

A MODERN FRANCIA LÍRA

E GY KORSZAK különféle szellemi áramlatai, költő-iskolái, a közöttük levő határvonalak a valóságban nem léteznek, vagy talán nem úgy léteznek, amint azt az irodalom korifeusai megállapítják. De mentségükre szolgál az a tény, hogy a megismerés többi ágában is hasonló leegyszerűsítéssel kell eljárnia a kutatónak, mert enélkül lehetetlen lenne teljes rendszert felépíteni s a különféle jelenségek közötti összefüggéseket elfogadhatóan megmagyarázni. Henri Poincaré, a jelenkori francia matematikusok legnagyobbika, nyíltan bevallja, hogy az elméletek és bebizonyított tételek csak relative helyesek és a bizonyosságnak az a kis porcikája, amit tudományos ténynek neveznek, jórészt csak a tudós elképzelésében létezik. S ha a pozitív tudományoknál ez a helyzet, mennyivel inkább így áll a dolog a szellemtudományok területén s elsősorban az irodalomtörténet és a kritika mindig kétségbevonható s megcáfolható felosztásainál és tételeinél. Sok példát lehetne erre idézni éppen a modern francia líra keretén belül: bármelyik jelentős költőt nézem, minden kritikus más és más címkével skatulyázza el: a papköltő Le Cardonnel az egyiknél szimbolista, a másiknál újklasszikus, a harmadiknál misztikus, romantikus, franciskánus, újplatonikus stb. De ez még csak a kisebbik baj; sokkal jelentősebb veszély fenyegeti a tájékozatlan érdeklődőt az értékelésnél: az egyik modern irodalomtörténet még a nevét sem ismeri, a másik két sorral intézi el, a harmadik elragadtatással ír róla s Valéry mellé helyezi, a negyedik a legnagyobb katolikus költőnek tartja. És a jószándékú olvasó tanácstalanul áll az ellentétes értékelések zavarában: a saját ízlésében nem mer, másokban nem képes hinni. Ugyanez a helyzet, ha MaUarméról, Rimbaud-ról vagy Claudelről van szó. Esztétikai és etikai ellentétek, ízlésbeli különbségek választják el a kritikusokat s ezenfelül a rokon- vagy ellenszenv hamisító szempontjai gátolják őket ítéleteikben s az áldozat természetesen a gyanútlan olvasó lesz.

A modern francia líránál ez a veszély hatványozottan jelentkezik, mert az utolsó ötven esztendő óta a költői egyéniségek és iskolák nagy száma ténylegesen is megnehezítette a felosztást és az értékelést. De ha az ember visszatekint a szimbolizmus fénykorára, meglepődve állapítja meg, hogy milyen kevesen éltek túl az elmúlt évtizedeket s hogy akiknek az alkotása ma is él, mennyire más fényben csillog, mint ötven évvel ezelőtt. Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, a jelenkori francia líra három éltető gyökere közül kettő „átkozott költő“ volt, Verlaine szerint, s a harmadik, Laforgue, ismeretlenül, félreértve halt meg tudósvészben huszonhétéves korában. Néhány költőn kívül még a nevüket

is alig ismerte valaki. S egy félszázad múlva a legjelentősebb lírikusok nagyrésze: Claudel, Valéry, Le Cardonnell, Apollinaire, Cocteau, Supervielle példaképüknek tartják Rimbaud-t vagy Mallarmét s a fantáziázták azt az utat folytatják, melyen Laforgue indult meg.

Arthur Rimbaud elsősorban életével hatott a költőkre s csak később, a századforduló után kezdték értékelni különös verseit, melyeket húszéves korában ő maga megtagadott, hogy Európát és Afrikát bebarangolva a valóságban élje át mindazt, amit a költők csak féktelen képzeletük játékaival valósítanak meg: Angliában nyelveleckét ad, Olaszországban kóborol, Sumatrában holland katona lesz. Ciprus szigetén kőbányában dolgozik mint felügyelő, Kopenhágában cirkuszi alkalmazott, Abesszíniában fegyverszállító és geográfus. Költőbarátjait régen elfelejtette, amikor ezek, főleg Verlaine, a költészet misztikus szentjévé avatják és áhitattal idézik számukra félig érthetetlen verseit. Rimbaud szerint a költőnek nem az a célja, hogy érzelmi és értelmi egyezéseket találjon a valóság és a belső élmény között, hanem, hogy képzeletének és érzékeinek segítségével maga is teremtsen, létrehozzon új kapcsolatokat. Ritkán használt, különös, elképesztő, hangulatkeltő szavak segítségével a költő ösztönösen idéz fel embereket, tárgyakat, tájakat, melyeknek a valóságban lehetetlen feltalálni a megfelelőjét, de melyek a költő képzeletében egy pillanatig valóban feltűntek. „Hozzászóljam a káprázathoz“: ahol a normális ember csak egy simatükrű tavat lát, Rimbaud még egy palotát is észrevesz, mely a tó mélyén fekszik. Természetfeletti világba lépünk be, ahol az ész ellenőrző szerepe megszűnik s ahol megmagyarázhatatlan kényszerűségből teszünk mindent, épúgy, mint az álomban. „Aki csak egyszer is közelébe került Rimbaud varázsának, épúgy képtelen megszüntetni azt, mint Wagner bármelyik motívumának varázsát“, írja Claudel s hozzáteszi: „Egyike vagyok azoknak, akik hittek benne.“ És Claudel után a kubisták, dadaisták minden kísérlete, a szürrealisták forradalmi nyugtalansága az Illuminations költőjében nyeri legfőbb magyarázatát, annyira, hogy a kubista Apollinaire, Max Jacob vagy a legújabbak közül a délamerikai származású Supervielle többé-kevésbé úgy tekinthetők, mint Rimbaud szellemi leszármazottjai.

Stéphane Mallarmé hatása épolyan eltérő Rimbaud-étól, mint kettőjük emberi és művészi lelkialkata; amennyire féktelen természetű volt az egyik, annyira magábavonult, a külvilág minden érintésétől irtózó a másik. Mallarmé egész élete négy fal között telik el, olyan az élete, mint egy szerzetesé, aki cellájának magányában misztikusokból táplálkozik. Nem azt tűzi ki eszményül, hogy tökéletes, élő vagy jótékony művet hozzon létre, hanem hogy a költészetet minden idegen elemtől megtisztítva az abszolútum irányában a végső határokig vigye s így a francia líra szélső lehetőségeit megmérje. Soha előtte költő nem fordult el annyira azoktól az idegen anyagoktól (emberi érzelmek: élet, szerelem, nyugtalanság, halál stb.), melyek kívül esnek a tiszta költészetben, de melyek szükségszerűen és elkerülhetetlenül táplálják azt. A költészet lényegén, eszközein, sajátos természetén kívül semmi sem érdekelt s néhány ritka szerelmi szonetten kívül egyetlen témája van, melynek számtalan változata jelenti Mallarmé líráját: a költészet. Meg-

valósította az irodalomfeletti irodalom eszméjét, egy olyan irodalomét, melynek kizárólag művészek az olvasói s ezzel a ténnyel pontot tett a francia irodalom organikus fejlődésének végére. Mindegyik költeménye kísérlet a teljesség irányában, merész nekilendülés, hogy legyőzze a legyőzhetlent, bár tudja, hogy minden erőfeszítés hiábavaló, mert emberi erővel és eszközökkel nem lehet áttörni sem az idő, sem a környezet, sem a végtet, a véletlen páncélját. De minden költemény egy-egy vakmerő játszma a véletlennel s bármennyire is egyenlőtlen a játék, az ember nem nyugszik bele a megváltozhatatlanba. Ez az az eszme, melyet Mallarmé legutolsó nagy költeményében (*Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*) nemcsak a szavak értelmének és a képek felidézésének a segítségével, hanem a betűk különleges elhelyezésével, a fehér és fekete mező hangulatával akart kifejezésre juttatni. Tagadhatatlan, hogy Mallarmé esztétikája a maga teljességében nem valósítható meg s hatása sem lényegi, mint Rimbaud-é, hanem elsősorban módszerbeli: nélküle Valéry, Claudel, Apollinaire nem haladtak volna olyan fölényes biztonsággal s minden megalkuvás nélkül céljuk felé. De nem szabad elfelejteni, hogy e közvetett hatás mellett egy közvetlen tanítványt is hagyott hátra, a modern francia líra legtisztább csillogású költőjét, Valéryt, s ha valaki a tanítvány előtt hajta meg a fejét, akarva-nem akarva a mesternek is hódolt.

A fiatalon elhunyt Jules Laforgue hatása nem mérhető az előbbiekéhez: nem azzal hatott, ami lírájának elsődleges jellegét képezte, hanem képzeletének, öngúnyának és anti-romantikus lelkialkatának kifejezésbeli eszközeivel. A humoristák és fantáziisták: Max Jacob, Fagus, sőt a kubisták közül Apollinaire is tőle tanulták azokat a verstechmikai és belső-szerkezeti fogásokat, melyek a megfelelő hangulati légkörbe helyezve különös, fanyar ízt adnak a rövid, nyolc-tíz soros verseknek.

A MODERN FRANCIA LÍRA időrendben elsőnek feltűnt nagy alakja, akire nem hatott közvetlenül senki: Francis J a m m e s. Első verseit kicsinyes megnemértés és vállvonogatás fogadta, a kritikusokat nyugtalanították az első olvasásra sutáknak tetsző versek és a szürke témák gyermekesen naiv hangja. Ha meg akarjuk érteni a nehézségeket, melyek érzéketlen fiúként merednek Jammes költői pályája elé, fel kéű idéznünk az 1885—90-es évek francia lírájának helyzetét. Verlaine kórházakban tengődik, Rimbaud eltűnt s hatása még alig érezhető, a Paraasse haldoklik. Gombamódra keletkeznek új költői iskolák, melyek mind friss vért akarnak önteni a beteg lírába: de ezt a vért is megfertőzte a szellemi és erkölcsi anarchia és gyakran a francia kultúra megdöbbentő hiánya. Marad Mallarmé, de őt szigorúan keresztülvitt hermetizmusa sokáig elzárja a külvilágtól. Ekkor jelenik meg Jammes első kötete, melyhez saját maga írt különös előszót: „Istenem, az emberek közé szólítottál: itt vagyok. Szenvedek és szeretek. Azon a hangon szólok, melyet Te adtál nekem. Azokkal a szavakkal írói, melyeket atyámba és anyámba oltottál, ők hagyták rám azokat. Bakatatok az országúton, mint a teherrel megrakott számár, melyen a gyerekek nevetnek s amely lekonyítja fejét. Oda megyek, ahova Te akarsz s amikor Te akarsz. Angelusra harangoznak.. “

Jammes egész művészete érzelem-transzpozícióból fakad: a tiszta eszme hidegen hagyja, a nagy metafizikai kérdések úntatják. Csak a természet érdekli: a legjelentéktelenebb részletekig észrevesz mindent s minden rezgés írásra készíti. Az „Angelus“-t az esőtől ázó erdők illata, az érett gabona szökesége, a havas hegycsúcsok csillogása, a pizstrángos patakok zúgása élteti. Hétköznapi eseményeket ír le végtelen egyszerűséggel, de éppen ez díszíti a verset. Megérti azt a sok szimbólumot, amit a természet nyújt: a pirók titkosjelű fűtyentgetését, az őszi erdő csendjét és a vadvirágok nézését. De Jammes, a művész jól tudja, hogy a túlzott egyszerűséget csak egy hajszál választja el a laposságtól és a prózaiasságtól s ezért kever minden verséhez egy-két cseppet a humor és malida drága esszenciájából. La Fontaine óta Ő a legtisztább esprit gaulois: érzékenysége nem mindig humanizmusból fakad, de az ironikus költő szemében mindig ott csillog a könny.

Az új tartalomhoz új költői nyelv szükséges, mely tökéletesen fejezi ki a gondolatot: Jammes nem alkot új szavakat, hanem az elkoptatott vagy használatlan szavak helyzeti energiájának kihasználásával ad újat. A klasszikus verselés sem illik az egyszerű témákhoz, így a vers libre-t használja, melynek ritmusa engedelmesen simul mindenhez: a tartalom és forma harmóniáját semmi sem zavarja. És mennyi friss, sohasem hallott kép és transzpozidó van az „Angelus“ impreszionista ízű verseiben:

La paix est dans le bois silencieux et sur
les feuilles en sabre qui coupent l'eau qui coule,
l'eau reflète, comme en un sommeil, l'azur
pur qui se pose à la pointe dorée des mousses.

Az „Angelus“ költője kedves, szeretetreméltó pogány, akit a dogma nem korlátoz, vallásos nyugtalanság nem bánt: pogány szellem, mély franciskanizmussal telítve. A vallásos hangulat úgy díszíti a verset, mint kis görög templomok a főúri parkot: minden kifogástalan, csak a credo hiányzik. Nem is lepődik meg senki, amikor Jammes 1905-ben megtér: „Az ördög elé hajítottam Nessus-ingemet és a keselyűt, mely bensőmet marcangolta, kockáztatva azt, hogy ezentúl nem fogok tetszeni néhány könyvügnöknek és a nőíróknak.“ Megtörtént tehát az átívelődés a katolicizmusba: módosul költői attitűdje, a belső megmozdulás hatással van versformáira is, de ő nem változik meg lényegileg. A tavaszról eljut a nyár költészetéhez, megmaradnak régi kincsei és elmélyülnek a katolikus vallás miszticizmusában. S hogy a megtérés milyen termékenyítő és tisztító hatással volt a költőre, azt a „Géorgiques chrétiennes“ mutatja legjobban. Ez Jammes legnagyobb alkotása, a megváltás által megszentelt föld és az emberi veríték dicsérete.

„Az igazi költő zsenije kimeríthetetlen; csak életének tartama határolja“, írja egyik tanulmányában Emerson. Jammes szép bizonyítéka ennek a tételnek: a héténekes „Géorgiques chrétiennes“ óta minden kötetében újat ad tartalmi és formai szempontból egyaránt: a „La vierge et les sonnets“-ben a formák virtuóza mutatkozik be:

struktúrájukat tekintve Jammes szonettjei talán nem nyújtanak újat, de annál inkább belső formájukban: a vers márványszerűségét lebegő, elemezhetetlen légiesség lengi át:

Qu'est-ce que le bonheur? Peut-être un vallon bleu
 Dans lequel j'ai chassé, void trente ans, le lièvre.
 Que m'importent i'échelle d'or, les rouges lévres?
 Tout est vain qui n'a pás le grand calme de Dieu.

Jammes az emlékek, a múlt költője: legutolsó kötetét is a múlt idők emléke ihleti: városok élednek fel, melyekben a költő megpihent, régi nemesi családok kihalt kastélyai, árnyas szalonok, ahol a csendet csak egy eltévedt dongó zümmögése szakítja meg. Régen meghalt emberek árnyai suhannak el előttünk, füstös vonatból megkívánt tájak, dombok, erdők s mindenhez valamilyen emlék fűződik. A hétköznapi dolgok örök poézisét érezteti és természetfeletti értelmüket sejteti. Gide írja róla: „Mihelyt bírálni akarunk Jammes-nál, tétovázunk; hibák és erények itt egybeolvadnak. Ha engedjük magunkat felé sodródni, úgy tűnik fel, mintha egyedül csak ő lenne költő.“

Nem kedvező véletlen, hogy a késői szimbolista lírikusok között a legélénkebb és jelentőségében is elsődleges csoportot éppen a katolikusok, Jammes, Le Cardonnel, Claudel és Péguy alkotják. A szimbolizmusban sok volt a művészi, érdeklődés s ez elnyomta a világnézeti szempont szükségességét; szigorúan körülhatárolt morálra lett volna szükség ahhoz, hogy ez az iskola hosszúéletű fákat lomboztasson. A katolicizmus a maga mély miszticizmusával, liturgiái szimbolizmusával, felépített rendszerével par excellence kedvez a lírának s az igazi költő előtt végtelen távlatokat nyit meg. A szimbolizmus művészi tételein felépülő etikának természetszerűleg egy másik világ képét kellett magából kitükröztetni, a szellemvilágét, mely a látható világ felett áll.

AKI a modern francia szellemi áramlatok forrásait és útjait vizsgálja, lépten-nyomon Claudel nevével fog találkozni. Látni fogja, hogy egyesek: felmagasztosítva imádják, mások őszinte kétkedéssel és kicsinyléssel beszélnek alkotásáról, mely szerintük szembefordulás a francia szellem lényegével és hagyományaival; de mindenki ösztönösen érzi, hogy a mai kor egyik legkülönösebb egyéniségével áll szemközt, akiről végleges ítéletet ma semmiesetre sem lehet mondani. Tagadhatatlan, hogy aki a régi esztétika megmerevedett ízlésével közeledik műve felé, hidegnek, érzéketlennek vagy inkább egyoldalúan cerebrálisnak érzi azt és tökéletlen költőt lát benne, éppúgy mint Rimbaudban vagy Mallarméban. Claudel művészi lelkialkata nem önmagába húzódo s csak a belső élet iránt érdeklődő, hanem a mindenség legtávolabbi megnyilvánulását is megérző és visszatükröző temperamentum, mely kitarja magát és várja, hogy a természeti és szellemi áramok mozgásba hozzák. Kevés költő képes a fizikai világot olyan teljességgel felfogni és művében megéreztetni, mint Claudel; kifejezőmódja, mely az első pillanatra meglepi az embert vakmerő, nyers újszerűségével, tapinthatóvá teszi mindazt, amit a költő magában érez

és átél: az ember úgy érzi, mintha megfognák a kezét s rátennék a kősziklára, a földre vagy a tenger felületére, melyről Claudel ír. Egyik drámájából, a „Partage de midi“-ből idézek néhány sort, mely fogalmat ad a claudel-i hasonlatok érzékeltető és elevenítő erejéről: az Indiai Óceánon vagyunk, egy hajó fedélzetén, a nap kegyetlenül éget, az egyik utazó egy pillanatra félrehúzza a fedélzetet takaró vásznat:

Je suis aveuglé comme par un coup de fusil. Ce n'est plus du soleil cela!
C'est la foudre! Comme on se sent réduit et consumé dans ce four à rever-
bère!

Tout est horriblement pur. Entre la lumière et le miroir,
On se sent horriblement visible, comme un pou entre deux lames de verré.

Ez a természettel egybeforradás és átérés jellegzetesen romantikus vonás a költőnél, de ha összehasonlítjuk bármelyik nagy romantikus költővel, a közöttük levő különbség rögtön szembetűnő lesz: az utóbbiak mintegy megmérgezik a természetet, saját keserűségüket és vágyódásukat viszik belé, melyek visszaverődve azt a hitet keltik, mintha onnan áradnának ki; Claudelnál éppen fordítva áll a dolog, kiegyensúlyozott lelkiállatából hiányzik minden beteges finomság, szereti a természetet, mert Isten képét látja benne. Minden igyekevése az, hogy minél teljesebben adja vissza azt az érzelmi változást, melyet egy külső kép vagy megmozdulás idéz benne elő. Nem lehet csodálni, hogy azt, akinél a fizikai világ ilyen jelentős szerepet játszik, panteistának és pogánynak tartja nem egy kritikusa: „Claudel műve, mely szándéka szerint misztikus, lényege szerint pogány“, írja róla valaki. A szüntelen jelentkező metafizikai érdeklődés és az ember elsődleges beállítása ebbe a claudel-i világegyetembe megcáfolja azt a feltevést, hogy a költő szenteltvízzel meghintett pogány szellem. Drámai költeményeiben a természet fenséges háttérül szolgál emberi sorsok tragikus összetűzéséhez s az olvasó érzi az állandó isteni jelenlétet és a katarzis kiengesztelő hatását. Mindegyik költeményéből folytonosan erősödő öröm árad ki: „Sume Domine et suscipe quidquid habeo et possideo...és a tisztán lírai alkotások azt a misztikus hitet keltik, hogy nem is ember énekel. Claudel nagy ódái lényegük szerint hálaadó imák, hasonlók César Franck nagy szimfonikus műveihez, melyekben a vezérszólamok külön-külön és együttesen is nagyszerűen hatnak. Ódáiban a költő lírai ihlete megakasztja az egyvonalú fejlődést, fokról-fokra meüémotivumokkal bővül az eredeti szólam, egyik kép a másikat idézi fel s a képek gazdagsága elsöpör minden rendszert. Az olvasót megzavarja a versnek hihetetlenül gyors belső ritmusa és az egymásután jövő sok kép, úgy érzi, mintha egy toronyban menne felfelé és a sötétből csak itt-ott pillantana meg pillanatnyi világosságot, míg végül kijut a szabadba s amit eddig részlegesen, villanásszerűen látott csak, most teljes pompájában bontakozik ki előtte:

Salut done, 6 monde nouveau a mes yeux, o monde maintenant total!
O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un
coeur catholique.
Le monde s'ouvre, et, si large qu'en soít l'empan, mon regard le traverse
d'un bout á l'autre.

Claudel költői pályája harminc éven keresztül fokozatos emelkedést mutat, melynek minden jelentős állomását egy-egy alkotás örökíti meg. Ha ezzel szemben valaki Paul Valéry szellemi fejlődését szeretné megismerni, érdeklődése legyőzhetetlen akadályokba ütköznék. A szimbolizmus fénykorában Valéry Mallarmé szellemi köréhez tartozik, fiatalkori versei is jellegzetesen mallarméista költőnek mutatják, áld biztos formai és zenei érzékkel hangszereli mesterének kedvelt változatait. Majd hirtelen eltűnik, éppúgy mint Le Cardonnell, s húsz éven át halott marad az irodalom számára; a költészetből ábrándult ki, vagy az emberekből?, nem tudja senki. Különös játéka a sorsnak, hogy ez a költő, aki évtizedekig elzárja magát a külvilágtól és némaságra ítéli magát, ugyanekkor mint a Havas-ügnökség igazgatójának személyi titkára keresi meg a kenyerét: mennyire önmagában élhetett, hogy a mindennapi szenzációk zavara érzéketlenül tudta hagyni! Hogy mi játszódott le Valéryban e hosszú idő alatt, az csak akkor fog napfényre kerülni, amikor a ma még ismeretlen vagy nagyon megcsonkítva megjelent szellemi naplói, a Cahiers A, B, C, D a maguk egészében kerülnek nyilvánosságra. Húszéves hallgatás után, Gide biztató szavára ismét megszólal a régen elfeledett költő a „Jeune Parque“-kal, egy négy százasoros „kísérlet-,tel, mely a francia lírának leghomályosabb, de talán a legmagasabb ormát jelentő verse.

Valéry azt hitte, hogy ezzel az eredetileg rövidre tervezett, de tiszteresére megnyúlt költeménnyel örökre búcsút mond a költészetnek. De a líra démonával senki sem játszhat büntetlenül, még az a Valéry sem, aki meggyőződéssel hirdeti, hogy bármilyen költemény egyszerű technikai kísérlet és tudatos szellemi bűvészkedés: a „Jeune Parque“ után egymást követik a legkülönbözőbb fényű versek s amikor egy francia folyóirat 1921-ben azt a kérdést intézi olvasóihoz, hogy kit tartanak a legnagyobb élő lírikusnak, a szavazatok többsége Paul Valéryra esik. Túl minden művészi nagyságon, a költő termékeny némasága önmagában véve is nagyszerű példaadás saját korának, mely nem ismeri vagy lenézi a lelki és szellemi önmegtartóztatás elmélyítő erejét; milyen felemelő büszkeséggel és gyönyörrel írhatta le ez a költő:

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir...

Az igazán nagy költőről nem lehet sem jelentősége, sem érdeme szerint ími, legfeljebb többé-kevésbé megközelítő gondolatfoszlányokat képes a kritikus megrögzíteni s azt is csak annak a számára, aki ismeri a költőt. Valérynál még fokozottabb mértékben igaz ez: a „Jeune Parque“ és a „Cimédère marin“ költője olyan magasságokba vitte a költészetet, hogy kritikus és olvasó csak szédülve képes Őt követni. Valéry költészetét csak az lenne képes a maga teljes egészében megérteni, aki pontosan ugyanazon lelki és szellemi vonalban haladna, mint a költő s amellet ugyanazokkal az intellektuális eszközökkel rendelkezne, vagyis egy második Valéry. Ezért nem lehet csodálkozni azon, hogy a legkiválóbb Valéry-magyarázók a „Jeune Parque“-ot vagy a „Cimetière marin“-t mind különféleképpen magyarázták és a

költőben a legeltérőbb filozófiai irányok képviselőjét látták. Szegény Valéry! Az egyik Bergson, a másik Hegel, a harmadik Kant, a negyedik Aquinói Szent Tamás követőjének kiáltja ki, s mindegyik az idézetek tömegével bizonyítja a maga igazát. Ugyanakkor Valéry bebizonyítja, hogy a filozófiai líra esztelenség, mert abban a pillanatban, mihelyt a vers gondolati síkba téved, megszűnik versnek lenni, elveszti elsődleges jellegét és semmiben sem különbözik egy didaktikus „költeménytől“ vagy a hirdetővállalatok rímes reklámjaitól. A költészet nem tűr meg maga mellett semmiféle idegen elemet, legkevésbé gondolati vagy érzelmi elemet. Mindaz tehát, ami eddig a költészet lényeges anyagát képezte, Valéry (és már Mallarmé) szerint is idegen és ártó elem. Ezt az abszolút költészetet csak pillanatig s legföljebb egy-két verssorban valósíthatja meg a költő, mert már a szavak értelme is tisztátalan elemet visz be a versbe. Tökéletesen tiszta verset földi költő nem írhat, mert eszközei és emberi természete a priori akadályt képeznek s így legföljebb azt a gögőt ismerheti meg, hogy minden igyekezete kielégítetlen marad. A „poésie pure“ így csak elérhetetlen ideál, mely felé a költő öntudatlanul törekszik ugyan, de teljesen el nem érheti. Ezért mellékes a költemény anyaga, a téma és a szó, épúgy mint a zenénél a kotta.

„Mindaz, ami könnyűnek látszott előttem, közömbösen hagyott. Az érzékenység és a pomográfia ikertestvérek, mindkettőt megvetem“, írja Valéry s ezzel még jobban megmagyarázza költészettanának külső feltételeit. Technikailag minden szabadságot elhárít magától, nemcsak a szimbolisták, hanem a romantikusok széttörő technikai eredményeit is elveti s visszatér a klasszikus francia vers szigorúan kötött metrumaihoz, mert a költészet csak valamilyen akadályból, küzdelemből kifolyólag képes megszületni, minden könnyítés gátlólag hat. Így egyesíti magában Valéry a mallarméi esztétika lényegét a klasszikus líra formai követelményeivel, új utat mutatva a francia költészet számára. Ennek a költészetnek az igazi titokzatossága abban rejtezik, hogy nem a szemnek, talán nem is a fülnek beszél, hanem közvetlenül az agyat érinti s csak onnan sugárzik át a belső érzék-szervekre:

L'or léger qu'elle murmure
Sonne au simple doigt de Pair,
Et d'une soyeuse armure
Charge Fámé du désert.

Leonardo da Vinci módszeréről írt tanulmányában Valéry megemlíti az Eszmei Színháték lehetőségét, mely még nem találta meg a maga költőjét, bár értékesebb az Emberi Színhátéknál, sőt az Isteni Színhátéknál is. Ugyanez a Valéry logikailag bebizonyítja, hogy a filozófiai költészet lehetetlenség, egyrészt mert a líra nem tűr meg idegen anyagot magában, másrészt mert a filozófia eljutott egy olyan pontig, ahol az anyag, a tárgy másodrendűvé vált a módszer és az eszköz mellett. Hogy lehet tehát összeegyeztetni e két ellentétes álláspontot? ez a művész Valéry legbensőbb s talán megoldhatatlan problémája s ennek köszönhetjük a „tiszta költészet“ tomyát építő költemények mellett a gondolkodó Valéry nagyszerű prózai alkotásait, melyeket

nem egy rajongója helyez a versek fölé. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy a „Charmes“ költőjének sikerült gyakorlatilag is megvalósítani a poésie pure követelményeit; a költő és a teoretikus között lappangó ellentét van, melyet nem lehet megszüntetni.

„Az intellektuális gyönyört a költői élvezet fölé helyezem“, mondja egy helyütt Valéry s minden költeménye ennek a tételnek a megerősítése. Ha az ember fennhangon olvassa például a „Pythie“-t, a szótagok dinamizmusa, a mássalhangzók megjelenítő ereje, a sorok szaggatott, gyors ritmusa az értelmi szépséget annyira felfokozza, hogy az ember szinte minden érzelemtől mentesen gyönyörködik a versben, hasonlóan a fizikushoz, aki nem „teljes szívéből“, hanem teljes agyából örül a sikerült kísérletnek. Olyan ez a költemény, mint egy villamos batteria, mely tűzijátékszerűen szikrázik s kísérteties fényrel világítja meg a körülötte lévőket:

La Pythie exhalant la flamme
De naseaux durcis par l'encens,
Haletante, ivre, hurle!..

Valéry versei között talán egyedül a „Cimédère marin“ tartalmaz érzelmi elemeket a tiszta gondolatok szüntelen áradása mellett. A tengeri temető, mely a versnek egyik vezérmotívuma, valóban létezik a Földközi-tenger partján; a költő saját magáról beszél itt a versben s az olvasó úgy érzi magát, mint az, aki először áll szemben kedvenc írójával: elfogódottan hallgatja a zengő sorok érzelmi és értelmi szépségét, maga előtt látja a nyugodt tengert, melyen „galambok“ siklanak, a temetőt, mely a halált szimbolizálja, és diadalmasan mondja a költővel együtt a felejthetetlen sorokat:

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ôse jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des foes!

MINÉL JOBBAN KÖZELEDÜNK a mához, annál sűrűbb rengeteget jelent a francia líra; költő-iskolák és önálló lírikusok olyan tömegével állunk szemben, hogy mindent és mindenkit még csak megközelítőleg sem lehet tárgyalni és a puszta névfelsorolás legalább egy oldalt jelentene. Az előbbiekhöz hasonló kiemelkedő egyéniség nem jelentkezett az utolsó évtizedben, illetve az a két lírikus, aki itt jelentőségben első helyen áll, pályájának csak első felét futotta meg, éppen azt, amelyen idegen hatások zavaró elemei érvényesülnek. Léon-Paul Fargue-ra és a nagyszerű Jules Supervielle-re gondolok itt, akik a legújabb francia líra elsőrendű értékei közé tartoznak. Így az előbbiekkel szemben itt nem lírikus egyéniségekről, hanem két iskoláról vagy irányról emlékezem meg, a humoristákról, akikhez a fantáziák is tartoznak, és a Rimbaud-t követő kubistákról, akiknek nagy része a dadaizmuson keresztül a szürrealizmus területeire ér el.

A humoristák és fantáziák esztétikája sok tekintetben Laforgue-tól ered, azzal a különbséggel, hogy ami ott elsődlegesen eredeti s

tragikus vonás, késői követőinél gyakran álarcként felvett attitűd. A lirizmus eredetileg, illetve romantikus értelmezésben érzelmi állapotoknak pillanatnyi megrögzítése. A költő ellenállhatatlan szükségét érzi annak, hogy érzelmi állapotát, szomorúságát vagy életfilozófiáját közvetlen vallomás vagy allegorikus kép formájában leírja s így mintegy nyilvános gyónást végezzen. Ez a primer lirizmus másodfokon olyképpen változik át, hogy a költőben megkettőzés történik: második énje jelentkezik s ez ironikusan ellenőrzi az első természetes lendületét, a költő továbbra is vallomást ad, sőt kezdő őszintesége cinizmusig terjed, ugyanakkor azonban ez a második én ítél, gúnyol, nevetéséssé tesz, vagyis kiegyenlíti az érzelmi túltengést. Lehetséges, hogy Laforgue, aki hosszabb ideig tartózkodott Németországban, Heine verseiből tanulta ezt a modort, de a francia költőnél az ember jobban érzi azt a tragikus összeütközést, melyből ez az öngúny fakadt. Mai követőinél a játékszerűség teljesen fölébe került az érzelmi megnyilatkozásoknak s így egy harmadik fokú líraiságot érnek el. Toulet, Fagus, Carco, Deréme ennek a különleges műfajnak a legtökéletesebb művelői. Toulet minden verse szentimentális epigramma, egy-egy régi emlék kelti életre, melyet a költő valamikor röptében feljegyzett s évekkel később rögzített le nyolc sor kristályos formájában. Egy nyári délután hallott távoli harangszó, a szeretett lány tűnő mozdulata, egy forrás tiszta tükre ihleti meg, de minden szentimentális jelleg hiányzik a versből:

L'immortelle, et l'ceillet de mer
 Qui pousse dans le sable,
 La pervenche trop périssable,
 Ou ce fenouil amer

Qui craquait sous le dent des chèvres
 Ne vous en souvient-il,
 Ni de la brise au sei subtü
 Qui nous brûlait aux lèvres?

Gyakran olyan a vers mint egy többágú tükör, melynek minden lapja mást mutat: szomorúságot, gúnyt, mosolyt, érzéki vágyat. És a forma, a két négysoros versszak az ölelkező rímekkel nagyszerűen adja vissza a tűnékeny hangulat lehelletszerűségét. A visszaemlékezésnek és a humornak vegyülete metszőbb élt nyer Carconál, aki gyakran villoni hangokat is visz a versbe, melyék még erősebben kifejezik az ellentétet a tartalmi frivolitás és a formai tökéletesség között: a költő „enfant terrible^{4c}-t játszik, de ugyanakkor érezteti, hogy jámbor nyárspolgár. Verlaine használta gyakran ezt a modort költői pályájának utolsó szakában, de Carco nem az abszintról, hanem az ópiumról vagy kokainról mond dicséretet. Deréme inkább humorista, nevetése a cirkuszi bohócéhoz hasonló, aki önmagával, áldozatával és a közönséggel egyformán bolondozik. Mihelyt szentimentális hangulat fogja el, működésbe lép a másik én s az eredmény nem marad el. Musset zokog kedvese hűtlensége felett, a humorista költő torzító tükröt tart önmaga és olvasója elé:

Quand tu partis et que ton rire s'envola,
 J'eus le cceur gros comme un volume de Zola.

Bizonyos tekintetben a kubista Apollinaire is a humoristák közé tartozik, de nála az ember mindig észrevesz valamilyen mélyebből jövő, keserű hangulatot és a gúnyos vagy humoros hüig sokszor csak arra szolgál, hogy egy pillanatra elfordulhasson tőlünk s ne láthassuk mi történik benne. És a másik főkubistánál, Max Jacobnál egész verseket találunk, melyek tisztán ellentétáson épülnek fel s groteskségükkel ugyanolyan rendű (csak más hangulatú) érzést váltanak ki az olvasóból, mint bármelyik romantikus költemény. Itt mutatkozik meg a fantazisták és humoristák művészi jelentősége: újabb területeket nyitottak meg a líra számára, olyan földrészeket, melyek a romantikus esztétikától nagyon távol állottak.

KUBIZMUS, dadaizmus, futurizmus, szürrealizmus. Hálátlan feladat ezekről az irányokról és az idetartozó lírikusokról írni, mert az ember vagy elfogult velük szemben s így igazságtalan, vagy észrevétlenül a sznobizmus lejtőire téved s nemcsak magát téveszti meg, hanem a hiszékeny olvasót is. Az irodalmi kubizmus abból a festészeti irányból eredt, mely az impresszionistákkal szemben, akik állítólag csak a mellékes dolgokat veszik észre és ábrázolják, a dolgok lényeges jegyeit akarja a vásznon visszaadni. Szerintük nem az számít, hogy a kép hasonlít-e az ábrázolt dologhoz, hanem hogy teljességében kifejezi-e azt. Jellemző, hogy elsősorban a kubista festők köré csoportosult írók, Max Jacob, a lengyel származású Apollinaire, Salmon stb. fogalmazták meg a festészetre vonatkozó esztétikát, melyet később saját verseikre is alkalmazni kezdtek. A költészetnek az a célja Apollinaire szerint, hogy a dolgok teljességét szuggerálja az olvasóban: ezért egy jelenet, kép vagy történet elsődleges egységét az analízis segítségével felbontják s a bennük élő rendnek megfelelően rakják ismét össze. Ez az eljárás azonban csak elméleti maradt; gyakorlatilag minden kubista költő egyéni ihletét vagy szeszélyét követte s jellemző, hogy ami sikerültét és újszerűen művészt alkottak, az mind a kubizmus esztétikáján kívül történt. Apollinaire „kubista“ versei sokkal kevésbé homályosak, mint Rimbaud vagy Mallarmé művei. Ez a különös költő, akit életében barátain kívül mindenki sarlatánnak és nihilistának tartott, a maga egyéni, utánozhatatlanul jellemző stílusában éppúgy a természetfeletti világ után vágyakozik, mint a katolikus Claudel s csak akkor eszméltek rá, hogy kit vesztettek el benne, amikor a háborúból súlyos fejsebbel tért vissza s nemsokára meghalt. Halála előtt, mintegy kiengeszteléseképpen az olvasóval szemben, utolsó versében megmagyarázza életének és költészetének célját:

Soyez indulgents quand vous nous comparez
 A ceux qui furent la perfection de l'ordre
 Nous ne sommes pas vos ennemis
 Nous voulons vous doxner de vastes et d'étranges domaines
 Oú le mystère en fleurs s'ofire à qui veut le cueillir.

Apollinaire, Max Jacob, Salmon, Cocteau: ha majd néhány évtized fogja Őket tőlünk elválasztani, csak akkor lehet róluk megközelítő ítéletet mondani. Most még túlságosan közel vannak hozzánk, ingerelnek vagy elképesztenek, csodálatot vagy tiszteletet kelte-

nek, de nem tudjuk őket igaz értékük szerint látni. S az ember így áll minden mai francia lírikussal szemben. Csak a legkésőbb jött Supervielle-re kell gondolni, aki minden modernizmusa és szürrealista ízű nyugtalansága mellett legjelentősebb erényeit éppen a francia líra hagyományából veszi. Ez a Montevideóban született költő első kötetében olyan idegen, szokatlanul különös világgéppel és stílussal jelenik meg, hogy úgy tekintenek rá, mint egy másvilágból idetévedt emberre: megbámulják, mint egy különös lényt, aki tökéletes szépségű francia nyelven sohasem sejtett verseket ír; eltelik néhány év és Supervielle újabb meglepetéssel szolgál: »Le Forgat innocent« című kötetében (193z) ugyanazt az utánozhatatlan, jellegzetes hangot üti meg, mely a hagyományos francia líra sajátja s a francia szellem legmélyebb forrásából fakad:

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
 Saisir Tömbre et le mur et le bout de la nie.
 Saisir le pied, le cou de la femme couchée
 Et puis ouvrir les mains. Combién d'oiseaux lachés,
 Combién d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
 L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Jules Supervielle példája mutatja legjobban, hogy a modern francia líra milyen erősen gyökerezik a hagyományokban ugyanakkor, mikor forradalmian újszerűnek tetszik. Nehéz lenne ennél nagyobb dicséretet mondani róla.

JUST BÉLA