát formák közé rögzíti, amelyek szűkebbek énjénél, pedig az én fontosabb a műnél; aki ír, énjének egy lehetőségét megvalósítja és ennek az egynek kedvéért lemond a többi száz lehetőségről.

Az író, aki nem ír, fölényben van az író fölött, aki ír: minden alkotás megalkuvás, aki nem alkot, nem alkuszik meg, megőrzi magát tisztán, érintetlenül. „Marad az állandó készenlét“, mondja Gyergyai Albert, „a végtelen várakozás, amiből minden megszülethetik, a kapcsolatok dús kháosza, az öntudat fejlesztése, a belső gazdagodás gögje, egyszóval a léleknek az a virtuális állapota, amikor minden a miénk, míg mi csak önmagunké vagyunk.“ így élt Valéry húsz éven át. Ezt a tökéletes lebegést a végtelen lehetőségek közt, a nem alkotás fölényét írja le Valéry híres *Leonardo-tamümányában*, amelyben egy

szót sem szól Leonardóról és *Monsieur Teste* c. regény-szerű kis művében.

De azután mégis visszatért az irodalomhoz. Miért? Mert múlt az idő, fenyegetett a mulandóság és mert az egyén tökéletes magányát ember el nem tudja viselni. A tiszta igazság, mondja Valéry a *Vámé et la danse* c. platóni dialógusában, az élet legnagyobb ellensége, méreg, minden szervezetet szétrombol, életuntságba kerget, ami ellen nincs más orvosság, mint a tett. Választania kellett a 'connaitre' és az 'être', a megismerés és az élet között, és ha élni akart, kénytelen volt az életet választani; „le vént se léve, il faut tenter de vivre ...“ Erről a küzdelemlről szól két legnagyobb költeménye, *La jeune Parque* és a *Le cimetière maring* ez utóbbiban a költő a tengerparton áll, a tisztafényű, magáért való nap és az örök-változó, élő, tehát bizonytalan és tisztátalan tenger között — és a tengerhez pártol.

Versei (*Charmes*) és tanulmányai (*Eupalinos ou de l'architecture. Variété I.*, 17. és 717. stb.) elsősorban magáról az alkotásról beszélnek; Valéryt a műnél és a művésznél is jobban érdekli a mű keletkezése, az alkotás folyamata. Valéry, az alkotó, állandóan Valéryt, az alkotót figyeli és elemzi; kedves jelképe Narcissus.

Számunkra a legcsodálatosabb dolog Valéry népszerűsége. A francia irodalomban Valéry képviseli a teljes exkluzivitás álláspontját, amelyet a német irodalomban előtte Stefan George valósított meg. Az ő művei is hosszú időn át csak kisszámú amatőrkiadásban jelentek meg, elzárkózott minden nyilvános szereplés elől; amikor akadémiai székfoglalóját mondta Anatole Francéról, akiről nagyon hűvösen nyilatkozott kezét rátette a mikrofonra, nehogy a rádió közvetíthesse szavait... és mégis mindenki tud róla, mindenki tiszteli és a francia rugby-válogatott, amikor vereséget szenvedett az angoloktól, vigasztalódásul Valéry egy versszakát szavalva vonult le a pályáról:

*Patience, patience,
Patience dans l'azur,
Chaque atomé du silence
Est la chance d'un fruit mur.*

Erre a népszerűsége nem tudunk magyarázatot találni. Legfeljebb ezt: Valéry olyan gonddal és ünnepléységgé került minden reklámot, hogy ez minden reklámnál erős ebben hat; akkora nyomatékkal hangsúlyozta ellenszenvét a közismertség iránt, hogy ezáltal közismertté vált.

A többiek

Az *izmusok*, kubizmus, futurizmus, stb. a világháború kitörése előtt keletkeztek Franciaországban és Olaszországban és a világháború s az utána következő khaotikus idők kiértelték azokat. A francia szellemmel ezek az irányok sokkal inkább ellenkeztek, semhogy mélyebb gyökereket ereszthettek volna; képviselői közt feltűnően sok a nem francia származású. Ismétlések elkerülése végett nem is foglalkozunk itt az izmusok programjával, amelyet a bevezetésben érintettünk, csak azzal a jó költővel, aki a kubista, dadaista, stb. iskolák vezére volt, *Guillaume Apollinaire-rel*.

Apollinaire (igazi nevén Kostrowitzki, 1880—1918) az új festők, Picasso, Derain, Braque, Marié Laurencin barátja és fáradhatatlan propagátora volt, híres képét Rousseau, a Vámos festette meg, és költészetének elvei, különcködései mintegy az új festészettel párhuzamosan fejlődnek ki. Azt, hogy az új festészet által ábrázolt tárgyak oly kevésbé hasonlítanak a valóságosakhoz, így magyarázta meg: „Az ember utánozni akarta a járást és feltalálta a kereket, amely egyáltalán nem hasonlít a lábhoz“. A versben is valami ilyen újításra készült: meglazítani az értelmet, szabad

asszociációkat követni, összekeverni a dolgokat, a finomságot durvasággal, a magas eszmeiséget gyermeki dadogással és így hagyni el a szokványos irodalom kifejezéstelen, avult unalmát.

Homályos költő, de általában meg lehet érteni; nem akarta szándékos értelmetlenséggel kifejezni a világ értelmetlenségét, mint a dadaisták. Lengyel és kubista volta dacára mégis sokkal inkább francia, semhogy cserbenhagyná az értelmet. Sőt, mintha egy árnyalattal túlságosan is értelmes volna: ő is tudálékos, mint annyi más francia költő, mint pl. előfutára, Laforgue. Szabad eszmetársításaiban igen sokszor olvasmányai szólalnak meg, nem pedig az a vad, bohémos, villonos hang, amelyet annyira keresett. Lalou igen finoman mondja: „Apollinaire műzsája, amikor elmegy a Montparnasse-ra, éppen a Bibliothèque Nationale-ból jön ki“.

Újításai ma már gyerekes modorosságként hatnak: nem tett ki vesszőket és feltalálta azt, amit már a barokk költők is ismertek, a calligramme-ot, a verset, amelynek sorai a nyomdai elrendezés következtében ábrát adnak, pl. „A megsebzett galamb és a szökőkút.“ c. vers sorai galambot és szökőkutat ábrázolnak. De szép verseiben, vagyis pontosabban versszakaiban a nagy szimbolisták ihlete és melankóliája zeng tovább a régi szépségben, csak kissé meglazított módon:

*Voie lactée o soeur lumineuse
Des Mancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton corps vers d'autres nébuleuses**

* *Tejút te tündöklő testvére
Kánaán patakjainak
S szerelmes nők fehér testének
Holt úszók követjük utad
Ködök felé csillagos égen.
(Ford, Vas István)*

„Az utolsó volt, aki tündérekkel cimborált, s Mab királyné fogatában ült“, mondja róla Cs. Szabó László.

A dadaizmust *Tristan Tzara* alapította 1916-ban Zürichben; legnevezetesebb művelője talán *Max Jacob* (szül. 1876), aki írt néhány értelmes és szép dolgot is. A legkésőbbi, sajátosan francia izmus a *szürrealizmus*, amely Freud tanának hatása alatt a tudatalatti elemeket, az álmot, továbbá a primitív költészet értékeit akarja bevinni az irodalomba; elméletét *André Breton* fejtette ki, aki *Nádja* (1928) címen nagyon szép regényt írt egy bolond párisi lányról. A szürrealistákkal rokonszenvezett egy időben *Jean Cocteau* (szül. 1892), akinek nagyon sokoldalú művéből messze kiemelkedik a *Les enfants terribles* (1929), regény a gyermekkori kapcsolatok döntő szerepéről, a fe nőni nem akarásról; a Freud és Proust nyomán támadt gyermekkor-középpontú világkép egyik remekműve, egész Európában nagy hatást gyakorolt az írókra, így nálunk Márai Sándorra. Cocteau kitűnő lírikus is. Csodálatos^s szellemi mozgékonyasága miatt őt tekintik a leginkább párisi írónak.

Bizonyos fokig rokon az izmusok lazítás folyamatával és dinamikus szemléletével az is, hogy a franciák, akik eddig teljesen elegek voltak önmaguknak, most felfedezik a francia határokon túl elterülő országokat. Az új kozmopolizmus megalapítója *Valéry Larbaud* (szül. 1881), whitmanos szabad ritmusokban énekli az expresszvonatot és az expresszvonat utazójának életformáját írja meg regényben *A. O. Barnabooth, millionaire* (1913) címen. Tovább érik ez az irányzat *Paul Morand* (szü^s. 1888), a szellemes világfi-diplomata írásaiban. Novellái (*Fermé la nuit, Ouvert la nuit*) a háború után, kifáradt és erkölcsileg lezüllött Európa éjszakájában villantanak fel lidércfényt a kor egy-egy különös alakja körül. Regényei kevésbé sikerültek. A francia kozmopolizmussal kapcsolatban beszélhetünk *André Mauroistól* is (szül. 1885), aki-

nek társadalmi regényeinél sokkal többet érnek a világháború alatti angol-francia együttműködésről szóló mulatságos karcai és angol tárgyú könyvei és tanulmányai (*Disraeli, Shelley, Byron* élete, stb.).

Jean Giraudoux (szül. 1882), a másik diplomata-író, az impresszionizmust fejleszti tovább. Mestere Francis Jammes, de világa sokkal tágabb, mozgalmassabb és érdekesebb. A dolgokat kiragadja összefüggésükből, nem sztatikus, polgári képüket mutatja, hanem olyan tájat, ahol minden elsuhanó mozgásban van. Ez a táj zordon korunkban szokatlanul és élvezetesen derűs. Szereplői mindig gazdagok, egészségesek, fiatalok, naivan nagylelkűek és áldozatosak; különösen fiatal lány-alakjai nőnek az olvasó szívéhez.

Érdekes és merész játékot játszik a francia irodalom egyik legnagyobb hagyományával, a lélekrajzzal. Itt nyilvánul meg legerősebben tehetségének ironikus oldala. Valami találó észrevételből indult ki, de ötletét addig csavargatja, addig játszik vele, amíg az ember úgy érzi, minden pszichológia csak játék, az ember személyisége is csak egy az elsuhanó bizonytalan fények és árnyak közül.

Legtöbb regényében (*Siegfried et le Limousin*, 1922, *Bella, Eglantine, Harc az Angyallal*) politikai témákat érint, nagyszerű ötletekkel próbálja megközelelni: mi a francia, miért kell Franciaországot szeretni minden gyengesége dacára. (Ez a kereső, kételkedő és gúnyos író volt az összeomló Franciaország propagandaminisztere 1940-ben!)

A nem francia olvasót jobban megragadják azok a regényei, amelyekben játékos fantáziája úgyszólván mondanivaló nélkül érvényesül; ilyen elsősorban a *Susane et le Pacifique* (1921), csodálatos Robinsonparódia, egy fiatal francia lány kalandja lakatlan tropikus szigeten, egyedül a természettel.

Az utóbbi években főképp színdarabokat írt, játékos mithológiai beöltözésben ragyogtatta kifogyhatatlan ötleteit: *Amphitryon* 38, *Judith, Éledre; La*

guerre de Troie n'aura pas lieu (1935) tragikomédia arról, hogyan kell a háborúnak mégis kitörnie, holott ég és föld összefognak ellene. Darabjaiban és regényeiben egyaránt a költőiség az, ami megfogja a lelket. A *faerie* elem, a Szentivánéji Álomra, Watteau festményeire, Marivaux és Musset legjobb óráira emlékeztető másvilági csillogás, szeszélyes szépség, törékeny és melankolikus báj teszi Giraudoux művét oly magában állóvá.

Hatása a húszas években Proustéval vetekedett; ma már múlóban van a kor többi kísérletezőjével együtt. Cocteau, Valéry Larbaud, Morand és Giraudoux legfőbb francia hívei annak az áramlatnak, amelyet az angol irodalomban neo-frivolizmusnak nevezünk. A húszas évek végén a lelkeken átmeneti bizakodás vett erőt: talán mégis olyan átléphetők lesznek az országsorompók mindenki számára, mint ahogy ezek a világjárók és diplomaták lépték át expresszvonatuk hálókocsijában, talán mégis világrajön az a testetlen, ragyogó ábránd, amit akkoriban a választott kevesek úgy hívtak: Európa. A költő talán megint nyugodtan élhet játékos fantáziájának, nem köteles állást foglalni, problémákat felvetni és megoldani, nehéz és riasztó valóságokat ábrázolni. Ezek az illúziók a harmincas években szétfoslottak.

A katolikus irodalom a hivatából szabadgondolkodó köztársaságban mindig kissé szektárius jellegű, kissé izmus. A katolikus regényírás legismertebb nevei *Estaniéj Baumann*, *Mauriac*, *Bernanos* és *Jouhandeau*. Kiemelkedik közülük *Francois Mauriac* (szül. 1885). Regényeit valami száraz, számumszerű szenvedély hatja át, szenvedély, amely győzelmesen vagy kudarcral küzd a Kegyelem ellen. A naturalizmus és a mélylélektan eszközeivel megírt psychomachiák, angyal és ördög harcai a lélekért, különösen mesterműve, *Le Fleuve de Feu* (1923) ilyen. Mégis inkább az ördög van többségben regényeiben; Mauriac világa sivár, kietlen, emberei ridegek, önzők, gögősek és gyűlölködők,

az olvasó nehezen vesz lélekzetet közöttük; a kielégítetlenség gyötrő légköre fojtogat. Világa részben a modern, nem soffőr-, hanem rossz úrvezetőtípusú, siváran eszménytelen, nagyvárosi ifjúság köre (pl. *Destins*), részben a francia vidék, Bordeaux nyárspolgári szűkössége. Erezzük a francia család titokzatos, nyomasztó hatalmát (*Le Désert de l'amour*, *Génitrix*, *Le Mystère Frontenac*, *Noeud des Vipéres*). A vigasztalan légkört csak Mauriac tragikusan tiszta hősei teszik elviselhetővé, mint amilyen a *Le Baiser au Lépreux* főszereplője.

Egészen magában álló, nehezen megközelíthető tehetség *Georges Bernanos* (szül. 1888); regényeiben a hívő lélek vívja félelmes, magányos küzdelmét Istennel, Istenért: *Sous le Soleil du Satan* (A Sátán árnyékában), *Journal d'un curé de campagne*, stb. A katolikus írók csoportja és az izmusok költői között áll *Jules Supervielle* (szül. 1884) bájos művészetével. Versei, amelyeket Rilke utolsó éveiben oly szívesen olvasott, játékos és furcsa csodálkozások a világon, megteremtésén, állatain, emberein. Hangja Francis Jammes naivitására emlékeztet (ő is Latin-Amerikában született és Délnyugat-Franciaországban él), de eszmetársításai merészebbek, váratlanabbak és érthetlenebbek. Írt regényeket is és meséje, *Le boeuf et Vane de la crèche* (megjelent magyarul a Nyugat Francia Dekameron-jában) kis remekmű, Jammes Nyúl-regényének méltó követője.

Egy másik összetartozó csoport azok a humanitárius írók, akik fiatal korukban, 1906-ban életközösségre álltak össze, csoportjukat akkori lakóhelyükről *L'Abbaye*-nek szokás nevezni: *Arcos*, *Vildrac*, *Dúhamel*, a szellemben hozzájuk csatlakozó *Jules Romains*, stb. Az emberiség, megértés, a „vie unanime“, a közös lelkű élet hirdetői.

Georges Duhamel (szül. 1884) későn érett igazán íróvá, a világháborúban szerzett orvosi és emberi tapasztalatait írva meg a *La vie des Martyrs*-ban és a

La Civilisationban. Később keletkeztek *Salavin-regényei*: hősük a nagyváros ideges átlagembere, tele megdöböntő rövidzáratokkal, tehetetlen és önző, és mindenáron kiváló szeretne lenni valamiben. Elemzésében van valami Dosztojevszkijből és valami Dickensből, de francia hűvös és kaján iróniával kezelve. Írásainak kissé laboratórium-íze van, az életáram nem járja át, nagyszerűen kigondolt és megfigyelt alakjait. A harmincas években nagy önéletrajzi regénysorozatának, a *Chronique des Pasquiers*nek több kötete jelent meg.

Jules Romáim (szül. 1885) rendkívül eleven és sokoldalú író. Pályáját versekkel és mulatságos misztifikációkról szóló kisregényekkel kezdte. Számos kitűnő szindarabot írt (*Knock*, stb.), amíg végre hozzálátott élete főművéhez, a nagy regénysorozathoz, amely még nem fejeződött be. A *Les hommes de bonne volonté* egy korszak teljes társadalmi keresztmetszetét kívánja adni, mint Balzac és Zola regénysorozatai. Be akarja mutatni — ha helyesen értjük ki nem mondott szándékát — a „jóakarátú embereket“, akik a világháború előtt hasztalanul küzdöttek a sötét, végzetes erők ellen, amelyek maguktudatlanul a katasztrófa felé sodorták az emberiséget. A merész újítás regényének nem tárgyában, hanem módszerében van. Aki egy egész kor keresztmetszetét akarja adni, annak a legkülönbözőbb társadalmi rétegekhez tartozó embereket kell szerepeltetnie. A nagy probléma az, hogyan hozza össze ezeket az embereket egyetlen egy regény keretébe. Balzac és Zola minden egyes rétegnek külön regényt szentelt. Aki a kor-egység hangsúlyozása végett mégis egy regényben akarja valamennyit felvonultatni, kénytelen komikus erőfeszítéseket véghez vinni. Jules Romains a nehézséget úgy oldja meg, hogy alakjai egy regényben szerepelnek ugyan, de nincs közük egymáshoz. Elkezdi mesélni egyik alakjának történetét, azután abbahagyja, hogy esetleg csak három kötettel később folytassa és belekezd egy másik alak történetébe. Ily-

mód a regényben vagy egy tucat regény fut egymás mellett párhuzamosan, a nélkül, hogy találkoznának.

És mégis összefüggenek egymással ezek a részlet-regények^ mégpedig a legmetafizikaibb módon: az egyidejűség erejénél fogva. A sorozat első regénye pl. egy nap alatt játszódik le Paris különböző pontjain. Minden egyes kötet arról számol be, hogy egy bizonyos idő alatt mi történik a könyv egymástól független hőseivel. Így érzékelteti az író, széthullott, atomizált modern korunkban mennyi külön világ él szűk helyen egymás mellett, látszólag minden összefüggés nélkül — és mégis tragikus összefüggésbe hozza őket a közös kor és a közös francia sors.

Ettől a technikai újítástól eltekintve a regényt a realista regényektől csak szerzőjének ragyogó okos-sága különbözteti meg. Ironikus, sokoldalú, mindentudó író, mint az angol Huxley; de jóval szárazabb, hidegebb, pedánsabb. Hiányzik belőle Huxley északi melankóliája.

Egy harmadik fontos csoport az *aktivista* íróké, akik a regényformát szociális eszmék terjesztésére, továbbá ez eszmék történetének elmondására használják fel. Ilyen *Louis Aragon* (szül. 1897), aki a húszas évek mozgalmait írja meg *Les Cloches de Balé* (A bázeli harangok) c. regényében és főképp *André Malraux* (szül. 1901). Ez a különös, nyugtalan és bátor kalandkereső tevékeny részt vett a Kuomintang kínai forradalmaiban, majd mint repülőtiszt küzdött a spanyol polgárháborúban. Kínai emlékeit őrzi a *Les Conquérants* (A Hódítók, 1929) és a *Condition Humaine* (1933)⁵ spanyol tapasztalatait pedig a *Vespoir* (1934). Tömör, minden lágyság nélküli modorában, egy-egy odavetett ténnyel világítja meg az erőket, amelyek egy lélekből forradalmárt faragnak, annak a tragikumát, hogy a tett embere nem mérlegelheti cselekedeteit erkölcsi szempontból és azt a még súlyosabb és egészen magas tragikumot, hogy a született forradalmár természettől fogva dacos individualista

és így előbb-utóbb összeütközésbe kerül a modern forradalom céljával, az egyént megszüntető közösségi eszménnyel.

Az amerikai származású *Julién Greent* (szül. 1900) fellépésekor, a húszas évek végén, úgy üdvözölték, mint aki politikai irányzatosságtól, lírától és kísérletezéstől mentes tiszta epikát hoz, nem önmagáról beszél, hanem a világról. De Green, egyes nyersen naturalista részlettől eltekintve, talán még távolabb áll a nyugodt ábrázolástól, mint a többiek. Vizionárius író, látomásaiban a leghétköznapibb jelenségek is, mint pl. egy kis vendéglő, ahová vidéki polgárok járnak ebédelni, sejtelmes és hátborzongató távlatokat kapnak. Mint a nagy angolszász írók, ő is a világ kísértetiességének ábrázolója. Felújítja a Doppelgänger témáját (*Le voyageur sur terre*, 1927, *Le Visionnaire*, 1934, stb.). Főműve a *Léviathan*, egy tömeggyilkos rettenetes, megrázó erejű története. A nagy naturalistákon túltesz az élet sötétségének írásba idézésében — ez már nem is az élet, hanem a lidércnyomásos álom vad éjszakája.

Hasonlóan sötétlátású, hasonlóan látszólag naturalista *Louis Ferdinand Céline* is (szül. 1894) egyetlen jó regényében, a *Voyage au bout de la nuit-bta.* (Utazás az éjszaka mélyére, 1932). Céline a hétköznap vizionáriusa: a kicsi csúnyságokat és undokságokat, az emberek kicsi komiszságát tudja félelmetes arányú beteg életundorra fokozni. Nagy sikerét nem kis mértékben különös, párisi argot-ból, szokatlan és meglepő durvaságokból összeálló stílusának köszönheti.

A francia irodalom annyira polgári és városi jellegű, hogy George Sand regényeitől eltekintve, azt lehetne mondani, csak ez a formátlan és új tárgyakat kereső mai korszak fedezi fel Franciaországban a földet, a falut, a parasztokat. Az első egyike *Louis Hémon* (1880—1913), aki *Maria Chapdelaine-jébtn* (1912) gyönyörű epikus képet adott a francia Kanadáról, amelynek egyszerű népe még a nagy forradalom

előtti franciaság hagyományában, jámborságban és nehéz mezei munkában éli életét. Könyvének hatalmas, egymillió példány fölötti sikerét már nem érte meg, szabad csavargó életének egy Pacific-expressz-vonat vetett véget.

Egy másik Franciaországon kívüli francia népnek, a francia Syejcnek elbeszélője *C. F. Ramuz* (szül. 1878). Korábbi regényei, mint a magyarra is lefordított *Jean-Luc Persecuté* (Az üldözött vad), egyszerűek, erőteljesek, drámaiak, mint egy népballada. Később e küzdelmes és a végső kérdéseken tépelődő lélek honi tájának hatalmas díszletei alatt az ember és az elemek küzdelmét írja meg mithikus lendületű regényeiben., amelyeknek már címei is jellemzőek: *Vamour du monde* (1925), *La grandé peur dans la montagne* (1926), *La Beauté sur la terre* (1927). Legjobb regényének a *Derborence-ot* (1935) tartják: egy hegycsuszamlás regénye, amelyben nem az emberek az igazi szereplők, hanem a Hegy.

Ramuz népiessége egyáltalán nem hasonlít a mi népi íróink naturalizmusához: a parasztkban nem napi életük jellemző apró vonásait látja meg, hanem azt, amiben az ősi mithoszokkal, az istennel és az elemekkel rokonok. Ugyanezt lehet még nagyobb mértékben mondani a legfontosabb francia népi íróról, *Jean Giono-ról* (szül. 1895) is. Már stílusa is távoláll minden naturalista természetességtől: felhasználja az izmusok nyelvi újításait, egészen egyéni, színes és kifejező nyelven ír, eredetiben igen nehéz olvasmány a külföldi olvasó számára. Nyelve is, meséje is csupa sejtelem. A föld, az erdő, a vizek titka' szólnak meg bennük és az embereknek azok a titkai, amelyek a földdel és a vizekkel közösek. Alakjai mágikus módon függenek össze a természet erőivel: a *Colline-bzn* (1929) egy falu csak úgy szabadul meg a reánehazedő rontástól, a természet gonoszságaitól, ha megölik a falu leggonoszabb öreg emberét, a *Le Chant du Monde* (magyarul *Zeng a világ* címen jelent

meg) mithikus erejű gulyások közt játszódik le fent a hegyek közt, egyik hőse a halakkal tud beszélni, másik a tehenekkel és a könyv félelmetes tűzvészrel végződik, mint a Nibelung-ének.

Ramuz-vel és Giono-vel kétségkívül új fejezet kezdődik a népi irodalomban: a múlt század idillikus és a századvég naturalista ábrázolásmódja után a nép mithikus ábrázolása. De valahogy mégsem tiszta epika, amit létrehoztak; túlságosan lírai, talán túlságosan szép is ahhoz, hogy az ember egészen komolyan tudja venni. A lengyel Reymontot nem érik utol.

Nagyon nehéz valami határozottat és helytállót mohdani az új francia irodalom egyik legnagyobb tehetségéről, *Henri de Montherlant* grófról (szül. 1896), mert elveit és magatartását oly sokszor és annyira váratlanul változtatta, hogy a kívülálló nem igazodik el rajta. Az alap valami gögös arrogancia; ez a francia olyan, mint egy Byron, aki olvasta Nietzsche-t és D'Annunziót. Vagy talán azt kellene mondani: egy Byron, aki nem romantikus lélek, hanem sofförtípus. Az olimpiai játékokat és a spanyol bikaviadalokat ünnepli és azt az embert, aki meg tud halni egy eszméért, amelyben nem hisz, — ez az ember úgylátszik korunk hőse. De kitűnő regényíró. Írt egy trilógiát, amelynek gyűjtő címe: *Les Jeunes Fittes* (1930—1937). A könyv a férfi-komiszság nyersen zseniális leleplezése; arról szól, milyen bonyolult, összetett, szeszélyes és önző a férfi szerelme a nő egyszerű odaadásához képest, arról szól, — ez is gyakori téma korunkban — hogy a férfiak alapján véve mennyire nem szeretik a nőket.

A *Les Jeunes Fittes* már visszakanyarodás a kísérletek, látomások, irányregények és mithoszok után a régi realizmus felé. A harmincas években ez a visszafelé vezető irány egyre erősebb lesz. Igen jó, de régivágású lélektani és realista regényírók kerülnek előtérbe: a „populista“ *André Thérive* (szül. 1891), a kisember-realizmus felújítója, *Jean Schlumberger*

(szül. 1877), a *Saint Saturnin* c. kiváló családregény szerzője, *Marcel Arland* (szül. 1899), aki *Vordre* c. regényében bírálja az öregek önelégült rendjét, de — ez a korszerűbb -- még jobban idegenkedik a fiatalok rendetlenségétől, és főként a harmincas évek vezető regényírója, *Roger Martin du Gard*, aki már majdnem anakronizmus, mind regényírói módszere, mind mondanivalója tekintetében, de éppen ezért, visszakanyarodása által jellemző a korra.

A Nobel-díjas *Roger Mariin du Gard* (szül. 1881) hű maradt a Harmadik Köztársaság nagy eszményeihez, amelyeket az új nemzedék oly súlyos bírálattal és kételkedéssel illet. Első regénye, *Jean Barois* (1913, magyarul *Egy lélek története* címen jelent meg), a szabadgondolkozó belső küzdelmeit mondja el a Harmadik Köztársaság nagy válságával, a Dreyfus-perrel kapcsolatban. Jean Barois-t ezer lánccal húzza vissza gyermekkori katolicizmusához, de kitart a szabadgondolat mellett akkor is, amikor családjáért cserben hagyja; halálos ágyán azonban megtörik és megtér, nem tud mindhalálig állhatatos maradni a hitelenségben, mint ahogy Niels Lyhne akarta. Szándékosan idézzük Niels Lyhnét, mert e francia regény hangulata és problémája a századvégi északi írók istenkereső írásaira emlékeztet.

Művészi szempontból legkitűnőbb írása a *Vieille Francé* (magyarul *Vén Európa* címen jelent meg), a francia vidéki élet kegyetlen és tökéletes rajza. Ez is a századvégre, a leleplező naturalista regények korára emlékeztet.

Élete nagy műve a *Les Thibaults*, hatalmas regényciklus. Francia megfelelője a Forsyte-Sagának és a Buddenbrooksnak; széles családtörténet formájában mutatja be a francia nagypolgárság válságát, — tehát ez is visszakanyarodás egy régi műfaj felé, amely a húszas évek folyamán már túlhaladottnak látszott. A regény értékéhez nem férhet kétség. Alakjai úgy megelevenednek, mint ahogy a húszas évek játékos

és kísérletező regényeinek papirosalakjai sohasem tudtak; úgy élnek, mint Balzac vagy Tolsztoj alakjai. Cselekménye emberibb együttérzést vált ki, a két Thibault-fiúban a francia szellem két örök arca tükröződik: Antoine-ban a latin világosság, egyensúly, biztonság, még az sem rendíti meg, hogy mint orvos megöli apját, hogy megrövidítse elviselhető, en szenvedéseit, — Jacques pedig a forradalmi francia, az ember, aki hősiess-örülten pusztul el, hogy tiltakozzék a világ hősiess örületei ellen. Egy ennyire közelálló irodalmi jelenség történelmi helyét nem lehet még megállapítani: nem tudhatjuk, Du Gard regényóriása elkésett régi realista regény-e, vagy pedig egy újfajta realizmus kezdete.

A korszak történetírói közül legkitűnőbb a jobboldali, az Action Française köréhez tartozó *Jacques Bainville* (szül. 1889), akinek *Hűtőire de Trois Générations- a.* (Három Nemzedék), a XIX. századi liberalizmus igen szellemes bírálata, nálunk is hatott. Jobboldali a másik nagy történetíró, az elbeszélőnek is kitűnő *Frantz Funck-Brentano* (szül. 1862) is, aki *Vancien régime* (Udvari világ) c. művében a francia monarchia sokat támadott korát védi meg szellemesen és nagyon sok adattal, bebizonyítja például, hogy a híres „lettre de cachet“-k, a királyi parancsok, amelyek alapján minden törvénykezési eljárás mellőzésével el lehetett fogni és évekig vagy élethossziglan börtönben lehetett tartani valakit, egyenesen áldásosak voltak a társadalom számára. Ezzel és hasonló paradoxáival ő is, mint Bainville, Szekfű Gyulára emlékeztet. Marié Antoinette gyémántnyakékéről szóló könyve (*Uaffaire du Góllier*) nemcsak Stefan Zweig könyvénel, hanem a téma valamennyi feldolgozásánál is izgalmasabb.

A francia irodalomnak mindig büszkesége volt az irodalmi kritika. A húszas évek is tovább viszik Sainte-Beuve nagy hagyományait, ha a régiekkel teljesen egyenrangú kritikus nem is lép fel. *Albert Thibaudet* (1874—1935) tudományos módszerekkel,

a bergsoni filozófia alapján ítélte és boncolta az irodalmat, *Charles du Bos* a katolicizmus felől „közelíti meg“ a könyveket (*Approximations*), éppúgy, mint a romantikát védelmező, kissé bőbeszédű *Henri Bremond* (szül. 1865). Utóbbi fejtegette ki elméleti könyveiben a „poésie pure“, a tiszta költészet eszméjét és mibenlétét. (*La poésie pure, Prière et poésie.*)

MAI AMERIKAI ÍRÓK

Naturalizmus

Amilyen terméketlen volt Észak-Amerika irodalma a századforduló korában, olyan hatalmas a fellendülés a világháború után. 1915-ben jelenik meg *Van Wyck Brooks* könyve, *America's Corning Of Age*, „Amerika nagykorúvá lesz“ címen. Csakugyan ez történik. Amerika a múlt században még Anglia tanítványa, ha néha egészen kitűnő tanítvány is. Láttuk, mint találja meg fokozatosan a külön amerikai mondanivalót, amelyet már nem tanulhat el az óhazától, amelyet neki kell elmondani az egész világ számára. Ez a külön amerikai mondanivaló a háború után egy egész, kiváló nemzedék könyveiben szólal meg és Európát csodáló meghallgatásra kényszeríti. A húszas évek az amerikai irodalomnak is nagy korszaka, akár az angolnak.

A fellendülést az okozza, hogy az amerikaiban ekkor fejlődik ki igazán a nemzeti öntudat. Az előző században az amerikai öntudat még csak ott tartott, ahol az európai nemzetek a humanizmus korában: még csak büszkék voltak. Most kezdenek gondolkozni önmagukon. Most érnek oda, ahol Európa a múlt század elején tartott. Felmerül a kérdés, milyen az amerikai, miben különbözik Isten többi teremtményétől? Erre a kérdésre kíván feleletet adni az új amerikai realizmus.

Ez az irány az európai naturalizmus folytatója és tengerentúli megfelelője. Mi az oka annak, hogy Amerika ekkora késéssel jutott csak el a naturalizmus-hoz? Egyik oka az, hogy csak most, a világháború, a gazdagsági hullám és a szegénységi hullám megrázkódtatásai után fejlődik ki Amerikában az a társadalombíráló szellem, amely a naturalizmus feltétele. A multszázadi amerikaiak részben túlságosan elégedettek voltak magukkal, semhogy bírálatra vágyódtak volna, részben pedig puritán felfogásuk még iszonyodott a naturalizmus szókimondásától. Az első naturalista regény, *Dreiser Sister Carrie*-je. 1900-ban még rettenetes botrányt váltott ki. A másik ok pedig az, hogy Amerika eddig minden irodalmi áramlatot Angliából kapott, a naturalizmust pedig nem kaphatta Angliától, mert Angliában alig volt naturalizmus. De a világháború Amerikában is bizonyos szellemi kozmopolitizmust fejlesztett ki, akárcsak Angliában és Franciaországban. Az amerikai művelt közönség érdeklődése most fordult csak a modern francia, skandináv, orosz irodalom felé, most tanuja meg a pesszimizmust, a társadalomkritikát, a naturalizmust.

És legfőképp azért jön el most a naturalizmus ideje, mert most tudatosodnak Amerikában a társadalmi problémák, az osztályharc, az a tény, hogy a demokrácia minden nagyszerűsége dacára egészen más gazdag amerikaiak és más szegény amerikaiak lenni. A XX. században sokkal erősebbek Amerikában a társadalmi különbségek, mint a múlt században. Mark Twain idejében még minden yankee kispolgár volt; most a kispolgári réteg fölé épül egy hatalmas és az európainál is zárkózottabb pénzarisztokrácia, alatta pedig a nagyvárosi proletariátus és a törpefarmerek részben fajilag és vallásilag is idegen óriási tengere terül el: a magyarok, olaszok, írek, zsidók, négerék hatalmas asszimilálatlan tömegei. Tömegek, amelyeknek még nem találtak helyet a homogén nép számára készült demo-

kráciában. Az asszimiláció kérdése is sürgőssé teszi az amerikaiáság tudományos és művészi meghatározását.

Az amerikai naturalizmus megalapítója *Theodore Dreiser* (szül. 1871). A világháború előtt megjelent regényei, *Sister Carrie*, *Jenny Gerhardt*, *The Financier* és *The Titán*, részben botrányt váltottak ki, részben pedig teljes közöny fogadta őket. De az idő neki dolgozott és 1925-ben megjelent hatalmas regénye, *The American Tragedy* világsiker lett. Egy sivárlelkű fiatal törtetőnek élete és katasztrófája. Mint társadalmrajz és mint lélekrajz egyaránt nagyszabású: mindenre kiterjedő leltározása az amerikai nagyváros életformáinak, a gyárnak, a gazdagok villáinak, az osztályok demokratikus keveredésének és örök-emberi nemkeveredésének. Az európai naturalizmus alig tud ennyire széles és tárgyilagos, páthosz- és irányzatmentes világábrázolást felmutatni. Aki elolvasta, azt aligha érhetik meglepetések Amerikában. Egyetlen hibája, hogy Dreiser olyan rosszul ír, amilyen rosszul talán még soha jó író nem írt. Stílusában megérezhető minden, ami barbár és kiéretlen az amerikai civilizációban. Mondatai pépesen fekszenek el, semmi ritmusuk, semmi ízük. A gépkorszak stílusa...

Dreiser nem húzza alá a társadalmi tendenciát, de a másik korai naturalista, *Upton Sinclair* (szül. 1878) úgyszólván mondatonkint oldalba vágja az olvasót: „Figyeled? Ilyenek a gazdagok!“ A gazdagok rettenetesek, a szegények angyalian jók. A furcsa az, hogy Upton Sinclair sikereit mégis valószínűleg annak köszönheti, hogy csupa erkölcsi felháborodásból oly izgalmasan írja le az amerikai felső tízezer léha és kicsapongó életét. (*Oil*, magyarul *Petróleum* címen, stb.) Párbeszéd-alakú irodalomtörténete, a *Mammon Art*, a történelmi materializmus népszerű irodalomszemléletét tartalmazza. A dolgok, ahogy ő látja, rendkívül egyszerűek: az írók mindig kiszolgálták a vezető rétegeket és ez mindent megmagyaráz. Pindaros és a dór ódaköltők pl. az akkori arisztokrácia „reklám-

séjjei“ voltak. De azt nem mondja meg, mi szüksége volt az akkori arisztokráciának reklámra. A syracusei zsarnokok, amennyire tudjuk, nem árusítottak fogpasztát...

Az európai irodalomban a naturalizmussal párhuzamos jelenség az impresszionizmus. Az amerikai irodalomba *Sherwood Anderson* (1876—1940) vezeti be, talán Knut Hamsun hatása alatt, de mindenesetre önálló amerikai formában. Legjobb regénye, *The Dark Laughter* (*A sötét kacaj*) egy másfajta elnyomásról beszél, nem a gazdaságiról. Az amerikai embert a sok évszázados puritán erkölcsi felfogás azzá tette, amit ők úgy hívnak: „sex-starved“, szerelmileg kiéhezett. A modern amerikai regényben igen gyakori a szerelmi lázadás, a szökés a puritánság igájából. Erről szól a *Dark Laughter* is. Táji háttere a nagy, álmos Mississippi, Huckleberry Finn és az örökké nótáskedvű, elnyomott, de legalább a szerelemben szabad négerek folyama. *Sherwood Anderson* stílusa igen nagy hatást tett a későbbi amerikai írókra. Kiküszöböl belőle minden réiori, minden tudálékos elemet, a lehető legegyszerűbb érzelmi kifejezésre törekszik.

A húszas években fellépő újabb naturalista nemzedék legismertebb tagja a Nobel-díjas *Sinclair Lezvis* (szül. 1885). Regényeinek a húszas években olyasfajta általános sikerük volt, mint az előző században Dickens könyveinek. A művelt réteg és a legszélesebb nagyközönség egyforma gyönyörűséggel olvasta.

Stílusában, elbeszélő módjában is van valami, ami Dickensre és általában a múlt század derűs realizmusára emlékeztet. Alakjait meleg együttérzéssel rajzolja, kedves humorral mosolyog gyengeségeiken, mulatságos, enyhén groteszk kalandokba bonyolítja őket. Kedveli a párhuzamos szerkezeteket, mint a régiek, és minden társadalombíráló irányzata ellenére mégis nagyon szereti az amerikai életet, otthonosan érzi magát benne és kellemes közérzetét átadja az olvasónak is.

Kitűnő író, amíg átlagpolgárok sorsát írja meg.

Az átlagos amerikai kisváros, az átlagos meg nem értett asszony életét első sikerében, a *Main Streetben* (*Főutca*, 1920), az amerikai középvagyonú nyárspolgárt *Babbittben*, a gazdag amerikait *Dodsworthben* — és egyízben a nagy írók rangjára emelkedik: *Arrowsmith* c. orvosregényében. De behatárolt tehetsége csődöt mond, ha bonyolultabb lelki jelenségeket akar rajzolni, mint az *Ann Vickersben* (magyarul *Egy modern asszony szíve* címen jelent meg). Utolsó regényében, *It Can't Happen Here* (*Ez nálunk lehetetlen*), a legaktuálisabb politikai problémát, a diktatúrák keletkezését írja meg; színhely Amerika a legközelebbi években.

Ma az ember bizonyos kiábrándultsággal gondol vissza Sinclair Lewis regényeire is, mint annyi más könyvre, amely oly friss és eleven volt a húszas években. A legtöbb ilyen könyv kiment a divatból — Sinclair Lewis ellenkezőleg, tömegcikk lett. És most a kritikus megdöbbenve vizsgálja lelkiismereteti vájjon nem volt-e mindig is az?

A legforradalmibb felfogású amerikai regényíró, *John Dos Passos* (szül. 1896) a naturalizmus kissé már állott módszerét igyekezett technikai újításokkal felfrissíteni, technikaiakkal abban az értelemben is, hogy a „technika diadalával“, a mozival és a rádióval függenek össze. A fejezeteket rövid „híradó“ előzi meg, a regényben minduntalan slágerek harsognak, mintha közbeszólna a grammofón és a rádió, a slágerek jelzik a történelmi időpontot, amelyben a fejezet lejátszódik: „akkor, amikor ez meg ez a dal volt divatban. ..“ Legtöbbet pedig Joycetól tanult: a monologue intérierurt, az összefüggéstelen, de atmoszférát kifejező szavak felvonultatását. A regényeket apró mozaikokból rakja össze. Dos Passos szimultaneista. (Az expresszionizmus egyik ága, azt akarja kifejezni, hogy a világon *egyidejűleg* mennyi mindenféle történik.) Könyveiben több történet fut egymás mellett, így fejezi ki a nagyvárosi élet közösségi jellegét. De ezektől az inkább kül-

sőséges újításoktól eltekintve régi értelemben vett kitűnő naturalista regényeket írt. Gyors felvillanásokkal megvilágított tragikus sorsokat rajzolt, amelyekért a társadalom és korunk végtelen butasága felelős. (*Manhattan Transfer*, magyarul *Nagyváros* címen; 79/9; *The 42nd Parallel*, stb.)

A naturalista ábrázolásmódot újszerű technikával frissíti fel *Christopher Morley* (szül. 1890) is kitűnő regényében, amelynek címe: *Humán Being* (magyarul *Ember volt* címen jelent meg). Az ő technikai újításának nincs köze a gépkorszakhoz, inkább az európai, különösen az angol regények idő-kísérleteivel rokon. Egy ember meghalt; egy másik ember, akinek semmi dolga, elhatározza, hogy megírja a halott életrajzát — annyi életrajzot írnak mostanában nagy emberekről, ő arra vágyik, hogy megírja egy nem nagy ember, egy egész egyszerűen emberi ember történetét (a naturalista program!). Utánajár mindennek, amit megtudhat a halotról és így alakul ki szemünk előtt, *vissza-felé*, egy ember élete. A regény varázsát az adja meg, hogy halott hőse csakugyan annyira emberi ember volt, épp olyan, mint mindenki más, és mégis „ember volt, egyedüli példány“.

A Sherwood Anderson-féle impresszionizmust *Ernest Hemingway* (szül. 1898) folytatja tovább a húszas években, ő írja a legjobb amerikai háborús regényt: a *Farewell To The Arms* (*Búcsú a fegyverektől*) az osztrák-magyar-olasz harctéren játszódik le, majd a nagy olasz visszavonulás és a hősnek a hadseregtől való szökése után Szejcben zárul le egy szerelmi tragédiával; a hősnő megrendítően leírt halálküzdelem után gyermekágyban hal meg. Hemingway lírai stílusával érte el igen nagy hatását. Ma már, kellő távolságból nézve, modorosnak kell találnunk ezt a stílust, amelyből messzemenően kiküszöbölte az intellektuális elemet. Az egyszerűség a legveszedelme-sebb affektáció. Hemingway helyenkint már olyan egyszerű, mint egy nyolcéves kislány.

Az amerikai naturalizmus a harmincas évek folyamán tovább érett, kissé el is gépisedért, de ekkor találta meg legerősebb íróját *John Steinbeck* (szül. 1902) személyében. Steinbeck diadalmas sikerű regénye, *Grapes of Wrath* (*Érik a gyümölcs*) egyesíti a proletár-naturalizmus és az európai értelemben vett parasztregegy világát. Hősei, a traktorok által földjük-ről kiűdözött és Nyugat felé vándorló kis farmerek, európai értelemben parasztok, de öntudat és keserűség szempontjából proletárok. Nincsenek hagyományaik, nincsen paraszti életrendjük. Automobilon utaznak (az automobil a regénynek olyan szerves része, mint egy parasztregegynek a háziállatok), lelki alkatuk nem a paraszté, hanem a szegény emberé. Oly hatalmas és megrendítő alkotás, mint Zola *Germinaija*. Alig van új regény, amelynek szereplőit az ember ilyen jól megismerné és ennyire együtt szenvedne velük. Széles és nyugodt realizmusa ellenére van benne valami démoni, fojtogató is: emberei menekülnek, lázasan, automobilon, a nyomukban levő, mindig érezhetően és fenyegetően közeledő nyomor elől, menekülnek egy szertefoszló illúzió felé, menekülnek a semmibe. Bár a könyv sajátosan amerikai társadalmi kérdéstről szól, mégis egyetemes jelentőségű, a harmincas évek fojtogató, riasztó légkörének, a menekülők mögött közeledő veszedelemnek tökéletes kifejezése.

Az amerikai naturalizmus drámája és lírája sem miben sem marad el a regény mögött. A drámaírók közül kiemelkedik *Eugene O'Neill* (szül. 1888) különös, nagyon eredeti egyénisége. Merész kereső, állandóan útban van valami újabb forma felé, sohasem ismétli önmagát, minden darabjában van valami egészen szokatlan. Első drámái, *The Emperor Jones*, *The Great God Brown*, *The Hairy Ape* expresszionisták. Később Joyce és a lélekelemzés hatása alatt azzal kísérletezik, hogy a szereplők elmondják külön azt, amit mondanak és külön azt, amit gondolnak (*The Strange Interlude*, *Különös Közjáték*).

Mindezekben a kísérletekben van valami hideg és > kiagyalt; ez is mind a gépkorszak vívmánya. De trilógiája, *Mourning Becomes Electra* (magyarul *Amerikai Elektra* címen adták) úgy látszik az utolsó két évtized legnagyobb drámai alkotása volt. Újra elmondja a nagy aischylosi tragédiát, Agamemnonnak és családjának történetét, a múlt század közepére, amerikai puritán környezetbe helyezve. Az eredmény megrendítő: az ember csodálkozva látja, hogy a nagy antik téma mennyire nem veszített semmit erejéből, milyen könnyen, milyen természetesen engedi át magát az időszerű feldolgozásnak, a drámai lényeg mennyire nem változott két és félezer év alatt. A végzetet a tudatalatti helyettesíti; a drámának talá«n egyetlen gyengéje, hogy hősei túlságosan is tisztában vannak Oidipus- és egyéb komplexumaikkal. De ettől eltekintve úgy viselkednek, mint az egészen nagy stílusú drámához illik; az új világbeli O'Neill olyan régies, örök hangot ütött meg, amelyet az óvilág írói már elfelejtettek.

A naturalista líra úgyszólván amerikai sajátosság. Líra, amely a való élet nyersségét, köznapiasságát, leplezett dolgait tükrözi, azon a nyelven, ahogy Amerika egyszerű embere beszél. Legnevezetesebb képviselője *Edward Lee Masters* és *Vachel Lindsay*. *Lee Masters* (szül. 1868) még 1915-ben írta meg *Spoon River Anthology*-t, amelyet 1924-ben folytatott. Az elsőben egy amerikai falu embereinek arcképén át a magánélet rejtett ocsmányságait és rejtett hősiességeit leplezi le, a másodikban pedig a közélet sivárságát, eszménytelenségét, rendkívül ízes amerikai népnyelven. Még inkább népi költő *Vachel Lindsay* (szül. 1879); különössége az, hogy az amerikai kispolgári tömegek lapos és együgyű meggyőződéseinek tud lendületes költői formát adni: az ú. n. fundamentalista vallásosságnak, az alkoholelles mozgalomnak, a moziszinészek kultuszának stb., szóval mindannak, ami ellen az amerikai írók általában hadakozni szoktak.

Olyan furcsa jelenség, mintha az Üdvhadsereg valamelyik buzgó tagjából nagy misztikus költő lenne. Mert kétségkívül nagy költő, csodálatosan közvetlen és tiszta lírai hangjai vannak — mint egy Burns, akit nem a falu, hanem a nagyváros egyszerű népe küldött a világba.

Az ellenkező véglet *Ezra Pound* (szül. 1885) lírája: itt minden zárkózott, csupa intellektualitás, régészet, könyvműveltség; a verset idegennyelvű idézetek és utalások tömege lepi el és teszi igen nehezen érthetővé. Művei drága és kis példányszámú amatőrkiadásokban jelennek meg, folió-alakban.

Amerikai újromantika

A naturalizmussal párhuzamosan egy új romantikus hullám is végigvonul az amerikai irodalmon. Történelmileg megfelel a húszas évek európai kísérleteinek, a mithosz- és csoda-keresésnek, a neofrivolizmusnak; de komolyabb, felelősségteljesebb. Amerikában minden romantika és minden esztétizmus tiltakozás a gépkorszak, a business-erkölcsiség ellen. Az amerikai elit most jut el az európai századvég finom és dekadens hangulatához, most kezdi csak érezni, hogy egy korszak elmúlóban van.

Az újromantika előfutára *James Branch Cabell* (szül. 1879) meseközépkorban játszódó regényeivel, amelyek közül legismertebb *Jurgen*. Cabell munkássága menekülés a kor elől, színesebb álmotájakra, az emberiség nagy legendái felé. Bár a felszabadult életörömet hirdeti, írásait mégis a menekülés melankóliája hatja át és teszi költőivé. *Jurgen* szomorúsága azé az emberé, aki nem érzi elégségesnek önmagát azokhoz a nagyszerűségekhez, amelyeket szerelem, sors, dicsőség rámérnek. *Jurgennek* vágyait az ördög mind teljesíti, de *Jurgen* idővel visszakéri öreg, veszekedés feleségét és azt kívánja, hogy újra öreg;

lehesen: mert öregnek lenni sokkal kényelmesebb és felelőtlenebb, mint fiatalnak lenni. „Die Niederage des Gefühls vor dem Leben“, az érzelem vere-sége az étellel szemben, így nevezte ezt Thomas Mann...

Az emberiség örök legendáihoz fordult a tudós *John Erskine* (szül. 1879) is. Elmondja, mintha modern és amerikai emberekről beszélne, *Szép Heléna Magán-életét, Ádám és Éva, Galahad* és a Grál-lovagok történetét. Ádám pl. nem is Évát szereti igazán, hanem Lilithet, mégis feleségül veszi Évát, mert nem tud ellenállni a vonzóerőnek, amely Éva tudatos gyámoltalanságában rejlik és mert a konvencionális Éva feltétlenül ragaszkodik a házassághoz; de azután is, ha jól akarja érezni magátitokban felkeresi Lilithet, stb. Mint Cabell, ő is közeláll az európai neo-frivolizmusához.

Pearl S. Buck (szül. 1892) éveket töltött Kínában, legjobb regényei, köztük a *Good Earth* (Édes Anyaföld, 1931), K nában játszódik. Új világot fedezett fel az olvasók számára: az északkínai paraszt nehéz életét, szenvedéseit éhínségek és háborúk idején. Az Édes Anyaföld hősnője, a csendes, bátran és alázattal szenvedő kínai asszony a modern regény egyik legfejletlenebb nőalakja. Férfi ezt az alapot sosem tudta volna megírni.

Willa Cather (szül. 1876) az új katolicizmus amerikai írónője. Francia-Kanadában játszódó regénye, *Shadows On The Rock* kissé nehézkesen mozog, annál kitűnőbb a *Death Comes For The Archbishop* (1927), egy francia eredetű újmexikói missziós püspöknek és hűséges kísérőjének kalandjait meséli el indiánok és indiánnál vadabb fehérek között.

Az amerikai újromantika legnagyobb tehetsége *Thornton Wilder* (szül. 1897). Nagyon finom és előkelő stílusművész, komoly és könnyed mondatai klasszikus szépséggel sorakoznak egymás mellé. Két kitűnő regénye van, *Cabala* és *The Bridge Of San*

Luis Rey (Szent Lajos király hídja, 1927); többi regénye kevésbé sikerült. Regényeibe igen hatá- ' sosan olvaszt bele mozzanatokot nagy írók életéből, így a Szent Lajos Király Hídja egyik szereplője Marquise de Sévigné, más néven és délamerikai környezetben; a Cabalában hasonló rejtett módon írja le Keats utolsó római napjait. Szent Lajos Király Hídja arról szól, hogy a XVIII. században Limában leszakad egy híd, öt ember a halálát leli. Egy arra járó szerzetes, aki könyvet készül írni a Gondviselés megbízhatóságáról, kutatni kezd, vajjon miért éppen ez az öt ember halt meg, mi volt halálukkal a Gondviselés szándéka. Az öt ember egymásba fonódó története gazol,!a a Gondviselést: egyikük halála sem volt vak véletlen, mind az öten életük olyan pontjára értek, ahonnan nem volt tovább út, csak a halálba.

Valószínűleg ezt a könyvet követte *Louis Bromfield* egyik első regényével, a *Strange Case Of Miss Annie Spragg-gel*: Itt egy idősebb amerikai lány megkapja a stigmákat és egy amerikai tudós keresi a megokolást. Későbbi regényei, *The Rains Came* (Árvíz Indiában) stb. óriási közönségsikert értek el.

Az újromantika feltámasztja az otthoni, amerikai történelmet. *Joseph Hergesheimer* (szül. 1880) a századvégi esztéticizmus hangulatával írja meg a régi Amerika csendjét, halódó városainak mélabúját novelláiban és regényeiben (*Quiet Cities, Java Head, Tampico*, stb.).

A harmincas években az amerikai történelem ;ránt való érdeklődés óriási terjedelmű történelmi kalandregények írására indítja az ügyesebb szerzőket. Az áradatot *Hervey Allén* (szül. 1889) indítja meg, *Anthony Adverse-jével* (1933); a legnagyobb példányszámot eddig *Margaret Mitchell* érte el *Gone With The Wind* (Elfújta a szél) című regényével. De a divat még egyre tart és a rekordot egyik percről a másikra megdöntheti egy újabb és még hosszabb regény.

Az új amerikai irodalomnak számos kitűnő esszé-istája és kritikusa is van. *Henry L. Méneken* (szül. 1880) *In Defense Of Woman* c. rendkívüi szellemes tanulmányában a túlzó amerikai nőtisztelet ellen száll hadba a neo-frivolizmus fegyvereivel. *Ludwig Lewisohn* (szül. 1883) számos regényen és tanulmányon kívül írt egy harcias, minden elismert tekintélyt merészen bíráló szellemű *Amerikai Irodalomtörténetet*, amelyben a mélylélektan és az irodalomszociológia eszközeit alkalmazza az amerikai írók megítélésére. Könyvünkben felhasználtuk az ő, valamint a nem kevésbé szellemes és kritikus beállítottságú *Wyndham Lewis* (szül. 1884) megállapításait.

MAI EURÓPAI IRODALOM

Olaszok

A modern olasz irodalmon ugyanazok az áramlatok futnak keresztül, mint a nyugati irodalmakon, csak itt másképp nevezik: a naturalizmus olasz neve *verismo*, az expresszionizmusé *futurismo*, az új-klasszicisztikus törekvéseké folyóiratukról *La Ronda*, az új népiesség *Strapaese-mozgalom* és azt a meghatározhatatlan intellektuális, gúnyos és csodakereső irányt, amely Nyugaton az izmusokat felváltotta, itt *novacentismo-mk* nevezik. Nagyon találó nevet adtak legújabban az új tárgyilagosságnak, új realizmusnak is: *contenutismo*, tartalmiasság.

A háborús és közvetlenül háború utáni évek nagy ígérete volt *Giovanni Papini* (szül. 1881), aki ugyan 1912-ben megjelent önéletrajzának már ezt a címet adta: *« uomo finito*. Egy befejezett ember (magyarul *Az Élő Halott* néven jelent meg), — de könyvével azt akarta bizonyítani a fiataloknak, hogy még nem befejezett ember, még mindegyre folytatja azt a lázas keresést, amelyről szellemi önéletrajza szól. De ha jobban megnézzük, fejlődése inkább csak szeszélyes átvándorlás újabb és újabb rendszerekbe. A nagy ígéretből nem valósult meg más, mint élvezhetetlenül szóvirágos és bőbeszédű *Storia di Cristo* (1920) c. Jézus-életrajza, amelyet idővel a hozzá hasonló Dante-életrajz követett. Tehetségének

legjobb oldala a kor vezető szegeméi és eszméi ellen forduló szatíra, amely pl. *Gog* (1931) c. szeszélyes regényében érvényesül.

A futurizmus a világháború előtt kezdődött el, talán első volt az izmusok között. Feltalálója, *Francesco Marinetti* (szül. 1876) francia anyanyelvű, a futurizmust is Parisban kezdte hirdetni. Ennek az izmusnak jellegzetesen olasz vonását maga a 'futurizmus' szó fejezi ki: lázadás a múlt ellen, a nagy irodalmi és nyelvi hagyományok ellen, amelyeknek súlya természetesen sehol sem olyan nyomasztó, mint Olaszországban, ahol az ember állandóan a történelemben jár-kei. Marinetti és követői a modern élet felsőbbrendűségét, a technika diadalát, az új dolgok szépségét hirdették. Ódát rnak a versenyautomobilhoz, náluk elsőrendű mondanivaló a gépkorszak dicsőítése, ami mestereiknél, Whitmannél és Verhaerennél, csak egy a sok motívum közül. Mint annyi más izmus, a futurizmus sem tudta szándékát megvalósítani. Mindegyre az erőről beszélt, de nem tudta az erőt kifejezni verseiben.

Marinetti és köre a világháború alatt lelkes beavatkozáspárti volt (az izmusok mind aktivisták, a tettet követelik), majd a háború után a futurizmus egy ideig a fasizmus hivatalos művészeti iránya lett, míg nem a fascio uralma megszilárdult és higgadtabb, művészibb formákat vett pártfogásába. Marinetti, a fáradhatatlan, mozgalmat indított a makaróni-evés ellen és az üvegkalapok viselése mellett, de végül úgy látszik ő is megöregedett, mint minden titán, akinek nem adatik meg fiatalon meghalnia.

A futuristák közül legtehetségesebb *Aldo Palazzeschi* (szül. 1885). Van egy regénye, *La Codice di Perela*: hőse füstből lesz emberré és állandó félelme az, hogy szét fog gomolyogni, „nincs súlyom“, mondja rémülten és tétován. Az egész modern olasz irodalomban van valami füstszerű, gomolygó, nem konkrét, nincs súlya (ezt nem értékére mondjuk, hanem

milyenségére), nincsen benne nehézkedési erő, minden percben elrepülhet.

A háború után közvetlenül következő, Olaszországra nézve válságos évek komor hangulatát rögzíti *Borgese* és *Tozzi*. *Antonio Borgese* (szül. 1882) regénye, *Rubé*, az utolsó századvégi regény, a terméketlen, pusztító önszemléletbe merült ember csődje az élettel szemben. *Federigo Tozzi* (1883—1920) riasztó regénye, a *Három Kereszt*, család és bűntudat örjögésében mutatja be ezeket az apokaliptikus idöket.

1918-ban adják elő Rómában *Luigi Pirandello* (1867—1936) első darabját. 1921-ben a *Sei Personaggi in cerca d'autore* (Hat szerep keres egy szerzöt) világhírüvé teszi. Pirandello ekkor már 54 éves; vidéki tanár, megszámlálhatatlanul sok novellát és regényt írt, amelyekről alig vettek tudomást. 1934-ben Nobel-díjat kap. Nemcsak gondolkozó ember, hanem szakfilozófus is, nincs még egy író, aki annyira az elmélet felöl közelednék az alkotáshoz, mint ő és oly kevésbé „eplezné ezt. Múveit Grandpierre Emil „ismeretelméleti drámáknak“ nevezi.

Körülbelül vele egyidőben bontakozik ki *Massimo Bontempelli* (szül. 1884) elbeszélő tehetsége; addig verseket, tanulmányokat és színdarabokat írt. Ez a két író képviseli Olaszországban a húszas évek jellegzetes hangját. Az alapvető problémák műveikben különösen éles megvilágítást kapnak, groteszk és túlzó beállításukban lehet legjobban tanulmányozni, miről is van szó.

Amiről szó van, az az individualizmus csődje. Az individualizmus a polgári világrend alapja, avval együtt emelkedik és hanyatlik. Láttuk, mint kezdett problémává lenni az individualizmus értéke a múlt század közepén, Schopenhauernél, Hebbelnél és Ibsennél; láttuk, mint vált kérdéssé társadalomépítő szerepe a közösséget hirdető nagy oroszoknál és a modern szociális költészetben; most azonban az új írók létezését kezdik ki. Van-e személyiség egyáltalán? A felelet:

van *Uno, nessuno, e centomila* egy, egy sem és százezer ahogy Pirandello egy regényének címe mondja; százezer személyiségünk van, a szerint, amint százezen látnak bennünket, mindenkiben más kép él rólunk és az egyik éppoly valóságos, mint a másik — vagy egyik sem az. Bontempelli darabjában, a *Nostra Deá*-ban a hősnő mindig olyan, amilyen ruhát magára vesz. Pirandello *IV. Henrik*éhe& egy úr egy álarcos felvonulás közben, amelyen IV. Henrik császárnak öltözött, leesett lováról, megsérült a fején és ekkor az idő megállt számára, ettől kezdve mindig IV. Henriknek tudja magát. Később meggyógyul, de továbbra is kitart szerepe mellett: mert ez biztosabb, komolyabb, mintha ismét belevetné magát a folyton változó életbe és egyre cserélgetné személyiségeit, mint a többiek. Neki igenis van személyisége, csak neki, az örültnek; a többiek csak szerepeket játszanak, levetik megunt maszkjukat és újat vesznek fel. Miért lennének akkor olyan büszkéek egyéniségünkre?

Már a német romantika is ismerte az illúzió megbontásának azt a módját, amelyet ők „romantikus ironiának“ neveztek, B. Shaw is gyakran alkalmazza darabjaiban: a szerző egyszerre csak elneveti magát és beismeri, hogy játék, hazugság az egész darab vagy regény. Pirandello *Hat Szerepe*, s a két szerzőnek és követőinek többi műve nem más, mint egész darabbá vagy regénnyé duzzadó romantikus ironia, állandó megbontása a művészi illúziónak, játék és filozófia az illúzió és a valóság viszonyáról. Miért nem írta meg a szerző azt a darabot, amelyben önök szerepelnek? kérdi a rendező a színpadon váratlanul megjelenő hat szereptől, amely szerzőt keres. „Talán mert azt gondolta, hogy a mai színházi viszonyok közt nem érdemes megírni...“ Bontempelli *Ezüst Kakas* című regénye egy nagy gyilkossággal kezdődik. Az olvasó várja a kibontakozást. A huszadik oldalon azonban a szerző így szól: „Sietünk kijelenteni, hogy — bár azóta több mint húsz év múlt el —

később sem derült ki soha, hogy ki volt Gaspare della Costa gyilkosa. Ezt már most közöljük, nehogy az olvasó azzal áltassa magát, hogy az elbeszélés folyamán majd kiderül...“

Kettejük közt az a nagy különbség, hogy Pirandello keresi az értelmet, ezért oly bonyolultak művei, Bontempelli viszont gyönyörködik abban, hogy semminek sincs értelme. Ő is szeret csodálatos eseményeket elmondani, mint angol kortársai, de olyan csodákat, amelyeknek semmi értelmük sincsen. Az *J7 Figlio Di Due Madri* azokról a bonyodalmakról szól, amelyek akkor keletkeznek, ha egy gyermek történetesen két anyától születik. A *Gente nel tempo* (magyarul Halálos Élet címen jelent meg) arról beszél, hogy érzik magukat egy család tagjai, ahol pontosan minden ötödik évben meghal egy családtag. Aforizmákat is írt, örök igazságok tömegét, amelyek teljesen megokolatlanok: „A hosszú szempilla férfiaknál leküzdhetetlen hazudozási hajlamot jelent, nőknél mérhetetlen szelídséget és predestinációt a vízbe-fulladásra“.

A két íróval azért foglalkoztunk ennyit, mert problémáikat a korra igen jellemzőeknek tartjuk. Egyébként különösen Pirandello értéke kérdéses. Igen nagy a távolság szándék és megvalósítás közt, — nemcsak művészeti, hanem filozófiai szempontból is, Nem tudja gondolatait rendszeresen végiggondolni és elmélyíteni; mindig marad bennük, minden görcsös eredetiség dacára, valami banális. Mindkettejük írásai kiagyaltak és papirosíúek; de vajjon nem éppen ezáltal fejezik ki nagyon késői, nagyon tudatos, élettől elszakadó civilizációnkat? Deshumanizáción del arte, a művészet embertelenné válik, mondja Ortega y Gasset.

A tudatfolyam-regényt, a joycei irányt az olasz irodalomban a trieszti *Italo Svevo* (1861—1928) képviseli *La Coscienza di Zeno* c. regényével (1923). Botladozó, köznapi, tájszólásokkal kevert nyelven ír,

kiküszöböl stílusából minden nagy rétori hagyományt, s ezzel úgy megdöbbenette az olasz olvasókat, mint Lawrence az angolokat trágár szavaival.

Spanyolok

A modern spanyol irodalom nagy büszkesége az esszé-írás. Az ú. n. 98-as nemzedék, *Unamuno* és *Azorin* ebbe az irányba indította az írókat és a húszas évek nagy társadalmi és politikai nyugtalansága is ennek kedvezett. Az írók inkább állásfoglalásuk és a helyzet tisztázását keresték, mintsem ábrázolást és lírai önkifejezést.

A legkiválóbb és a külföldön legismertebb spanyol¹ esszéista *José Ortega y Gasset* (szül. 1883), a kor egyik vezető gondolkozója és a mai próza egyik legnagyobb mestere. Mint a magas színvonalú *Revista de Occidente* c. folyóirat szerkesztője is irányítóan hatott a spanyol szellemre. Esszéi nagyszerűen eltalálják a helyes közéleti filozófia és líra közt, az értelem és az érzelem latin harmóniában egyensúlyozódik ki benne.

Espaha Invertebrada (Gerinctelen Spanyolország, 1922) c. munkájában mintáját adja annak, hogyan lehet egy útleírásba belevinni a legmagasabb szellemi tartalmakat is. Itt jelenik meg először Ortega központi mondanivalója, a nietzschei elit-gondolat: a világot nem a tömegeknek kell vezetniük, hanem a választott keveseknek. Spanyolország végzete, mondja, a partikularizmus; országrészek és társadalmi osztályok mind önállóságra törekszenek, saját útjukat akarják járni, mert az országnak nincsen olyan célkitűzése, amelyet mindenki a magáévá tehetne. Ennek oka pedig az, hogy hiányzik a szellemi vezető réteg, vagy ha van, nincs kellő tekintélye. Ezt a gondolatot később általános érvényűvé tette leginkább átütő erejű tanulmánykötetében, amelynek címe *La rebelion de las*

masas (A tömegek lázadása, 1929). Korunk a fellázadt tömegek kora; a tömegember jellemző vonása, hogy csak jogokat ismer, kötelességeket nem, nem érez semmi felelősséget a kultúrával és a közösséggel szemben. A tömegek lázadása fogja okozni az európai civilizáció legszörnyűbb válságát: lassankint csak tudatlan és vezetésre szoruló tömeg lesz a világon és nem lesz, aki értelmesen vezesse, ki fognak halni az elit-emberek, a tudósok, orvosok, mérnökök, akik nélkül civilizációnk nem tartható fenn és az ősi barbárság és nyomor lesz újra úrrá földjeinken.

Nagyon érdekesek irodalmi tárgyú tanulmányai is, így a regényről szóló, amelynek alap gondolatára más helyen (I. Reymont) már utaltunk. *La deshumanización del arte* (1926) c. tanulmányában a modern irodalom jellegzetes vonásának a valóságtól való eltávolodást és az exkluzivitást tartja, felismerve a húszas évek vezető tendenciáit.

Esszéiben jelenik meg legtisztább formájában a modern táj-szemlélet. A régiek azt mondták: 'természet', a mai írók inkább ezt a szót használják: 'táj'. A rousseau-i ízű 'természet' szó kissé mindig tiltakozás volt, a civilizáció ellentétét jelentette, mindazt, amit nem emberek csináltak. A tájban viszont az emberek műve is benne van; az Ortega-leírta spanyol hegyek körvonalait a rajtuk álló várkastélyok és kolostorok teszik jellegzetessé. A tájat az ember alakította, az ember pedig a táj műve, — kettejük kölcsönhatása a modern tudomány egyik problémája. Ortega ezzel a látásmódjával, valamint egész felfogásával nagyon közel áll a német szellemtudomány kiváló művelőihez.

A spanyolok mellette emlegetik *Eugenio D'Ors-ot* (szül. 1882). Ő is stílusművész, líra és tudomány bűvészes elegyítője, bár a mi ízlésünk szerint, amely a spanyolokénál jóval hűvösebb, egy árnyalattal több benne a líra, mint kellene. Legfőképp a spanyol barokk

szellemével foglalkozott, felismerte benne, éppúgy, mint a német szellemtudomány, a romantikával rokon örök-nyugati vonásokat, a faust ember vágyát a végtelenség felé.

Ramón Gomez de la Serna (szül. 1891) műfaja a „gregueria“: lefordíthatatlan szó, némelyek szerint halandzsát, mások szerint állati felkiáltást jelent. A gregueria mindössze néhány mondatból áll. Egy meglehetősen mindennapi jelenséghez fűződik, de olyan szemszögből nézi, hogy egyszerre egészen újjá válik. Felébreszti a „thaumazein'-t, a elenségeken való csodálkozást, amely Platón szerint minden filozófia alapja s ebben az ihletett hangulatban igyekszik megtalálni a dolgok rejtett értelmét. Íme egy példa: „Ha estefelé a háztetőket virággal díszíti fel a fény, látjuk a napnyugtát; egy akármilyen szegény kis napnyugtát, mégis benne van a napnyugta a tenger, a hegyek és a síkság fölött... Nekünk csak az ürügy kell, amelyet a napnyugta nyújt, mert a tenger, a hegyek és a síkságok magunkban vannak.“ Bennünk van minden, pazarló adakozással ajándékozhatunk magunkból a tárgyaknak és amit adtunk, százszorosan kapjuk vissza. Minden jó arra, hogy az író írjon róla, hiszen úgy is csak „ürügy“; Ramón egész könyvet szentel a madridi bolhapiacnak, ahol az élet tengere által partravetett romok, a tárgyak állnak és az emberi élet meghitt titkairól mesélnek.

Korunkat kevés téma foglalkoztatja annyira, mint a népek jellemrajza. A végtelen feszültséggel szembenálló nacionalizmusok korában égetően érdekessé vált, miben különböznek egymástól az egyes nemzetek. Azok közül a művek közül, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak, világossága és elfogulatlansága által kiemelkedik *Salvador de Madariaga* (szül. 1886) *Angolok, franciák, spanyolok* c. könyve, amelyben a franciát, mint az értelem, az angolt, mint az ösztön és a spanyolt, mint a szenvedély népét jellemzi. Legújabbán megjelent kitűnő Columbus-életrajzában

Columbus különös egyéniségének egészen újszerű magyarázatát adja.

A regényírók közül a húszas évek stílusát a spanyol irodalomban legjobban *Ramón Perez de Ayala* (szüi. 1881) képviseli. Regényei abban a feloldott, valóságfeletti valóságban játszódnak, ahol Alain-Fournier, Giono vagy Bontempelli regényei. *Benjámín Jarnés* (szül. 1888) regényei tudatfolyam-regények, de a spanyol ízlésnek megfelelően líraiabbak, szellemesebbek és ennek következtében kevésbé meggyőzőek, mint a hasonló más nyelvű regények.

A Franco tábornok győzelme után következő nagy átalakulás írója az esszéista *Ernesto Giménez Caballero* (szül. 1890), aki a spanyol nép hivatását a római hagyomány folytatásában, egy világ-fascio létrehozásában látja és *José Maria Pemán, a.* drámaíró (szül. 1897), aki a spanyol irodalom nemzeti és katolikus szellemét újíttja fel.

Skandinávok

Az északi irodalmak fénykora a 920-as években már végetért. Íróik közül alig egy-kettő lépi túl az országhatárokat; szinte azt lehetne mondani, hogy az északi irodalmak újra kiestek a világirodalomból. A megokolást talán ott kellene keresni, hogy végetért az a polgári individualista világ, amelyet a régebbi északiak oly művésziiesen fejeztek ki, elmúlt a történelmi pillanat, amikor a világ és Skandinávia vonalai összetalálkoztak. A húszas évek erősen intellektuális és a harmincas évek dinamikus légkörében szembezőkő lett a skandináv írók szellemi szűkösége és lassú, helybenjáró élettempója.

Ilymód inkább csak nevek maradnak számunkrr az új dán írók, *Jacób Paludan*, aki Pontoppidan követi és az individualista keserűségét mondja el 3 megváltozott világban, *Johannes Anker-Lersen* (Bölcsék

Köve, 1923), a kierkegaardos vallásossága regényíró és *Marcus Lauesen*, a pacifista eszmék dán regényírója. De nem mondanak többet az új svéd nevek sem, *Sigfrid Siwertz*, *Hjalmar Bergman*, *Birger Sjöberg*, *Albert Widén*, sem az új norvégek, *Olav Duun*, a parasztíró és a bányászból lett író, *Johan Falkberget* sem. Csak két nőíró hódította meg műveivel a világ olvasóközönségét, a Nobel-díjas *Sigrid Undset* és a finn *Saari Scdminen*.

Sigrid Undset (szül. 1882) egy művének köszönheti világhírét, *Kristin Lavransdatter* c. hatalmas történelmi regényének (1920—22). E regényben két dolgról van szó, a középkorról és Kristin lelkéről. Ami a középkort illeti, a regény kétségkívül a leg-hatalmasabb mult-felelevenítések egyike. Színhely a XIV. századi Norvégia, de a korrajz magába foglalja az egész késői középkor anarchikus, zajló, riasztó világát. Az író nő átvitte a történelemre a skandinávok csodálatos atmoszférikus művészetét. A megfigyeléseken alapuló kisművészetet itt a tanulmányokon alapuló kisművészet pótolja. Sigrid Undset apja régész volt, az író nő úgyszólván gyermekkorától fogva beleolvasta magát a középkorba, annyira otthon van benne, ahogy csak egy nő tud valahol otthon lenni. A romantikus meseközépkor után ebben a regényben megtaláljuk az igazi középkor levegőjét, legalább is azt, amire ma azt hisszük, hogy igazi középkor.

A másik dolog pedig Kristin lelke. Kristin apja ellen érzett individualista dacból odaadja magát egy könnyelmű, szoknyavadász nemesembernek, később felesége is lesz, de nem tudja megbocsátani magának és férjének, hogy házasságtörést követett el vele, mielőtt hozzáment volna; e körül forognak Kristin igen bonyolult, modern és nagyon női válságai. A regény értékelésében a legfőbb kérdés az, vájjon hogyan illik össze a középkor és Kristin lelke. A kritikusok általában úgy gondolják, hogy Sigrid Undset sokkal későbbi, protestáns problémát vetített vissza a múltba.

Hasonló problémák, női odaadás és individualista dac összeütközései szerepelnek Sigrid Undset többi regényeiben is: az enyhén giccses *Vigaljut és Vigdis*-ben (1909, magyarul Pogány Szerelmem címen jelent meg) viking-korba visszavetítve,, újabb regényeiben pedig modern környezetben (*Gymnadenia, Az Égő Csipkebokor*, stb.). Sigrid Undset regényei a nőpfőbléma irodalomtörténetében a legújabb fordulatot jelentik: nem tagadja ugyan meg a múlt századi eszményt, amelynek értelmében a nő szabad és egyenjogú, mégis szembefordul minden Nórával, azt tanítja, hogy a házasság végérvényes kapocs, szentség, amely előtt meg kell hajolnia minden egyéni lázadásnak. Sigrid Undset 1925-ben az individualizmus válságából a nagy egyénfölötti történelmi közülethez, a katolikus Egyházhoz menekült.

A másik író a finnországi születésű, de Amerikában élő *Saari Salminen* (szül. 1906), aki *Katrina* c. regényében az Aaland-szigetek szegény halászainak életét rajzolja az új realizmus komoly és nyugodt vonalaival. A könyv egyike a harmincas évek legjobb népi tárgyú regényeinek; mint Sigrid Undset későbbi regényei, ez is példázat az asszonyi bátorságról.

Tárgyának újszerűségénél fogva érdemes még megemlíteni egy skandináv-amerikait, *O. E. Rölvaagot* (1876—1931), aki mint a Lofot-szigetéről való halász ment ki és idővel főiskolai tanár lett. Norvégiából a múlt században egy évtized alatt több, mint százezer ember vándorolt ki és telepedett le az amerikai Közép-Nyugat termékeny síkságain. Ezeknek sorsáról szól Rölvaag hatalmas regényciklusa, a *Honfoglalás* (1924—31). Tárgya norvég, de minden más nemzet számára is izgalmas: hogyan veszi el a bevándorló anya fiát, a második nemzedéket, amely minden otthoni befolyás dacára amerikainak érzi már magát és kedvetlenül fordul el az Óhaza emlékeitől.

Az utolsó évtizedekben vonulnak be az irodalomba az *izlandi* írók; feladják honi nyelvüket, ame-

lyet alig néhány ezer ember beszél és dánul kezdenek írni. A legnevezetesebbek *Gunnar Gunnarson* (szül. 1889), aki szigetének jelenkoráról ír regényeket és drámákat és *Gudmundur Kamban* (szül. 1888), aki a viking-világba vezet vissza magyarra is lefordított regényével, *Észak Sárkányai*val.

Lengyelek

A világháború után Lengyelország visszanyerte önállóságát és ezzel elvesztette irodalmának legfőbb ihletőjét. Amint nehezebb szépen megénekelni a boldog, mint a kesergő szerelmet, úgy nehezebb elmondani egy nemzet örömét, mint bánatát...

A világháborút követő évek hangulatában a lengyel irodalomban is az izmusok anarchiája, majd később a neo-frivolizmus gúnyos életigenlése lesz úrrá. Leginkább a lírában talál kifejezést ez a korhangulat, így *Julián Tuwim* és *Kazimierz Wierzyński* költészetében. Lengyelországban is sokat írnak gépekről és sportokról; *Wierzyński* az olympiai bajnokságról írt költeményeinek köszönheti hírét.

A régebbi nemzedék írói közül most válik nemzeti íróvá *Stefan Żeromski* (szül. 1864). Ő örökölte *Sienkiewicz* szerepét: történelmi regényeivel ébrentartani a lengyelség gyanakvását és ellenérzését hatalmas nyugati szomszédja iránt.

Az új regényírók közül kiemelkedik *Júliusz Kaden-Bandrowski* (szül. 1885). Első regényében, a magyarra is lefordított *Barcz tábornokban* Pilsudski alakját és diktatúrájának keletkezését mutatja be. Később igen merész politikai kulcsregényeket írt. Az expresszionista prózastílus lengyel kiépítője; megdöbbentő és tömeges hasonlatai miatt a lengyel kritika „metaforitiz”-t vet szemére. A cselekmény is ugrásszerűen halad előre, rikító hatásokkal, merész erotikával, ami általában jellemezi a modern lengyel irodalmat.

Mellette *Maria Dabrowskát* (szül. 1892) tartják legjobb élő regényírójuknak. Hatalmas terjedelmű regényére (*Éjek és napok*, 1932—36) azt mondják, hogy ugyanolyan tökéletes ábrázolása a lengyel középosztálynak, mint Reymont regénye a lengyel parasztságnak.

Külföldön is ismert regényírók még *M. Choromanskiy* (szül. 1904) orvosregénye révén és *Ferdinánd Goethei* (szül. 1890), a hadifogság és az ázsiai világ ábrázolása által.

Legjobb lírikusuknak *L. Staffot* (szül. 1878) tartják. A drámaírók közül monumentálisan komoly művészi szándékáról nevezetes *Karol Hubert Rostworowski* (1877—1938), a nagy lengyel romantikus hagyományok örököse. A háború előtt *Iskariot Judástoi*, majd 1917-ben *Caligulától* írt drámát. Újabb műveiben a lengyel sors külső és belső veszedelmeivel foglalkozott.

MAI OROSZ IRODALOM

Az orosz futurista mozgalom, amely később egy időre a Szovjet-köztársaság hivatalos költészete lett, éppúgy a világháború kitörése előtt indult meg, mint a nyugati izmusok. *Majakovszkij*, *Slebnikov* és társak 1912 decemberében adták ki „Első Új és Váratlanjukat“, a manifesztumot, amelynek egyik címe *A közvélemény arculcsapása* és amelyben többek közt ezt mondják: „A múlt szűkös. Az Akadémia és Puskin érthetlenebbek, mint a hieroglifek. Puskind, Dosztojevszkijt, Tolsztojt, stb., stb. ki kell dobni az aktualitás hajójából... És ha sorainkban meg is maradnak egyelőre a Józan ész és a Jóízlés némi piszkos nyomai, mégis már az Új Szépség első sugarai hullanak rájuk ...“

Az 1917-es forradalom két részre szakította az orosz irodalmat. A polgári írók nagy része, a legismertebb nevek, Mereskovszkij, Bunin, Andrejev, Arcübasev külföldre menekültek és itt folytatták munkásságukat. Az orosz emigrációnak jelentős irodalma van. Mereskovszkij és Bunin mellett kiválik *Iván Smeljov* (szül. 1873), aki Oroszországot csak 1922-ben hagyta el. Szimbolikus, lírai hangú, de hátborzongató hatású regényeiben (*A halottak napvilága*, 1927; *A fatörzseknél*, 1929) a forradalom pusztításait írja meg, majd meleg gyermekkori visszaemlékezésekben idézi fel a

régi Moszkvát. *Nikoláj Bergydjev* (szül. 1874), Szolovjev (1. ott) tanítványa, a modern válságirodaom és baljóslatú történetfilozófia művelője. *Új középkor* (1924) c. könyvében azt jósolja, hogy a népvándorlás korának barbár évei térnek vissza, az ököljog fog uralkodni Európa fölött, fegyveres bandák fogják egymást váltogatni, mígnem a romokon egy új kereszténység, a megújult katolikus egyház fogja átvenni a hatalmat.

Odahaza Oroszországban az 1917-től 19-ig tartó véres időben egyáltalán nincs irodalom. Lassankint mégis megindul az irodalmi élet az új világban; mint-hogy könyvnyomtatásra eleinte gondolni sem lehet, a költők kávéházakban gyűlnek össze és felolvassák egymásnak és az érdeklődőknek verseiket. A szovjet-irodalomnak ebben az első korszakában csak lírikusai vannak: *Blok* (1. ott), a Tizenkettő költője, a futurista *Gumilev* (szül. 1886) és *Majakovszkij* (szül. 1894), aki már a háború előtt megírta főműveit, a *Hátgerinc-furolát* és a *Nadrágos Felhőket*, most pedig megírja híres *Napiparancsát A Művészet Csapataihoz*: „Vigyétek ki a zongorákat az utcára ...“ És legfőképpen *Szergej Jeszénin* (1895—1925). Jeszénin nem volt futurista és a forradalom is csak kevéssé ihlette; népi származású „östehetség“, csodálatos, érzelemmel átítatott kép-fantáziája teszi költővé, József Attilára emlékeztet. Irányát a képek gazdagsága miatt *imaginizmusnak* nevezik. Nem a városi proletariátus, hanem a falu költője, verseiben egy örökre elveszített idillt sirat. 1920 és 22 közt Moszkvában ő a forradalmi és bohém művészek fejedelme. Később feleségül veszi Isadora Duncant, a híres táncosnőt, beutazza vele Európát, állandóan iszik és nagyon szerencsétlennek érzi magát, míg 1925-ben öngyilkos nem lesz.

A négy nagy forradalmi lírikus sorsa igen szomorú: Blok 1919-ben éhenhalt, Gumilevet 1921-ben mint ellenforradalmárt kivégezték, Jeszénin öngyilkos lett és Majakovszkij, aki a halott Jeszénint nagyon megrotta, mert ilyen avult burzsoá és romantikus pózt

választott, mint az öngyilkosság, 1930-ban maga is öngyilkos lett, mégpedig a legpolgáribb, legavultabban romantikus okból: szerelmi bánatában. Tanítványa, a szigorúan proletár *Bezimenszkij*, Majakovszkij haláláról írt versében szemrehányóan így kiált fel: „De benned is, Majakovszkij, benned is egy Dante lakott, te ringyó fia!”

1920-ban alakult meg a Proletkult szervezete abból a célból, hogy létrehívja a proletár társadalomnak megfelelő proletár művészetet. Ebben az időben sokkal több az elméleti vita, mint az alkotás és tisztán kialakul már a szovjet-irodalomnak az az alapproblémája, amely később mindjobban kiéleződik; ezért célszerű, ha már itt beszélünk róla.

A probléma egészen egyszerűen ez: milyen legyen a viszony irodalom és politika közt a proletárdiktatúrában? Kezdetől fogva két áramlat küzd egymással és váltogatja egymást a hatalomban. Az egyik álláspont az ú. n. *proletárművészeké*, a marxi tanok következetes alkalmazása az irodalomra: az irodalom teljes mértékben a társadalom függvénye lévén, a proletártársadalom művésze csak proletár-irodalom lehet, vagyis olyan, amelyet proletárok írnak proletárok számára. Ez irodalom tárgya a forradalom aktualitása és a munkában töltött élet. Feltétlenül aktivista, irányzatos: célja, hogy az olvasót osztályharcra és kollektív munkára nevelje. Nem fejezheti ki az egyént, hanem mindig csak a közösséget. A szabadságot az irodalomban meg kell szüntetni, az irodalomnak a tekintélyállamban éppúgy felsőbb utasításokat kell követnie, mint a termelés minden egyéb ágának. Teljesen szakítani kell a polgári és nemesi múlt hagyományaival; a történelem nem létezik az új irodalom számára. Ez a „szélsőségesek“ álláspontja.

A másik álláspont, a „méréskelteké“, amelyet Trockij is képvisel, azt vallja, hogy a régi irodalom és kultúra értékeit át kell menteni és hozzá kell asszimilálni a proletártársadalomhoz. A művész nem mondhat

le egyéniségéről és nem élhet meg szabadság nélkül; célja a kifejezés és az ábrázolás; nem az irányzatosság, hanem a szépség és igazság a legfontosabb. Az irodalom nem kizárólag a proletariátus sajátja, szóhoz juthat benne az intellectuel és a falusi nép is. Ezeket az írókat, akik maguk nem proletárok, mégis hívei az új államrendnek, „útitársaknak“ nevezik.

Amint látjuk tehát, a polgári civilizáció két álláspontja a művészettel szemben, az aktivista és az esztéta állásfoglalás (1. II. 292—93) változatlanul megmarad a szovjetben s. Az útitársak először *Szerapiontestvérek* néven szervezkednek, (a név egy E. T. A. Hoffmann-novellára utal,) *Gorkij* a pártfogó uk, 1922-ben adják ki első manifesztumukat, amelyben többek közt ezt mondják: „A művészet éppolyan valóság, mint az élet. És mint az életnek, neki sincs célja vagy értelme: azért van, mert nem tud nem lenni“. A szélsőséges proletárirók szervezete a *Lef*, 1923-ban alakul meg a futuristákból, vezetőjük Majakovszkij. Paradoxia uk ugyanaz, mint az első közösségi költőé, Whitmané: a közösségi mondán valót o'yan bonyolultan modern formában fejezik ki, hogy a közösség nem értheti meg. íme pl. hogyan határozza meg a *Lef* manifesztuma Majakovszkij költészetét: „Kísérlet polifonikus ritmusra, intenzíven szociális beállítottságú költészetben“; Paszternák pedig „a dinamikus szintaxis adaptációja forradalmi problémákhoz“.

Lassankint megindul a regény- és drámaírás is. Az új orosz elbeszélésnek és drámaírásnak két alapvető témája van: az egyik a visszapillantás a forradalom drámai jelenetekben oly félelmesen gazdag történetére, a másik a jövő felé való tekintés, bemutatni az ipar fejlődését, a szociális termelés diadalát.

A szovjetpróza első korszakában bizonyos szándékosan nyers, forradalmias hang uralkodik; az alakokat ős-szenvedélyek mozgatják, az élénk, impresz-

szionista stílus az erő, a megtörhetetlen életkedv kifejezésére törekszik. Ennek az iránynak legjellegzetesebb képviselője *Vszevolod Ivanov* (szül. 1895). Novelláiban és drámájában (*Páncélvonalat*) a szibériai forradalomban szerzett élményeit mondja el. E mellett kifejlődik bizonyos tendenciózus realizmus is, regényeket írnak a kollektív munka dicsőítésére, sztereotip alakokkal, mint amilyen a férfias, acélizmú párttag, a bátor elvtársnő, aki a szabadszerelem feltétlen híve és megveti az ösztönök kiélését gátló polgári előítéleteket, stb. Legjellemzőbb ebben a műfajban *Fedor Gladkov* (szül. 1883) *Cement*^.

A húszas évek folyamán a szovjetfelfogás kezdeti szigorú puritanizmusa enyhül egy kevésbé. 1922-ben indul meg a N. E. P., az új Gazdasági Politika, amely ismét teret enged az egyéni kezdeményezésnek és bizonyos fokig visszatér a kapitalista termelés és fogyasztás formáihoz. Némelyek pénzhez jutnak és jól élnek, az élet általában kezd derűsebb és elviselhetőbb lenni. Ez az átalakulás az irodalmon is észlelhető. 1925-ben a kommunista párt központi bizottsága határozatilag az útitársak, az esztéták mellé áll a proletárírókkal szemben. „Az irodalomnak“, mondja a határozat, „nem szabad könnyelműen és megvetően állást foglalni a múlt kulturális örökségével, valamint az irodalom specialistáival szemben. Harcolni kell azok ellen a törekvések ellen is, amelyek mesterséges úton, melegházban akarják kitermelni a proletárirodalmat.“

Az esztéták új erőre kapnak, egy újromantikus áramlat támad és ebben az időben keletkeznek a szovjetirodalom legérdekesebb alkotásai, ekkor alakul ki az új írók egyénisége.

A Szerapion-testvérek vezére *Jevgénij Zamjatin* (szül. 1884). Főműve nem jelenhetett meg Oroszországban, mert a XXIII. század kollektív társadalmáról szól és az átlátszó utópia igen erősen bírálja az orosz rendszert; a könyv hosszú időn át nagy érv volt az anti-

bolsevista sajtó kezében. Zamjatin 1932-ben elhagyta Oroszországot és Parisba emigrált.

Borisz Pilnyak (szül. 1894, polgári családból) Remizov és Bjelij bonyolult, népies-romantikus stílusának folytatója. A nyugati embert ez a hang, áradó lírájával és megdöbbenő közbevetett mondataival, kellemesen emlékezteti Sternere, Jean Paulra, a romantikára. Pilnyák mindenesetre a legeredetibb tehetség az új oroszok közt.

Lidia Szejfullina (szül. 1899, paraszt és tatár családból) nagy sikert ért el 1921-ben kiadott novelláival, amelyek az orosz társadalom egy nagy problémájával, a csoportosan kóborló elvadult gyermekekkel foglalkoznak.

Izdk Bábelj (szül. 1894, zsidó kereskedő családból) *Lovashadsereg* c. könyve (1927) Budjonnij forradalmi seregéről fest romantikus képet, Gorkijosan felvillantva az egyetemes bűnben és pizszokban a jóság és szeretet hirtelen sugarait.

Borisz Paszternák, a költő (szül. 1890), előkelő családból származik és előkelő műveltsége van. Dacos individualizmusa miatt sok támadásban volt része, de 1934-ben az író-kongresszuson hivatalosan elismerték a szovjet legnagyobb élő költőjének.

Az újromantikusok mellett ennek a korszaknak legérdekesebb irodalmi vonala a *szatíra*. Az orosz önvádoló és leleplező hajlamot, a múlt századi irodalom nagy hagyományát, nem irtotta ki a diktatúra sem. Igen mulatságos és kiterjedt irodalom foglalkozik a mai élet visszás jelenségeivel.

Az írók a gúny fegyverét elsősorban azok felé fordítják, akik nem tudnak beleilleszkedni az új életbe, akikben javíthatatlanul megmaradnak a polgári hagyományok; ezekről szólnak *Pantelejmon Romanov* (szül. 1884) regényei és novellái. Magyarra is lefordították közülük a *Három pár selyemharisnyát*, amelyből a nyugati olvasó azt a tanulságot vonhatja le, hogy az emberek és a nők Moszkvában is olyanok, mint Pesten.

Romanov igen mulatságos történeteket írt a szerelemre vonatkozó felfogás átalakulásáról és annak lelki hatásairól.

Hasonlóképp a régi világ maradványán, főképp örök és kiírthatatlan maradványain, az önzésen és kapzsiságon gúnyolódik *Hja Ilf* (szül. 1897) és *JevgénijPetrov* (szül. 1903), minden művüket együtt írják. Magyarra is lefordított regényüknek, *A 12 szekták* (1927) hőse, Osztap Bender, a szélhámos, olyan népszerű lett Oroszországban, hogy a két szerző Bendert, jóllehet a regény végén meghalt, a legközelebbi regényben feltámasztotta halottaiból.

Valentin Katajev (szül. 1897, „útítárs“) *Sikkasztok* c. regénye már az új élet kinövéséi ellen fordul. A könyvből kitűnik, hogy a szovjetben „s egészen jól, egészen úri módon és egészen ostobán el lehet mulatni nagy pénzüsségeket, amelyekhez nem tisztességes módon jut az ember.

Az új orosz irodalom humoristái ügylátszik nem szakítottak annyira az irodalmi hagyományokkal, amennyire a balszárny megkövetelné, sőt valamennyiükön igen erősen érződik a nagymester, *Gogoly* jó hatása: gúnyosak és ugyanakkor meg-meg borzonganak a világ kísérteties voltának átélésében.

A humoristák közt említhetjük meg *Hja Ehrenburgot* is (szül. 1891), bár összefüggése a szovjetirodalommal lazább, mint a többieké; csak igen későn határozta el magát, hogy a bolsevizmus mellett foglaljon állást, életének nagyrésztét külföldön tölti és nagy sikerét nem orosz, hanem zsidó tárgyú regényével, a *Lasik Roitschwantzcsü* aratta; de *Mihail Lykov* c. regénye igen érdekes és elfogulatlanul látszó képet rajzol az oroszországi életről.

Bármennyire is külön, Európán kívüli világ Szovjet-Oroszország, bármennyire is el van zárva Európától, mégis valami titkos kapillaritás törvényei érvényesülnek és az orosz irodalomban is azok a változások mennek végbe, mint a közös-európai-

ban. A húszas évek legelején Oroszországban is az izmusok vezetnek, a húszas évek közepén erőre kapó újromantika és szatirikus hajlam megfelel az európai neo-frivolizmusnak; majd Oroszországban is beáll az ellenhatás, a visszakanyarodás a múlt század regénystílusához. A húszas évek végén feltűnő új regényírók *Tolsztojhoz* térnek meg: széles, tárgyilagos valóság-ábrázolók, irányukat *szocialista realizmusnak* nevezik, — a ‚szocialista^e jelző a realizmus mellett époly xlényegtelen, mint az ‚új tárgyilagosság‘ nyugati jelszavában az ‚új‘ jelző.

Ilyen új realista *Alekszandr Fagyjev* (szül. 1901), az ázsiai puszták írója és főkép *Mihail Solohov* (szül. 1893)³ az eddig legjobb szovjet-regény, a *Csendes Don* (1929) szerzője. Az író evvel a könyvvel nyilván a Háború és Béke modern változatát akarta megírni. Hőse az egész kozákság; bemutatja békés életüket a háború előtt, háborús küzdelmeiket és gyötrelmes vergődésüket forradalmárok és ellenforradalmárok közt, tolsztoji elmerüléssel a vérben és szennyben és tolsztoji gyönyörködéssel az életben, amely mégis szép ... Olvasása közben úgy érezzük, mintha a multszázadi fény^kor egyik írójának regényét olvasnók; csak a világ, amit leír, minden képzeletet felülmúlóan borzalmas és kegyetlen.

A realista irányt politikai események is megerősítették. 1928-ban újra megszigorult a szovjet-uralom. A N. E. P. megbukott és helyébe lépett az Ötéves Terv, amely az országos munka lendületetői várta a menekülést a birodalom gyötrő gazdasági válságából. Mint minden nagy politikai átalakulásnál, most is a tehetségtelen költők, akik úgy érzik, hogy elnyomják őket, jutottak szóhoz: követelték, hogy szüntessék meg az anarchiát, amely megengedi, hogy az irodalomban a tehetség szabadon érvényesüljön, dolgozzanak ki Ötéves Tervet az irodalom számára is. A kormány rokonszenvvel fogadta a gondolatot és megbízták *Averbakot*, a *Rap*, a Proletárirók Szövetsége elnökét az

irodalmi öt éves terv irányításával. Ezzel az aktivisták megint legyőzték az esztétákat, a proletárirók az újtársakat, az Irányzat hívei a Szépség és Igazság híveit.

Kimondták, hogy „a szovjetirodalom egyetlen célja az Öt éves Terv és a keretében lefolyó osztályharc ábrázolása“. Meg kell alkotni az irodalom Magnitogorszkját, hatalmas ipari középpontját. Az íróknak csak az aktualitásról szabad írnia. Egy kiadó azzal adta vissza egy regény kéziratát, hogy sajnálja, nem adhatja ki, mert a regény három évvel ezelőtt játszódik. Az írókat beosztották az ipartelepekhez, a kolkhozokhoz (kollektív farmokhoz; és a hadsereghez, hogy írjanak könyveket az Öt éves Terv diadalmas haladásáról, pl. az Alsó-Don menti bányák termelésének fokozódásáról. Az írók vállalták, hogy bizonyos határidőre, pl. két hónap alatt megírják a regényt, és az újságok, amelyek beszámoltak az ipari eredmények fokozódásáról, egyúttal arról is értesítették a közönséget, hogyan haladnak a regények. Be akarták vinni az irodalomba is a „szociális versengés“ elvét, utalmazni akarták a leggyorsabb és leghatékonyabb irodalmi termelést. Tervbe vették azonkívül egy tízezer munkásból és parasztból álló irodalmi terror-csoport felállítását is...

És az írók írtak, mert mit tehettek egyebet. A jó írók jót írtak: *Pilnyak* legjobb könyvét, a *Volga a Káspi-Tengerbe ömlik* címűt, *Katajev* a magyarra is lefordított *Hajrát*, *Solohov* pedig a *Feltört Ugar* c. regényét a kolkhozok munkájáról, megvitatására két napot szentelt a mezőgazdasági munkások országos kongresszusa, mert az oroszok ma is nagyon komolyan veszik az irodalmat, úgy mint hajdan. De a rossz írók mégis abszolút többségben voltak. És a legjobbaknak hangjában is volt valami kényszeredett, valami hamis csengés. Nehéz dolog parancsszóra írni, még ha őszinte meggyőződésünkről van is szó. És nehéz a költőnek azt dicsőíteni, ami ellen a világ valamennyi költője hadakozik: a gép diadalát az ember fölött. Van abban valami megrendítő, amikor *Borisz Pilnyak*, aki más

körülmények közt egy Giono- vagy Tamási-szerű nagy lírai és népi elbeszélő lett volna, kénytelen ilyen mondatokat írni: „És nincs erő elmondani, nem lehet szavakba önteni, hogy itt, ezen a mezőn, ahol az össze-sereglettek ősei születtek és meghaltak, ... ahol minden a szívhez nőtt, ahol birkák legelnek, a folyón keresztül pedig komp visz, amely már ötszázéves — itt, ezen a mezőn egy repülőgép feküdt, — emberi akarat, amely az embert az égbe viszi“.

A rendszer nem vált be. Az íróknak nem volt kedvük stopperórával a kezükben írni — és ami még nagyobb baj, az olvasóknak nem volt kedvük az így írt könyvet elolvasni.

Három évig tartott a rendszer. Akkor azután *Gorkij* közbelépésére 1932-ben a Párt határozatot adott ki, amely szabadelvűség szempontjából még tovább ment, mint az 1925-ös párthatározat. Az „úti-társakat“ hivatalosan elismerték, mint az orosz irodalom legjobb képviselőit, feloszlatták a Rapot, és amint Oroszországban ilyenkor szokás, száműzték Averbakot és leghangosabb híveit. Kimondták, hogy ezentúl az íróknak csak egy elvet kell szem előtt tartania: hogy amit ír, az jó legyen.

A harmincas évek további fejlődéséről nagyon kevés az értesülésünk. A fenyegető háborús veszedelem hatása alatt tágabb teret engedtek a „szovjet-haza“ fogalmának az irodalomban, amely eddig igyekezett nemzetközi elveket hirdetni és ezzel kapcsolatban megerősödött az érdeklődés az orosz múlt iránt. Történelmi regények jöttek divatba, az orosz irodalom régi nagyjai pedig óriási példányszámban kerültek az olvasók kezébe, így pl. halálának százéves évfordulója alkalmából Lermontov. Az egyidőben indexre tett Dosztojevszkij megint Oroszország nemzeti írója lett.

Meg kell emlékeznünk a színházról is. A színpadi művészet a cár Oroszország utolsó idejében is első helyen állt a világon. A szovjeturalom alatt az utolsó

békeévek tendenciái érnek tovább, nagyobbára ugyanazok a vezetői is: *Sztanislavszkij* képviseli a naturalista irányt, *Mayerhold* a merész újító, *Tajrov* a közép-utat keresi kettejük közt. Mayerhold és Tajrov elve az, hogy a színpad legyen a színpadé: nem az a hivatása, hogy az irodalmat tolmácsolja — a színész beszéde, mozgása, megjelenése, továbbá a díszletek és a zenei aláfestés egyenrangú fontosságú a szöveggel. A naturalista színpad részletező kisművészete helyett elvont nagyvonalúságra törekszenek. A húszas években Mayerhold iránya diadalmaskodott, míg a harmincas években itt is realista ellenhatás állt be, 1937-ben Mayerholdot elmozdították a nagy állam színház vezetésétől és egy kisebb kísérleti színpadot bízta rá.

A szovjetszínpad érdekes különlegessége volt egy időben az irányzatosan átírt klasszikus darab, pl. Schiller *Don Carlosa*, megfelelő átalakításban. Hamletet úgy játszották, hogy kihagytak belőle minden polgári és elavult mozzanatot, így pl. a szellemet; Hamlet maga öltözik szellemnek, ezzel a fogással ugratja be a többieket bosszútervébe; Ofélia pedig nem örül meg, az nagyon románt kus volna, hanem leissza magát és részeg állapotban fullad a vízbe. Az új tárgyilagosság szellemének megfelelően később Shakespearét is kihagyás és változtatás nélkül játszák.

A műsort többnyire azok szolgáltatták, akikkel mint vers- és regényírókkal már találkoztunk: Gorkij, Vszevolod Ivanov, Katajev, stb. Az újabb orosz színműírók közül kiemelkedik *Afinogenov*, a *Félelem* c. dráma szerzője; hőse Pavlov, a nagy tudós, akit a szovjet ellenforradalmi meggyőződése ellenére is támogatott munkájában; továbbá *Pagyogin*, híres darabja *Az arisztokraták*, akik azonban nem grófok, hanem az alvilág arisztokratái, fegyencek, akiket a kollektív felelősségtudat egy nagy válságban becstületes emberekké nevel.

A szövet igyekezett kifejleszteni az uralma alá tartozó félbarbár nemzetiségek önálló műveltségét és ezek a népek is érdekes és sajátos színházi kultúrát teremtettek; különösen dicsérik a *burját-mongolok* népi játékait.

A KISEBB EURÓPAI IRODALMAK

Bolgár irodalom

A bolgár írásbeliség Szt. Ciril és Method hittérítői működésével kezdődik a IX. század második felében: ők készítették az ú. n. ciril ábécét és bolgár nyelvre fordították az Evangélium egy részét. Tanítványaik fejlesztették ki Simeon cár uralkodása alatt (887—927) az óbolgár irodalmat, amely teljesen egyházi és bizantin jellegű. Középbolgár irodalom tulajdonképpen nincsen, csak Íratlan népköltészet.

Az új bolgár irodalom a XVIII. század második felében kezdődik. 1762-ben jelenik meg *Paiszij* áthoszhegyi szerzetes *Szláv-bolgár Históriaja*, a bolgár nemzeti szellem első irodalmi megnyilatkozása. Ez még kéziratban terjedt; az első bolgár nyomtatott könyv, *Szofronij* vratcai püspök (1739—1816) prédikációs könyve, csak 1806-ban jelent meg. A török üldözés elől Bukarestbe menekült, itt írta meg önéletrajzát: *A bűnös Szofronij élete és szenvedései* (1804). A nemzeti öntudat a negyvenes évek általános forradalmi lázában szállja meg a bolgár népet és a hatvanas-hetvenes években éri el tetőfokát. Az írók elsősorban propagandisták, módszereiket az orosz baloldaltól, Bjelinszkijtől, Piszárevtől stb. tanulták. A bolgárok nemzeti költője *Chriszto Botev* (1847—1876). A bolgár szabadságharcban esett el. *Vaszil Drumev*, a későbbi Kiiment metropolita írta az első komoly drámát, *Ivailo* címen (1872;).

A modern bolgár irodalom *Iván Vazovved* (1850—1922) kezdődik. Mellette nagyon népszerű *Pencso Szlavejko* (szül. 1866), Nietzsche híve, nagy szimbolikus drámát írt a *Reménytelenség Szimfóniája* c. *Aleko Konstantinov Baj Gangója* a bolgár Göre Gábor. Szimbolistáik közül legtöbbre tartják *Javorovot* (1877—1913) és *Kiril Christot* (szül. 1875). A mai bolgár irodalom erősen orosz hatás alatt áll: *Trajanov* (szül. 1882), *NikolájLiliev*

(1865). Jó elbeszélőnek mondják *Anton Sztrasimirovot*, *Jordán Jonkovot* (1884—1937) és *Konsztantin Petkanovot* (szül. 1891); mindhárman népiesek.

Cseh irodalom

A szláv népek közül a cseheknek van a leggazdagabb középkori irodalmuk. Fénykoruk a Luxemburg-házból való császár, IV. Károly uralkodása (1346—1378). ő alapította 1348-ban a prágai egyetemet, az északi humanizmus egyik első tűzhelyét. A prágai egyetem tanára a cseh középkor leghíresebb alakja, *Hús János* (1369—1415). Tanításait *Petr Chelcicky* (1390—1460) foglalta össze. A cseh bibliafordítás a *Králici Biblia* (1579—93). Európai fontosságú cseh író *Ján Amos Kotnensky* (*Comenius*, 1592—1670), nagy pedagógus, a Cseh Testvérek szektájának utolsó főpapja. A XVII. és XVIII. században az ellenreformációs és elnemetesítő törekvések elnyomják a cseh irodalmat.

Az újjáébredés II. József uralkodása alatt indul meg. *Josef Dobrovsky* németnyelvű *Cseh Irodalomtörténete* (1792) nagy hatással van a következő nemzedékre. A Felújulás vezéralakja *Josef Jungmann* (1773—1847), a nyelvész és *Václav Hunka* (1791—1861), aki egy nagy irodalmi hamisításról nevezetes: ő írta az ú. n. *Königinhofi Kéziratot*, a cseh nép őskoráról szóló eposzt (1818), amelynek hamis voltát csak *Masaryk* leplezte le a század végén. A Königinhofi Kézirat a XIX. század folyamán a cseh irodalom egyik legfőbb ihletője. A pánszláv eszme költője, a szlovák *Ján Kollár* (1793—1852) Pesten volt evangélikus lelkész. Nagy műve a *Slávy Dcera*, a cseh-szláv messianizmus Dantét utánzó megnyilatkozása, Budán jelent meg. A nemzeti szellem öntudatosításában legnagyobb szerepet a történetírók játszottak: a szlovák *Pavel Safárik* (1795—1861) és *Prantisek Palacky* (1798—1876); ők is a szláv messianizmusra építik fel történelemszemléletüket. A cseh romantika főbb nevei: *Kar el Mácha* (1810—1836) a lírikus és *Bozena Nemcová* (1820—1862), a falusi élet költőnője, főműve a *Babicka* (Nagy mama).

A fejlődés hasonló, mint nálunk: a nemzeti öntudat teljes kiérése után a század végén a nemzeti mondanivaló helyet ad az általános emberinek. A századvég költői: *Svatopluk Ceh* (1846—1908), a rendkívül sokoldalú és termékeny kultúrköltő: *Jaroslav Vrchlicky* (1857—1912) és a misztikus *Otokar Březina* (1868—1929). A sziléziai szlávok politikai költője

Petr Bezruc (szül. 1867). A háború utáni forradalmi hangulat *Stanislaw K. Neumann* költészetében talál kifejezést.

Elbeszélők: a világháború előtti és utáni éveket írja meg *Bozena Benésová* (1873—1936), a cseh légió harcait *Rudolf Medek* (szül. 1890). Érdekes naturalista *Iván Olbracht* (szül. 1882), a Kárpátalja erdővidékének írója. Az izmusok korának és általában a modern cseh irodalomnak világ-irodalmi neve *Karel Capek* (szül. 1890), *R. U. R. c.* drámáját nálunk is adták. Első regénytrilógiája (*Istengyár, Krakatit, Harc a szalamandrakkal*) anti-utópia, a technika jövőbeli borzalmairól; második trilógiája, a *Hordubal*, groteszk és ironikus. A cseh népiesek közül legnevezetesebb *Fran-tiiek Kfelina* (szül. 1903).

Észt irodalom

Az észtek nép-eposza a *Kalevipoeg* (1. ott). Az első észt nyomtatott könyv 1535-ben jelent meg Wittenbergában. Észt nyelvű szépirodalom csak a XIX. század végén fejlődik ki. A nemzeti gondolat apostola *Gustav Suits* (szül. 1883). A széles népi realizmus első írója *Eduárd Wilde* (1865—1934). Népiességük legnevezetesebb alkotása *A. H. Tammsaare* (szül. 1878) ötkötetes regénye, *Igazság és Jog* (1926—33). Regényíróik *Albert Kivikas* (szül. 1898) és *Mait Metsanurk* (szül. 1879), lírai tehetségük *Marié Under* (szül. 1883).

Finn irodalom

A finnek irodalmi nyelve a legutóbbi időkig a svéd volt, svédül írt nemzeti költőjük, *Runeberg* (1. ott) és legnagyobb naturalistájuk, *K. A. Tavaststjerna* (1860—1898). A nemzeti önértékelés 1809-ben kezdődik, amikor Finnországot a számára teljesen idegen Oroszországhoz kapcsolják. A finn nyelvű irodalom a nép ajkán élő epikus dalok, a *Kalevala* (1. ott) és a lírai népdalok, a *Kanteletar* gyűjtésével indul meg a század elején. *Lönnrot* (1. ott) mellett *Fredrik Cygnaeus* (1807—1871) a legfontosabb nemzetnevelő, bár ő maga svédül írt. Az első nevezetes finn nyelvű író *Aleksis Kivi* (1834—1872), realista elbeszélő és drámaíró. Társadalmi kérdésekkel először egy írónő, *Minna Canth* (1844—1897) foglalkozik. A legjobb finn írónak *Juhani Ahot* (1861—1916) tartják, regényeken kívül „for-

gácsokat“, finom prózai költeményeket írt. Regényíróik közül nálunk is ismertek a tolsztojánus *Arvid Jarnfelt* (1861—1932)³ a rapszodikus, impresszionista *Johannes Linnankoski* (1869—1913) és *Aino Kailas* (szül. 1878). Igen szorgalmas nőíró *Maila Talvio* (szül. 1871), erős társadalmi tendenciával.

A lírikusok közül legtöbbször tartják *Eino Leinot* (1878—1926), *Larin Kyöstit* (szül. 1873) és *V. A. Koskenniemit* (szül. 1885). Az újromantikát, nietszcheanizmust, stb. *Volter Kilpi* (szül. 1874) képviseli.

A mai finn írók közül kiemelkedik *Toivo Pekkanen* (szül. 1902) és a Nobel-díjas *Sillanpää* Ferenc Emil (szül. 1888). Előbbi a városi munkás-ság, utóbbi a parasztság írója; műveiben nagy szerepet játszik a finnek küzdelme a veszedelmes szomszéd ellen; a finn táj és lélek nagy ábrázolója. *Arvi Jarventaus* (szül. 1883) a magyar történelemből merít tárgyat írásaihoz. Az expresszionizmus képviselői *Heikki Toppila* (1885) és *Uno Kailas* (1901—1933).

Flamand nyelvű irodalom

A belgiumi flamandok irodalmi nyelve a francia, nagy íróik, mint De Coster, Verhaeren, Maeterlinck, stb. franciául írnak. A flamand (vlám) nyelvet irodalmi célokra csak a XIX. század közepe felé kezdte használni az a népi kisebbség, amely ezzel is függetlenségét akarta kifejezni a Belgiumban élő másik nép, a francia nyelvű vallonnal szemben. A flamand irodalom megalapítója és legnagyobb művelője *Hendrik Conscience* (1812—1883), rendkívül termékeny népi elbeszélő, regényeinek tárgyát Flandria jelenéből és múltjából meríti, leghíresebb könyve *De Leeuw van Vlanderen* (Flandria Oroszlánja, 1838), a flamandoknak a XIV. század elején a franciák ellen vívott nagy nemzeti küzdelméről szól. *Antoon Bergmann* (1835—1874) a flamand irodalom lírai hangulatú realizmusát alapítja meg, önéletrajzi vázlatai révén válik híressé. A legjobb flamand lírikus *Guido Gezelle* (1830—1899) egyszerű, vallásos lélek; csak a modern hollandi költők fedezik fel.

A modern flamand irodalom folyóirata az 1893-ban meginduló *Van Nu en Straks* (A mostanról és a későbből), majd 1910-ben felváltja a *De Boomgaard*. A háború előtti nemzedék lírikusa *René deClercq* (1877—1932), a háború utánié *Jan van Nijlen* (szül. 1884). Mint elbeszélők nevezetese *Cyriel Buysse* (1859—1932), naturalista, a szegények írója és *Stijn*

Streuveh (szül. 1871), Gezelle unokaöccse, a népies lírai realizmus folytatója, a legnagyobb ma élő flamand nyelvű író. A flamand irodalom kritikai vezérszelleme *August Vermeulen* (szül. 1872).

Görög (újgörög) irodalom

A török rabságban sínylő görög népnek a XVIII. század közepéig csak íratlan népköltészete van. *Adamantios Korais* (1747—1832) a nagy reformer, aki az ógörög-bizánci irodalmi nyelv és a beszélt népnyelv között helyes középutat keresve, megteremti az újgörög irodalmi nyelvet. *Dionysios Solomos*, a költő (1798—1856) olasz mintára újította meg a görög irodalmat, míg *Aristotelis Valaoritis* (1824—1879) hazafias páthoszával a francia romantikát, Hugót követte drámáiban és elbeszélő műveiben. A bizánci hagyományokat követő akadémiizmus vezére *A. R. Rangavit* (1809—1892) elítélte ezt a romantikus irányt, amely nem is talált nagy visszhangra.

A XIX. század végén, a „modernség“ áttörésekor itt is megváltozik a helyzet, a népnyelv mégis diadalmaskodik. Előharcosa *Rhoidis* (1835—1904). Az átalakulásban nagy szerepet játszik a párisi Sorbonne újgörög tanára, *Jannis Psycharis* (1854—1929). A modern görög irodalom legnagyobb neve *Kostis Palamas* (szül. 1859), nagyon sokoldalú és termékeny író. Regényíróik közül legjobbnak tartják *Andreas Karkavitzast* (1866—1922), *Konstantinos Theotokist* (1872—1923) és a népszerű *Grigorios Xenopulost* (szül. 1867). *Pavlos Nirvanas* (1866—1937) kitűnő kritikát írt, újgörögül ezt a műfajt chronographimának hívják.

Az átmenet a századvég és a mai irodalom közt *Demosthenes Vutyra*. (szül. 1880) és *Dionysios Kokkinos* (szül. 1884). A legjobb görög háborús regényt *Stratis MyrivUis* (szül. 1892) írta. A mai városi élet regényírója *Athanasios Petzalis* (szül. 1904). Az új lírikusok közül legtöbbre tartják *Alexandros Pallist* (1851—1933), aki foglalkozására nézve nagy borkereskedő volt Liverpoolban.

Hollandi irodalom

A hollandi irodalom eléggé gazdag a középkorban és a barokk időkben (1. *Vondel*). A francia kultúra századai alatt hanyatlásnak indul és csak

a német romantika hatására kezd újjáéledni a XIX. században. Legnagyobb romantikusuk *Willem Bilderdijk* (1756—1831), görögös költő és voltaires drámaíró. A századközép realizmusában európai jelentőségű hollandi író *Multatuli* (*Edward Douwes Dekker*, 1820—1887.) *Max Havelaar* (1860) c. erős, leleplező regényében a hollandi gyarmatok szociálpolitikáját teszi bírálat tárgyává; egyike az elsőknek, akik az európai imperializmus tarthatatlanságát szóvá merték tenni.

De voltaképp csak a századforduló korában emelkedik a hollandi irodalom európai színvonalra. *Hermann Heijermans* (1864—1924) naturalista színdarabjait (Remény, Ghetto, stb.) külföldön is adják; a modern líra számára a bámulatosan korán kezdő *Jacques Pesk* (1860—1881) tör utat. Az új irányok folyóirata a *De Nieuwe Gids*. Megalapítója Eeden és Verwey. *Prederik van Eeden* (szül. 1866) orvos, költő és társadalmi író; 1898-ban Ruskin, Tolsztoj és főképp Thoreau (1. ott) hatása alatt Walden néven remete-telepet alapít. *Albert Verwey* (1865—1937) Stefan George barátja és követője, mint lírikus; költészeténél is fontosabb kritikai tevékenysége. Legfőbb modern lírikusuk *P. G. Boutens* (szül. 1870).

A dekadenciát *L. M. Couperus* (1863—1923) képviseli gondosan beteges regényeivel, leghíresebb a magyarra is lefordított *Heliogabalus*, a késői római korban játszódik. *Arthur van Schendel* (szül. 1874) különös, jelentékeny újromantikus elbeszélő, lírai, túlfinomult prózát ír. Igen kedves, artisztikus, elkészen századvégi író *Aart van der Leeuzo* (1876—1931), a kitűnő *Ik en mijn Speelman* (1929) szerzője. Az új realista írók, illetve írónok közül nálunk is ismertek *Jo van Ammers-Küller* (szül. 1884), *Madelon Székely-Lulofs* (szül. 1899) és főképp *A. M. De Jong* (szül. 1888), a fríz parasztek életének nagy ábrázolója. A hollandiai katolikus nép írója *Antoon Goolen* (szül. 1897) és *Hermán de Man* (1895).

A hollandiai tudományos irodalom világtekintélye *Jan Huizinga*, (szül. 1872) irodalom- és művelődéstörténeti író, az új humanizmus képviselője. Legfontosabb munkája a *Középkor Alkonya*, a késő középkor szellemével foglalkozik és a renaissance történelmi helyére vonatkozólag igen fontos megállapításai vannak, amelyekre mi is hivatkoztunk megfelelő helyen. *Homo Ludens* (1939) című könyvében azt bizonyítja, hogy a kultúra magasrendű játék, műveltségünk játékszabályok betartásából áll. Magyarul is megjelentek a jelenkor szellemi szerkezetével foglalkozó tanulmányai, *A holnap árnyékában* címen.

Horvát irodalom

A horvát irodalom őskorában a horvátok az ú. n. *glagolita* írást és az óegyházi szláv nyelvet használták, a legrégebbi glagolita kézirat a XII. század első éveiből maradt fenn; nyomtatott glagolita könyv 1483-ból. A horvát irodalom fénykora a XVI. század, középpontja *Raguza*, ebből is sejthető, hogy olasz ihletés fejlesztette ki ezt a költészetet. *Mavro Vetraníe* (1482—1576) még petrarkizál, de *Dinko Ranjina* már klasszikus formákat vitt be a horvát költészetbe. *Marin Drzic* (1518—1567) drámáikat főképp pásztorjátékokat írt. *Raguza* legnagyobb költője *Iván Gundulic* (1588—1638) vallásos lírikus, írt pásztordrámát (Dubravka), a török harcokról szóló eposzt (Osmánja), stb. Eposzából írta *Június Pamotió* Pavlimir c. drámáját. 1667-ben földrengés pusztította el Raguzát, költői elhallgattak. Zárában élt a XVI. században *Karnarutiá Bernát*, akinek Sziget ostromáról szóló költeménye Zrínyi Miklósrá hatott.

A horvátországi irodalom kezdeményezői közt ott szerepei *Petár Zrinski* vagyis *Zrínyi Péter gróf* (1621—1671), aki bátyjának, Miklósnak eposzát, a Szigeti Veszedelmet horvátra fordította. A barokk korszak itt sem termékeny. A megújulás a romantika és a nemzeti eszme hatása alatt a XIX. század elején következik be. A mozgalmat *illyrizmusnak* nevezik, mert a horvátok az ókori illyrek leszármazottjainak vallották magukat. Vezére *Lyudevít Gdj* (1809—1872). A horvátok nemzeti romantikusa *Iván Mázuranic* (1814—1890), epikus költő, főműve *Csengics Aga halála*, a montenegróiak harcolnak benne a törökök ellen. Mellette említik *Petár Preradoviót* (1818—1872).

Az ülyr álom szétfoslása után *J. G. Strossmayer* diakovári püspök (1815—1905) tartotta életben a délszláv nemzeti, magyarelles irányt. A horvát realizmus legnépszerűbb írója *Ljuba Babió* (*Gjalski*, szül. 1854), *Josip Kozarac* (1858—1906) és *Ante Kováció* (1854—1889).

A modern kor költői *Mihovil Nikolié* és főképp *Vladimir Nazor* (szül. 1876), rendkívül termékeny és sokoldalú költő, a háború utáni nemzedékből pedig *Miroslav Krleza* (szül. 1893). Drámaírójuk *Ivo Vojnovic*.

Lett irodalom

A lett nyelvű irodalom a reformációval indul meg, Luther bibliájának és énekeskönyvének fordításával (1586—87). Szépirodalmuk csak a

XIX. század második negyedétől fogva van: a *Kaudzit-fivérek* és Andre *Needra* regényei. Igazi irodalmi élet csak a világháború után, Lettország önállósága idején fejlődik ki. Legjobb elbeszélőjük *Karlis Skalbe* (szül. 1879). *Fricis Borda* (1880—1919) újromantikus. A modern lett irodalom vezéralakja *Vilis Pludonis* (szül. 1874), pesszimista lírikus és balladaköltő, és *Eduárd Virza* (szül. 1883) regényíró.

Litván irodalom

A litván irodalom is, mint a lett, a reformációval kezdődik. A legrégibb litván nyomtatott könyv 1547-ből való. A XVIII. században neves költőik vannak: *Christian Donalitzius* (1714—1780) lelkész és *Strazdelis* (1763—1833), aki a litván népdalok mintájára írja verseit. Már a XVIII. században gyűjtik melankolikus népballadáikat, a *dainok&t*, amelyek Les-singnek és Goethének annyira tetszettek. A XIX. század írói közül nevezetesebbek *Baranauskas* püspök és *Jonas Maculevicius (Maironis, 1862–1932)*, aki a modern ifjúságba nemzeti szellemet nevelt.

Az önálló Litvánia költői *J. K. Aleksandravicius* (szül. 1904) és *J. Kreve Mickevicius* (szül. 1882), regényírói *Putinas* (szül. 1894) és *Petras Cvirka* (szül. 1908!)

Portugál irodalom

A középkori portugál irodalom a spanyolnak egyik ága, részben spanyol nyelvű is. Első nemzeti költőjük *Gil Vicente* (1470—1536?) részben szintén spanyolul írt; ő teremtette meg a portugál drámát a misztériumjátékok alapján. Eleven, egészséges realizmusáról nevezetes. Az inkvizíció hadat üzent ennek a népies iránynak. Az olaszos renaissance-iskola megalapítója *Sá de Miranda* (1495—1558). A portugál barokk nagy költője *Camoens* (1. ott). A legjobb vígjátékírójuk *Jorge Ferreira da Vasconcelos*, novellákat is írt. A gongorizmust, vagyis a homályos barokk költészetet *Manoel de Mello* (1611—1666) képviseli. A XVIII. század itt is hallgató kor, mint a spanyoloknál vagy nálunk.

A romantika elevebb vérkeringést indít, a portugál irodalomnak is van két nevezetes emigránsa, *Almeida-Garrett* őrgrof (1799—1854) és *Alexandre Herculano* (1810—1878). A harmadik romantikus nagyság *Antonio F. de Castilho*, aki megtámadta Camoens tekintélyét.

A romantika-ellenes századközépi áramlatok összefoglalója Portugáliában az ú. n. *coimbrai iskola*: *Anthero de Quental* (1842—1891), a lírikus, *Theophilo Braga* (1843—1924), a tudós és *Joao de Deus*, az östehetség. A portugál naturalizmus legismertebb írója *Ega de Queiros* (1845—1900), főműve: Amaro Atya. Érdekes századvégi tehetség *António Nobre* (1867—1900)3 a közös-európai magányosság és a portugál elvágódás, a „saudade“ költője. *Eugénw de Castro* (szül. 1869) nagyon sokoldalú, kiegyensúlyozott, klasszikus hajlamú költő. A népiséget az új portugál irodalomban *Teixeira de Pascoaes* képviseli.

Román irodalom

Az oláhoknak, mint a szerbeknek, igen gazdag a népköltészetük, későbbi irodalmuk alapja és ihletője. Egyházi és hivatalos nyelvük kb. 1600-ig az óegyházi szláv. Az első román nyelvű nyomtatott könyv, Luther Bibliájának fordítása, 1544-ben jelent meg Nagyszébenben. *Demetrius Cantemir* moldvaj hoszpodár (1673—1723) latin nyelven írta meg a Török Birodalomról szóló fontos történelmi munkáját, ő veti fel az oláhok római eredetét, mint nemzeti eszmét. A román nyelvű irodalom kifejlődésében igen nagy szerepet játszanak a nyugati műveltségű görög-katolikus papok, az ú. n. latinos iskola, *Micu-Klein*, *Sinkai*, *Maior*, a pesti Egyetemi Nyomda hivatalnokai, ott is nyomtatják könyveiket, Virág Benedek barátai. Tanítasukat *Lazar György* (1779—1823) honosította meg a Havasalföldön, ő a román irodalom Kazinczyja. Munkáját *Asachi* (1787—1869), majd *Kogalniceanu Mihály* (1817—1891) folytatta. *Russo* (1819—1859) és *Costache Negruzzi* (1808—1868) honosítják meg a franciás irányt. A románok nemzeti költője *Vasile Alecsandri* (1821—1890), hazafias lírikus és nagyon termékeny drámaíró. *Jon Luca Caragiale* (1852—1912) erős szatirikus tehetségnek mutatkozott vígjátékaiban. A románok európai színvonalú költője *Mihail Eminescu* (1850—1889; pesszimizista lírikus; hatása hazájában igen nagy, utána epigonok kora következik.

A modern román irodalomban három irány küzd egymással: a népi-nemzeti, lapja a *Semanatorul*, vezére *Nicolai Jorga* (1871—1940); a szocialista, vezére *Constantin Stere* (1865—1936) és a szimbolista, vezére *Ovid Densusianu* (1873—1938). Költőik közül *Tudor Arghezi* (szül. 1880) népies, az erdélyi *Lucián Blaga* (1895) újromantikus-misztikus, *Nichifor Crainic* (szül. 1889) a bizánci orthodoxia híve; *Ion Barbu* (szül. 1895) nietszcheá-

nus, *Octavian Goga* (1881—1938) szélsőségesen nemzeti volt. Az elbeszélők közül kiemelkedik a népi *Mihail Sadoveanu* (szül. 1880), *Cezar Petrescu* (szül. 1892) és főképp az erdélyi származású *Liviu Rebreanu* (szül. 1885), kinek regénye. Az Akasztottak Erdeje (1922) az osztrák-magyar hadseregben szolgáló románok lelki harcait mondja el; A Felkelés c. regénye pedig az 1907-es parasztlázadásról szól. Itt említhetjük meg a franciául író érdekes elbeszélőt, *Panaït Istrati*t (1884—1935). A drámaírók közül eredeti jelenség *V. Eftimiu* (szül. 1886).

Szerb irodalom

A szerb irodalom a Nemanja-ház uralkodása idején (1169—1371) kezdődik, nyelve az óegyházi szláv; bolgár és így közvetve bizánci hatás alatt áll, középponti alakja *Szent Száva*, a szerb nemzeti egyház megalapítója (1171—1236).

A szerb irodalom büszkesége a népköltészet, amelynek emlékeit *Vuk Karádzsics-Stefánovics* (1787—1864) adta ki a XIX. század elején. A legszebb epikus dalok a rigómezei ütközetről (1389) és Kraljevic Markórol, a szerb nemzeti hősről szólnak. Sűrűn szerepel bennük Szibinyánin Jankó (Hunyadi János) és Szvilojevics Mihajlo (Szilágyi Mihály). E versek körül azonban Vuk Karádzsicsnak is kétségtelen érdemei vannak; a kritikai átvizsgálás még nem következett be.

Az újabb szerb irodalom nem az óházában növekszik ki, hanem a *Carnojevic* (Csernovics) *Arzén* ipeki pátriárka vezérletével 1690 körül Magyarországra menekülő szerbek közt. Itt érték őket magyar, német és orosz kultúrhatások. Az egyházi szláv nyelvet elhagyták egy szerb-orosz keveréknyelv kedvéért; ezen írt *Györgye Brankovics gróf* (1645—1701) a történetíró, *Jován Rájics* és *Dimitrij*, szerzetesi nevén *Dosztiej Obrádovics* (1739—1811), a szerb Felvilágosodás legfőbb írója.

A szerb felújulás korának vezéralakja a már említett *Vuk Karádzsics*, ő teremti meg az újszerb irodalmi nyelvet. Az irodalom középpontja a múlt század nyolcvanas éveig Újvidék, művelői magyarországi szerbek, így *Jován Popovics* (1806—1856) és *Joakim Vujics* (1772—1847) drámaírók. A népi ihletésű szerb romantika nagy költői *Branko Rádicsevics* (1824—1853), Byron-tanítvány és *Petár Petrovics Njegos* (1813—1854), később püspök, majd Montenegró fejedelme: főműve A Hegyek Koszorúja, (1847). A szerb realizmus írói *Lazar Kosztics* (1841—1910) drámaíró.

Lazar Lazarevics (1811—1890) regényíró. A civilizációs irodalomnak; a népi hagyományokkal való szakításnak apostola *Vojisláv Ilics* (1862—1894).

A századforduló modern költői *Jován Dnecsics* (szül. 1874) és *Milán Rákics* (1876—1938). Az első vonalban mindmáig a líra áll. A Magyarországra menekült rácok történetét dolgozza fel *Milos Crnjanski* (szül. 1893) regénye, a Vándorlások. Ugyancsak a magyarországi szerbekről ír *Veljko Petrovics* (szül. 1884), míg *Ivo Andrics* a boszniai szerbek regényírója.

Szlovák irodalom

A szlovákok irodalmi nyelve a múlt század elejéig a cseh; de gazdag íratlan népköltészetük van. A nagy szlovák költők, mint *Ján Kollár*, cseh nyelven írtak. A magyar felújulással kb. egyidőben indul meg a szlovák nyelvért való küzdelem, egyik első költőjük, *Ján Holly* katolikus pap a magyar deákos költők hatása alatt antikos versmértékben írja verseit. A negyvenes évek magyarelles nemzeti mozgalmainak vezére *Ludovit Stur* (1815—1856), pozsonyi líceumi tanár, ő teszi irodalmi nyelvvé a közép-szlovák nyelvjárást, az ő tanítványa *Andrej Sladkovic* (1820—1872), a szlovákok nagy lírikusa. 1863-ban alakul meg Turócszentmártonban a Matica, a szlovák akadémia. *Svetozár Húrban Vajansky* (1847—1916) a legtermékenyebb szlovák közíró és regényíró, különösen az elmagyarosodott és visszahódítandó kismemesség életét tanulmányozza. A szlovák nyelv legmagasabb költői kifejlesztője *Hviezdislav (Pavel Ország)*, (1849—1921).

Az irodalom nagyon fellendült, amikor a szlovákság a csehszlovák köztársaság tagállama lett. *Martin Kukušint* (1860—1928) a szlovákok európai nagyságnak tartják. A szimbolista irányt képviseli *Iván Krasko* (szül. 1876). A háború utáni nemzedék nevei: elsősorban *Martin Rázus* (1888—1937), pap, költő, politikus, regényíró, továbbá *Stefan Krlmery* (szül. 1892), *Jozo Niznánsky* (szül. 1903) és *Milo Urban* (szül. 1904).

Szlovén irodalom

Az első szlovén nyelvű nyomtatott könyv 1551-ben jelenik meg. A szlovén irodalmi nyelvet a XIX. század elején teremtette meg a bécsi *Kopitar*. Nemzeti költőjük *Fran Preseren* (1800—1849). A nemzeti regény

megteremtője *Josip Jurilit* (1844—1881). *Fran Govekar* naturalista író, éveken át a laibachi szlovén nemzeti színház igazgatója. *Fran Ksaver Melko* az orosz regényírók tanítványa. A modern szlovén irodalom kimagasló alakjai *Iván Cankar* (1876—1918), könyvei magyarul is megjelentek, továbbá *Oton Zupancic* (1878), a költő és *F. S. Pinžgar* (szül. 1871) történelmi regényíró.

Török irodalom

Az oszmán-török irodalom fellendülése Konstantinápoly elfoglalása-
kor (1453) kezdődik, az első isztambuli szultánok maguk is költők, különösen */. Szelim* (uralk. 1512—20). A török költészet erősen perzsa hatás alatt áll. Fénykora a politikai fénykor, a XVI. század. Legnagyobb neve a lírában *Baki* (1526—1600), erősen konvencionális udvari költő, de Goethe arra méltatta, hogy az ő álarcában írjon egy versciklust. Sokkal önállóbb tehetség volt *Fuzúli*. Az epika terén kiváltak *Lámi* (megh. 1531) és *Fazli* (megh. 1562). A XVII. században hanyatlás áll be.

A megújulás a XIX. század második felében indul meg. Erős francia hatás érezhető, a mozgalom vezérei, *Sinászi* (1826—1871) és *Námyk Kemál* (1840—1888) Franciaországban élnek emigrációban. Tanítványuk, *Abdullah Hámtd* (szül. 1851) szintén francia (és a mellett perzsa) kultúrájú lírikus és termékeny drámaíró.

A század végén klasszicizáló reakció áll be *Müatlym Nádzsiv&i* (1850—1893), aki ellen *Redzsáiszádé Mahmúd Ekren Bej* (1848—1914; lép fel, a modern török irodalomszemlélet alapvetője. A XX. századi török irodalomban az ú. n. türkizmus uralkodik a túlhaladott oszmanizmussal és pánizlamizmussal szemben: erősen nemzeti szellem, tárgyilagosság, az idegen hatások kiküszöbölése a nyelvből és az irodalomból. Legfőbb nevei: *ömer Szejfuddin*, *Jakub Kadri*, *Resád Nuri*, az írók közül *Khaélide Edily* stb.

NÉVMUTATÓ

A

- Aasec III. 103
Abélard I. 209, 215
Ábrányi Emil III. 161
Abu Tarnmám I. 178
Adam a Sancto Victore I. 215
Addison II. 95, 96, 141, 153
Adler, Alfréd III. 84, 337
Ady I. 27, 146, II. 234, 307, 332,
III. 116, 129, 147, 149, 240, 246
Aelianus I. 118
Afigenov III. 405
Ágoston, Szent I. 130, 132, 144,
153, 164–67, III. 350
Aho III. 409
Aischylos I. 35, 36, 37–41, 44–47.-
49, 50, 52» II. 241
Akominatos I. 176
Akszakov III. 66, 67
Álarcon, Don Jüan Ruiz de II. 34,
138
Álarcon, P. A. de III. 45
Alain-Fournier III. 179–80
Alberic de Besancon I. 233
Alcuin I. 205
Aldington III. 318
Aldus Manutius I. 305
Alecsandri III. 415
Aleksandrovicius III. 414
Alemán II. 23
Alfieri II. 138–39
Alkaios I. 26–27
Alkmán I. 28
Allén, Hervey III. 380
Almeida-Garrett III. 414
Ambrus, Szent I. 166, 168
Ammers-Küller III. 412
Anakreon I. 27–28
Andersen III. 99–102, 231
As dersen-Nexö III. 269
Anderson, Sherwood III. 373
Andler III. 222
Andreas Capellanus i. 224, 226
Andrejev III. 289, 395
Andrics III. 417
Angelus Silesius II. 86
Angerianus I. 287
Anker-Larsen III. 390
Antara I. 178
Anzengruber III. 31
Apollinaire III. 356–57
Apollonius I. 72, 77
Apuleius I. 130–131
Aragon III. 154, 363
Arany János I. 55, 56, 11. 162, 169,
280, 285, 363, III. 64, 104, 284
Archüochos I. 26
Arcos III. 361
Arcübasev III. 289, 395
Aretino i. 301
Arghezi III. 415
Árion I. 32
Ariosto I. 298–300, 329, II. 12, 15,
336
Aristophanés I. 51–56
Aristotelés I. 34, 36, 44, 49, 68, 234,
II. 51, 145

Arland III. 366
Arlen III. 317
Arnim II. 208—10
Arnold, Matthew I. 196, III. 186,
303
Asachi III. 415
Asbjörnsen III. 103
Astruc I. 140
Athánázius, Szent I. 156, 161
Atterbom III. 98
Auden III. 319
Auerbach III. 30
Augier II. 310
Ausonius I. 132
Austen, Jane II. 231
Avancinus II. 87
Avellaneda II. 24
Averbak III. 402, 404
Avicenna I. 181
Azorin III. 254

6

Bábelj III. 400
Babié III. 413
Babits M. I. 70, 71, 109, 168, 169,
216, 342, II. 242, 332, 368,
III. 185, 208, 243, 244
Bachofen III. 330, 340
Bacon I. 309, 325, 335, II. 69, 337
Bainville, Jaques II. 271, III. 368
Bakchylidés I. 28—29
Baki III. 418
Baksay I. 15
Balassa II. 281
Balde II. 87
Balzac I. 316, II. 297, 298, 305—09,
312, III. 78, 81, 119, 122, 124.
362
Bang III. 266
Baranauskas III. 414
Barbey d'Aurevilly III. 129
Barbu III. 415
Barclay II. 45
Barda III. 414
Barham II. 369
Báróczy II. 44

Baroja III. 252
Barrés III. 165—67, 258
Barrett-Erowning I. 88, II. 360,
363—4
Basilius, Nagy Szent I. 160
Bataille III. 160
Baudelaire II. 75, 268, 271, 325—
3* > 363 > 379 > HI- 140* 150, 257
Baumann III. 360
Baumgarten Ferenc III. 38, 39
Beaumarchais II. 130—32
Beaumont I. 337, 351
Beccadelli I. 290, 291
Becque III. 159
Bécquer III. 46
Beda, Tiszteletreméltó I. 205
Bédier I. 219, 220, 238
Beecher-Stowe II. 383—84
Beer-Hoffmann III. 237
Bell, Currer II. 355
Bell, Ellis II. 355
Bellarmin II. 20
Bellaire, Du I. 319—20, 327
Bellmann III. 97, 276
Belloc III. 203
Bembo I. 300
Benavente III. 255
Benda III. 297
Benesova III. 409
Bennett III. 210
Benôit de St. Maure I. 234, 235
Bentham II. 334
Bentley III. 319
Béranger II. 270
Bergman, Hjalmar III. 391
Bergmann III. 410
Bergson III. 158, 169—70, 179.
3“> 350
Bergvájev III. 396
Bernanos III. 360, 361
Bernardin de St. Pierre II. 159
Bernay, Alexandre de I. 233
Bernát, Clairveauxi Szt. I. 208,
209, 215, 232
Bernstein III. 159
Berol I. 238
Berrichon III. 153

- Bertram III. 329
 Berzsenyi I. 105, 108, II. 203
 Bethlen Miklós "... 325
 Bettina (Brentano) II. 210
 Bezimenszkij III. 397
 Bezruc III. 409
 Bianco-Fombona III. 294
 Bibbiena I. 300
 Bidermann II. 87
 Bilderdijk III. 412
 Binding III. 343
 Bion I. 74
 Bjelij III. 290, 400
 Bjelinskij III. 54, 61, 65, 407
 Björnson III. 103, 104, 106, 108,
 112, 263
 Blaga III. 415
 Blair II. 161
 Blake II. 169—71, 360, III. 90,
 185, 204
 Blok III. 290, 396
 Blunck III. 314, 345
 Boccaccio I. 254, 283—86
 Bodel I. 262
 Bodmer II. 141, 153
 Boethius I. 133
 Boiardo I. 298, II. 12
 Boileau II. 42, 46, 55, 56, 63,
 65J 312
 Boissier I. 168
 Bonkáló III. 48
 Bontempelli III. 384
 Borchardt I. 262
 Borgese III. 384
 Borinsky I. 293
 Born, B. de I 227
 Boron I. 239
 Bos, Ch. du III. 369
 Bossuet 325, II. 9, 45, 46, 62
 Boswell II. 115, 116
 Botev III. 407
 Bourdaloue II. 62
 Bourget II. 320, III. 132—33, 165
 Boutens III. 412
 Böhl de Faber III. 44
 Bölime II. 86
 Börne III. 6, 10
- Braga III. 415
 Brahm III. 223
 Brandes II. 285, III. 16, 99> 104>
 106, 108, 112, 125, 218, 262—64,
 267
 Brankovics III. 416
 Brantôme I. 325
 Brecht III. 346
 Breitinger II. 141
 Bremond III. 309, 369
 Brentano, I. Bettina
 Brentano, Cl. II. 208—10
 Brentano testvérpár II- 176
 Breton III. 358
 Brezina III. 408
 Bridges III. 213
 Brieux III. 159
 Brjuszov III. 289
 Bromfield III. 380
 Bronté, Anne II. 353
 Bronte, Charlotte II. 353—55
 Brontö, Emily II. 355—56
 Brooke III. 212
 Browning II. 360—3, III. 204, 315
 Brunetière II. 60, 256, 260, 272,
 III. 162—63
 Bruun III. 269
 Bryennios I. 176
 Buck, Pearl S. III. 379
 Bulwer II. 300
 Bunin III. 290, 395
 Bunyan II. 76, 82
 Burckhardt I. 267, 292, II. 7, III.
 37—38, 222, 291
 Burns II. 167—69, 231
 Busch III. 42
 Busse III. 12
 Bussy-Rabutin II. 66
 Butler S. II. 82
 Butler, S. III. 185—86
 Buyssse III. 410
 Büchner III. 20, 321
 Bürger II. 173—74, 228
 Byron II. 225, 228, 229, 232—39,
 241, 242, 257, 266, 279, 282,
 326, 328, 337, 354, 384, III. 8,
 12, 14J 55> 56

C

- Caballero III. 44
 Cabell III. 378
 Cabestanh I. 227
 Caesar I. 85, 93—94
 Calcaterra II. 20
 Calderón II. II—36, 37—41, 199, 223
 Camoens II. 14
 Cankar III. 418
 Cantemir III. 415
 Canth III. 409
 Capek III. 409
 Caragiale III. 415
 Cardanus I. 331
 Carducci III. 46—47, 257
 Carlyle I. 127Jl.557—99,351,361.. 365, 374, III. 307
 Caroline II. 198
 Carossa III. 344
 Carroll II. 369
 Casanova II. 134—37
 Castiglione I. 297, II. 103, 237
 Castilho III. 414
 Cassiodorus I. 134
 Castro III. 415
 Castro, Guillém de II. 34
 Cather III. 379
 Cato I. 86
 Catullus I. 89—90, 105, II. 251
 Cavalcanti I. 271, 272
 Caxton I. 243
 Óeh III. 408
 Celanói Tamás I. 215
 Céline III. 364
 Cellini I. 302
 Celsus I. 117
 Cervantes II. 24—28, 114, III. 253
 Chadwick I. 194, 197
 Chamfort II. 132
 Chamisso II. 215
 Chapman I. 350
 Charpentier III. 158
 Chateaubriand II. 132,249,253—55
 Chatterton II. 165, 264
 Chaucer I. 254—55, 284, 326
 ChelSicky III. 408
 Chénier II. 250—51, III. 141
 Chesterfield II. 96, 103—104
 Chesterton II. 333, 342, 355, 366, III. 116, 201—205
 Chüd II. 169
 Choderlos de Laclos II. 121
 Choromanski III. 394
 Chrestien de Troyes I. 237, 239, 240, 243
 Christine de Pisán I. 250
 Christo III. 407
 Chrysoloras I. 287
 Cicero I. 62, 86, 90—95, 156
 Ciril, Szent III. 407
 Claudel III. 151, 152, 153, 170—174, 208
 Claudianus I. 133, 291
 Claudius I. 116
 Clercq III, 410
 Cocteau III. 358
 Coleridge II. 226, 227—28
 Collier, Jeremy II. 84
 Collier, John III. 313
 Columella I. 117
 Comte III. 123
 Congreve II. 84
 Conrad III. 206—208
 Conscience III. 410
 Constant II. 253
 Coolen III. 412
 Cooper II. 373—74
 Coppée III. 140
 Corbière III. 143
 Corneille I. 222, II. 34, 35, 46, 52, 53—54> 55> 57> 62, 71, 138, 261
 Coster sekrestyés I. 303
 Coster, De II. 317
 Couperus III. 412
 Cowper II. 270
 Crainic III. 415
 Crashaw II. 75
 Crébillon II. 120
 Crnjanszki III. 417
 Croce III. 259
 Cronin III. 318
 Csáádejev III. 54

Csehov III. 285—87, 309
Csernisevszkij III. 54
Csillik i. 185
Csulkov III. 61
Curel III. 159
Curtius E. R. III. 175
Curtius Rufus I. 117
Cvirka III. 414
Cygnaeus III. 409
Cyrano I. 76
Cysarz II. 86, 197, 322, III. 14, 329
Czachrowski II. 281

D

Dabrowska III. 394
Dach II. 86
Dane III. 313
Dániel prof. I. 145
D'Annunzio III. 256—58
Dante I. 209, 270—79, II. 17, 80,
199, 292, 368
Dares I. 234
Darío III. 255
Darwin II. 334, III. 42, 123, 264
Daudet, Alphonse III. 128
Daudet, Léon II. 272
Dawson I. 195
Dáubler III. 236
De Foe II. 105—107, 111, 229,
III. 208
Dehmel III. 223, 2273 234
Dehn III. 244, 246
Dekker I. 352
Deledda III. 75, 256
Delitzsch I. 141
Densusianu III. 415
De Quincey II. 248
De Sanctis I. 281, 282, II. 19, 137,
139, III. 47
Descartes II. 46
Deschamps I. 254
Deus III. 415
Devecseri I. 89, 90
Dickens II. 297, 312, 335, 340—
346, 350, III. 119, 128, 204,
208, 231, 276, 362

Diderot II. 120, 124—25, 153
i55> 172
Diederichs III. 236
Dietrich von Apolda I. 212
Diktys I. 234
Dilthey III. 327
Dionysios Skythobrachion I. 77
Disraeli II. 300
Dnecsics III. 417
Dobrolyubov III. 69
Dobrovsky III. 408
Domitianus I. 116
Donalitzius III. 414
Donnay III. 159
Donne II. 73, 112
Dorat I. 321
D'Ors III. 388
Dos Passos III. 323, 374
Dosztojevszkij II. 207, 214, 215,
217, 270, III. 56, 62, 66, 71,
75—86, 176, 233, 289, 290, 315,
334> 337> 362, 395, 404
Doyle, Conan III. 191
Döblin III. 323
Drachmann III. 263, 266
Dreiser III. 371, 372
Droste-Hülshoff III. 26
Drumann I. 92
Drumev III. 407
Dryden II. 83, 94, 95, 115
Drzic III. 413
Dugonics I. 78, II. 45
Duhamel III. 361—62
Dumas A. id. II. 269, 342
Dumas, A. ifj. II. 310
D'Urfé II. 21—22
Duun III. 391
Dzsámi I. 187
Dzseládeddin I. 186

E

Eca de Queiros III. 415
Echegaray III. 45
Eckermann II. 184
Edil, Khaélide III. 418
Edschmid III. 323

Éeden III. 412
Eftimiu III. 416
Ehrenburg III. 401
Eichendorff II. 210—11
Ekkehard I. 206
Ekren Bei III. 418
Eliot, George II. 356
Eliot, T. S. I. 279, 346, 349, III.
315—16, 319
Elskamp III. 144
Emerson I. 346, II. 374—75
Eminescu III. 415
Enea Sylvio Piccolomini I. 290
Ennius i. 84, 86
Énok i. 145
Eötvös J. I. 93, II. 257, 262, 276
Epiktétos I. 121
Erasmus I. 305, 306—308, II. 351
III. 91, 135
Ernst II. 293, III. 217, 249
Erskine III. 379
Eschenbach, W. v. I. 239—41
Espronceda II. 279
Estaunié III. 360
Euhémeros I. 72, 77
Eupolis *. 54
Euripidés I. 35—37, 43—50, 52,
54, 78, II. 551 56, 85
Ezékiel I. 145

F

Faguet II. 68, 262, 263, III. 163
Fagyjev III. 402
Falkberget III. 391
Fallada III. 323
Farquhar II. 84
Fazli III. 418
Fedics Mihály II. 344
Fénelon 89, II. 9, 63
Ferenc, Assisi Szt. i. 212, III. 204
Ferenc, Szalézi Szt. II. 9
Ferideddin Attár I. 186
Ferreira da Vasconcelos III. 414
Fichte II. 198
Ficino I. 293
Fidao-Justiniani II. 46

Fielding II. 109—11, 114
Filelfo i. 287, 289, 292
Finzgar III. 418
Firduszi i. 182—84
Fischer, Kuno III. 19
Fitz Józset i. 303
Fitzgerald I. 184, II. 368—69
Flaubert II. 230, 310—15, 355,
III. 123, 126, 134
Fletcher I. 337, 351
Fogazzaro III. 256
Fontainas III. 144
Fontane III. 29
Fontenelle II. 65
Fonvizin III. 52
Ford . 350
Foscolo II. 274
Fouqué, De la Motte- II. 215
Fracastoro I. 307
Francé III. 133—37, 140, 352
Fredro II. 281
Frenssen III. 233
Freud III. 315, 334—36, 35&
Frey III. 41
Freytag III. 29
Friedell II. 150, 198, 232, III. 346
Frigyes, Nagy II. 140
Froben . 305
Frobenius I. 141, 11.211, 111.326,
330, 331
Froissart I. 251
Fronto I. 129
Fröding III. 276
Funck-Brentano III. 368
Fuzuli III. 418

G

Gáj III. 413
Galdós, B. Perez III. 251
Galeotti I. 288
Galland I. 179
Galsworthy II. 350, III. 210—12,
229
Gandhi III. 307
Garborg III. 263, 277
Garnett III. 212

Garsin III. 62
Gaspary I. 286
Gassendi I. 88
Gautier I. 282, II. 257, 268
Gay III. 346
George I. 341, II. 190, 332, III. 83,
14, 217, 227, 237—41* 243, 249,
328, 412
Géraldy III. 160
Gergely, Nagy Szt. I. 168
Gergely, Nazianzi Szt. I. 160
Gergely, Toursi Szt. I. 167
Gessner II. 144
Gezelle III. 410
Gibbon II. 116,
Gide III. 174—77, 208, 315
Gilkin III. 143
Giménez Caballero III. 390
Giono III. 314, 365
Giraudoux I. 84, III. 304, 359—60
Gjellerup III. 263, 268
Gladkov III. 399
Glaeser III. 343
Gobineau III. 165
Goethe I. 44, 50, 173> i⁸⁷> H. 114,
121, 124, 142, 144, 150, 160,
171, 172, 173, 176—90, 198,
199, 205, 206, 207, 208, 210,
211, 219, 220, 223, 228, 233,
252, 257, III. 5, 6, 9, 35, 86,
98, 136, 173, 242, 271, 341, 418
Goethei III. 394
Goga III. 416
Gogoly III. 54, 58, 60, 62—65,
79, 401
Goldoni II. 35, 137
Goldsmith II. 114, 115
Goncourt fivérek II. 315—17, 352,
III. 123
Goncsárov III. 71—74
Góngora II. 31
Gorkij III. 285, 287—89, 398, 404,
405
Gotthelf III. 30
Gottsched II. 141
Govekar III. 418
Gozzi II. 138

Göring III. 322
Grabbe III. 20, 321
Gracián II. 68
Grandpierre Emil III. 384
Graves I. 126, 127, III. 319
Gray II. 154
Gréban I. 263
Green, J. III. 364
Greene, R. I. 352
Gregorovius III. 38
Gregory, Lady III. 187
Gribojedov III. 53, 54
Grigorovics III. 76
Grillparzer II. 221—23
Grimm, Hans III. 344
Grimm, Melchior II. 118
Grimm-fivérek I. 244, II. 218,
III. 100
Grimmelshausen II. 28, 86
Grundtvig III. 103
Gryphius II. 86
Guardini II. 49, 203, III. 323
Guarini II. 20
Guedalla II. 337
Guinicelli I. 271, 272, 277
Gumilev III. 396
Gundolf II. 181, 185, III. 14,
328—29
Gundulid III. 413
Gunnarson III. 393
Gutenberg I. 303
Gutzkow III. 7
Gyergyai Albert II. 310, III. 354
Gyerzsávin III. 52
Gyöngyösi I. 78
Győry Vilmos III. 99

H

Hackett III. 319
Hadrianus I. 116, 131
Háfiz I. 187
Halász Gábor II. 222
Halle, A. de la I. 262
Haller János gr. I. 214
Hamann II. 171, 172
Hámid, Abdullak III. 418

Hamsun III. 277—79, 373
Hardenberg, I. Novalis
Hardt, III. 237
Hardy III. 192—94
Hariri I. 178
Harte, Bret II. 384
Hasenclever III. 322
Hauptmann III. 217, 223—26, 234
Hawthorne II. 375—70
Hazlitt 329, II. 248
Hearn, Lafcadio III. 191
Hebbel 248, III. 17, 21—23
Hegel 300, II. 198, 322, III. 66,
15% 34Ö
Heidenstam III. 274
Heijermans III. 412
Heine II. 200, 217, 228, 238, 265,
III. 6, 7—16, 18, 46, 119, 148,
154, 274
Héliodoros I. 78, II. 44
Héloïse I. 209
Hemingway III. 375
Hémon III. 364
Herberay des Essarts II. 12
Herbert II. 75
Herculano III. 414
Herder I 149, 222, II. 171—73,
174, 179, 189, 206, 208, III. 66,
333
Heredia III. 140, 143
Hergesheimer III. 380
Hérodotos I. 16, §7—59
Hérodas I. 69
Herzen III. 54, 62, 67—68, 70
Hésiodos I. 16, 23—24
Hesse III. 344
Heyse III. 23
Heywood I. 352
Hildebert de Lavardin I. 216
Hoffmann, E. T. A. II. 216—17,
218, 268, 378, III. 55
Hofmannsthal I. 263, III. 237,
241—242, 324
Hofmann v. Hofmannswaldau II.
86
Holberg III. 95—97, 103
Holly III. 417

Holz III. 223
Homéros i. 10—23, 100, 103, 1043
II. 99, 144, 162, 172, III. 236
Horatius I. 29, 97, 104—109
Horváth János III. 116
Hölderlin I. 105, II. 149, 197, 198,
201—205, 240, 245, 255, III.
8, 220, 321, 324, 325
Hölty II. 144
Hrabanus Maurus I. 215
Hrotsvitha I. 206
Huch, Richarda III. 249
Hughes III. 316
Hugó i 222, II. 246, 257, 258—63,
264, 266, 269—71, 279, 363,
III. 40, 141, 152
Huizinga I. 232, 250, 257, 268, 285,
287, 300, 307, 308, III. 412
Humboldt, A. W. II. 189
Hunka III. 408
Hunt, Leigh II. 248
Hürban Vajanszky III. 417
Huret III. 128
Hűsz III. 408
Hutten I. 310
Huxley, A. II. 347, 359> III- 301..
303—307, 311
Huxley, Th. H. II. 334> III. 303
Huysmans II. 209, III. 117,
130—32, 196, 257
Hviezdislaw (Ország) III. 417

i

Ibanez III. 251
Ibikos I. 28
Ibsen III. 23, 95, 103—112, 198,
224, 260, 263, 271, 274
Iffland II. 223
Ilf III. 401
Ilics III. 417
Imrulkaisz I. 178
Irving, W. II. 372
Isokratés I. 61
Isherwood III. 319
Istrati III. 416
Iuvenalis I. 124

Ivanov, Vsevolod III. 399, 405
Izajás I. 144

J

Jackson, H. III. 197
Jacob III. 358
Jacobsen III. 231, 244, 261, 263,
264—66, 268, 296
Jacopone da Todi I. 212, 215
Jamblichos I. 78
James, Henry III. 194
James, William III. 194
Jammes III. 144, 156, 157—59,
180, 244, 324, 361
János ap. I. 150
János, Aranyszájú Szt. I. 160
Jansenius II. 48
Janus Pannonius I. 288
Jarnéz III. 390
Javorov III. 407
Járnefelt III. 410
Járventaus III. 410
Jean Paul (Richter) II. 206—208,
216, 352, III. 6
Jensen III. 269
Jeremiás I. 143, 145
Jeromos, I. Szt. 153, 156, 162—64,
306
Jeszénin III. 396
Joachim a Fiore I. 152
Johnson II. 96, 97, 98, 115, 161
Johst III. 347
Joinville I. 249
Jókai II. 262, 270, 312, 344
Jong, De III. 412
Jonkov III. 408
Jonson, Ben I. 325, 349, III.
316
Jorga III. 415
Jouhandeau III. 360
József Attila III. 243, 325, 396
Joyce III. 301, 310—11, 374> 376,
386
Jörgensen III. 263, 268
Jung 341, III. 119, 326, 336
Jungmann III. 408

Jurció III. 418
Juvenalis, I. Iuvenalis

K

Kaden-Bandrowski III. 393
Kadri III. 418
Kafka III. 323
Kahn III. 144
Kailas III. 410
Kaiser III. 322
Kailas III. 410
Kallimachos I. 66, 71—72
Kallisthénés I. 233
Kálvin I. 311
Kamban III. 393
Kant II. 150, 171, 194, III. 16,
80, 85
Kantorowitz III. 329
Karádzsics III. 416
Karamzin III. 52, 60
Karinthy I. 237
Karkowitzas III. 411
Karnarutió III. 413
Károly, orléáni herceg I. 250
Kasprowicz III. 283
Kassák III. 270
Katajev III. 401, 403, 405
Katalin, Második III. 51
Kaudzit III. 414
Kazinczy II. 274
Kastner III. 347
Keats II. 225, 232, 241, 242—47,
368, III. 380
Kelemen, Alexandriai Szt. I. 168
Keller III. 30, 31, 34—37>
344
Kemál, Námyk III. 41-8
Kempis Tamás I. 306
Kerényi Károly I. 14, 17, 108,
III. 330
Kerr III. 233, 274
Keyserling III. 330, 333
Khomjakov III. 67
Kielland III. 277
Kierkegaard III. 92, 102, 105,
261, 267, 295

Kilpi III. 410
Kinnamos I. 176
Kingsley II. 350
Kipling III. 205—206, 208
Kirjejev III. 67
Kivi III. 409
Kivikas III. 409
Kleist I. 84, II. 187, 211—15, III. 321
Klinger II. 174^ III. 321
Klopstock II. 141—43, 160, 171, III. 97
Kochanowski II. 281
Kogalniceanu III. 415
Kokkinos III. 411
Kolbenheyer III. 344
Koljcev III. 52
Kollár, Ján III. 408, 417
Komenský (Comenius) III. 408
Komnena I. 176
Konopnická III. 280
Konstantin, Bîborbanszületett I. 175
Konsztantinov III. 407
Kopitar III. 417
Korais III. 411
Kornfeld III. 321
Koskenniemi III. 410
Kosztics III. 416
Kosztolányi II. 325, 330, 33^ HI. 141, 157> 159> 244, 257
Kotzebue II. 223
Kovaac III. 413
Kozarac III. 413
Kölseý II. 273
Krasko III. 417
Kronery III. 417
Kielina III. 409
Kreve-Mickievicius III. 414
Krlæza III. 413
Krúdy II. 207, III. 57, 275
Krasicki II. 281
Krasinski II. 283, 286—87
Kraszewski II. 287
Krylov III. 52
Kukucin III. 417
Kuzmin III. 289

Kürenbergi I. 223
Kyösti III. 410

L

Lábé I. 319
La Bruyère II. 60, 64, 69—70, 83, 103, III. 220.
La Calprenède II. 44
Lachmann I. 244
Lactantius I. 158
La Fayette, Mme de II. 67, 70, 114
La Fontaine II. 61—62
Laforgue III. 143, 154—55
Lagerlöf III. 275—76
Laing II. 161
Lalou III. 141, 357
Lamartine II. 256—57, 264
Lamb II. 248
Lambert li Tors I. 233
Lámi III. 418
Láng, A. I. 243
Lanson I. 219, 322, II. 57, III. 164, 167
Larbaud III. 358
La Rochefoucauld II. 67—69, 103, III. 220
Lasserre II. 272, III. 168
Latini I. 213
Laube III. 7
Lauesen III. 39-1
Lavater II. 180
Lavedan III. 160
Lawrence III. 301, 314, 315
Lazar III. 415
Lazarevics III. 417
Leconte de Lisle I. 222, II. 324, III. 139, 140
Leeuw, van der III. 412
Lefranc I. 317
Legouis I. 330
Leibniz II. 128
Leino III. 410
Lemaitre II. 59, III. 136, 140, 163
Lemonnier II. 317
Lenau III. 26—27
Lenz II. 175, III. 321

Leo archipr. I. 233
 Leopardi II. 277—78
 Lerberghe, Van III. 144
 Lermontov III. 54, 57—58, 404
 Lesage II. 23
 Lessing I. 149, II. 127, 143, 144—
 146, 171
 Lewis, Cecil Day III. 319
 Lewis, Sinclair III. 373—74
 Lewis, Wyndham III. 381
 Lewisohn II. 384, III. 381
 Libanius I. 160
 Lichtenstein I. 230, 231, 233
 Ligne hg. II. 137
 Liliencron III. 39, 226—27
 Liliev III. 407
 Lillo II. 107
 Lindsay, Vachel III. 377
 Linnankoski III. 410
 Livius Andronicus I. 83, 84
 Livius, Titus I. 113—14
 Llewellyn III. 318
 Lohenstein II. 45, 86
 Lomonoszov III. 52
 London, Jack III. 214
 Longfellow II. 376
 Longos I. 78
 Lorenzo di Medici I. 93
 Lorris, G. de I. 252
 Loti III. 137
 Loyola, Szt. Ig. II. 10, 17, III. 253
 Lönnrot I. 202
 Lucamis I. 116, 121—22
 Lucifer, Calarisi I. 158
 Lucretius I. 87—89
 Ludwig, E. III. 346
 Ludwig, O. III. 30
 Lukács ev. I. 148
 Lukács Gy. III. 21, 76
 Lukianos I. 74, 75—77, 131
 Luther I. 269, 306, 310
 Lyly I. 328

M

Macaulay, Lord II. 145, 322,
 335-37> 338, III. 307
 Macaulay, Rose III. 313
 Mácha III. 408
 Machiavelli I. 294—97, 333j 334
 Macleod III. 189
 Macpherson I. 196, II. 115, 160,
 172, 231, 381
 Macrobius I. 133
 Maculewiczius III. 414
 Madariaga II. 34, III. 389
 Maeterlinck I. 344, III. 144, 160—61
 Mahrholz III. 242, 345
 Maior III. 415
 Majakovszkij III. 395, 396, 398
 Mallarmé III. 140, 149—51, 158,
 174j 237
 Malory I. 243
 Mailét II. 160
 Malraux III. 363
 Man, De III. 412
 Mann, Heinrich III. 233
 Mann, Thomas I. 142, II. 26, 187,
 230, 293, III. 86, 94, 216, 229—
 232, 3H> 335. 337—4i> 379
 Manitius I. 204
 Mansfield III. 287, 308—309
 Manzoni II. 276—77
 Márái III. 358
 Marcion I. 156
 Marcu I. 296
 Marcus Aurelius I. 116
 Margit, Nav. I. 318
 Marié de Champagne I. 224, 226
 Marié de Francé I. 235, 236
 Marinetti III. 297, 383
 Marino II. 19
 Marivaux II. 118, 153
 Márk ev. I. 148
 Mark Twain II. 371, 385—86
 Marlowe I. 333, 349, 351
 Marót I. 318
 Marston I. 350
 Martialis I. 98, 123—24
 Martianus Capella I. 133
 Martin du Gard III. 229, 367—68
 Marullus I. 287
 Marvell II. 75—76
 Masaryk III. 408

Masefield III. 213
Massillon II. 62
Massinger I. 350, III. 237
Masters, Lee III. 377
Máté ev. I. 148
Mátrai László III. 119
Maugham, Somerset III. 193j 317
Maupassant III. 126—28, 285
Mauriac II. 55, 57, III. 360—61
Maurois II. 242, III. 207, 55S
Maurras II. 267, 272, 296, III. 142,
167—68
Mayerhold III. 405
Mazuranió III. 413
Medek III. 409
Mello III. 414
Meandros I. 68—69, 84, 85
Méneken III. 381
Mendelssohn II. 146
Meozel III. 5
Meredith II. 350, 351, III. 195
Mereskovszkij III. 91, 290, 395
Méfimée II. 214, 298, 299—300,
III. 71
Merrill III. 143
Meéko III. 418
Metastasio II. 137
Method, Szt. III. 407
Methodios, Olymposi I. 161
Metsanurk III. 409
Meung, Jean de I. 252—53
Mejrer, C. F. III. 39—42
Meyer, R. M. I. 230
Mexio I. 323
Micbel I. 263
Michelangelo Buonarotti I. 302
Micrielet II. 59, 318
Micsiewicz II. 282, 283—85, 299,
III. 282
Micu-Klein III. 415
Middleton I. 352
Mill, James II. 334
Mill, John Stuart III. 263
Milton I. 341, II. 7, 73, 77—82,
115, 141, 142, 162, 236, 337
MitsM III. 380
Moclsel III. 144

Moe III. 103
Mohammed I. 178
Molière I. 84, II. 43, 44, 5<>> 57—61,
70, 84, 281
Molina, Tírso de II. 34
Mommсен I. 92, 94, 95
Monmouth, Geoiúrey I. of 196, 235
Montaigne I. 322, II. 61, 69, III.
135> 220
Montalvo, Garcí Ordóñez II. 12
Montemayor I. 328, II. 20
Montesquieu II. 120, 122—24
Montesquieu III. 131
Montherlant III. 366
Monti II. 273
Moore III. 145, 190
Morand III. 304, 358
More, P. Elmer II. 374
Moréas III. 141, 143
Moreto II. 34
Móricz Zs. III. 284
Morley III. 375
Morris II. 366—67, III. 35
Morus I. 308
Moschos I. 74
Mottram III. 318
Mózes I. 140
Mörike III. 28—29, 143
Multatuli III. 412
Munkácsi Bernát I. 202
Murger II. 265
Murry, J. Middleton II. 245, III.
301, 309
Musset II. 18, 263, 264—67, 279,
363
Müller, Joh. v. II. 172
Myrivilis III. 411

N

Nádzsi, Müallim III. 418
Naevius I. 83—84
Napóleon II. 249—250
Naumann II. 164
Nazor III. 413
Needra III. 414
Negri, A. III. 256

Negruzzi III. 415
Nemzová III. 408
Nero I. 116
Nerval II. 327, III. 179
Neumann III. 409
Newton II. 95
Nietzsche I. 8, 50, II. 236, 313, 328,
III. 8, 119, 165, 217, 218—22,
240, 241, 243, 253, 257, 263,
328, 387
Nijlen III. 410
Nikitin III. 74
Nikolic III. 413
Nirvanas III. 4r1
Nivelles de la Chaussée II. 125
Nizámi I. 186
Niznanski III. 417
Njegos III. 416
Noailles III. 181—82
Nobre III. 415
Nodier II. 257
Nonnos I. 77
Norwid II. 287
Novalis II. 133, 149, 151, 199—201,
202, 209, 258, III. 180, 249
Novikov III. 52, 53
Nuri III. 418
Nyekrászov III. 62, 74, 76

O

Obrádovics III. 416
O'Casey III. 319
Odülo I. 215
Odojevskij III. 54
Oehlschláger III. 97
O'Flaherty III. 318
Ohnet III. 164
Oisin II. 162
Olbracht III. 409
Omár Khájjám I. 184—88, II. 368
O'Neill III. 336, 376
Opitz II. 86
Orosius I. 167
Ortega y Gasset III. 284, 305, 386,
387—88
Ortutay II. 344

Orzeszkowa III. 280
Osszián 196, II. 160, 172, 249, 255
Osztrovskij III. 74
Ottó, W. F. III. 330
Ottway II. 83
Ovidius I. 71, 110, *HI—13*, 228
242, 281
Owen III. 300
Ózeás I. 143

P

Pagyogin III. 405
Paiszij III. 407
Pál, Szt. I. 150
Palacky III. 408
Palamas III. 411
Palazzeschi III. 383
Palladius I. 162
Pallis III. 411
Paludan III. 390
Pamotid III. 413
Panaitios I. 49
Pápay I. 202
Papini III. 382
Pascal I. 325, II. 45, 46, 47—50; 82,
278
Pascoli III. 256
Paszternák III. 398, 400
Páter 253, II. 366
Patrai Lukios I. 131
Paulinus, Nolai Szt. I. 132, 163
Paulus Diaconus I. 215
Pázmány P. I. 306, II. 9
Péguy III. 178—79
Pekkanen III. 410
Pellico II. 274—76
Pemán III. 390
Percy II. 163, 174
Pereda III. 44
Perez de Ayala III. 390
Perrault II. 65
Persius I. 124
Pesk III. 412
Pestalozzi III. 30
Péter, Damiani Szt. I. 215
Péterfy I. 52

Petkanov III. 408
Petőfi II. 162, 228, 234, 257, 262,
265, 270, 363, III. 148, 218
Petrarca I. 92, 280—83, 286
Petrescu III. 416
Petronius I. 108, 117, 122—23,
III. 282
Petrov III. 401
Petrovics III. 417
Petrus Alphonsi I. 214
Petzalis III. 411
Pfandl II. 35
Philippe III. 180—81
Philo I. 152
Photios I. 175
Phrynichos I. 36
Pico della Mirandola I. 293
Pilnyák III. 400, 403
Pindaros 1.28,29—30, 321, III. 372
Pirandello III. 384
Pirenne I. 170
Piszárev III. 62, 703 407
Platen II. 219
Platón I. 62, 63—65
Plautus I. 84—85
Plinius, id. I. 117, 118
Plinius ifj. I. 118, 128
Pludonis III. 414
Plutarchos I. 74—75, 291
Poe II. 363, 377—79, Hl. 129
Poggio Bracciolini I. 287, 288,
290, 292
Polezsájev III. 54
Poliziano I. 287, 293
Polybios I. 86
Pomponius Méla I. 117
Pontano I. 287
Pontoppidan III. 262, 266—68
Popé I. 309, II. 963 97—99, I°J
104, 115
Popovics III. 416
Pound III. 378
Powys I. 275, III. 314—15
Preradovic III. 413
Preseren III. 417
Prévost Abbé II. 119
Priestley III. 318

Probus I. 129
Procopius I. 175, 237
Propertius I. 109—u, 281
Prótagoras I. 62
Proust II. 114, 226, 328, 350, III.
119, 131, 137, 1703 246, 3113
315> 3i6, 334» 335* 349—S3> 358
Provins, Guiot de I. 240
Prus III. 280
Prynne I. 352
Przesmycki II. 287
Psycharis III. 411
Pulci I. 298
Puskin II. 283, 299, III. 54, 55—
57, 64, 395
Putinas III. 414

Q

Quental III. 415
Quintilianus I. 93, 108, 112, 128

R

Raabe III. 29
Rabelais I. 76, 315—18, II. 12
Racine II. 9, 52, 53, 54—57, 64,
292, III. 316
Radcliffe II. 166
Rádicsevics III. 416
Radiscev III. 523 53
Raimund II. 220
Rájics III. 416
Rákics III. 417
Rázus III. 417
Raleigh II. 104, 166
Rambouillet II. 43
Ramuz III. 314, 365
Rangavis III. 411
Ranjina III. 413
Ranke II. 2993 III. 37
Raupach II. 220
Reade II. 351
Rebreanu III. 416
Reguly I. 202
Reinhardtj K. I. 42
Reinhardt, M. III. 242

Remarque III. 342
 Remizov III. 290, 400
 Remmius Palaemon I. 129
 Renan I. 141, 152, 11.318, 519—21.
 III. 117, 133> 137₃, 163, 186
 Renard II. 309, III. 138—39, 147
 Renn III. 343
 Restif de la Bretonne II. 120
 Ret2 II. 67
 Reuchlin I. 309
 Reuthal, Neidhart v. I. 230
 Reuter III. 30
 Reymont III. 283—84, 366
 Rhoidis III. 411
 Ricardson II. 107, 119, 153, III.
 57
 Richelieu II. 47
 Richter I. Jean Paul
 Rilke II. i8, III. 75, 227, 237,
 243—48, 265, 324, 361
 Rimbaud III. 145, *LX*—54, 158,
 172
 Rinuccini II. 40
 Rivière III. 153
 Rodenbach III. 144
 Rodó III. 254
 Rohde I. 8
 Rojas-Zorilla II. 40
 Rolland III. 89, 92, 177—78
 Romains III. 361, 362—63
 Romanov III. 400
 Rónay György I. 302
 Ronsard I. 320, II. 14, 251, 271,
 281, III. 142
 Rosegger III. 31
 Rossetti, Chr. II. 367
 Rossetti, D. G. II. 367—68, III.
 187
 Rostand III. 161—62
 Rostworowski III. 394
 Rougemont 229, I. 238
 Rousseau I. 70, II. 120, 151, 152,
 153, 154—58, 168, 172, 174,
 206, 226, 249, 373, III. 91
 Rölvaag III. 392
 Ruchon III. 152
 Rudel I. 226

Runeberg III. 102
 Ruskin II. 364—66
 Russel, B. III. 301, 309—10
 Russo III. 415
 Rückert II. 219
 Ryljejev III. 54

S

Sá de Miranda III. 414
 Sadoveanu III. 416
 Sařarik III. 408
 Sainte-Beuve 1.98, 102, 11.49, 257,
 266, 267, 270—71, 296, 305,
 306, III. 263
 Saint Simon II. 133—34
 Sallustius I. 94
 Salminen III. 391, 392
 Samain III. 155—56
 Sand II. 266, 267—68, 355, III.
 123
 Sannazaro I. 300, II. 20
 Sappho I. 26, 27
 Sarbiewski II. 87
 Sarcey II. 59
 Sardou II. 318
 Saunders II. 162
 Scaliger I. 103
 Scève I. 319
 Scháfer, W. III. 344
 Scheffel III. 42
 Scheffler J. v. II. 86
 Scheler III. 333
 Schelling II. 198, III. 66
 Schendel III. 412
 Schiller II. 138, 150, 174, 176, 182,
 189, 190—97, 198, 202, 208,
 223, 292, III. 6, 405
 Schlai III. 223
 Schlegel, A. W. I. 49, 192, II. 41,
 136, 199
 Schlegel, fiverek II. 176, III. 249
 Schlegel, Fr. II. 198, 200, 201
 Schleiermacher I. 149
 Schlumberger III. 366
 Schmidt, Julián II. 209
 Schnitzler III. 228—29

- Schopenhauer II. 133, III. 17—18, 42, 117, 218, 268
- Scott, SirtW. II. 164, 228—31, 248, 264, 276, 285, 351, III. 208
- Seribe II. 317
- Scudéry II. 44
- Secundus, Johannes I. 287
- Seghers III. 342
- Seilliére II. 272, III. 168
- Selkirk II. 106
- Semjén Gy. III. 171
- Seneca I. 118—21, 129, 291, 330, II. 85
- Serna, Ramón G. de III. 389
- Sévigné 325, II. 65, III. 380
- Shakespeare I. 75, 76, 84, 284, 325, 33i> 332, 334—48, II. 35, 53, 143, 154, 173, 174, 199, 241, 259, 292, 321, III. 82, 160, 316, 405
- Sharp III. 189
- Shaw III. 186, 197—201, 204, 385
- Shelley II. 225, 232, 234, 239—42, 360, III. 244
- Sheridan II. 115
- Sidney I. 327, II. 20
- Sienkiewicz I. 127, III. 281—82, 393
- Sik Sándor I. 146
- Sülanpää III. 410
- Simonidés I. 28, 29
- Sinászi III. 418
- Sinclair, Upton III. 372
- Sinkai III. 415
- Sitwell, Osbert III. 313
- Siwertz III. 391
- Sjöberg III. 391
- Skalbe III. 414
- Sladkovic III. 417
- Slebnikov III. 395
- .Slowacki II. 283, 285, HL 282
- Smollett II. in, 114
- Snorri I. 200
- Sokratés I. 53, 54, 55, 62, 64
- Solohov III. 402, 403
- Solomos III. 411
- Sophoklés I. 33i 35, 37, 41—43> 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50> H. 85, 202
- Sordello I. 278
- Southey II. 226
- Spencer, H. III. 123
- Spender III. 319
- Spengler 1.18, 35, 49, 113, 137, 151, 155, 155 73, 268, 295, 308, 342, II. 7, 185, 291, 328, III. 48, 51, 76, 93, 307, 330, 331—33
- Spenser I. 326, 329—30, II. 154
- Spitteler III. 23§—36, 240
- Stael II. 220, 249, 251—53
- Staff III. 394
- Statius I. 116, 124
- Steele II. 96
- Steffens III. 98
- Stehr III. 343
- Steinbeck III. 376
- Stendhal II. 45, 134, 214, 298, 300—05, 308, 347, 355, III. 16, 82, 165, 337, 351
- Stephen, L. II. 105
- Stere III. 415
- Sterne II. 112—14, 206, 352, III. 15
- Sternheim III. 322
- Stésichoros I. 28
- Stevenson III. 190, 208
- Storm III. 31—34, 227, 231
- Stur III. 417
- Strachey, Lytton III. 301, 307—08, 311
- Strassburg, Gottfried von I. 241
- Strazdelis III. 414
- Streuwels III. 411
- Strich II. 149, III. 329
- Strindberg III. 263, 270—74, 321
- Strossmayer III. 413
- Stucken III. 237
- Sudermann III. 234
- Sue II. 269, 342, III. 78, 123
- Suetonius I. 128
- Suits III. 409
- Sully-Prudhomme III. 140
- Supervielle III. 361
- Surrey, Earl of I. 326

Sutherland-Bates I. 148
Svevo III. 386
Swedenborg III. 272
Swift I. 76, II. 99—103, 104, 346,
III. 135, 208
Swinburne I. 222, III. 183—85, 244,
Symmachus I. 131, 132
Synésios I. 169
Synge III. 189
Szabó, Cs. László III. 358
Szádi I. 186
Szaltikov III. 54, 62, 64
Szanfara I. 178
Száva, Szt. III. 416
Szejfuddin III. 418
Szejfullina III. 400
Szelim III. 418
Székely-Lulofs III. 412
Szekfü Gyula III. 368
Szép Ernő III. 159
Szlavejko III. 407
Szoftonij III. 407
Szolovjev III. 290, 396
Sztaniszlavszkij III. 405
Sztrasimirov III. 408
Szumárokov III. 52

T

Tábatta Szarrán I. 178
Tacitus I. 115, 120, 122, 12s—28,
284, III. 282, 319
Tagore III. 214
Taillefer I. 217
Taine I. 267, 328, II. 80, 81, 114, 120,
169, 305, 308, 309, 318, 321—24,
336, 349, 359, HL 17, 47, 123,
132, 169, 263, 291
Tajrov III. 405
Talleyrand II. 92
Talvio III. 410
Tamás, Aquinói Szt. I. 215, 216, III.
171, 204
Tamási Áron III. 318, 404
Tammaare III. 409
Tannháuser I. 230
Tasso II. 9, 15—jg, 20

Tassoni II. 20
Tavaststjerna III. 409
Tegnér III. 98—99
Teixeira de Pascoaes III. 415
Tennyson II. 357—60, 376, 385
Terentius I. 85, 206, 336
Tertullianus I. 157—58, '59
Tetmajer III. 283
Thackeray II. 100, 103, 346—50,
352, 353, 355, HL 82, 337
Theognis I. 26
Theokritos I. 70—71, 74, 98, 99,
II. 251
Theophrastos I. 69, II. 69
Theotokis III. 4^o
Thérive III. 366
Thespis I. 32
Thibaudet III. 150, 151, 568
Thienemann I. 3^o, H- 247
Thomas I. 238
Thomson, James II. 153
Thoreau II. 375
Thukydídés I. 59—61, 94
Tiberius I. 116
Tibullus I. 109
Tieck II. 199> 279
Toller III. 32²
Tolsztoj II. 312, III. 62, 75,
86—93, 395> 402
Toppüa III. 410
Tóth Árpád II. 244, 368
Tourneur I. 35^o
Towianski II- 283
Tozzi III. 381
Trajanov III- 4^o
Trakl III. 324—25
Traven III. 342
Trigo III. 251
Trissino I. 300
Troeltsch I. 164
Trollope II. 35^o
Turgenyev III. 54, 61, 68—71
Turóczy-Trostler II. 143
Turolodus I. 219
Tuwim III. 393
Tyro I. 91
Tyrtaios I. 26

Tyucsev III. 61
Tzara III. 358

ü

Uhland II. 219
Unamuno III. 252, 253—54
Under III. 409
Undset III. 391
Unger III. 328
Unruh III. 322
Úrban III. 417

V

Valaoritis III. 411
Valera III. 44
Valerius Maximus I. 117
Valéry III. 137, 150, 208, 237,
240, 316, 353—56
Válla I. 289
Valle-Inclán III. 251—52
Van Tieghem II. 162
Van Wyck Brooks III. 370
Vas István III. 357
Vasari I. 302
Vaughan II. 75
Vauvenargues II. 132
Vazev III. 407
Vega, Lope de II. 33, 35, 37, 38,
40
Veldeke I. 234
Venantius Fortunatus I. 169
Ventadorn, B. de I. 227, 228
Verga III. 255
Vergilius I. 72, 97—104, 108, 234,
271
Verhaeren III. 144, 156—57, 383
Verlaine II. 332, III. 140, 143.
144—49, 150, 151, 190, 244
Vermeylen III. 411
Verwey III. 412
Vetraníe III. 413
Vicente III. 414
Vico II. 153, III. 259
Vidal I. 227
Viélé-Griffin III. 143, 156

Vigny, De II. 263—66
Vikár Béla I. 202
Vildrac III. 361
Villehardouin I. 248
Villiers de L'Isle III. 129, 140
Villon I. 256—59, III. 144, 149
Vilmos, poitiersi örgróf I. 223
Vincentius Bellocvacensis I. 213
Virág B. III. 415
Virza III. 414
Vischer III. 30
Vogelweide, W. v. I. 229
Vogüé III. 79
Voigt I. 283, 291
Vojnovic III. 413
Vollmoeller III. 237
Voltaire I. 322, II. 46, 61, 92, 115,
120, 125—30, 144, III. 135, 274
Vondel II. 85
Voragine, Jacobus de I. 213
Voss II. 144
Vörösmarty II. 138, 221, 259,
262, III. 143
Vrchlicky III. 408
Vring III. 343
Vujics III. 416
Vutyras III. 411

W

Wace I. 235—36
Wackenroder II. 199
Wagner I. 201, 238, 248, II. 331,
III. 17, 23—25, 198, 218, 234,
268
Walpole, Horace II. 166
Walpole, Hugh III. 317
Warner III. 313
Warton II. 153
Wassermann III. 232
Webb III. 197
Weber, Alfréd I. 268, 304
Webster I. 350
Wedekind II. 175, III. 217, 223,
227—28, 321
Wellhausen I. 140, 141
Weininger III. 250

Wells II. 97, 375, III. 202,
208—10
Werfel III. 322, 324, 336, 341—42
Wergeland III. 103
Werner, Zách. II. 220
Whitman II. 171, 204, 371, 379—
382, III. 383
Whittier II. 383
Widén III. 391
Wieland II. 143—44
Wierzinsky III. 393
Wight Duff I. 112
Wilamowitz I. 11, 18, 155
Wilde, Ed. III. 409
Wilde, Oscar III. 190, 195—97>
201, 257
Wilder, Thornton III. 379—80
Wii, W. I. 100
Winckelmann i. 8, II. 181, 189
Wolf, Fr. Au. I. io, 244
Woolf III. 301, 311—12
Wordsworth II. 226—27, 270, 360,
III. 143> 335
Wycherley II. 84, 85
Wypianski III. 282

Xenophon I. 26, 62—63
Xenopulos III. 411

Yeats III. 187—89
Young II. 153, 160

Z

Zamjatin III. 399
Zarathustra I. 181
Zeromski III. 393
Zesen II. 45
Zola II. 298, 308, 315, III. 122—
126, 132, 362
Zolnai Béla II. 218
Zorilla II. 279
Zrinski (Zrínyi) P. III. 413
Zrínyi Miklós II. 13, 80
Zsukovszkij III. 52
Zupancic III. 418
Zweig, Arnold III. 343
Zweig, Stefan 349, III. 345, 346

TÁRGYMUTATÓ

(A dőlt betűvel szedett szavak több vagy névtelen szerző művei)

A

Abbaye, L' III. 361
Accademia della Crusca II. 16
Acta Diurnia I. 94
Action Frangaise III. 167, 363
action gratuite III. 176
Akadémia, francia II. 47
akadémiák, olasz II. 153
aktivizmus II. 126, 292, III. n6;
297> 3i9> 320, 363, 398, 403
alexandrin I. 234, 321, II. 85, 86
alexandrinizmus I. 67, 89
alliteráció I. 197
Amadis II. 12, 24, 33
Ami és Amile I. 253
anakreontika I. 27
angolszász költészet I. 198
anticlimax III. 8, 13
apokrifek I. 145, 757, 239
apologéták I. 157
atellana I. 83
atmoszféra III. 224, 286, 391
Aveszta I. 181
Artus-kör I. 238
Aucassin és Nicolette I. 253
autós sacramentales II. 36
Arpádházi Szt. Erzsébet legendája
I. 212

fi

Balet II. 51
ballada I. 330, II. 219, 368
Bari ám és Jozafát I. 210

barokk, meghatározása II. 7
barokk eposz II. 13, 281
Bánk bán-téma II. 107, 221
Becket Tamás legendája I. 212
Behisztni feliratok I. 181
Beozouf I. 198—99
Béka-egérharc I. 22
betyárdalok, orosz III. 60
bibliakritika 140, II. 319
biedermeier II. 218, III. 13, 99,
100, 101, 102, 140, 298
Bildungsphilister III. 235
Blackwood's Magaziné II. 248
blank verse II. 81
bolgár irodalom III. 407
Brigádé I. 319
bukolika, 1. pásztori költészet
burját-mongolok színpada III. 406
bylinák III. 50

C

Cahters de la Quinzaine III. 169,
178
calligramme III. 357
Cantar dél mio Cid I. 221—22
Celtic Twilight III. 186
cénacle II. 257, 270
cento I. 155
chansons de geste I. 217
Chanson de Roland I. 217
Chatelain de Coucy I. 227
Chester-Beatty papyrusok I. 153
Chevy Chase II. 164

chíliazmus I. 151
Cid I. 221
civilizáció II. 291
Cluny I. 206
coimbrai iskola III. 415
comédie larmoyante II. 125
commedia dell'arte II. 138, III. 96
conceptismo II. 313 35
contentutismo III. 382
couleur locale II. 259, 269J 299,
III. 53
cour d'Amour I. 226
cowboy-regény II. 297, 384
cseh irodalom III. 408
cultismo II. 31, 35

D

Dadaizmus III. 310, 320, 358
daino III. 414
dandy II. 237, 300, 326, III. 196
darwinizmus II. 356
Das junge Deutschland III. 5
De Boomgaard III. 410
deizmus II. 943 98
dekadencia I. 111, 3443II. 209, 3293
III. *nj.* 130, 1833 196, 2i8, 231,
232, 238, 243, 255, 266, 315
délamerikai irodalom III. 251
De Nieuwe Gids III. 412
detektív-regény II. 2973 3783 III.
191, 204
Deus ex machina I. 44, II. 52
dezilluzionizmus II. no, 2873 303,
314, III. i8, 2653 340
diatribé I. 124
Dicta Catonis I. 86
Digénis Akritas I. 176
dikció, költői II. 83, 983 228
dilettantisme (Renan) II. 320
dolce stíl nuovo I. 271, 272, 276,
II. 368
Dolopatos I. 214
Domosztoj III. 49
Don Juan-téma II. 34, 37, 39, 279
Doppelgänger II. 207, 217, III. 78,
1903 313* 364

Dorfgeschichte III. 30, 233
dörpisch stílus I. 230

E

Ecclesiastes I. 147
Ecole Romane III. 141
Edda-dalok 199, 245, II. 160
Edinburgh Revietv II. 2483 335
Edward-ballada II. 164
ellenreformáció II. 9
élan vitai III. 169
empire II. 255
enumeráció I. 22
Ének Igor seregéről III. 50
enjambement II. 246
epigramma I. 288
Epistolae obscurorumvirovum I.
310
epitheton ornans I. 246
erotikus lázadás III. 227, 251, 277,
2893 3013 373
estilo culto II. 31
észt irodalom III. 409
esztétizmus II. 243, 293, 3643 III.
703 116, 129, 1853 196, 297, 378,
388, 403
euphuizmus I. 328
Evangéliumok I. 148
Everyman I. 263
Ezeregyéj I. 178—80, II. 120
exotikus regény III. 190 269
exotizmus II. 159, 325
expozíció I. 22
expresszionizmus I. 30, 3443II. 175,
215, 382, III. 228, 233, 236, 283,
2*5> 297, 320, 376, 393

F

i abiánusok III. 197, 209
fabliau I. 254
faerie I. 329, 341, II. 98, 265, III.
312, 360
fa-papiros II. 295
farce 263, II. 58
Fastnachtspiele h 263

Faust I.240, 334>H- I5i> I74₃ 181,
184
felolvasások II. 348
fin-de-siècle, 1. századvég
finn irodalom III. 409
Fioretti I. 212
flamand nyelvű irodalom III. 410
flamandok (francia) III. 144
folyóirat II. 96, 247
folytatásos regény II. 348
Freie Bühne III. 223
futurizmus III. 255, 297, 320, 356,
352, 383* 395

G

Gall szellem I. 316
Gesamtkunst III. 25, 282
Gesia Romanorum I. 214
gházél I. 187
gnóma I. 26
gnosztikus himnuszok I. 168
gnosztikusok I. 158
Gót Szövetség III. 98
Gracioso II. 32
Grál-monda I. 237, 239, 240, 241,
III. 314
grand rhétoriqueurs I. 250
grobianizmus I. 313
gyorssajtó II. 295

H

Háborús költészet III. 213, 300
háborús regények III. 318,342, 375
Hainbund II. 143
haláltánc I. 257
Hamásza I. 178
hármás egység II. 51, 58, 85, 145
hasonlatok I.22, II. 31, III. 149—51
heidelbergi iskola II. 208
Heimatkunst III. 233, 255
helyzetdal II. 150
heroic couplet II. 83, 98
heroikus regény II. 44
Hét Bölcs Mester I. 214
Hétalvók legendája I. 210

Hildebrand-töredék I. 195
himnuszok I. 169, 214
hírlapok I. 94
hírverés II. 296
Historische Schule III. 37
historizmus III. 22, 36, 41
hollandi irodalom III. 411
homérosi himnuszok I. 22
horvát irodalom III. 413
hősmonda I. 193, 197
humanitás I. 287, 305, II. 140, 182
humanizmus I. 234, 280, 287, 292,
II. 10, III. 136
humánium I. 20, 247

I

Imaginizmus III. 396
impassibilité I. 201, II. 313, 315,
3i8, 325* 329> 360, III. 139
impresszionizmus I. 344, II. 114,
209, 320, III. 101,118, 154, 163,
227, 228, 233,243, 252, 260, 265,
309j 359, 373> 375. 398
individualizmus I. 268, II. 94, 301,
III. 17, 94, 105, 119, 261, 273,
3B4, 392
individuálpszichológia III. 84, 337
introverzió III. 119, 174, 336j 350
invokáció I. 22
írek III. 186
ír legendák I. 207
irodalomszociológia 1.17,25,32,66,
96, 116—17, 232, 268, 270, 277,
291, 304, II. 39, 42, 91, 95> “7,
176, 224, 225, 253, 269, 293, 295₃
297* 3“> 326, 334, 342, 360, 365,
III. 54, 61, 115, 200, 381
írói lelkiismeret II. 311
írói öntudat 1.64,164,277,283,292,
320, II. 142, 189, 282, 295, 298,
365, III. 240
iskolai színjátás II. 87
Itala I. 153
izlandi írók III. 392
izmusok III. 297, 312, 356, 365,
393, 402

J

Jansenizmus II. 47, 48, 54, 60, 271
Jedermann I. 263, III. 242
 jenai iskola II. 198
 jezsuita barokk II. 281
 jezsuiták II. 9, 485, 60, 87
 jig I. 330
Jób könyve I. 147
Jónás könyve I. 146
 jongleürök I. 217
Jutta pápa I. 263, 264

K

Kalevala I. 201, II. 376
Kahvipoeig I. 202
Kalilah és Dimnah I. 214
 kánon (bibliai) I. 156
Kanteletar III. 409
 kardal I. 28, 34, 50
 Karoling renaissance I. 133, 206
 katona-költészet III. 227
 kelta mondák I. 196, 235, 240, 242
 II. 358, III. 187—89
 kenning I. 198, II. 32
 kevi korszak III. 50
 98-as nemzedék III. 252
 kísérleti regény III. 122
 klasszicizmus I. 66, 82, 91, 241, II. 7,
 42, 365, III. 167, 256
 klasszicizmus, angol II. 83, 94
 klasszicizmus, új III. 168, 249,
 316, 382
 klikk II. 95
 komikus eposz II. 20, 98
 Korán I. 177—78
 kórus I. 33
 Köningin hofi kézirat III. 408
 krónikák I. 248
 kubizmus III. 356
Kudrun-ének I. 248
 kultikus játékok I. 260
 kultúra II. 291
 kukúrmorfológia II. 252, III. 3319
 335
 kyklikusok I. 22, 35

L

Lais I. 236
 iandsmal III. 103, 277
La Ronda III. 382
 l'art por Tart II. 269, 324, 364
 3793 III. 72, 238
Los Moceadas de Rodrigo I. 222
 Latin-Amerika III. 251
 lauda I. 213
Lazarillo de Tortnes, II. 22
 legendák I. 161, 196, 207—13
Les Loherains I. 221
 lett irodalom III. 413
 levélírás II. 66
 lélekelemzés III. 316, 334, 342,
 345s 376
 lélektani regény II. 71, 231, 305.
 III. 81
 light verse II. 369
 limerick II. 369
 limonádé-regény II. 297
 litván irodalom III. 414
 Logia I. 149, 153
London Magazine II. 248
 lovagideál I. 232
Ludus de Antichristo I. 262
 lyoni iskola I. 319

M

Mabinogion I. 197, III. 189
 macabre I. 257, II. 74
 magányosság III. 108, 221, 261, 265
 májusdalok I. 223
 makáma I. 178
 manierizmus I. 327, 328, II. 11
 Mária-kultusz I. 310
 Mária-legendák I. 211
 mártír-akták I. 159
 masque I. 330, II. 78
 meghasonlottság II. 207, III. 8
 mélységpszichológia (mélylélektan)
 III. 81, 237, 3153 334* 360,
 381
Menschheitsdämmerung III. 323
 mesejáték II. 220

messianizmus II. 283, 286, III. 92, 408
mesterdalnokok I. 23i, 250
mimikus játék I. 50—51
Minnesang I. 223, 229, II. 219
misztérium-dráma I. 259, II. 36
mithológiai apparátus II. 15, 98, 127, 273
mithosz I. 15—17, 22, 38—39, 45—47, 53—54, 57, 59, 65, 72, 77, 112, III. 97, in. 234, 302, 314, 329, 340> 365> 378
Mocdlakat I. 178
Montage Guilhelm I. 221
Moniteur II. 250
monologue intérieur III. 155, 310, 34i> 374
moralitások I. 263

N

Nagy Enciklopédia II. 123
Nagy Sándor mondája I. 233
naturalista líra III. 377
naturalizmus I. 261, 344, II. 292, 305, 308, 315, III. 106, *n6*, 122, 126, 128, 159, 163, 169, 180, 192, 222, 223, 251, 261, 270, 285, 287, 318, 360, 370
nemzeti eszme II. 231, 273, III. 116, 166, 212, 255
neofrivolizmus III. 304, 307, 313, 317* 347* 360, 378, 379, 381, 393, 402
Neue Rundschau III. 223
Neue Sachlichkeit III. 298
népballadák II. 163
népeposz I. 17—18, 176, 244
népi irodalom III. 364
népköltészet II. 173
népkönyv I. 315
Niebelung-ének I. 244
niebelung-monda I. 199, III. 104
nonsense II. 369
normatív esztétika II. 43, 63, III. 249, 263
norvég népmese-gyűjtemény III. 103

NouveHe Revue Francaise III. 169, 174
novocentismo III. 382
nö-emancipáció III. 107, 250
nőírók szerepe II. 352, III. 309, 312
Nut Brown Maid II. 164
nyárspolgár III. 216, 234
nyugatosok III. 142

O

Oberammergaui passió I. 264
opera II. 40, 137, III. 23
ottói renaissance I. 206

Ö

önéletrajz I. 165, II. 105, 133—36, 178, III. 273
önéletrajzi ember I. 165, II. 178, 311, III. 273, 353
ősevangélium I. 149
összehasonlító irodalomtörténet III. 328
öt bölcs és öt balga szűz I. 262

P

i.'alimpsestus I. 134
Palmerino de Oliva II. 13
pamflet II. 99
Pancsatantra I. 214
panegyricus I. 228, 288, II. 274
pantheizmus II. 200, 203
pantragizmus III. 20
parnassienek II. 268, 325, III. 136, 139, 150, 168, 238
pásztordráma I. 338
pásztori költészet I. 70, 78, 98, 298, II. 20
pásztorregény II. 20
Pathelin I. 263
patológia az irodalomban II. 316, III. 83, *n8*; 225, 232
példázatok I. 213
Pélérinage de Charletemagne I. 220
pergamén I. 170

Pervigt'lium Veneris I. 151
perzsa misztérium-játékok I. 188
pesszimizmus II. 237, 278, 308, 316
325, III. 18, 117, 260, 267, 289,
371
Phosphoros III. 98
pietizmus II. 140, III. 223, 260
pikareszk regény stb. I. 352, II. 22,
303
Planctus ante nescia I. 215
Pléiade I. 319, II. 271
poésie pure II. 330, 379, III. 309,
369
polgári dráma II. 107, 125, III. 21
polgári irodalom II. 104
Ponciánus históriája I. 214
populizmus III. 366
pornográfia II. 120, III. 208
portugál irodalom III. 414
pozitivizmus II. 322i 323, 357,
III. 123, 327
précieux-k II. 43
Prédikátor könyve I. 147
prerafaeliták II. 243, 366, III.
183
perromantika I. 248, 343, II. 152—
175, Hl. 97, 265
probléma-költő III. 106
próféták I. 143
pseudomorphosis I. 156, 174, 291,
342, III. 51, 73
Punch II. 347
puritanizmus I. 2785 II. 76, 372

Q

Quarterly Reviews II. 248

R

Racionalizmus 273, II. 43, 46, 65
Rainaud de Montauban I. 221
rávi-k I. 177
realizmus I. 201, 279, 343, II. 104,
291, III. 112, 349, 366
reformáció I. 310, II. 9
régiek és modernek harca II- 64

relativizmus II. 101, 238, 293, 298,
III. 14, 37, 313, 340
remeték I. 161
reménytelen szerelem I. 337
rémregény II. 166, 355
renaissanceizmus II. 302, III. 38,
39, 165
restaurációs vígjáték II. 83
Revista de Occidente III. 387
rím 170, III. 144, 244
robinzónád II. 106
rokokó II. 93, 99, 108, 117, 317
Roland-ének I. 217
román irodalom III. 415
románc I. 222
romantika, I. tartalomjegyzék
romantika, másodlagos II. 219,
297> 308, 358, 376, III. 140,
223, 263, 282
romantika, új III. 129, 226, 234,
282, 289, 378, 399, 402
romantikus ironia III. 385
Romanzero I. 222
rubai-k I. 184

S

Saga I. 200, III. 104
sajtó II. 963 104
Sátán II. 80, 236, III. 84
sátánosság II. 286, 328, III. 40,
58, 118, 127, 131> 152> 219
satura I. 83
saturninus I. 83
Semanatorul III. 415
Septuaginta I. 152
sequentia I. 215
sirköltészet II. 144
Sir Patrick Spense II. 164
skaldok 200, II. 32
skandináv hősköltészet I. 199
skolion I. 26
skót balladák II. 160, 164
sotie I. 263
Spectator II. 96, 104
stilromantika III. 116
Strapaese III. 382

Sturm und Drang II. 171—75,
179, 211, 228, III. 20, 321
style coupé II. 70
style flamboyant I. 258
Syntipas I. 214
szabadvers II. 381, III. 156, 171
szatíra I-75—II > TM5> “3> I34~35>
II. 99, 100
szatírdráma I. 36
század betegsége II. 313
századvég III. 17, 25, 112, 118.
127, 218, 251, 282, 285, 380
szecesszió II. 269, 352, III. 25,
120, 131, 159, 161, 172, 173,
181, 195, 242, 244, 251, 252,
296
szellemtörténet II. 323, III. 328
szellemtudomány II. 323, III. 253,
326, 340, 388, 389
Szent Alexius legendája I. 217
Szent Brendanus legendája I. 207
Szent György legendája I. 210
Szent Kristóf legendája I. 210
Szent Kümmernis legendája I. 210
Szent Patrick purgatóriuma I. 207
szentimentális regény II. 206
szentimentalizmus I. 281, 351, II.
108, ii2, 113, 119, 125, 142,
157j 17% 226, 237, 265, 310,
341, III. 13, 159
szentimentalizmus, másodlagos II.
267, 310, III. 71
Szerapion-testvérek III. 398
szerb irodalom III. 416
szerelemtan I. 27, 63, 318, II. 121,
329, III. 184
sziléziai iskola, első II. 86
sziléziai iskola, második II. 86
szimbolizmus II. 332, III. 142,
168, 169, 183, 195> 227, 255,
289
szimultaneizmus III. 3^4
szinoptikus evangéliumok I. 148
színpad I. 33, 261, 331, II. 32, 50,
293, III. 347, 404
szkolasztika I. 273, 274, 281
szlavofilek III. 48, 61, 66, 70, 80

szlovák irodalom III. 417
szlovén irodalom III. 417
szocialista realizmus III. 402
szonett I. 282
szufiták I. 186
szürrealizmus III. 297, 310, 358

T

Tain Bo Cualgne I. 195
tájköltészet, ókori I. 70, 132
táncdalok I. 223, 230
tanköltemény II. 98, 99
Tar Lőrinc mondája I. 208
tárca-novella III. 126
társalgási regény III. 131, 337
tenson I. 226
természettudományok II. 95
természettudományos gondolkodás
III. 107, 117, 123, 162, 209.
223
theatrumok i. 323
Theophilus-legenda I. 263, 264
Thidreks-saga I. 194
tisza költészet, 1. poésie pure
Thugdalus I. 207
Tó-iskola II. 226
török irodalom III. 418
történelmi életrajz III. 319, 345
történelmi regény II. 229, 297
transzcendentálisizmus II. 374
Tristan-monda I. 238, 241
trójai háború mondája I. 234
trouvérek I. 217
trubadúrok I. 223

Ü

Udvari irodalom I. 96
udvari költészet I. 223
udvari kultúra I. 232, II. 65
udvari szerelem I. 224
újjgörög irodalom III. 411
újkatolikus irodalom III. 170, 203,
360, 379
új tárgyilagosság III. 298, 405
utópiák I. 308

V

Vágáhs dalok I. 229
vallástörténet III. 330
Van Nu En Straks III. 410
Veni Sancte I. 215
verizmus III. 255, 382
vers libre III. 156
verses legendák I. 213
versus Fescennini I. 83
végzet I. 19, 39
végzetdráma II. 220
végzetes ember II. i66, 235, 269
Viktória-kor II. 333
világfájdalom II. 237, 240, 254..
277, 278
világkrónikák, bizánci I. 176

vita-irat I. 3i2j II. 78
viták (szentek élete) I. 213
vitézi énekek I. 233, 298, III. 50
vogul és osztják dalok I. 203
Vormarz III. 7
Vulgata I. 153, 162

W

Westminster Review II. 248

Z

Zseni-elmélet II. 1243 152, 153,
170, 171
Zsoltárok könyve I. 145

TARTALOM

<i>A REALIZMUS</i>	
Német Realizmus.....	5
Spanyol és olasz irodalom a század közepén	43
Az orosz irodalom nagy kora.....	48
A Skandinávok.....	94
<i>A SZÁZADFORDULÓ</i>	113
Francia századforduló.....	121
Angoi és amerikai századforduló.....	183
Német századforduló.....	216
Olasz és spanyol századforduló.....	251
Skandináv századforduló.....	260
Lengyel és orosz századforduló	280
<i>A MAI IRODALOM</i>	293
Mai angol írók	300
Német írók és költők.....	320
Francia írók a két háború közt	348
Mai amerikai írók	370
Mai európai irodalom	382
Mai orosz irodalom.....	395
<i>FÜGGELÉK</i>	407
<i>NÉVMUTATÓ</i>	419
<i>TÁRGYMUTATÓ</i>	439