

AZ ÚJ REGÉNY

ÚJABBAN sokat beszélnek a regényírás hanyatlásáról.¹ A kérdéshez nehéz hozzászólni. Nehéz pedig elsősorban azért, mert felette homályos, hogy esztétikusok és irodalomtörténészek mit értenek regényírás alatt. Egyáltalán az egész műfajelmélet kissé érthetetlen. Nem tudom, hogy a regény fogalmát azonosítanom kell-e a széppróza fogalmával, vagy esetleg regénynek tarthatom a verses legendákat is, nem tudom, hogy a XIII. század olasz és francia novelláit, vagy az ókori Apuleius Aranyszamarát kell-e a regény őségének tekintenem, zavarban vagyok, ha meg kell határoznom Goethe *Wahrheit und Dichtung* című könyvének műfaját, Puskin *Anjegin Eugenjét*, Byron *Don Jüanját*, Anatole France *Bergeret-ciklusát*, Swift, Morus Tamás, Diderot, vagy James Joyce bölcselkedő szépprózáját, — legjobb, ha a regény szót úgy tekintjük csak, mint egy gyorsírási jelet, amelyet hasznossági szempontból közmegegyezészerűen elfogadunk, hogy író és olvasó az eszmetársítások vonalán találkozzanak. Benedetto Crocenak nyilván igaza van: „Aki tragédiákról, vígjátékokról, drámákról, regényekről, zsáner-, harci, táj-, tengeri képekről, költeményekről, dalokról és efélékről beszél, csak azért, hogy megérttesse és jól megjegyeztesse a műalkotások valamely csoportját, bizonyára nem követ el semmi tudományos hibát; mert szavakkal és elnevezésekkel dolgozik, de nem állapít meg törvényeket és meghatározásokat; a hiba ott kezdődik, amikor a szóhoz tudományos megkülönböztetéseket fűz, amikor szándékosan beleesik a csalásokba, amelyekre ez a frazeológia csábítani szokott.“ Anatole Francénak is igaza van abban, amit Maupassantról mond: „Maupassant úgy alkotja meg a regény elméletét, mint ahogy az oroszlan alkotná meg a bátorságét, ha beszélni tudna. Elmélete, ha jól értettem, mindössze ennyi: jó regényt mindenféleképpen lehet írni, de megbecsülni csak egyféleképpen lehet. Semmi szabály nincs

¹ A Magyar Szemle megindulása óta állandóan szemmel tartja az irodalom aktuális jelenségeit; tizenhárom kötetében tanulmányokat találunk a paraszt regényről (III. kötet, 259. oldal), az amerikai könyvek tanulságáról (IV. k. 287. oldal), a magyar regény problémájáról (V. 283.), irodalmi életünk feszültségeiről (Vili. 335.), a Folklore és az irodalom összefüggéseiről (IX. 21.), az irodalom és a stílus problémájáról (X. 62.), a törpe nagyregényekről (X. 187.), szépprózánk legújabb irányairól (X. 356.), a mai olasz regényről (XII. 221.), kisebbségi irodalmunk szelleméről (XII. 250.), regényeink társadalomszemléletéről (XII. 132»), a modern irodalom-szemléletéről (XII. 22.), Aldous Huxleyről és a regény új útjairól (XII. 48.), az új magyar irodalom útjairól (XIII. 222.), a inai német regényről (XIV. 22.). Ezúttal tehát felesleges volna újra beszámolót adni a modern regény állásáról; itt inkább az okokat keressük, amelyek a hagyományos formákat szétrobbantották, és az előjeleket, amelyekből kirajzolódnak a tartalmilag és stílusbelileg megújuló regény valószínű körvonalai.

arra, hogy miképpen kell eredeti művet alkotni, de vannak szabályok a mű megítélésében. Aki teremt, szabad ember, aki bírál, rabszolga.»

Kezdetben vala tehát a mű s utána támadtak az elméletek. Shakespeare után nagy zavarban voltak a műkritikusok. Bacon, akit vagy négyezer irodalomtörténeti, kritikai, filológiai tanulmány aShakespeare-drámák szerzőjének tekint, Marlowe, Ben Jonson, Shakespeare, Nashe, Peele műveit zagyva és dekadens romantikának tartotta. Courbet festői naturalizmusa óriási megdöbbenést és botrányt okozott a párizsi művészkörökben. Wagnert féleszűnek és szélhámosnak tartották sokáig, Tolsztoj szemében pedig Shakespeare, Beethoven és Wagner egyformán az emberiség ellensége, barbár és eszelős nyárspolgár volt. Az esztétikában nincsenek abszolút törvények, az esztétikában nem lehet logikai ítéletekkel dolgozni. Hisztorizmus és intellektualizmus nem tud mit kezdeni a remekművekkel. Formulákkal és általánosításokkal semmire sem megyünk. Volt idő, amikor Lessingnek a művészetek határaitól való elméletét minden vilin felül álló törvénynek tekintették. Az ő szellemében természetesen azoknak is igazságuk van, akik a különböző műfajelméleteket megalkották. De maga a művészet, amelybe beletartozik az irodalom is, mindig fittyet hányt az esztétikai elméleteknek. Ha a műfajok keretei széttörhetetlenek volnának, lehetetlen volna a haladás, a haladás szót természetesen nem történeti, vagy filozófiai, hanem esztétikai szempontból véve, ami egészen más jelentést ad a progresszivitásnak. A haladást nem a remekművek abszolút értéke, hanem azok korszerűsége jelenti. Az egyiptomi művészet van olyan magasrendű, mint a görög, vagy a renaissance művészet. Dante Comediája van olyan remekmű, mint Shakespeare valamely drámája; az Iliast és a Háború és békét remekművi érték szempontjából egymással összehasonlíthatni gyermekes és henye esztétikai játszadozás volna. A haladás a korszerűségben rejlik. A ma emberének másfajta művészet kell, mint Perides kortársainak, ha hű akar maradni önmagához. Ha a ma embere Praxiteles szobraiban, az Aeneisben, Dante Poklában, Racineban vagy Moliéreben, Flaubert Bovarynéjában, vagy a Háború és békében látja a művészi megnyilatkozás egyetlen lehetséges stílusát és a ma művésze mindenáron ehhez a stílushoz akar ragaszkodni, az dekadenciát jelent az alkotó, az élvező és a műértő részéről egyaránt.

Mindez összevéve azt jelenti, hogy nem az a fontos, vajjon hanyatlásnak indult-e a regény, mint műfaj, hanem az, hogy a XX. századbeli kultúrában megtaláljuk-e azt az őszinte, korszerű irodalmi intuíciót, amely a XX. század emberét kielégíti, őt maradéktalan esztétikai gyönyörűségbe meríti, vagyis hogy a ma kultúrája a maga stílusában halhatatlan értékű remekművet tud-e magából kiválasztani?

Ha ilyen értelemben fogjuk fel a kérdést, három irányban könnyítettük meg munkánkat a XX. század alapvető irodalmi problémáinak megoldásában. Elsőben is megnyugtattuk magunkat, hogy az ember a természettudományos fejlődés még oly magaslatán sem fogja nélkülözni a szépirodalmat, tehát semmi ok sincs feltételezni, hogy korunk, vagy az utánunk következő korok kevésbé lesznek irodalmiak, mint az előbbiek; irodalmiatlan korokról nem lehet beszélni. Második

eredmény, hogy megszabadultunk a műfajelméletek bilincseitől. Nem érdekel bennünket, hogy a ma és holnap regénye mennyiben simul azokhoz a szabályokhoz, amelyeket az irodalomelmélet-tudósok Balzac vagy Dickens, Flaubert vagy Tolsztoj regényeiből desztilláltak le. Regénynek mondjuk mindazt a szépirodalmi alkotást, amely intuitív módon, a művészeti stílus eszközeivel viszi át egyik emberről a másikra az értelmi és érzelmi élet problémáinak megoldásait. És végül megérettetünk velünk azt az igazságot, hogy a szépirodalom legbensőbb lényege a forma. Amennyire nem igaz, hogy a stílus az ember, annyira igaz az, hogy a művészet és abban az irodalom, nem más, mint stílus.

Ha ebben megegyeztünk, a sikernek némi reményével rajzolhatjuk meg a ma és holnap regényirodalmának körvonalait.

A REGÉNYÍRÓ STÍLUSÁRÓL írni — ez nem azt jelenti, hogy megvizsgáljuk szófűzéseit, képeit, metaforáit, mondatainak egyensúlyát, muzsikáját és architektúráját, nyelvének erejét, színét és egyéni sajátosságait, előadásmódjának zamatát és mindezeknek rejtett titkait, — ha a regényíró stílusáról van szó, akkor mélyebb és általánosabb szempontok szerint bontom szét az író egyéniségének külsőségeit. Inkább ezt a szót kellene használni: az író technikája, vagyis az a mód, ahogy a téma, az eszme, a regény lelke és tendenciája napvilágra kerül. A teremtés módja. A gondolat, az eszme, a téma: az a lélek; a stílus azonban nem ruhát, hanem testet jelent: csontvázsal, zsigerekkel, idegrendszerrel, epidermissel együtt jelenti a lélek habitusát.

Ha a stílus nem volna ilyen fontos kelléke az irodalomnak, akkor nem volna különbség metafizikai elmélkedés, erkölcsi oktatás, politikai fejtegetés, jogtudományi értekezés, büntető törvénykönyv, történetírás és szépirodalom közt.

Nem is hinnők, hogy milyen kevés témát variál a világirodalom. Isten és ember; természet és kultúra; fogalom és tárgy; kenyér és szerelem; én és a világ — ezekben az összefüggésekben majdnem minden benne van, ami az embert érdekli. Négy-öt főtéma körül forr, sistereg, hullámszik, röpköd a képzelet, a zene nyolc hangot és ugyanannyi félhangot variál, a képzőművészet az emberi test és a térben mutatkozó természeti tárgyak másolásában merül ki, bútort, mást, mint asztalt, szekrényt, padot elképzelni sem lehet — és az irodalom mégis kimeríthetetlen, a művészet mégis véghetetlen, az emberi fantázia mégis talál újat, vagy legalább is olyant, ami újságnak látszik. A természet törvényei örökkévalók. Az isteni rend, a világegyetem nagy harmóniája kész, de még sincs két levél, két veréb, két kis ember egyforma. A természet kifogyhatatlan az ő variációiban és az emberi lélek megannyi külön-külön kis világ a maga egyéni tulajdonságaiban. Semper idem, séd aliter. Az egyéniség, az egyéni szem, a felfogás egyéni volta teszi olyan szüléssé és olyan kiismerhetedenné a természetet. Ebben az értelemben minden ember újra és külön a maga számára terem meg a világot. Az irodalom tulajdonképpen egyéni képe a világnak. Az irodalom azért nem merül ki soha, mert mindig új szemmel nézi az életet és ez benne a legszebb. Ez az a lélek, amely

a sötétség felett úszik és amely azt fenéig szeretné megvilágítani. Az egész világ két tényezőből áll: az egyik az ember, a másik, amely ezen kívül van. És minden ember a saját stílusa szerint nézi a világot.

A stílust nevezhetem módszernek, felfogásnak, formának, világnézetnek, temperamentumnak, irányzatnak, vagy közönséges technikának, mindegy. Vannak dolgok, melyekben a forma a legfőbb lényeg és a látszat a legigazabb valóság. A matematika és geometria abszolút dolgok; de vers, regény, festmény, szobor látszatok csak, ebben a formát a belső tartalomtól nem lehet elválasztani.

A képzőművészetek körül egészen természetesnek találja mindenki, hogy évszázadokig tartott, míg az ember bizonyos technikai tökéletességek magasságára tudott emelkedni. Senki sem csodálkozik, hogy a középkori táblaképeken nyoma sincs a perspektívának és az ókeresztény szobrász nem is álmodott anatómiáról. De ha regényről van szó, amelyben esetleg százával mozognak emberi figurák, tesznek-vesznek, szeretnek és szenvednek, élnek és meghalnak, amelyben együtt van az utolsó ítélet apokaliptikus nyüzsgése, Mózes szobrának isteni nyugalma, Gioconda mosolya és Beethoven szimfóniáinak tragikus jajveszékélése, — a regénnyel szemben nem gondolunk arra, hogy annak is megvan a maga technikája.

Regényről van szó, amelyben az emberi élet megnyilvánulásait az író többé-kevésbé kerek mesékbe olvasztva, pontosan lejegyzí az olvasó számára. Igen ám, de a szereplő személyek gondolkodnak is a regényben, a szereplő gondolatait is közli a mindentudó, mindenütt jelenlévő, a vesékbe látó, az idegekkel együtt érző szerző. A színpadon a hős jelleme szavaiból és cselekedeteiből lesz nyilvánvaló, a regényben azt is megmondja az író, hogy hőse mit gondol, ahogy megpillantja hűtlen kedvesét a vetélytárs oldalán, hogy mit érez egy végzetes levél olvasása közben, hogy mire vágyik magányos sétája alatt és hogy milyen impressziókat kelt benne a bimbózódó virág, a sötét, felhős ég és a távoli harangszó.

Ritkán jut eszünkbe, hogy ez tulajdonképpen lehetetlenség és valóságos visszaélés az olvasó hiszékenységével? Valósággal komikus, hogy a szerző belelát a hőse lelkébe, sőt tovább megy és két vitatkozó ember replikái között pontosan látja mindkét ember elhallgatott gondolatait és eltitkolt érzéseit is? S ha még itt megállna! Ámde tisztán látja ő a regény összes alakjainak összes gondolatait, vagyis tízhúsz, vagy száz ember idegrendszerének, érzékszerveinek, agysejtjeinek, egész lelkivilágának minden titkát átvilágítja, mindegyiknek beköltözik az ő legbelsőbb énjébe, mintha valamennyinek kibérelte volna a lelkiismeretét.

A regényírás romantikus korszakában az író szabadon garázdálkodhatott szereplői lélekvilágában. A régi olasz novellában egyszerűen elmesélte a dolgokat, lehetőleg elkerülve a párbeszédet és a drámai megelevenítést, ellenben szélesen hömpölygő folyamán az epikus előadásnak szószátyár és fontoskodó bácsi módjára magyarázgatta a szereplő többé vagy kevésbé titkos, ravaszkodó, vagy kép-mutató intencióit. A naturalista stílus úgy segített magán, hogy az alakokkal elmondatta titkos gondolataikat, vagy az egyik figurát hasz-

nálta fel arra, hogy a többi alak féltett titkait leleplezze a többiek előtt. Ez már haladás volt a regényírás technikájában. Nem az író beszélt, hanem beszéltek a hősei, beszéltek magukról és egymásról és egymás között derítették ki azt az igazságot, amelyet a középkori novellairó naiv egyszerűséggel saját személyében közölt az olvasóival. A naturalista regény csak a főhőssel tett kivételt, egyetlen emberrel, aki mint szilárd pont állott a mese központjában, mintegy helyettesítve a szerzőt, aki nem akarta első személyben közölni a maga állásfoglalását. Az író beköltözik a hőse lelkébe, azonosítja magát annak idegrendszerével, az egész történetet az ő szemével nézi s a körülötte nyüzsgő valamennyi mellékalakot csak a reá való vonatkozásban, a vele való viszonyban állítja elének. A főhős gondolatait minden tartózkodás nélkül közli olvasóival, a többi alaknak csak a mozdulatait és cselekvéseit látja és írja le, a főhősről elmondja, hogy mit szenved lelkileg, a többi hősről csak azt, hogy milyen szenvedéseket árul el az arca s milyen szenvedésekre lehet következtetni szavaiból és cselekedeteiből.

A modern regényben az író még a főhőssel sem azonosítja magát. A modern regény azért dolgozik majdnem kizárólag párbeszéddekkel, mert nem akar egyébként látszani, mint fotografáló gépnek, vagy hangfelvevő érzékeny lemeznek, aki egyszerűen tovább adja, amiről szemével, fülével és a többi érzékszervével értesült az előtte lefolyt eseményekről. Az író odaül az olvasók közé, ő is csak néző és hallgató publikum, mozioperatőr vagy grammofonlemez kezdője, teljesen avatatlan ember, aki csak arcjátékból, gesztusokból, szavakból és cselekményekből értesül a szereplők sorsáról.

Természetes dolog, hogy ezzel a technikával is bele lehet világítani a szereplők lelkébe és ezzel a technikával is megvalósítható az író állásfoglalása és kritikája a maga hőseivel szemben.

Mereskovszkij, aki gondolkodónak sokkal több, mint írónak, Tolsztojról és Dosztojevszkijről szóló könyvében érdekes megfigyelést közöl a két nagy regényíró technikájáról. Mereskovszkij abból az egyéni és szellemes megállapításból indul ki, hogy az író az emberben három egymástól gondosan megkülönböztetendő alkatrészt érdekl: az egyik a test, a másik a szellem, a harmadik a lélek, amelynek folyama a test és a szellem két partja között hömpölyög a halál nagy, sötét óceánja felé. A test az ember külső megjelenése, fizikuma, szemmel látható és kézzel tapintható, érzékszerveinkkel észrevehető habitusa; a szellem az egyén gondolat- és érzésvilága, a legbensőbb titok, az emberben az isteni elem, az elvont égi törvény, a logika, az erkölcs; a lélek pedig maga az élet az ő dinamikájával, az idegek játéka, a szenvedélyek harca, az ösztönök, a rendeltetés és a küzdelem, amelyet az ég és a pokol, más szóval a szellem és a test vív meg az ember dualisztikus egységében.

Az elmélet talán nem elég tudományos, de arra nagyon jó» hogy alapul szolgáljon a regényírás technikájának megfigyelésére. Mereskovszkij is e célra használja. Szerinte Tolsztoj az embert nem a teste és szelleme, hanem a lelke révén ragadja meg és ezen keresztül teszi szemléletessé.

Tolsztoj azonban — aki viszont írónak sokkal nagyobb, mint gondolkodónak — azt is jól tudta, hogy az olvasó képzeletének megragadására legjobb a festői módszer. Az embert lerajzolni pedig leghatásosabban úgy lehet, ha a lélek működésének a testen látható jeleit fényképezzük le, vagyis azt a folytonosan változó kaleidoszkópot, amelyet az emberi testen előidézik a lélek hullámozása. Tolsztoj hőseit látjuk és regényei olyanok, mint a panoptikumok. Tolsztoj vizionárius volt és remek rajzoló.

Mereskovszkij Tolsztoj ellenképe gyanánt Dosztojevszkijt állítja elének, aki viszont a dramatizáló technika virtuóza volt. „Dosztojevszkijnél fordítva van: az elbeszélő rész csak másodrendű az egész alkotás architektúrájában. Ez mindjárt az első pillantásra szembeötlő: az elbeszélő rész mindig egyforma, sietős, néha szinte hanyag, néha fárasztóan terjengős, bonyolódott, részletekkel agyonterhelt, majd összesajtolta, sűrített. Az elbeszélés még nem maga a szöveg, hanem csak mintegy zárójelekbe ékelte, apróbetűs drámai utasítás, amely megvilágítja a cselekmény helyét, idejét, előzményeit, a szereplők környezetét, külsejét; csak a színtér, a nélkülözhetetlen színpadi díszletek megadására való; a dráma voltaképpen akkor kezdődik, amikor a szereplők kilépnek és megszólalnak. Dosztojevszkijnél a párbeszédekben összpontosul az ábrázolás minden ereje; nála minden bonyodalom a dialógusban van és ott is oldódik meg. Ezért nincs író az egész újabb irodalomban, aki a párbeszéd mesteri tökéletességében Dosztojevszkijhez fogható volna.

Mereskovszkij nem gondol Dickensre, aki az ember külsőségen keresztül, a szereplők alakjának, hangjának, mozdulatainak, arcjátékainak, modorosságainak, beszédmódjának, majdnem azt mondtuk különös ismertetőjeleinek, impresszionista ábrázolásával tárja fel a lélek legmélyebb titkait. Nem gondol Flaubertre, Zolára, az egész naturalizmusra és verizmusra, amely sutba dobta a meseszövés művészetének minden eszközét és az irodalomban megvalósította azt a technikát, amelyet a festőművészetben valamikor régen a mozaik képírók, a XIX. század elején pedig a pointillisták találtak fel. Nem gondol arra, hogy a naturalista regényírás technikája mennyire hasonlít a mozgófényképek előállításának műhelytitkához, vagyis a gyors egymásutánban felvett filmképek lepergetéséhez, amely az eleven mozdulatot és a lüktető élet illúzióját kelti fel a nézőben.

Nem szabad lekicsinyelni a fotografálás művészetét. Iróilag fotografálni, vagyis az emberi lélekről vett filmfelvételekkel felkelteni az élet illúzióját: ez nagyon nagy dolog, annál is inkább, mert az írónak olyan fényképező készüléke van, amely maga is öntudatos szellemi és erkölcsi alany, vagyis a saját lelke, vérmérséklete, érzelmi világa és intellektusa. Ez a szerkezet isteni elemekből áll, a Legnagyobb Technikus állította össze és ezzel jól fotografálni: ez magasrendű irodalom és abszolút művészet.

Az UTOLSÓ ÖTVEN ESZTENDŐRE a technikai felfedezések és a világháború ütötték rá a bélyegzőjüket. Az ember meghódította a földet, vizet és levegőt, birtokba vette és kénye-kedve szerint hasz-

nálja azt, mint egy modern Faust, aki ezért cserébe odaadta a lelkét a háború ördögének. Repülőgép, tengeralattjáró, rádió, hangosfilm, automobil, elektrotechnika és világháború együttvéve van olyan nagy dolog, mint Amerika felfedezése és bizonyos, hogy egy új vüágtörténelmi korszak kezdetét éljük, amelyben az emberiség élete gyökeresen megváltozik. Illetőleg megváltoznak a formák, aminthogy éppen a világháború mutatja, hogy csak a formák változnak meg, a lélek örökké ugyanaz marad. Az irodalom lelke is az marad, ami volt Homeros korában, de ki meri állítani, hogy minden emberi dolgok között egyedül csak az irodalom és a művészet marad érintetlenül az emberi életformák változásaiban? Vegyük ehhez azt, hogy a változás ma sokkal gyorsabban és durvábban megy végbe, mint bármely korszakában az emberiségnek. Az idő is relatív fogalom és az ember öregedése nem az évek számától függ, hanem a benyomásokétól, amelyek az emberi lelket gyorsabb vagy lassúbb ütemben érik. Ma tíz esztendő alatt többet él az ember, mint azelőtt ötven év alatt. Az életnek ez a tempója meglátszik az irodalmi formák változásain is. Thomas Hardy, vagy Hauptmann Gerhardt még a saját életükben látták az új világ kiemelkedését, a régi romjaiból. Az a változás, amelyet Goethe figyelhetett meg a maga nyolc évtizedes élete alatt, csigalépésben haladó enyhe evolúció volt ahhoz a forradalmi kirobbanáshoz képest, amelynek Hardy vagy Gerhardt Hauptmann szemtanúi voltak. Semmi sem természetesebb, mint hogy Goethétől sokkal rövidebb az út Heinéig, mint például Hardytól James Joyceig, vagy Aldous Huxleyig.

A formaváltozás viharos hirtelensége először a háborús regényeknél mutatkozott. Tolsztoj a Háború és békét 1864—1869-ig írta s az európai irodalomnak ez a legháborúsabb regénye azt a nyolc esztendőt rajzolta meg, amelyet Európa 1805—1812-ig kínlódott át a napóleoni háborúk zúrzavarában. Több mint fél évszázadnak kellett tehát lemerülni az idők mély vizébe, amíg valaki hozzá mert nyúlni, orosz ember és igazi nagy író, Napoleon oroszországi hadjáratának megírásához. Schiller és Goethe nem nyúltak hozzá. Schiller ezalatt inkább megírta a harmincéves háború történetét és Goethe szívesebben dolgozott a Fauston. Nem nyúlt hozzá a francia naturalista regényirodalom sem, ahelyett mikroszkopikus vizsgálat alá vette az ember legtitkosabb és legbensőbb énjét, az egyéniséget, amelyet Napoleon csak annyiban méltányolt, amennyiben abból körülbelül ezer darabot számított egy jóra való gyalogos vagy tüzérezredre. Most is azt hittük, hogy jónéhány évtizednek kell elmúlnia, amíg újra eszünkbe jut a háború a maga millió és millió halottjával, összelövődött emberroncsaival, kiütéses tífuszával, éhségével, nyomorúságával, embergyilkolásával és lelki fertőzésével. Elhibáztuk a számításunkat. A nagy tragédiák után szokásos biedermeier-megrökönyödés nem sokáig tartott. A háború után négy-öt esztendővel már megindult a háborús irodalom és néhány esztendő alatt le is zajlott. Ez az idő tempója, öt-tíz év alatt a háború már megkapta a maga perspektíváját. A napóleoni háborúkat az emberiség harminc évig nem látta tisztán és csak ötven év múlva kapott író, aki megmutatta neki a nagy dráma leg-

bensőbb titkait s a hősök valódi arcát, A modem embernek elég volt öt esztendő, hogy emlékeit szintetikus egységben lássa, összefoglalja és feldolgozza. Mintha csak kétszáz kilométeres gyorsasággal, repülőgépen távolodott volna el a múlttól. Ez volt az első meglepő tünet; a második az irodalom életszemlélete és erkölcsi tendenciája körül jelentkezett. A háborús regények előtt néhány évig arról panaszkodtunk, hogy az olvasó mindenáron happy end-et követel, mert az életillúziót nem találja meg a reális világban, ennél fogva az író optimizmusából kívánja pótolgatni azt. Ez persze nagy baj volt az írókra nézve, mert a kibékítés szerencsés megoldása legtöbbször művészietlen és hazug, mert ellene mond az anyagi és erkölcsi élet egyetemes és örök igazságtalanságának. Ma már a műértő olvasó nem ragaszkodik a romantikus és naiv megoldáshoz, sőt egyáltalában nem ragaszkodik a megoldáshoz sem, mert a szépirodalomtól nem igazságszolgáltatást, nem erkölcsi mesét, sőt már-már mesét sem vár, hanem valami egyebet, amely mindennél jobban jellemzi ezt a kiábrándult, agyontechnizált és egzakt korszakot: tények közlését várja az irodalomtól. Tény...: ma körülbelül ez az egyetlen dolog érdekli az embert s ez az oka, hogy nagy keletük van a riportregényeknek, a regényes korrajzoknak, az emlékiratoknak és az életrajzoknak. De az olvasó megunta a romantikus stílust, a pathetikus körmondásokat, a festői leírásokat, az aprólékos lélekelemzéseket is és elvárja az írótól, hogy lapidáris, egyszerű és közvetlen modorban, minden felesleges elmélkedés és minden felesleges díszítő jelző nélkül mondja el azokat a tényeket, amelyekből az olvasó szinte tudtán kívül kapja meg a benyomásokat, az elérzékenyedés és a gyönyörködés hangulatait. Ez volt a titka Remarque világsikerének. De ez okozta azt is, hogy 1930-ban a francia könyvkereskedés kimutatás szerint Zola könyveiből adtak el legtöbb példányt, messze utána következett Maupassant, Proust, Loti és Alphonse Daudet és csak a kimutatás végén találjuk Balzac, Anatole France, Stendhal és Barres nevét. Zola! A kritika már évtizedekkel ezelőtt végzett vele. Az európai olvasók is megunták már, mire a háború kitört. Most pedig megint az övé a legnagyobb közönség. Nyüvánvaló, hogy nem morálja, életszemlélete, vagy költészete érdekli ma az olvasót, hanem a stílusa, a technikája, a tények aprólékos és szenzációhajászó feldolgozása, minden, amiben előfutárja volt a riportregények technikájának. Még csak megfelelő tempó, gyorsbeszédűség, lakonikus rövidség, minden élelmességtől mentes tárgyilagosság volna szükséges ahhoz, hogy Zola legyen a legmodernebb technikájú író. Modem író azért még így sem lehetne, egyszerűen amiatt az ötven esztendő miatt, amely az új kort a régítől elválasztja. Zola azért oly népszerű, mert ponyva lett belőle, modem ponyva, a stílusánál fogva. És jegyezzük meg jól: csak a tökéletes remekmű és a tökéletes ponyva halhatatlan. Zola odakerült az idősebb Dumas, Eugene Sue és Paul de Kock mellé, akikkel ma csak Wallace, Stevenson, Gaston Leroux és Maurice Leblanc tudnak népszerűség dolgában versenyezni. Ám ne felejtsük el, hogy ezek lényegükben többnyire kalandregényeket írtak. Kaland, bűnügy, geográfia, biológia, technika, koloniális élet, szociális, háborús, forra-

dalmi, politikai élmény, ösztönélet, realizmus, naturalizmus, publicisztika, riport, ezekből a fogalmi megjelölésekből tevődik össze az az irodalmi felépítmény, amely eléggé újszerű, eléggé érdekfeszítő, eléggé reális, eléggé izgató és eléggé banális ahhoz, hogy a háború után való új ember lelkét megragadja. Amivel sem az új embert, sem az új embernek tetsző irodalmat nem akarjuk lebecsülni. Dőreség volna az emberi izléstelenségek és a művészeti dekadencia területére utasítani a Neue Sachlichkeit és a Zweckbau jegyében kísérletező német építéstílust, a betontemplomokat, Le Corbusier vagy Jeanneret építészeti kubizmusát; nincs az a stílus, amelyben tökéletes remekműveket nem lehetne alkotni és nincs az a forradalom, amely az indulás alkalmával ne képtelen túlzásokkal, vagy ügye-fogyott tapogatózással kezdené; nagy idő telik el abban, sok kongeniális korrektúrát kell elvégezni addig, ameddig valamely új intuíció teljesen rátalál önmagára. Annyi bizonyos, hogy a ma emberének lelkében az értelmi és hatalmi erő imádata egyelőre elhomályosította azt a kedélyi kultúrát, amely a XIX. századot jellemezte. Nem tudni, meddig tart ez az affektált átszeüemültség, ez az értelmi szupracivilizáció, amelyet Ward totális kornak, Oswald a glóbus-ember korának, Müller-Lyél a föld szocializálásának nevez, de az tagadhatatlan, hogy a mai agykultúra egészen másként látja az életet, mint a régi individuális érzelmi kultúra. Ez az életszemlélet ellenállhatatlanul rányomja bélyegét az irodalomra is. Vegyük ehhez a fehér emberek által lakott egész világ politikai és gazdasági válságát, amely kicsiny és nagy társadalmi kategóriákat a nyomor, gond és idegizgalom delíriumába sodort és nem csodáljuk, hogy az irodalom is felszámolta a XIX. század egyenkultuszát és tekintetét a nagy egységek, a fajok, nemzetek, kontinensek és az egész emberiség sorsa felé fordította. Az egyéni pszichológiából tömeglélektan lett, az egyéni gazdaságból világ gazdaság, az egyéni problémából faji probléma, az egyéni sorsból kollektív sors, az emberboldogításból világ-boldogítás és a regény hőse az egyén helyett a társadalom, a faj, a tömeg, a nép, az emberiség. Ez az értelmi kultúra irodalma.

A cement. Gyár az erdőben. A hydrocentrale. Építkezés. A Volga a Kaspi-tóba ömlik. Három pár selyemharisnya. Mérnökök zendülése. A hold jobbról. A hold balról. Az ember azt hinné, hogy ezek a címek egy iskolakönyvből, vagy egy népakadémia előadásorozatából valók. Nem. Ezek regénycímek, az új bolsevista Oroszország regényirodalmának legjelentékenyebb terméséből. Ezek a címek ugyan az új irodalom értelmi végtelenségekbe lendülő hyperbolájának legtávolabbi pontját jelentik, de túlzásaiknál fogva éppen azért legszembetűnőbben mutatják a tendenciát. Ulysses. A világitó torony. A hullám. A negyvenkettedik szélességi fok. Candaule király. Esetek. Urian utazása. Juliette a férfiak országában. Siegfried et le Limousin. Pont és kontra-pont. Ezek is regénycímek: James Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf, Giraudoux, Gide, Aldous Huxley regényei; ezek még nem mentek oly messzire, vagy már útban vannak visszafelé. Mindenesetre ezek a regények képviselik azt a formát és stílust, amely — tekintet nélkül a népszerűsége — a tömegeknek, vagy az elvből konzervatívoknak

tetszésére, mintegy légüres térben elképzelve a modern regény legfinomabb és legmagasabbrendű reprezentánsai. Excentrikus kísérletek, bizarr konstrukciók, az értelmi kultúra üvegházban nőtt, sápadt, buja, részegítő illatú exotikus virágai. Nem arról van szó, hogy mint állják meg helyüket késői századok irodalomtörténeti esküdtzéke előtt. Nem érdekel bennünket, válnak-e ezekből a regényekből klasszikus remekművek, vagy csak irodalmi alchimisták és mágusok obscurus műhely-kísérletei. De az alchimia nem egy korszakalkotó felfedezést adott a vegytani tudományoknak és bizonyos, hogy az új regény módszere, stílusa, technikája nem véletlenül olyan, mint amilyen. Nem véletlenül robbantotta szét a régi műfajkereteket és nem véletlenül függetlenítette magát az ortodox irodalmi esztétika szabályaitól. Ez a függetlenítés tulajdonképpen nem is új és nem is valami egyéni szélső forradalma a regényirodalomban. „Balzac túrhetetlen encyklopédista — mondja Taine — özönlő szóáradatai, tudományos csevegései, főfájást okoznak. Balzac olyan modorban beszél, mint a művészetek és a mesterségek szótára, mint a német bölcsészet kézikönyve, mint a természettudományok encyklopédiája; stílusa visszataszító vagy kuszáit; a hatás kedvéért túloz; hogy felizgasson bennünket, ő maga izgul fel.^{cc} Mi hozzátehetjük, hogy Anatole France regényei sem egyebek dialogizált történetbölcséleti, szociológiai, vagy kritikai értekezéseknél, Hugo Victor politikai propaganda-cikkeket illeszt be a Nyomorultakba és Flaubert Bouvard et Pecuchet-je teljes egészében nem egyéb, mint egy haragos pamflet a tudományokba vetett babonás hit ellen. És ne feledjük el, hogy Tolsztoj a Karenina Anna szereplőivel ivszámra terjedő tanulmányokat mondhat el az orosz mezőgazdasági viszonyokról, a paraszt gazdasági helyzetéről, a földművelésről és a kisiparról, a földreformról és a politikai jogeloszlásról. Sőt Tolsztoj tovább ment. A maga történelem-bölcséletét a Háború és béke lapjain nem meseszöveg közben, nem a szereplők ajkára adott párbeszédekkel, hanem különálló fejezetekben, az elbeszélés folyamatosságát megszakító, néhol száz oldalra terjedő elmélkedések formájában, essayista módjára közli, tüntető őszinteséggel bevallván ezzel, hogy nem törődik a regény technikájával, szétrombolja a műfaj hagyományait és a rövidebb-hosszabb epizódok után, hőseinek viselt dolgairól akként mondja el a maga véleményét, mint a Háború és béke leghivatottabb kritikusa, aki egyúttal kimondja minden idők minden olvasójának a kritikáját is.

Mindez csak azt bizonyítja, hogy az író egyéniségén, a mondani-valók mélységén és őszinteségén, valamint a tárgy- és életszemlélet korszerűségén kívül a regény legfontosabb eleme a stílus. A regény: a stílus.

Ha lerázzuk róla azokat a logikai batyukat, amelyeket ortodox irodalom-tudósok aggattak az esztétika nyakába, nem beszélhetünk a regény hanyatlásáról. Stílusváltásról, igen. És ha elfogadjuk, hogy a XX. század elején megváltozott a kultúremberiség életének stílusa, akkor bele kell nyugodnunk abba is, hogy új stílust keres az irodalom is. Ennyi az egész. Magát az irodalmat nem kell féltlem. Hiába minden államférfiúi, hadvezért, vagy katedrái pöffeszkedés,

hiába minden politikai cinizmus, bölcseleti szkepszis, plebejust hetykeség vagy aljasság, sőt hiába minden agyi túltengés vagy klinikai elme-
gyengeség, az ember a legfontosabb kérdésekben mindig a metafiziká-
hoz fordul, nevezzék azt a metafizikát Mózes, szent János, Dante,
Shakespeare, Tolsztoj vagy Huxley könyvének: — mindegy. És az
ember az ő legmeghittebb rokonát végül is mindig az íróban találja
meg. Shakespeare Montaigne-ben, Carlyle Dantében és az egész emberiség
Shakespeare-ben. Napoleon szent Ilona szigetén Homerosban
talált gyönyörűséget és megnyugvást. Platót és Sokratest is Homeros
tanította a legmagasabb emberi bölcseségre: az élet szépségeinek
szemetére. Gondoljuk meg, mi minden történt a világon azóta,
hogy megszületett a biblia, vagy hogy hányféle s milyen természetű
változásokon ment keresztül az ember a homerosi eposzok keletkezése
óta a rádió feltalálásáig! Hasonlítsunk össze egy modern tőzsdei
ügynököt, aki a londoni vagy newyorki pénzpiacra szaladgál, azzal
a kóbor bölcselővel, akit az athéni polgárok halálra ítélték, vagy azokkal
a képfaragókkal, hajóácsokkal, piaci kofákkal, lakatosokkal és pékek-
kel, akik őt a halálba kergették; hasonlítsuk össze Napóleont Platóval
vagy egy Julius Caesar-korabeli centurióval és gondoljuk el, hogy
tőzsdeügynök, Sokrates, athéni patkoló kovács, Plato és centurio
egyformán értik és szeretik Odysseust, az ithacai csavargót, — akkor
bizony le kell hajtani természettudományoktól, statisztikai szám-
adatoktól, szociológiai törvényektől kábult fejünket és meg kell valla-
nunk, hogy magunkról és magunknak embertársainkhoz és a világ-
egyetemhez való viszonyáról csak az irodalomból tudunk meg annyit,
amennyit éppen megtudhatunk.

Viszont azonban az is kétségtelen, hogy Homeros a saját nyelvén
beszélt. Homeros éppúgy korszerű és korszerűen modern volt, mint
Shakespeare, vagy Tolsztoj. Minden remekmű magán viseli a saját
kora postai bélyegzőjét és stílusából pontosan megállapítható a feladás
dátuma. Elkésett vagy előre keltezett küldeményeket az irodalom-
történet, mint kézbesíthetlent, mindig visszaküldött a szerzőjéhez.
Nincs más, csak korszerű remekmű, ezért csak a XX. század stílusában
megírt új regény számíthat arra, hogy az emberiség vagy azonnal
vagy időnek múltán remekművé hitelesíti.

SURÁNYI MIKLÓS