

SZERB ANTAL

A VILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE

RÉVAI

Szerb Antal
A VILÁGIRODALOM
TÖRTÉNETE

Második kötet

*A barokk
A felvilágosodás
A romantika
A realizmus*

A renaissance a művészetek és a gondolkodás történetében két ellentétes irányban hatott tovább: részben felszabadította a képzeletet és szertelenségek felé ragadta, részben éppen ellenkezőleg, szigorú szabályok közé szorította. A renaissance előbbi következménye a barokk, az utóbbi pedig a klasszicizmus. A kettő egymással csaknem egyidőben lép fel és ellentétessége dacára összekeveredik: a francia klasszikus korszakban igen lényeges barokk elemeket találunk, a XVII. századi angol irodalom legnagyobb költőjét, Miltont ugyanannyi joggal tekinthetjük barokk, mint klasszicisztikus költőnek stb. A német irodalomtudomány az egész korszakot a „barokk“ címszava alatt foglalja össze.

A „barokk“ szó valamikor csúfnév volt, éppúgy, mint a „gótikus“. A múlt század második felének renaissance-rajongói a renaissance-ot felváltó stílustól, a barokktól éppúgy megtagadták minden értéket, mint a renaissance-ot közvetlenül megelőző korszaktól, a késő középkortól. Jacob Burckhardt a barokk művészetben nem látott mást, mint a renaissance elfajulását, hanyatlását. Napjainkban, ennek a felfogásnak ellenhatásaként, mind határozottabban rámutatnak, hogy a barokk nem a renaissance elfajulása, hanem inkább a gótikus szellem folytatása és beteljesedése; e kor saját értelmét és értékét végeredményben éppúgy magában hordja, mint a renaissance. Spengler szerint, amint már mondtuk, a renaissance csak szép közbjáték, de a nyugati kultúra igazi útvonala a gótikából a barokkba vezet.

Míg a renaissance csak szűk helyre és társadalmi rétegre kiterjedő elit-mozgalom, a barokk általános érvényű, kifejezésre jut Európa valamennyi országában és a kultúra valamenny területén. Udvari jellege dacára formálóan nyúlik le az egész társadalmi ranglétrán a legalsó, a népi rétegekig. A barokk jelentősége különös erővel érezhető azokban az országokban, amelyek egykor Habsburg-uralom alatt álltak, így Magyarországon is: régi irodalmunkat, képzőművészetünket, építészetünket ez a stílus hozza közeit kapcsolatba Európa egy jelentékeny részével, a Spanyolországtól Erdélyig terjedő egykori Habsburg-birodalommal.

A szellemi elit újabban talán kissé túlzó mértékben is elismeri a barokkot, kezd annyira divatos lenni, mint régebben a renaissance és még régebben a középkor. De a korszak, amelyben a barokk uralkodik, a XVI. század második fele és a XVII. század, csakugyan nagy kor, klasszikus kor, a klasszicisztikus ízléstől eltekintve is. Ekkor érik teljességre a nyugati ember idealizmusa, hősiessége, végtelenbe törő akarat-kultusza és azok az intézmények, amelyekben eszményei politikai testet öltöttek, a katolikus egyház, az abszolút királyság és a hozzájuk tartozó udvari kultúra. A következő században már kezdetét veszi a bomlási folyamat, az átörökölt eszmék értelmén felül álló, kikezdzhetetlen tekintélye megdőlni, megindul a kritikus vizsgálódás, a kultúra lassankint helyet enged a civilizációnak.

ELSŐ FEJEZET

A MANIERIZMUS

A jezsuiták

1545-ben a katolikus egyház vezetői zsinatra gyűltek össze Trientben, hogy állást foglaljanak a reformáció egyre növekvő mozgalmával szemben. Ezzel a zsinattal, a Tridentinummal, megindul a reformációnál nem kisebb lendületű katolikus restauráció, amelyet megszokásból *ellenreformációnak* nevezünk, bár a kifejezés nem helyes, mert a mozgalomnak csak negatív oldalát, a reformáció ellen való küzdelmet fejezi ki. Holott sokkal több ennél, nem merő reakció, egyáltalán nem olyan mozgalom, amely visszafelé irányul: a katolikus restaurációval a déleurópai népek vallásossága éppúgy új korszakba lép, mint az északiaké a reformációval.

A reformáció mozgalma kispolgári eredetű, és bár később a körülmények nyomása alatt a protestáns egyházak is közelednek az Udvarhoz, mindig megőriznek valami demokráciát a szellemben; az ellenreformáció vallásossága viszont felülről jön, a katolikus egyház először fejében és főpapjaiban újul meg és a vallásosság felfelé, az Udvar felé igazodik. A barokk kor nagy hitbuzgalmi írói és szónokai fejedelmi gyónatok és udvari főpapok: Szalézi Szent Ferenc, Bossuet, Fénelon, Pázmány Péter; költői udvari költők, mint Tasso és Racine. A vallásháborúk protestáns hősei, Egmont, Coligny, Cromwell, sőt még Gusztáv Adolf

is mindig valami nemesen republikánus közösség fejei gyanánt jelennek meg a képzeletben, a katolikuin hőseit és mártírjait a végső *előkelőség* melankóliája és magányossága övezi: a Habsburgokat, a Guiseket, Stuart Máriát és száműzött királyi ivadékait.

Az ellenreformáció apostolai és harcosai a *jezsuiták*. A Jézus-Társaság új fejezet a szerzetesség történetében, mint a barokk katolicizmus a keresztényi áhítatosság történetében, A jezsuita atya nem világtól visszavonult remete, nem is „barát“, aki a nép között jár, mint a ferencesek, — a jezsuita az udvari idők szerzetese, a fejedelmek és főurak mindentudó bizalmasa, a humanista egyenes utóda, nevelési programjukban is a humanista hagyományt viszik tovább. Minthogy a fejedelmek és az ifjúság lelke a kezükben van, hatásuk az irodalomra is igen erős. A XVII. századot a jezsuiták korának is szokás nevezni, a barokkot jezsuita stílusnak. Az első barokk templom, a római II Gesü, az ő székesegyházuk és az irodalmi barokk stílust erős szálak fűzik *Loyola Szent Ignác Lelki Gyakorlatai-hoz*.

Loyola Szent Ignácnak, a jezsuita rend megalapítójának (1491—1556) *ExercitiaSpiritualia*)^ amely 1541-ben jelent meg, irányítást ad vallási elmélkedések számára. Az ötödik elmélkedés a pokolról szól. „Az első pont; látni képzeletben a pokol nagy tüzeit és a lelkeket izzó testekbe, mintegy kemencékbe zárva. Második: hallani képzeletben a panaszokat, jajveszékelést, szitkozódást, valamint Krisztusnak és szentjeinek káromlását, amely ott kitör. Harmadik: képzeletben szagolni a füst, kén, bélsár és rothadás bűzösségét. Negyedik: megízlelni a legkeserűbb dolgokat, a könnyeket, a rosszindulatot, a lelkiismeret férgét. Ötödször: megtapintani valamiképen ama tüzeket, amelyek érintése által még a lelkek is égési sebeket kapnak.“

A példa rendkívül tanulságos. Látjuk, hogyan vonul fel a középkori áhítat értelmi (szkolasztikus)

és érzelmi (misztikus) formái mellé harmadikul a *képzlet*, a petrarcai, humanista örökség. Per imaginationem, imaginative ... Szent Ignác elmékedése a képzlet állandó igénybevételéből és megfeszítéséből áll. Nemcsak látási és hallási képzletre terjed ki; szagokat, ízeket és tapintási képzletet is követelj tehát hogy úgy mondjuk, totális képzlet. Az elmékedés annál sikeresebb, minél erősebben mozgósítja valamennyi érzékterületet. A középkorban az áhítat váltott ki a lélekből képzletet, hallucinációkat, — most a képzletnek vannak arra hivatva, hogy áhítatot váltsanak ki. Szélsőséges megfogalmazásban: a középkori ember letérdelt, mert áhítatot érzett, a barokk ember letérdel, hogy áhítatot érezzen.

Vájjon a jezsuita lelkigyakorlat befolyásolta a kor művészetét és irodalmát abban az irányban, hogy mindenáron keresse az érzékeket megindító, viharos, nagyfeszültségű, szuggesztív képeket, vagy pedig a művészet szelleme hozta létre a jezsuita lelkigyakorlatokat, nehéz megállapítani. De a barokk áhítat és a barokk kifejezés egygyökerűsége kétségtelen és nyilvánvaló.

A totális képzlet uralma és a feltétlen udvarközéppontúság nyilvánul meg abban a földi valóságtól eltávolodott, nagyon előkelő és ma nagyon mesterkéltnak ható irodalmi stílusban, amelyet az egykorú képzőművészettel való rokonsága alapján talán erőltetés nélkül *manierizmusnak* nevezhetünk. Semmit sem mondanak el egyszerűen: keresik a meglepő ellentéteket, szeretik a szójátékot, humanista örökség gyanánt fitogtatják mithológiai, földrajzi és naiv természetrajzi ismereteiket, szellemes körülírásokkal ragyognak. Az előző fejezetben, az angol *Sidneyvel* és *Lylyvel* kapcsolatban idéztünk néhány példát e stílus szemléltetésére. A manierista stílus először a lírában, az olasz petrarkizálók költészetében alakult ki, — de minthogy ennek a korai manierista lírának egyetlen nagy képviselője sincs, elmellőzhetjük. Annál fontosabb a manierista elbeszélő költészet.

A kor elbeszélő irodalmát három nagy témakör foglalkoztatja, mindegyik az élet egy-egy oldalának kifejeződése: a heroikus, a pásztori és kettejük visszája, a pikareszk témakör.

A barokk hősiesség

Az olasz renaissance megbeszélésénél már észrevettük, hogy a lovagi epika egyáltalán nem ér véget a középkor lealkonyodtával; népi formákban tovább él a cantastoriek ajkán, prózai nyomtatott népkönyvekben forog francia, német és angol olvasók kezén, művészi magaslatait is a renaissanceban éri el *Boiardo* és *Ariosto* költészetében. *Rabeiais* is a lovagi epikából indul ki. Ezen a téren a gótika minden törés nélkül megy át a barokkba.

De minél inkább elszakad a lovagi epika a mithikus gyökerektől, annál tágabb tere nyílik a szerző felelőtlen fantáziájának. A középkori lovagi epika még úgy viselkedett, mintha igaz történet volna: a szerzők, pl. Wolfram, forrásokra hivatkoztak, a történet igyekezett megmaradni bizonyos lovagi valóság határai közt. De minél későbbi egy mű, annál valószínűtlenebb a benne elmondott történet: gondoljunk Ariostóra. Céljuk most már az, hogy fiktív csodálatos eseményekkel meglepjék, megdöbentsék az olvasót. Az olvasó maga is tudja már, hogy amit olvas, hazugság. A regény ezen az ősi fokon nem a valóság felé, hanem a valóságtól elvezet, nem realisztikus, hanem *de-realisztikus*.

A lovagepikából kinőtt felelőtlen burjánzású regénynek leghíresebb képviselője az *Amadis-tegény*.*

* Szerzője ismeretlen, azt sem lehet biztosan tudni, spanyol vagy portugál eredetű-e. Legrégibb ránk maradt formája az, amelyet a spanyol *Garci Ordenez de Montalvo* adott ki 1508-ban. *Herberay des Essarts* I. *Ferenc király megbízásából* 1540—48-ban franciára fordította.

A végtelen hosszúságú, több foliánsot betöltő regém meséje rendkívül bonyolult és rendkívül egyhangú: Amadis gall királyfi tiszta és hűséges szerelemmel szereti a nem kevésbé tiszta és hűséges Oriánát, gyermekük is születik, Esplandrian, az utolsó kötet hőse, de házasságuk elé az utolsó pillanatban mindig valami akadály gördül. Az átalakult világra igen jellemző, hogy a varázslók itt sokkal nagyobb szerepet játszanak, mint a lovagok, akik olykor köteteken keresztül elvarázsolva fekszenek a tenger valamelyik szigetén.

De még az Amadis-regények, törpéik, óriásaik és varázslóik dacára sem vezetnek olyan hazug világba, mint pl. késői elkorcsosult utódjuk, a cowboy-regény. *Amadis de Gaw/a*-nak, unokatestvérének, *Amadis de Graeciá*-nak és a konkurrens vállalkozónak, *Palmerino de Olivámk* története a közönség egy része számára mégis hiteles lehetett valamikép: a hagyomány szerint egy spanyol nemesember családotul gyászruhát öltött, amikor ahhoz a fejezethez ért, ahol Amadis meghal. A hagyomány hidalgóról beszél: Amadis világa nem a nép naiv gyermekei szemében hiteles, hanem a nemesség szemében. Mert a barokk kor nemessége, kiváltképen Spanyolországban, egy pillanatig sem hajlandó elismerni, hogy a lovagkor véget ért. Az arisztokrácia a régi lovagok vér szerint való leszármazottja, a régi lovagság dicsőségében nemcsak társadalmi osztályát, hanem őseinek halhatatlanságát is tiszteli. A barokk eposz legtöbbször egy család dicséretére íródik, mint ahogy Ariosto az Estéket dicsóíti, úgy halhatatlanítja a magyar barokk-eposz költője, Zrínyi Miklós, saját családját. A barokk heroizmus rokon a barokk áhítattal: a szellem roppant erőfeszítése, hogy épségben tartja az arisztokratikus társadalom ideológiáját. Mint a jezsuita áhítat, ez is megragad és szélsőségesen kifejleszt minden külsőséget, hogy a külső forma megrögzítse az elröppenni készülő tartalmat.

Ez a barokk heroizmus olyan erős szellemi tényező, hogy még a legmagasabb műfajokat is új élettel tudja eltölteni. A barokk kor eposzai közül még a XVI. század második felében születik meg kettő, amelyet az utókor a halhatatlan művek közé sorolt, a Luziádák és a Megszabadított Jeruzsálem.

Camoensnek, a portugálok nemzeti költőjének (1524—1580) élete is romantikus regény, sokat foglalkoztatta az utókor íróit. Nyomora elől menekülve Indiába vetődött, majd a hagyomány szerint a távol kínai partokon, Macao közelében egy barlangba zárkózva írta meg nagy költeményét; hazafelé jövet hajótörést szenvedett és kéziratát a hullámok fölé emelve, élete kockáztatásával mentette meg. Szegény és félreismert maradt mindhalálig, elhagyatva halt meg, a sorsüldözte költő mithoszává növekedve.

Műve, *Os Lusíadas* (a. m. Lusú fia, a luzitánok, vagyis a portugálok, 1572-ben jelent meg) nemzeti eposz, a legtudatosabban az; ami a nagy francia *Ronsardnak* nem sikerült *Franciádé*-jávai, sikerült a portugál költőnek. A kis nemzetek hazaszeretete erősebb hangot talál, mint a nagyoké, amelyeket jobban megosztanak törzsi és táji partikularitások.

A portugáloknak különben is ez világtörténelmi pillanatuk: a renaissance életlendülete őket tengerjáró kalandokra küldi, a sokkal hatalmasabb spanyolokkal versenyezve meghódítják az exotikus partokat. Camoens költeményében nyer irodalmi formát a kor egyik legfontosabb történelmi mozzanata, a *Föld felfedezése*, a fausti ember nagy expanziója a térben.

Az eposz meséje eléggé sovány: *Vasco da Gama*, kit Venus támogat, Bacchus ellenben akadályoz útjában, hajósaival szerencsésen Indiába érkezik. Visszafelé jövet Venus vendégül látja egy varázsszigeten, ahol nimfái minden rendelkezésükre álló eszközzel szórakoztatják az érdeemes hajósokat. A magánélet és a lélek élete teljességgel hiányzik az eposzbc¹. tehát úgyszólván minden emberi érdekesség.

A Luziádák nagy és szerencsétlenül megoldott nehézsége a mithológiai apparátus. A cselekményt olyan istenek irányítják, akik maguk sem tudják, végeredményben mi közülük a portugál nemzethez. Egy pillanatig sem tudnak többek lenni apparátusnál; erre lassankint maguk is rájönnek és végül is azt mondják:

Csak emberek regéi

Vagyunk mi: Juppiter, Juno s a mások.

Agyémek) a botorság képzeményi

— Hogy lengje báj s varázs át versírástok,

Nekünk, halandók, csak azért kell élni.

(Szász Károly ford.)

Ha az istenek ilyen hűvös-józan kételkedéssel nyilatkoznak önmagukról, mit szóljon hozzájuk az olvasó? Furcsa önellenmondás a keresztény és nemzeti eposzban Venus nimfa-háreme: de ez az önellenmondás, barokk vallásosság és barokk erotikum egymásmellettisége a kor nagy paradoxái közé tartozik.

Sokkal nagyobb arányú, nemzetekfölötti jelentőségű *Torquato Tasso* (1544—1595) eposza. Tasso is kalandoséletű költő, egyformán üldözik a sors és önnön zavart lelkének démonjai. Kora ifjúságától kezdve az apjától örökölt életpályára, az udvari költő mesterségére készül. Az Esték ferrarai udvarába kerül, mint nyomasztó fényű elődje, a mintakép, akitől nem tud szabadulni, Ariosto. Tasso a hagyomány szerint beleszeret előbb Lucrezia, majd Eleonóra hercegnőbe és ez az oka tragédiájának. Az örület jelei akkor kezdtek mutatkozni rajta, amikor nagy művét befejezte (1575) s az alkotás láza és fegyelme elmúlt. A vallásos aggályokra hajlamos költő az inkvizíció üldözésétől reszketett. Kényszerképzetei mindinkább úrrá lettek rajta és mikor kést rántott egy szolgára, akit azzal gyanúsított, hogy kihallgatja Lucrezia hercegnővel folytatott beszélgetését, a herceg pihenni

küldte a Belriguardo-kastélyba. Itt odáig ragadtatta magát, hogy meg akarta csókolni Eleonóra hercegnőt. Erre a Szent Anna-kolostorba zárták és annak rabja maradt évekig. Innen álsruhában megszökött és nővéréhez menekült Sorrentóba. De nem bírta sokáig a távollétet, ismét visszatért Ferrarába és most már úgy viselkedett, hogy a herceg jónak látta az örültek házába csukatni. Csak a mantovai herceg közbenjárására bocsátották idővel szabadon. Életének utolsó tíz esztendejében nyugtalanul bolyongott Itália városaiban, míg végre 1594-ben VIII. Kelemen pápa Rómába hívta, hogy a költők fejedelmévé koronáztassa. De a pápa betegsége miatt az ünnepélyt és a javadalom kiosztását elhalasztották és a megtört, fáradt Tasso a Sant'Onofrio-kolostorba vonult meghalni.

Mint költő is a legnagyobb szerencsétlenség osztályrészese volt. ami csak érhet költőt. Mialatt fogságban sínylődött, valaki megszerezte művének kéziratát és kiadta (1580). Az aggályos Tasso művét Išár előzőleg megbíráltatta egyházi férfiakkal hit-tisztasági és az Accademia della Crusca tagjaival nyelvhelyességi szempontból és e bírálatok tekintetbevételével át akarta dolgozni. Rettenetes csapás volt számára, hogy az át nem dolgozott, ifjúkori vétkeiben pompázó kézirat került a nyilvánosság elé. Utána évekig javítgatott még művén, míg végre 1592-ben megjelent *Gerusalemme Conquistata*, a Meghódított Jeruzsálem címen. Ez a könyv úgy aránylik az első kiadáshoz, mint szerzője, a megkopott, halálra gyötört Tasso a régi Tassóhoz, a hercegnők elkényeztetett kedvencéhez. Elveszett belőle a merész képzelet, az érzéki lágyság, amelynek hatását köszönhette. Költő még nem vitt véghez ennél szörnyűbb öncsonkítást.

Tasso a *Gerusalemme Liberatával* a kor legnagyobb költői feladatára vállalkozott: megírni az egész keresztény nemzet eposzát. Tárgyul a kereszténység legnagyobb közös vállalkozása, az első kereszties hadjárat kínálkozott, hősul Bouillon Godfrid. Eposzának hangja

a magas tárgynak megfelelően mindvégig ünnepélyes, kimért és komor zengésű, hősi hang. Magva a *Rinaldo-Armida* epizód. Armida varázsszigetén kényezteti a vitéz Rinaldót, hogy távortartsa a harctól, mint ahogy Angelica elcsalta a harctól Nagy Károly vitézeit (1. Ariosto). Közben a Jeruzsálem előtt álló keresztes vitézek nem tudnak ostromgépeket szerkeszteni, mert egy varázsló elbűvölte az erdőt, ahonnan fát kellene szerezniük: a fák sírnak, sóhajtoznak és egyéb, fák részéről szokatlan dolgokat visznek véghez, ami a lovagokat annyira megrendíti, hogy nem mernek a fákhöz közeledni. Az erdőt csak Rinaldo mentheti fel a varázs alól. Két vitéz felkeresi tehát Rinaldót a csodaszigeten és egy pajzs tükrében megmutatja neki elpuhult, hőshöz méltatlan arcát. Rinaldo elrémül és visszatér a sereghez, az elhagyott Armida pedig felfedezi, hogy Rinaldót nemcsak sztratégiai okokból, hanem őszintén és mélyen szereti.

Tehát az eposz azon fordul meg, hogy Rinaldo legyőzi magában a szenvedélyt, az érzékiséget és vállalja a hősi élet kemény fáradalmait. Túl vagyunk már az európai erkölcsstan nagy fordulatóján: jó és rossz harca most már nem kívül játszódik le, a térben, mint Dante költeményében, hanem belül, az egyén lelkiismeretében, amelynek vizsgálatára Loyola Szent Ignác megtanította az emberiséget. De van még ennél is lényegesebb különbség a két nagy katolikus eposz, a *Commedia* és a *Gerusalemme* között. Dante vallásossága nyugodtan és szilárdan áll a három Másvilág alapzatán; tudja minden dolog helyét a keresztény kozmoszban és szemlélődő nyugalommal járja be az életentúli birodalmakat. Tasso vallásossága görcsös és nyugtalan: az ellenreformációs katolicizmus már nem Dante nagyszerű álló-látomása, hanem eksztatikusán megfeszített, hősiesség vállalkozás, állandó fájdalmas exaltáció.

Az ellenreformációs vallásosság és barokk heroizmus eme legnagyobb kifejeződése halhatatlanságát

mégsem vallási és hősi elemeinek köszönheti, hanem annak, hogy a költő akarata ellenére eluralkodik a költeményen az, amit totális képzeletnek nevezünk. Azok a részek élnek, ahol az eposz tiszta mese. Tasso tája az elvarázsolt erdő és a tündérsziget. Ezen a tájon minden lágy, érzékies és szerelmes. Lírai táj, nincs köze a nyers valósághoz, délszaki táj, a Nápoly környékéről származó költő gyermekkori táj élményeit és finom erotikumát oly édes és jóillatú párlatban hordozza magában, mint a délolasz bor a délolasz nyarat.

*In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soave.**

Ez a „non so che“, amely Tasso hangjain megszólal: a lélek; a lélek a szónak abban a beteg, ön-imádó és nagyszerű értelmében, ahogy a későbbi, lelküktől megrészegedett korok, ahogy Werther, Musset és Rilke érti majd. Erminia idilli élete a természet ölen, Armida, a boszorkány, aki Rinaldo távozása után ráeszmél, hogy elsősorban asszony: ezek már a lélek szomorú diadalai.

A költemény különös szépsége az olasz táj szépségével rokon. Egyfelől bájos, világos, harmonikus színek, az ég kékebb, a fák barátságosabbak, a házak kedvesebbek, mint máshol, minden azt mondja, hogy élni jó és a holnappal nem érdemes törődni. De a háttérben egy hegy emelkedik, magas, hóborította hegy, oldalán nem terem semmi, kövek mindenfelé, mintha a csontok átütnének a föld bőrén. A vidám virágok mellett feltűnik sötétzöld kemény levelével a babérfá, amely a képeken Tasso homlokát övezi. A tájban és a tassói feszültségben közös az *asprezza*, az érdekesség, a komor önmehtagadás, amely Rinaldót kiüzi Armida karjaiból, amikor e szavakat hallja:

** Ezekben a bággyatag hangokban valami, nem tudom mi. sírnivaló és kellemes csendül meg.*

*Signor, non sotto Vombra in piaggia molle
Tra fonti e fior, tra ninfe e tra sirene,
Ma in cima al Ferto e faticoso colle
Della virtu riposto é il nostro bene**

Virágok és nimfák és fölöttük magasan az Erény hegyorma: ez a kettősség Tasso költészete. Látszólag mit sem vitt be magasztos költészetébe hányatott és örült életéből, de valójában megtaláljuk a műben is lényének tragikus meghasonlottságát, egész korának tragikus meghasonlottságát lágy, lenyűgöző erotikum és elérhetetlenül magas erkölcsi eszmények között. Amint De Sanctis oly szépen mondja: „Szívének és képzeletének szerencsétlen játékszere volt; ez mártírúma és ez glóriája“.

Tasso hagyományából indul ki az olasz barokk legünnepeltebb költője, *Giambattista Marino* (v. *Marini*) lovag (1569—1625), az olasz fejedelmi udvaroknak, majd Valois Margit és Medici Mária Parisának dédelgetett költő-primadonnája, aki hatlovas hintón, diadalmenetben, hercegek és akadémiák ovációja közt tért vissza hazájába, Nápolyba, ahonnan szerelmi bonyodalmak miatt kellett menekülnie. A barokk szellemesség, képgazdagság és modorosság benne éri el tetőfokát. Tassótól azt vette át és érlelte tovább, amit Tasso mintegy jószándékai ellenére vitt bele művébe: az érzékiséget, az olvadó délszaki lágyságot, ehhez Marinónál még hozzájárul valami enyhén perverz gyönyörködés a véres és kegyetlen dolgokban is, pl. a betlehemi gyermekgyilkosságban, amelyről eposzt írt. Ez is barokk vonás; Heródes rémtettét a kor festői is kedvvel ábrázolták. Marino főművét, a húsz énekes *Adonet*, ma már nem lehet elolvasni. Sic transit...

Tasso és Marino követői sok barokk eposzt

* *Uram, nem az árnyban, puha fővényen, források és virágok közt, nimfák és szirének közt, hanem az erény meredek és fáradságos negyének ormán nyugszik legfőbb javunk.*

írtak, életidegen, távoleső tárggyal, dekoratív célokat szolgáló mithológiával. De ez a mithológia — amint újabban Calcaterra bizonyítgatja — már magában rejti a természetfilozófia, a pantheista újpogányság csíráit is, a barokk istenek Marinónál és híveinél lassankint átalakulnak a természeti erők költői kifejezésévé.

A komoly és nagyhangú eposzok mellett számos víg eposz is keletkezett, legnevezetesebb közöttük *Alessandro Tassoni* (1565—1635) *Secchia Rapitá*^ Elrabolt Vödörje, barokkos gazdag fantázia-játék, komolyság és vidámság dekoratív keveréke; szatirikus éle az úrhatnám polgár ellen irányul, az arisztokratikus világrendben a hamis előkelőség a legnevetségesebb emberi vonás.

A pásztori költészet

A manierizmus korának legjellemzőbb műfaja a pásztorregény. Ezt a műfajt még a XVI. század elején teremtette meg *Sannazaro*, a nápolyi humanista (1436—1530), *ArcadiájÁvú*; klasszikus alkotása a műfajnak Torquato *Tasso Amintdyz.* (1573). Az Amintát utánozza, de a mesét érdekesebbé és bonyolultabbá teszi *Guarini* (1538—1612) *Pastor Fajában*; az ellenreformáció nagy hittudósa, *Bellarmin*> azt mondta, hogy Guarino többet ártott a híveknek, mint Luther. A spanyol *Jorge de Montemayor* (1520—1561) új irányba, szélesebb lehetőségek felé terelte a pásztorregényt *Dianájával* (1542): pásztorai már nem Arcádiában élnek, hanem Spanyolországban, a pásztori elemek lovagi-heroikus elemekkel keverednek. Őt követte az angol *Sir Philipp Sidney Arcadiájával*, amelyről az előző fejezetben is beszéltünk már. Sidney regényében a pásztorország már csak epizód jellegű, a regény nagyrészt lovagi tettek, udvari intrikák és főképp udvari szerelmek foglalják el, amelyek egy manierisz-

tikus Görögországban játszódnak le: idősebb királynő szerelmes lánya udvarlójába, apróruhás királylány találkozik amazonruhás herceggel, kalózkod, lázadások, párbajok és örökösödési háborúk — ez már a Shakespeare-vígjátékok és a nagy barokk regények világa.

A francia szellemhez *Honoré d'Urfé* (1568—1625) alkalmazta a pásztorregényt *L'Astrée*-jával. Ez óriás terjedelmű könyv hősének neve az egyetlen, ami a pásztori műfajból élve maradt a tudatban: *Céladón*. Céladón pásztor a Lignon folyó partján a gall időkben; bele is öli magát a folyóba, mert Astrée, a pásztorlány megharagszik rá, de szerencsére egy nimfa kimentti. Ezután több könyvön keresztül epekedik és térdenáll, míg végre Astrée megbocsát és színe elé bocsátja. A könyvben eleitől-végig szerelemről van szó — a nagy francia szerelmi pszichológia egyik első fegyverténye. A manierizmus elsősorban a szereplők választékos és kissé szertartásos szellemességében nyilvánul meg.

A pásztorregény magva az antik eredetű hit a hajdani boldog aranykorban. Amint a civilizáció növekszik, a társas élet bonyolultságába belefáradó ember mind erősebben visszavágyódik az egyszerű pásztorok képzelt őskorába, a „természetes életbe“. Optimista felfogás ez: valamikor mindenki egyszerű, jó és pásztor volt, csak idővel romlottak el az emberek. Furcsa módon a pásztorregény ugyanabból a világképből ered, mint a XVII. század kihatásaiban leginkább forradalmi újsága, a természeti jog. A pásztorok, amikor az irodalomban már elvesztik népszerűségüket, még nagyon sokáig élnek az opera színpadán és a képzőművészetekben.

A pásztorregények mai szemmel nézve igen unalmasak — ez talán az egész irodalomtörténet legunalmasabb műfaja. A barokk általában az unalom érzését váltja ki, ha tömegben lép fel: ezt érzi az ember, amikor Róma templomait vagy egy nagy képtár barokk termeit látogatja. Nehezen is értjük

meg, mit szerettek valamikor ezekben a regényekben, amelyeknek látszólag semmihez semmi közük, ami az embert igazán foglalkoztathatja. De ha jobban odafigyelünk, ezek a regények nem is olyan teljesen valóságmentesek. Sidney könyvében politikai személyek és események szerepelnek görög beöltöztetésben; D'Urfé pásztorai, juhaiktól eltekintve, udvari emberek — a valóságtól messzire elrugaszkodott lovagregények után most mégis a valóság egy darabja vonul be a regénybe: az udvar. Ebben az időben, IV. Henrik uralkodásának későbbi éveiben alakul ki Franciaországban a *monde*, a Társaság, amely azután évszázadokon át megszabja a francia civilizáció irányát. A gálans és lovagias előkelő világ minden stilizáció dacára önmagát látta D'Urfé epekedő pásztoraiban.

A pikareszk regények

Ez a regényfajta talán az előbbi kettő ellenhatása-kép keletkezett. Hőse a *picaro*, a csavargó, színhelye az alvilág, a szélhámosok, lókötők és keritőnők világa. Az alvilág, nem az alsó társadalmi rétegek: a regény hőse inas vagy másképp függeléke a felső osztálynak, így az első *picaro*-regény, *Lazarillo de Tormes* (1554, szerzője ismeretlen) nem is szól másról, mint egy fiatal inas tapasztalatairól különböző gazdáinál. Ebből is látszik, hogy ez a regényfajta mintegy visszája annak az előkelő világképnek, amely a lovag- és pásztorregényekben tükröződik. Amilyen feltétlenül optimisták azok az ember természetére vonatkozóan, olyan feltétlenül és olyan megokolatlanul pesszimisták ezek: minden ember szélhámos, csirkefogó, *picaro* — a hős neveltetése abból áll, hogy megcsaltból csalóvá lesz abban a mértékben, amint megismeri az életet.

Mindez úgy hangzik, mintha a *picaro*-műfaj a naturalizmus őse volna — talán az is; a hétköznapi

csúnya valóság ábrázolása a képzőművészetben is a *torz* hatásának felfedezésével kezdődik. De a pikareszk írók még nem akartak valóságot ábrázolni; ők a torzban gyönyörködnek, az előkelőség visszájában és világuk végeredményben éppoly egyoldalú stilizáció, mint a pásztorregényeké. A pikareszk regény epizódokból áll, amelyeket csak a hős személye tart össze; az epizód rendszerint valami burleszk végjelenetbe torkollik, pofonok, verések nagy szerepet játszanak.

A pikareszk regény klasszikus földje Spanyolország. A már említett Lazarillon k.'vül leghíresebb a *Guzman de Alfarache*, szerzője *Mateo Aleman* (1547—1615?). Míg a Lazarillo pusztán tényeket mond e!, Guzman önéletrajzában az eseményeknél nagyobb helyet foglalnak e! a szatirikus és erkölcsi elmélkedések; ezeknek köszönhette nagy sikerét. Mintájára csaknem minden nyugati nemzet kitermelt^ pikareszk-irodalmát. (Az angol drámára való hatásáról már beszéltünk). A műfaj elkésett, legjobb alkotásai a francia *Alain René Lesage* (1668—1747) regényei: *Le DiabJe Bo'teux* (A sánta ördög) és a *Gil Blas de Santillane*. Konvencióból Spanyo országban játszódnak, de francia világot mutatnak be: így pl. a színház körüli bohémek életét. Lesage regényei vezetnek át a pikareszk-regényből a realista regénybe, a valóság sokféleségében való gyönyörködés itt már épp akkora szerepet játszik, mint a groteszk elem, amint a *Le D.'able Boiteux* keret-meséje is mutatja: egy sánta ördög leemeli a házak tetejét és megmutatja az ntérieurök rejtett életét.

Lovagregény, pásztorregény és pikareszk-regény előkészíti az első igazán nagy regényt, a *Don Quijotét*. A *Don Quijote* a lovagregények paródiája, közbeszótt novellái kis pásztorregények, az egész pedig a pikareszk világában játszódik le.

Cervantes

A *Don Quijote* tartalmát mindenki ismeri; az „ingenioso hidalgo“ és hűséges csatlósa, a józan, paraszti j közmondásokban beszélő *Sancho Panza* mindenkinek örökös útítársa. A gyermekkori *Don Quijote*-emlékek kissé félrevezetők: a szélmalomharc, a repülés az egyhelyben álló faparipán, az izinckre hasított bábszínház stb., szóval a burleszk részek a műben aránylag kis helyet foglalnak el és nem ezek adják meg igazi értékét.

Cervantes* regénye a regény történetének legnagyobb fordulata. Idáig a regény csodálatos kitalált események tárháza: az *Amadis*-regények, amelyek ellen Cervantes hadbavonul. De hadjárata „fogtam törököt, nem ereszt“: az *Amadis*-regények csodavilága belekerül a *Don Quijote*-ba is, hiszen a manchai lovag minden kalandja egy *Amadis*-regény valamelyik kalandjának paródiája. A különbség az, hogy míg az *Amadis*-regényben a csodavilág úgy viselkedik, mintha objektív valóság volna, a *Don Quijote*-ban szubjektív valóság, *Don Quijote* téveszméje. A csoda kívülről belültre került. Itt kezdődik a pszichológia szerepe a regényben. Cervantes nemcsak olyan dolgokat ábrázol, amelyek kívül történnek, hanem olyanokat is, amelyek belül, a hős lelkében mennek végbe — sőt, mint a legmodernebb regényekben, a látomás fontosabb a látványnál.

* *Miguel Cervantes de Saavedra* szül. 1547-ben *Álcáidban*. 1569-ben egy kardinális kíséretének tagjaként Olaszországba megy. Majd katona lesz, 1571-ben résztvesz a *lepantoi tengeri ütközetben* és elveszti félkezét, de tovább folytatja hadi pályáját. 1575-ben, amikor hazafelé tart, kalózkodók fogják el és *Algírba* viszik. 1580-ig fogságban van, közben négyszer kísérli meg a szökést, végre kiváltják. Ettől kezdve szegényes irodalmár-életet él. 1587-től állami szolgálatban áll, adóvégrehajtó, elszámolási nehézségek miatt kétszer bebörtönözik. A *Don Quijote* első része 1605-ben jelent meg. 1614-ben egy *Avellaneda* nevű kontár folytatást írt hozzá, mire Cervantes sietve befejezte és 1615-ben kiadta a második részt. A rákövetkező évben meghalt.

Regényében két valóság harcol egymás ellen: a valóság, ahogy Don Quijote látja és a valóság, ahogy a többi ember és elsősorban Sancho Panza látja. A panzai valóságnak, amellyel a szerző is azonosítja magát, vannak bizonyos érvei, amelyek segítségével be tudja bizonyítani, hogy ő az igazi. Ezek az érvek durvák és parasztosak. Don Quijote fejfel nekimegy a tudomásul nem vett panzai valóságnak és póruljár. Az érv elsősorban a ritmikusan visszatérő verésből áll: a verés, amelyet a Búsképű Lovag és csatlósa kap, a hétköznapi valóság jelképes és egyben jelképesen kicsinyes bosszúja.

Csak hogy a quijotei valóságnak is van érve, amellyel még elverve is be tudja bizonyítani, hogy mégis ő az igazi. Ez az érv finom és szellemi: a *varázslat* fogalma. Ha Sancho Panza azt, amit Don Quijote Mambrino óriás sisak'ának néz, borbélytányérnak látja, ha a megtámadott óriás úgy viselkedik, mint egy szélmalom, ha a szétvert pogány seregre azt mondják, hogy juhok voltak és kártérítést kell fizetni: Don Quijote mindig tisztában van vele, hogy egy gonosz varázsló keze van a dologban, tönkre akarják tenni lovagi hírnevét. A panzai valóság Don Quijote felől nézve: varázslók által felidézett hitvány fantazmagória. Don Quijote és Sancho Panza a világ két örök arculata. „Idealizmus“ és „realizmus“ nagyon vértelen, leegyszerűsített megjelölés a két világlehetőség számára.

Maga Cervantes tiltakozott a leghevesebben, amikor egy silány kontár folytatást írt a regény első részéhez és Don Quijotét bolondnak, Panzát közönséges parasztnak rajzolta. Hogy Don Quijote mennyire nem bolond, mutatja a csodálatos jelenet, amikor előkészületeket tesz, hogy őrvöngeni kezdjen. Örvöngeni akar, mert lovagi mintaképei is őrvöngtek időnkint szerelmi bánatukban. Sancha megpróbálja lebeszélni tervéről, mondván, hogy hiszen Dulcinea semmi okot nem ^{ac*o}tt rá, hogy őrvöngjön (igaz, hogy az ellenkezőjére sem). Don Quijote erre azt feleli, éppen ezért

különb ő valamennyi többi lovagnál, mert azok csak akkor őrzöngtek kedvesükért, ha okuk volt rá, ő pedig egész spontánul, minden ok nélkül is kész őrzöngeni Dulcinea kedvéért. Egyébként is bölcs dolog őrzöngeni, mondja: mert ha Sancho Dulcineától jó hírrel tér vissza, Don Quijote mindjárt magához tér és boldog lesz, ha pedig rossz hírrel, akkor egyszerűen őrült marad és nem érti meg, mit mond neki Sancho. Ezek után még azon elmélkedik, vajjon formálisan őrzöngjön-e, mint Orlando, vagy pedig csak sírjon, mint Amadis. Végre a hatásosabb őrzöngés mellett dönt. De nem viszi túlzásba az őrzöngést, csak óvatosan és méltóságteljesen őrzöng, mindössze egy-két bukfencet vet és meghagyja Sanchonak, hogy az esetet kellőkép kiszínezve adja elő megfelelő helyen.

Cervantes nemcsak hogy nem tartja őrültnek Don Quijotét, hanem még attól sem idegenkedik, hogy időnkint az elit emberének, választott és szerencsétlen nagy léleknek ne tartsa. Don Quijote nemcsak majmolja az elavult lovagideált, hanem csakugyan az utolsó jó lovag is: vakmerően bátor, mélységesen lovagias a hölgyekkel szemben, állandóan kész síkra szállni az elnyomottakért, bőkezű, áldozatkész, szavaiban és gesztusaiban bájosan udvarias. És azonkívül a lovagideálnál újabb és humánusabb eszmények is élnek már benne, példa rá a foglyok felszabadítása és hogy jótettéért éppúgy elveszi büntetését, mint Kémény Zsigmond és Tolsztoj jobbágyszabadító hősei.

Thomas Mann Don Quijoteban a doctrinairét látja, akinek elvei csődöt mondanak a gyakorlatban. „Amit Don Quijote mond, — írja Thomas Mann — az mind jó és értelmes, de amit tesz, az mind értelmetlen, bolondul vakmerő és torz; és csaknem az a benyomásunk, hogy a költő ezt mint a magasabb erkölcsi életnek természetes és elkerülhetetlen antinómiáját akarja bemutatni.“

A quijotei világ magyarul a könyvek világa. Don Quijote könyvember, ezért annyira szívügye minden

későbbi írónak és szenvedélyes olvasónak. Cervantes iróniája groteszk és kétértelmű játékot űz Don Quijote könyvember-voltával. Don Quijote nemcsak könyvember, hanem egyúttal könyvalak is; regényt él és egyúttal tudja is magáról, hogy regényhős. A második rész legszebb kalandjainak az az előfeltevésük, hogy a bennük szereplő emberek olvasták már a regény első részét. A herceg vendégszeretete már a népszerű regényhősnek szól. A herceg egy quijotei világot rendez be Don Quijote körül, aki most már csakugyan megbolondul, vagyis végleg megerősödik a maga igazában. Sőt Panza is megtér Don Quijote hitére, amikor csakugyan kormányzó lesz belőle, ahogy a lovag megígérte. A manchai hidalgó még szomorú halálát is annak köszönheti, hogy regényalak: meg kell halnia a II. rész végén, nehogy illetéktelen kezek megint tovább írassák kalandjait.

A két világ elválaszthatatlan, reménytelen különváltat, a nagy modern belső hasadás kezdetét leginkább a mű hősnőjének, Dulcinea del Tobosonak szerepe szemlélteti. Ez a regényhősnő abban különbözik valamennyi elődjétől és csaknem valamennyi utódjától, hogy nem jelenik meg a színen, csak kétszer: egyszer a Lovag barlangi látomásában és egyszer, mikor Sancho Panza ráfogja egy paraszttasszonyra, hogy az Dulcinea és hogy Don Quijote csak azért nem ismeri fel, mert elvarázsolták. A jóságos hercegné megkérdi Don Quijotét, vajjon csakugyan létezik-e Dulcinea, vagy pedig csak fantom, költői ábránd? Az olvasó tudja, hogy Dulcinea csakugyan a világon van; hiszen Don Quijote ismerte is valamikor fiatalkorában, amikor a lovagi démonia még nem szállta meg és megírta róla Cidi Hamete Eenengeli, Cervantes fiktív forrása, hogy messze földön nem értett úgy senki disznók besózásához, mint az a parasztlány, akit Don Quijote Dulcineának nevezett el. És Don Quijote, lényéjiek örült bölcseségével mégis így felel a hercegnő kérdésére: „Csak az Isten tudja, van-e a vilá-

gon Dulcinea vagy nincs, pusztán fantom-e ő, vagy sem, s ez nem is olyan tárgy, ami felől szükséges volna az utolsó porcikáig bizonyosságot szerezni.“

Újra azzal a bűvészi megfogott kettősséggel állunk szemben, mint az őrjöngési jelenetben: Don Quijote egyfelől fantasztá bolond, Szép Helénát lát egy parasztlányban — másfelől embertelenül józan. A géniusz hideg éleslátásával tudja, hogy az a Dulcinea, akire ő gondol, nem létezik, legalább is nem olyan egyszerűen, mint ahogy a hercegnő feltételezi, mert a másik világban létezik, Don Quijote világában.

Cervantes sokat írt a Don Quijotén kívül is, így tizenkét kitűnő novellát, *Novelas ejemplares* címen; a „mintaszerű“ szó itt nem a novellák művészi kivitelére vonatkozik, hanem erkölcsi példázatot jelent.

Simplicissimus

A pikareszk regény vonalához tartozik a német barokk egyetlen nagyszabású, világirodalomba nyúló alkotása, *Grimmelshausen Simplicissimus*.* Grimmelshausen kívül állt a kor nagyképű irodalmi életén. Bár a pikareszk regény hagyományait követte, egyénisége, akár nagy elődeié, Wolframé és Waltheré, áttört a műfaj konvencionális korlátain. Regényét személyes visszaemlékezéseiből építette fel és jámbor csirkefogójának, Simplicissimusnak alakja köré hatalmas és riasztó festményekben odarajzolta a Harminczéves Háború Németországának kísérteties képét. A háború későbbi fázisában vagyunk; a harc már csak azért folyik, mert a katonák nem engedik abba hagyni, nehogy elveszítsék létjogosultságukat. Simplicissimus végigszenvedti ennek az öncélú szoldateszká-

* *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen* szül. kb. 1620-ban Gelnhausenban, megh. 1676-ban, katona, vendéglős, jószágkormányzó, fülési bíró volt. A *Simplicius Simplicissimus* 1669-ben jelent meg; több folytatást írt hozzá.

nak minden kegyetlenségét, amíg rájön, hogy a legokosabb, ha ő is katona lesz és megkínzottból kínzóvá válik. Majd váratlanul pénzhez jut és otthagyja Németországot; Parisban, mint hivatásos szépfiú, Beau Allemand él, amíg meg nem undorodik az életől és remete nem lesz.

A regény alaphangulatát ugyanaz az iszonyat alkotja, amelyről a reformációval kapcsolatban beszélünk; az iszonyat, amely a nagy német mesterek, Cranach, Dürer, Grünewald képein nyilatkozott meg. Közelebbről nehéz meghatározni, talán a szegény ember félelme ez a kiszámíthatatlan sorssal szemben. A Simplxissimus is azt tanúsítja, hogy az emberi állapot rettenetességéről a régiek közül a németek tudnak legtöbbet. A Simplicissimus egész műfaj ősévé lett, van Ungarischer und Siebenbürgischer Simplicissimus is.

A SPANYOL FÉNYKOR

A barokk igazi hazája Spanyolország. A stílus lényeges jegyét képező szertelenség, az udvariarisztokratikus öntudatnak és a képzeletnek roppant felduzzadása egyúttal a spanyol nemzeti jelleg ismeretőjele is. A *bizarr* szó, amelyet a barokk alkotásokra jelzőül alkalmazhatunk, spanyol szó és eredetileg egyszerűen annyit jelent: „bátor” — a szó jelentésváltozása a többi nyelvben mutatja, hogy a szomszédok szemében a spanyol bátorság mindig is „bizarr” volt, furcsa, kissé talán hóbortos, donquijotei is.

A spanyol irodalom fénykora a XVII. század. Az irodalom fénykora nem esik egybe a nemzet politikai fénykorával. A nagy irodalmi alkotások nem II. Fülöpnek, hanem gyenge utódainak uralkodása alatt jönnek létre, vagyis akkor, amikor a nagy Habsburg-birodalom már megindult a tragikus lejtőn. A belső bajok, a növekvő szegénység, a társadalmi osztályok széthullása a költészetben is nyomot hagynak. Feloldatlanul áll benne egymás mellett a szertelen képzeletbe menekülő illuzionizmus és bizonyos proletár-naturalizmus. Egyre erősebb lesz a *desengano*, a kiábrándultság, a spanyol irodalmat jellemző melankólia hangja.

Conceptismo és cultismo

Ez a kettő a spanyol barokk stílus jelszava. A *conceptismo* mai nyelven talán szellemességre volna fordítható. A XVII. század spanyolja nem éri be azzal, hogy emberfölöttien bátor és vallásos legyen; azonkívül „ingenio“ is akar lenni. Az *ingenio* a „zseni“ őse: eredeti szellem, mindent másképp mond és tesz, mint az együgyű tömeg, elképeszti hallgatóit. Mint-hogy ennek a barokk szellemességnek célja nem a * mulattatás, hanem a megdöbbenés, a *conceptismo* a mai emberre inkább bizarr, mint szellemes benyomást tesz. Egy példa: Greco lefestett egy híres trinitárius szerzetest; a szerzetes a festményt szonettben köszönte meg, amelyben elmondja, az arckép oly tökéletesen hasonlít órá, hogy most már maga sem biztos benne, melyik ő és melyik az arckép.

Az *estilo culto* pedig az a stílus, amelyet csak a művelt emberek érthetnek meg. Keresik az új szavakat, a szokatlan szórendet, a megdöbbenő metaforákat; szavak és fogalmak kihagyásával szándékosan növelik a homályt; nagyításaikkal e költők egymásra licitálnak. Lépten-nyomon olyan ókori célzásokat kevernek műveikbe, amelyeket csak igen kevesen értenek meg.

A *cultismo* legfőbb képviselője *Don Luis de Góngora* (1561—1627). Nagy ciklikus költeményéről, a töredékben maradt *Soledadesről* kommentátorai sem tudják határozottan megmondani, hogy miről szól: csak annyit lehet kivenni, hogy a hullámok partravetnek egy bánatos ifjút, aki végignéz egy falusi ünnepélyt és hasonló dolgokat. Mégis kétségtelen, hogy metaforáiban és nagyításaiban olyan dolgokat találunk, amelyek nagyon modernül hatnak. Ez a különös költő az *estilo culto* bizarrságait használta fel, hogy kifejezésre juttassa csodálatosan éles és részletes megfigyeléseit és megdöbbenő képfantáziáját. Kortársai nagyon csodálták, az utókor

viszont csak mint elrettentő példát emlegette. Most, amikor kezd feltámadni a barokk szépség iránt való érzék, megint mint igen nagy költőről beszélnek róla azok, akik nem sajnáltak fáradságos munkával behatolni költészetének rejtelmébe.

A *cultismo* legfontosabb jegye az, hogy igyekeznek mindent másképp mondani, mindennek más nevei adni. Góngora a szardíniákról pl. Így emlékezik meg:

*úszó tömeg, alig méltó
pikkelyekre, nemhogy névre.*

Ez a hajlandóság elárulja a *cultismo* társadalmi gyökerét: a költő osztálykiválasztódását szolgálja. Hasonlóképp nevezett mindent más néven a skandináv *skald* és a századvégi szimbolista. A *skald* mesterségbeli tudását bizonyította be a *kenning*ekkel (1. ott), a századvégi költő így akart elkülönülni a nyárspolgári tömegtől. A barokk költő is a „*far stupir*“, a megdöbbenés által akar kiválasztódní a tömegből és költészetének arisztokratikus fölényét biztosítani.

A spanyol drámairók

A spanyol fénykor büszkesége a drámairódom., amelyet a Shakespeare-kori angol és a klasszikus francia drámával együtt szokás említeni, mint a nyugati színpad egyik legfényesebb korszakát.

A spanyol színpad története nagyobbára megegyezik az angoléval. Eleinte itt is kocsmadvarokban játszottak, majd hevenyészve összetákolt állandó színházakban, díszletek nélkül, míg később az udvari előadások pompás termekben, ragyogó díszletek közt zajlottak le. A bohócot a későbbi nagy drámairók sem kapcsolták ki, hatalmas szerepet biztosítottak a *eraciosónak*. A *gracioso*, mint a főhős szolgája, józan

megjegyzéseivel kíséri a hős bizarr cselekedeteit — a spanyol irodalomban Don Quijote mellett mindig ott találjuk Sancho Panzát, a lovagi illúziók mellett a paraszti valóságot. Bizarrság és józanság gyors változása egyúttal a barokk mozgalmasságot is növeli. A darabok bőven omló dikciójából arra következtethetünk, hogy a színészek igen gyorsan beszéltek, a részleteket nem nagyon emelték ki.

A spanyol dráma első neve egyúttal a legnagyobb nevek egyike is: *Lope de Vega** darabjaiban érik a spanyol dráma nagykorúvá. E darabok legszembe-tűnőbb vonása az érdekesség. Érdekesekek abban az értelemben, ahogy egy kalandregény érdekes: az ember kíváncsi, hogy mi fog történni, hogyan fog az ügy kibonyolódni. A lopei dráma a kor regényirodalmából nőhetett ki, szerkezetben és indítékokban is ehhez áll közel. Íme egynek, *A Három Gyémántnak* a tartalma: egy álnéven küzdő bajnok mindenkit legyőz a lovagi tornán és elszökteti a király lányát. A vadonban egy sasmadár az alvó királylánytól elragad három gyémántot, amelyet az nagyon sokra becsül. A lovacsonakon üldözi a tolvajt, de vihar ragadja el, kalóznak hatalmába kerül, eladják Perzsiába rabszolgának, itt az uralkodó mindenható kegyence lesz, míg a királylány ugyancsak álnéven egy zarándok-ispotályt vezet idegen országban — végre ezer kaland és véletlen után sok év múlva egymásra talál. Az Amadis-regények világa éri el itt művészi teljességét.

* *Lope Félix de Vega Carpio* szül. Madridban 1562-ben, előkelő családból. Ötéves korában már latin és spanyol verseket írt. Madridban előkelő nevelésben részesült, 1588-ban megnősült, majd tengerre szállt a Nagy Armadával. Drámairói pályája kb. 1590-ben kezdődik. 1614-ben pappá szentelték, de világi életét nem adta fel teljesen. Később az inkvizíció szolgálatába lépett, 1623-ban inkvizíciós pert vezetett egy franciskánus ellen, akit el is égettek. 1627-ben a pápa a teológia díszdoktorává tette Stuart Máriáról írt dicsőítő munkájáért. Bűneit, világius életét bánva halt meg 1635-ben, a kilenc napig tartó gyászszertartást három püspök vezette. Csodálatos termékenységeről híres; állítólag 1800 darabot írt; 500 maradt fenn.

Madariaga szerint az angol a tett embere, a spanyol a szenvedélyé. A drámaírói fénykorban éppen fordítva volt még: az angol dráma mozzgatója a szenvedély, a spanyolé a tett, a rohanó, színt színre és meglepetést meglepetésre halmozó cselekmény, amelynek sodrában a közönség nem is ér rá, hogy jellemekre vagy gondolatokra figyeljen.

Lope mellett és utána nagy sereg jó drámaíró szerepelt a spanyol színpadon. Közülük *Guillén de Castro* (1569—1631) az összehasonlító irodalomtörténetben arról nevezetes, hogy az ő *Las Mocedades del Cid* c. darabja volt Corneille forrása az első klasszikus francia tragédiához. *Tirso da Molina* (igazi nevén Fray Gábriel Tellez, mercedárius szerzetes, 1571—1648) 300 darabja közül leghíresebb az *El Burlador de Sevilla*, a sevillai csábító. (Szerzőségét újabban kétségbevonják.) A darab hőse, Don Jüan Tenorio, *Don Jüan* néven a spanyol dráma egyetlen alakja, aki az európai tudat állandó részévé, szimbólummá lett, mint Othello vagy Hamlet. Az ellenállhatatlan csábító és a vacsorára meghívott bosszúálló kőszobor alakja nem közvetlenül a spanyol drámából, hanem Molière színdarabján és főképp Mozart operáján keresztül lett európai közkinccsé.

Don *Agustin Moreto* (1618—1669) nevét egy vígjátéka tartja fenn, a színpadon mindmáig élő *El desdén con el desdén*, Közönyt közönnyel. Nagyszerű társalgási vígjáték, csiszoltság szempontjából magasan felette áll az egykorú angol vígjátékoknak, a latin kultúra fölényét mutatja az élni-tudás területén. Szereplői szerelmi problémákról csevegnek, fesztelenül, elegánsan és mulatságosan.

A kortárs-drámaírók közt magányosan cs kiközösítetten állt a sokkal kevésbé termékeny, mert sokkal nagyobb gonddal dolgozó púpos mexicói, Don Jüan Ruiz de *Álarcón* (1581—1639). Vígjátékaiban a lelkiélet érdekli, ami iránt korának és közönségének még nincs érzéke. A nagyszerű *La Verdad Sospechosában*

(A gyanús igazság) a szenvedélyes, l'art pour l'art hazudozó alakját viszi színpadra; Corneille és Goldoni utánozta.

A legnagyobb spanyol drámaíró *Calderón*.* Mikor Lope de Vega lángelméje megteremtette a nagy spanyol drámát, a barokk elem ebben aránylag még kis szerepet játszott; idők folyamán mind több lesz a barokk vonás, míg végre fellép Calderón, a barokk legnagyobb írója. A dráma az ő kezében válik népi-nemzeti, félig arisztokrata, félig proletár műfajból udvarivá, királyok királyi szórakozásává. Az egyszerű vallásosság helyét elfoglalja a teológia. A concepcionizmus szellemességét felváltja a cultismo keresett, dús és zavarbahozó nyelv pompája. A díszletnélküli színpad kora véget ér, Calderón darabjait bonyolult barokk színpadon játsszák. Minden óriási arányokra duzzad. „Darabjaiban“, mondja Pfandl, „az emberek nem emberek, hanem hősök, a gazemberek nem csavargók, hanem gonosztevők, a szerelem nem szerelem többé, hanem divatbetegség, a becsület nem etnikai érzés többé, hanem pszichoneurotikus elfajulás, a féltékenység nem kín többé, hanem tiszta örület.“

Véget ér a naiv cselekmény-dráma, úrrá lesz rajta a gondolat. Legfőképpen az a gondolat, amely a kort annyira foglalkoztatja, Shakespearenek és angol kortársainak darabjaiban is mindegyre visszatér: hogy az élet csak látszat, komédia, álom, *La vida es sueño*. E témát, amely leghíresebb darabjának címet adott, Calderón kilencszer dolgozta fel. A gondolat a barokk életérzés gyökereiből fakad: hiszen minden görcösen iparkodik, hogy más, hogy több legyen, mint ami valóban. Ez a gondolat hidalja át egyúttal az ellentmondást barokk vallásosság és léletszeretet kö-

* *Don Pedro Calderón de la Barca* szül. 1600-ban Madridban, igen előkelő családból. Jezsuiták nevelik, teológiát tanul, mint kezdő írói Lope pártfogolja, 1636: udvari drámaíró, Lope utódja. 1651-ben pappá szentelik II. Károly uralkodása alatt (1665-től) mindinkább háttérbe szorul az udvarnál. 1681-ben hal meg.

zött is: az életet élvezhetjük, de ne felejtjük el, hogy csak álom, hogy az ember születésekor szerepet vállalt a világ nagy színpadán (*El gran teatro del mundo*, Calderón egyik darabja) és Istennek a halál után felelősséggel tartozik játékaról.

Ha Calderón nagyon is barokk vonásai és a spanyol katolicizmusból folyó különösségei következtében idegen is maradt az európai színpadon, — a német romantika rövid lelkesedésétől eltekintve — költői nagyságához mégsem férhet kétség. Mint Shakespeare, ő is elsősorban költő: szavainak ellenállhatatlan gazdagsággal ömlő árja még fordításban is magával ragad és igazat kell adnunk a német romantikusoknak, A. W. Schlegelnek: „Calderón igazán költő, ha valaki megérdemli ezt a nevet“.

A spanyol dráma világa

A spanyol drámák mind hasonlítanak egymásra, legalább is ekkora távolságból nézve. Az egyes szerzők helyett inkább az egész egységgel foglalkozunk behatóbban, megpróbáljuk leltározni legfőbb gondolati és formai jellemvonásait.

Elsősorban a spanyol dráma vallásos katolikus voltára kell utalnunk. Sokkal közelebb van a kultikus gyökerekhez, mint a többi nyugati nemzet drámája. A misztérium-játék itt nem hal ki; valamennyi spanyol drámaíró és legkivált Calderón számos *autós sacramentalest*) úrnapi ünnepi játékot írt, s benne bibliai, történelmi vagy allegorikus keretben az Oltáriszentséget dicsőítette. De a világi dráma is megőriz valamit a misztériumból. Hősök és gonosztevők egyaránt vallásos katolikusok, ezt a világot nem érintette a reformáció és a kételkedés szelleme.

Nem volt machiavellista pillanata sem. Hősök, gonosztevők és drámaírók egyformán hisznek az erény diadalában. A jók elveszik jutalmukat, a gono-

szok büntetésüket, ha ez a költői igazságszolgáltatás néha furcsa is számunkra. Pl. Lope egyik legnagyobb utókorú darabjában, a *Toledoí Zsidónőben*, az erkölcsi igazságszolgáltatás abból áll, hogy megölik a zsidónőt, aki miatt a király elhanyagolta az állam ügyeit.

A másvilág nagyon közel van ehhez a színpadhoz. A halottak vissza-visszajárnak, a cselekményben még tevékenyebb részt vesznek, mint Shakespearenél, nem is mindig hátborzongatóak, annyira természetesnek találják, hogy megjelennek. Don Jüan Tenorio is hidalgóhoz méltó nyugalommal veszi tudomásul, hogy a kőszobor, amelyet vacsorára hívott, valóban eljön — és szolgálja, Catalinón, Leporelló kitűnő öse, minden komikus rémülete dacára sem fogy ki az Ötletekből, mialatt a kísértetet kiszolgálja.

A másvilágban való feltétlen és általános hit nem kedvez a nagy tragédiának. Hiszen itt az élet örök és nem zárul le a tragikus halállal. Talán ez a magyarázata annak, hogy a spanyol dráma általában nem végződik katasztrófával: a gonosz megbűnhődik, de a jók sorsa váratlanul jóra fordul. És ha halállal végződik is a dráma, az sem mindig tragikus és nem is vet véget feltétlenül a drámának: Calderón *Állhatatos Fejedelme* pl. hőiesen meghal a mór fogságban, mert nem akarja, hogy váltságdíja gyanánt keresztény templomok pogány kézre kerüljenek, — de a következő felvonásban már megjelenik szelleme és régi energiájával vezeti rohamra a bosszúálló keresztény seregeket. Calderónnak, a leginkább transzcendens spanyol költőnek darabjaiból hiányzik is a tragikus lezártág, mert az élet örök és fut tovább, akkor is, amikor a függöny már lement. Leginkább barokk és leginkább spanyol darabjának a *Devoción de la Cruz*, a Keresztáhitatot tekintik. Ez a darab a le nem zártág legjobb példája. Hőse és hősnője egy rablógyilkos és a vérfertőzéshez veszedelmesen közelálló testvérpár; csak egy jó tulajdonságuk van: mélységes áhítatot éreznek a Feszület iránt. S a Feszület

megmenti híveit minden válságos helyzetből, majd amikor már nincs menekvés, a Feszülethez folyamodóknak megjelenik egy halott püspök szelleme és meggyóntatja őket. Meghalnak, de lelküket a mennyország örömei várják, a tragikus vég és a tragikus bűnhődés egyaránt elmarad.

A nagy spanyol drámaírók valamennyien katonáskodtak, sőt háborúban is résztvettek; még Calderón is, akit általában mint papot látunk magunk előtt. A heroizmus és a lovagi vonások a barokk eszményhez éppúgy hozzátartoznak, mint a gótikushoz, csak hogy most ezek a vonások is szertelenül megduzzadnak. A spanyol drámában emberfölötti arányokra nő a nagylelkűség: Lope már idézett Három Gyémántjában Enrique, az angol király fia habozás nélkül lemond szerelméről Lisardo javára, amikor észreveszi, hogy az jobb bajvívó nála, a *Quinta de Florenciában*, egy másik darabjában pedig Alessandro Medici herceg szíve hölgyét csupa nagylelkűségből barátjára akarja erőszakolni. E lovagi erények koronája a *spanyol becsület*. A becsület a spanyol drámában azt a szerepet játssza, amelyet az angol drámában a gáttalan szenvedély: ez a dráma legfőbb mozgatója.

Különösen a női, a házastársi becsület. A nő tisztességén esett legkisebb foltot is feltétlenül vérrel kell lemosni, vagy az asszony, vagy a sértő, vagy mindkettő vérével; a legkiválóbb spanyol drámák erről szólnak. Nemcsak az ember, minden élőlény becsületének él. „Még a vadállatnak is van érzéke a becsület iránt, — mondja Lope de Vega egyik szereplője — a fehér hattyú is megbünteti a házasságtörést, bosszút áll érte az albán oroszlán, ha a szag elárulja szégyenét, ezért mosakszik a nőstényoroszlán a bűnös tett után.“ Ebben a világban az ördög sem tehet mást, mint hogy a nők becsületében gázol: Calderón *El Magico Prodigioso*jának, Csodatévő Mágusának legfőbb csodatette az, hogy éjszaka egy ördögöt varázsai a szűz Justina erkélyére és így kompromittálja

az ártatlan hajadont. A becsületérzés vétkes eltorzulása Don Jüan Tenorio. Don Jüan a nőekkel szemben nem ismer semmi aggályt, nem átallja hamis házassági ígéretekkel tévútra vezetni őket (a spanyol nők sosem adják oda magukat Don Jüannak egyszerűen azért, mert szeretik; Don Jüan sikereit vagy annak köszönheti, hogy sötét van és másnak nézik, vagy pedig annak, hogy a nő el akarja magát vétetni vele) — de lovagi becsületének külsőségeihez feltétlenül ragaszkodik, habozás nélkül elmegy az alvilági vacsorára, mert gyávaság volna a kőszobor meghívását el nem fogadni és illetlenség el nem menni, ha egyszer elfogadta a meghívást.

Az angol dráma mozgatója, a szenvedély, egyéni tulajdonság, a becsület viszont társadalmi jelenség. Éppen ezért a spanyol dráma sokkal inkább társadalmi jellegű az angolnál. A becsület elsősorban rendi becsület, a kiválasztott, a hidalgó (a. m. valaki fia) rangérzéke fejeződik ki benne, a becsületfogalomban igen nagy szerepet játszik az osztálygóg és a fajtisztaság. A *Quinta de Florencia* hőse, Cesare, petrarcásan eped egy molnárcéányért, boldogan meghalna egy csókjáért, arról azonban hallani sem akar, hogy feleségül vegye, mert mit szólna hozzá ura, a herceg, ha rangján alul házasodnék?

De a parasztnak is külön rendi becsülete van. Újra és újra halljuk, hogy a paraszt is úr saját portáján, hogy asszonyának és leányának becsületét ő is éppúgy megvédelmezi, mint a hidalgó, rendi becsülete előtt még a király is meghajlik: e paraszti becsület nagy-szerű apotheozisa Calderón *Zalameai Birója*. A spanyol drámában a paraszt általában sokkal nagyobb szerepet játszik, mint az angolban: részben mert neki is van becsülete, részben, mert az örök spanyol Don Quijote mellett mindig ott kell lennie az örök spanyol Sancho Panzának, részben pedig pasztorális-idilli betétek vonultatják fel a falusi emberek derűs életét.

A spanyol barokk az első nagy abszolút monarchia irodalmi és művészeti terméke. A monarchikus érzés,

a királyhűség a spanyol dráma harmadik erkölcsi alapja a vallásosság és a lovagi becsület mellett. Ez is éppolyan feltétlen, ki nem kezdett lelki valóság, mint a másik kettő. Trónkövetelők akadnak, de olyan ember itt nincs, aki ne tartaná szentnek a király Istentől kapott hatalmát. Az eszmény fényéből akkor sem veszít, ha a király méltatlanul viselkedik vagy ha felsül, mert ez sem ritka a spanyol darabokban. Lope de Vega *Szénégető lányában* a király hiába ostromolja a szép parasztlányt, akiről utóbb kiderül, hogy saját féltestvére, *Sevilla Csillagában* Bátor Sancho király hiába lopakodik éjnek idején köpenyébe burkolva a szép Estrella házába — de póruljárva sem válik komikussá és félelmetesen király marad.

A spanyol dráma legnagyobb tragikus lehetősége, amikor összeütközésbe kerül egymással királyhűség és becsület. A királyhűség ilyenkor felette áll a becsületnek is. Ezt a nagy témát ragadta meg *Francisco de Rojas-Zorilla* (1607—1648) *Del Rey abajo ninguno*, A királyon alul senki sem c. darabjában. A darab hőse azt hiszi, hogy a király szemet vetett feleségére; meg akarja ölni feleségét, minthogy a király személye szent és sérthetetlen; később szerencsére kiderül, hogy tévedett és boldogan megöli az udvaroncot, akire azt hitte, hogy a király. Calderón *El rnédico de su honra* jában (Becsületének orvosa) ezt a témát duzzasztja fel barokk és tragikus szertelenségbe: az infáns itt valóban szereti, bár reménytelenül, a hősnőt, és ez elég, hogy az asszonynak meg kelljen halnia.

A spanyol dráma formai sajátosságait legjobban talán úgy foglalhatjuk össze, ha rámutatunk az operával való rokonságára. Az opera a legjellegzetesebben barokk műfaj: felduzzasztott, dekoratív, barokkosán összekeveri a művészeteket és érzékterületeket, a totális képzelet megragadására törekszik. Az első operát, az olasz *Rinuccini Dafneját* 1594-ben játszották először, 1600-ban jelent meg nyomtatásban. A spanyol dráma zenei jellegét az mutatja, hogy itt nem fejlődött

ki külön drámai versmérték, mint a görög vagy az angol színpadon, hanem a régi énekelhető dalformák mentek fel a színpadra: az elbeszélő részekben a románcok négyes trocheusait használják, a lírai részekben pedig a drámai szereplők szonettekben, glosszában és más, sokszor igen bonyolult lírai versformákban mondják el mondanivalójukat. A nagy monológok, különösen Calderón darabjaiban, zenei felépítésűek, valóságos áriák. Vegyük még hozzá azt, hogy e drámákat spanyolul szavalták és „a kasztíliai nyelvjárás“, amint A. W. Schlegel mondja, „a világbíró latin nyelv legbüszkébb leánya“, már magában is zene.

HARMADIK FEJEZET

A FRANCIÁK NAGY SZÁZADA

Előzmények

Amint e rész bevezetésében mondtuk, a renaissance két ellentétes irányban hatott a gondolatra és a művészetekre: egyrészt felszabadította és szertelenségek felé ragadta, ez a barokk; másrészt szigorú formák közé rögzítette, ez a klasszicizmus. Az egyes nemzetek XVII. századi irodalmában különböző arányokban keveredik ez a két elem: a spanyoloknál a barokk uralkodik, a franciáknál a klasszicizmus. A Grand Siècle-t általában a klasszicizmus korának szokás tekinteni; de legújabban mind erősebben rámutatnak arra, hogy milyen kétségbevonhatatlan szerepet játszanak a közös-európai barokk vonások a francia XVII. században is, továbbá arra, hogy a klasszicisztikus ízlés az irodalomnak csak legmagasabb emeátét és a közönségnek csak elitrétegét hatotta át, míg a nagy átlag barokk ízlésű volt itt is.

A Nagy Század irodalmának társadalmi háttere is igen összetett. A kor költője, akinek számára Boileau Art Poétiquejét írja, „az udvarnak és a városnak“ akar tetszeni, vagyis az arisztokráciának és a polgárságnak. A világirodalom valamennyi korszaka közül ez a leginkább udvari jellegű. Most válik a művészet alapvető törvényévé a *bienséance*, az irodalmi illedelmesség. A költőnek kerülnie kell minden olyan szót, helyzetet és gondolatot, amely nyersségével sérthetné az elő-

kelő közönség kifinomult és érzékeny ízlését; gondosan számúznak mindent, ami trágár, tudálékos vagy parasztos. A „város“, a most először szóhoz jutó nagyburzsoázia ízlése is az udvarhoz idomul, sőt kompenzációképen igyekszik túl is szárnyalni azt kifinomultságban: a legfőbb „kényeskedők“ polgári származásúak. De ugyanakkor, a parvenü túlzások mögött, halkán és szinte öntudatlanul, de már fellép a polgár idegenkedő kritikája is az arisztokratikus művészettel szemben; a polgári józanság előkészíti a racionalizmus diadalútját. A polgárság társadalmi helyzete is kezd probléma lenni, amint Molière vígjátékaiból, a Dandin Györgyből és az Úrhatnám Polgárból láthatjuk.

Az udvar és a város mellett harmadik és talán legfontosabb tényező a király személye. A francia virágkort XIII. Lajos, Richelieu és Mazarin kora készíti elő, de igazán akkor kezdődik el, amikor XIV. Lajos maga veszi kezébe az uralkodást, tehát 1660 körül. A Nagy Század fénye a *Roi Soleil*, a Napkirály fénye. A király erősen érdeklődött a nyelv és irodalom ügye iránt, támogatásával élte a kor nagy íróit, de közvetett hatása sokkal fontosabb. A legitim abszolutizmus, XIV. Lajos kormányrendszere, a költészet számára is kormányforma lett, az általános törvény- és uralkodótisztelet az irodalmat is áthatotta, az irodalom is törvényeket, szabályokat keresett és azokhoz feltétlenül igazodott. Az abszolút uralkodó kora teremtette meg a *normatív esztétikát*.

De ezt a kort, a klasszikus törvények virágkorát, zavaros átmeneti időszak előzi meg: a polgárháborúk, a Fronde kora, ekkor virágzik ki a francia barokk. (1620—1660.) A barokk szellem francia képviselői a *précieux-k* és *précieuse-ök*, a „kényeskedők“, híres találkozóhelyük a *Marquise de Rambouillet* irodalmi szalonja. Az előző század gall, rabelaisi nyersesége ellen tiltakoznak finomságukkal és érzékenységükkel; az *Astréet* (1. ott) olvassák és az udvari szerelem lepedőbb, legkörmönfontabb változataival szórakoznak.

Ugyanarra törekszenek, mint a spanyol *estilo culto* (1. ott): hogy semmit se nevezzenek köznapi nevén, mindenre valami szellemes és finom körülírást találjanak — egy csúfolójuk össze is állította a précieux-k szótárát. Tulajdonképen igen hasznos ízléscsiszító munkát végeztek; de később mindinkább barokkos szertelenségekbe estek, abban a mértékben, amint ez az ízlés alászállt a társadalmi ranglétrán és átvették a polgárok, akik túlzó finomkodásukkal igyekeztek előkelőségüket bizonyítani. Ezeket a polgári kényeskedőket gúnyolják ki Molière híres vígjátékai, *Les Précieuses ridicules* (A nevetséges kényeskedők) és a *Les femmes savantes* (A tudós nők).

Az Hotel de Rambouillet körében növekedett ki a francia barokk igazi műfaja, a heroikus regény. Ezek a rendkívül terjedelmes művek Amadis és Astrée házasságából születtek, bár meséjüket elsősorban a késő-ókori *Héliodoros Aithiopiká*a befolyásolta. Távoli és ókori birodalmak uralkodóinak és hercegnőinek bonyolult szerelmét mondják el számos kötetten keresztül, kalózzokkal, bajvívásokkal, szülők és gyermekük megdöbbenő egymásraismerésével.

Középpontjukban az udvari szerelem áll. A lovagkori konvenciók mit sem változtak, csak a hősök lettek még sokkal epedőbbek. A polgári származású szerzők, előkelősödésködből, eltúlozzák a dolgot: szerelmes hercegeik sokszor már annyira finomak, oly félénken sóhajtoznak és oly udvariasan késlekednek a tettek mezejére lépni, hogy az udvari olvasó már csak mosolyogni tud rajtuk és ráeszmél, hogy a szerző „nem ismeri az életet“.

A heroikus regény szerzői közül leghíresebb volt a maga idejében *Mlle de S'udéry* (1607—1701), a précieux körök ünnepezt kedvence, a *Grand Cyrus* és a *Clélie* írónöje. Magyar szempontból nevezetes *La Calprenéde* (1610—1663), a testőr, akinek *Cassandre*jit Báróczi Sándor, Mária Terézia testőre, fordította magyarra. Volt latin nyelvű heroikus regény is: a

Franciaországban élő skót jezsuita, *John Barclay* (1582—1621) *Argenise*, hatalmas politikai kulcsregény, amelyben Bethlen Gábor is szerepel. A francia heroikus regénynek számos német utánzója akadt (*Zesen*, *Lohenstein* stb.), elkésett magyar heroikus regények is vannak, ilyen *Dugonics András Etelkája*.

A barokk mozzanatok nem hiányoznak a későbbi, klasszicisztikus évtizedekből, az igazi Grand Siècleből sem. A nagy barokk eszmények, a felduzzasztott, nem naiv, hanem tudatos heroizmus és vallásosság a francia klasszicizmus eszményei is. Különösen a bátorság, a katonai erények. Nemcsak a nemesség, hanem a polgárság is rajong a hadi dicsőségért. A régi heroikus vállalkozások, legalább is névben, tovább élnek: Mazarin bíbornok 600.000 livret hagy a királyra egy keresztes hadjárat céljaira. De nemcsak a katona lehet hős — a kor mindenben szereti a heroikus vonásokat. Álmuk a *grandeur*, soha még kor nem volt ennyire a nagyság megszállottja. „La douceur de la gloire est si grandé“ mondja Pascal, „qu' a quelque objet qu'on l'attache, mérne á la mórt, on Paimé“* Bossuet így inti az akadémikusokat: „Dolgozzanak szünet nélkül azon, hogy naponta felülmúlják magukat“. Felülmúlni a többit, kiválnak, nagynak, ritkának, dicsőnek lenni, ezért él-hal a nagy század embere. Az Akadémiát is azért alapítják, hogy a nagyok dicsőségének megörökítéséről gondoskodják.

Heroikus-barokk vonás a *nagylelkűség* is, amely a francia klasszikus drámában oly nagy szerepet játszik, hogy Stendhal később azt mondhatja, a francia közönség nem is vár mást a drámától, mint hogy nagylelkű érzelmekről szép sorokat szavaljanak benne. Heroikus-barokk vonás a lovagi szerelem is, amelyet a klasszikus dráma változtatás nélkül vesz át a barokk regénytől; erről a két vonásról a drámával kapcsolatban kell majd beszélnünk. Az abszolút monarchia is hozzájárult

* A dicsőség oly igen kedves, hogy bármihez fűződjük, akár ha a nótaíhoz is, azt szeretni fogjuk.

ahhoz, hogy az irodalomban minden a szerelem körül forogjon: a szerelem politikai szempontból a legártalmatlanabb szenvedély. Szeretik az érzelmek barokk-heroikus felfokozását, a „nagy szenvedélyeket“, — „a szenvedély nem lehet szép szélsőségek nélkül“, mondja Pascal. Bizonyos heroikus érzelgősség sem hiányzik a kor embereiből: a Nagy Condé belehal a Duchesse de Bourgogne halála fölött érzett bánatába, „akit annyi ostrom és annyi csata nem tudott elragadni“, kiált fel az egyházi szónok, *Boteuet*, „most meghal gyengéd szíve miatt“. Mindezek alapján vonja le *Fidao-Justiniani* azt a tételt, hogy a XVII. században a francia középkor nagy eszméi érnek teljességre és hogy Corneille a francia lélek héroizmusának legnagyobb költője.

A barokk másik mozgató eszménye a vallás, az ellenreformáció szelleme. Az előző század szabadgondolkodását Franciaországban szigorú és egyre szigorodó áhítatosság váltja fel és XIV. Lajos öregkorában éri el tetőfokát, ekkor égetik el az Oltáriszentség előtt állítólag térdet nem hajtó De la Barre lovagot, akinek emlékét Voltaire menti majd meg a következő nemzedékben.

A Grand Siècle irodalmát a spanyoltól és a többi barokk irodalomtól az különbözteti meg, hogy héroizmusához és vallásossághoz itt egy harmadik, nem-barokk mozzanat járul: a *racionalizmus*, az észelvűség, amely a dolgok értékét azon méri, hogy mennyire felelnek meg az ész, a helyes gondolkodás törvényeinek. A filozófiában ez az elv *Descartes* fellépésével, az ő „Gondolkozom, tehát vagyok“-jával ül diadalt s a század irodalma is *Descartes* jegyében áll. „Toute la dignité de l'homme est en la pensée“, az ember minden méltósága a gondolatban van, mondja Pascal. *Boileau* a költészet szabályait a *raison*, az ész nevében szögezi le, szóhasználatában *raison*, *vérité* (igazság) és *nature* (természet) egyet jelent. A műbírálok ítéleteikben mindegyre a *raisonra* hivatkoznak.

Amint illik egy racionalista irodalomhoz, a programm előbb volt meg, mint a mű, az Akadémia előbb, mint a költők. A francia Akadémiát Richelieu bíbornok alapította, 1634-ben volt első ülése, törvényesen 1637-ben alakult meg. Negyven tagja, a „negyven Halhatatlan“, a nyelv művelését, egy nagy francia szótár összeállítását tűzte maga elé feladatul. A szótár 1694-ben készült el. Az Akadémia megteremtette a modern franciát, a világ legelvontabb nyelvét, azt a nyelvet, amely valamennyi nyelvnél alkalmasabb a gondolat minden árnyalatának világos kifejezésére, de minden más nyelvnél szegényebb festői, ízes, földies szavakban — azt a nyelvet, amelyet annyira tisztelnek és amely ellen annyit lázadoznak a későbbi francia írók és költők.

Pascal

A XVII. század francia írói közt ha nem is a legnagyobb alkotó, de kétségkívül a legnagyobb jelenség *Blaise Pascal* (1623—1662), a *Grand Siécle* grandeurjének legfőbb szellemi megtestesítője. Nagysága tragikus nagyság, mint a *corneillei* dráma hőseié: szenvedély és kötelesség küzd benne, amíg végre is a keresztényi alázat legyőzi az intellektuális szenvedélyt, a beteg, munkára alig képes test fölött pedig győzedelmeskedik a *Grand Siécle* emberének heroikus akaratereje. Minden idők egyik legnagyobb matematikusa volt. Ifjúkorát a tudományoknak és az emberek, a világi élet módszeres megismerésének szentelte. Jansenista neveltetése mély nyomot hagyott lelkén; amint testén erőt vett a betegség, lelkében mind erősebb lett a *Port-Royal*, a jansenista zárda szigorú, aszkétikus vallásossága. A neullyi híd közelében lovai elragadták kocsiját és csak csodaszerűen menekült meg a haláltól, — ez az esemény előidézte benne azt a tudatot, hogy a kevés választottak közé

tartozik, azok közé, akiket Isten kegyelemre szemelt ki. 1654 november 23-ának éjszakáján egy egész lényét megrázó misztikus élményben megtalálta Istent, „nem a filozófusok, hanem Ábrahám, Izsák, Jákob, Jézus Krisztus Istenét“, a keresztyeni, a személyes Istent, aki a Szentírás történetén keresztül nyilatkozott meg az emberiségnek. Hátralévő esztendeit ez a misztikus éjszaka irányította. Halála után ruhájába belevarrva egy pergamenlapot találtak, amelyre azon az éjszakán feljegyezte azt, amit élményéből szavakba tudott foglalni, az ekstázis dadogó vallomását: „sJoye, joye, joye, pleurs de joye“ — és a pergamenlapot emlékeztető gyanánt mindig magánál hordta.

Két évvel víziója után, 1656-ban, lelkének egész szenvedélyességével belevetette magát barátainak és lelki vezetőinek, a jansenistáknak a jezsuiták ellen való harcába. Álnéven megjelent levelei, *Letires á un Provinciai*, amelyekben eleinte az a fikció, hogy egy tájékozatlan jezsuita kér tanácsot feletteseitől, a harcot a szellemi elit szemében a jansenisták javára döntötték el. Ha e leveleket olvassuk, Pascal csodálatosan világos mondataiból rövidesen megértjük, miről van szó a *Jansénius* püspök könyve, a kegyelem tana körüli harcban, amely tudományos kézikönyveinkben oly végtelenül bonyolult és érthetetlen.

Pascal a vitát az elvont kegyelemtanról rövidesen átvitte a gyakorlati erkölcs területére és szemére hányta a jezsuitáknak, hogy mint gyóntatok túlságosan könnyen adnak feloldozást. E vitában Pascal és a nagybárá világi állású jansenisták képviselték a komor ember- és világmegvető aszkézis szellemét a viszonylag liberálisabb jezsuitákkal szemben, mint Angliában a puritán polgárok a High Church papjaival szemben. A jansenisták is porban csúszó, erőtlén féregnek tekintik az embert, aki a kegyelem nélkül semmi jóra nem képes, — hogy annál elomlóbb áhítattal imádhassák Isten mindenhatóságát. Mégis Felvilágosodás és romantika a jansenistákban látta előfutárát,

dicsőségüket *Sainte-Beuve* újíttotta fel. Mert irodalmi szempontból az elvek harcánál sokkal fontosabb, hogy Pascal a hit kérdéseiről köznyelven, szellemes, sőt mulatságos formában írt és ezzel megindította francia földön is a hittudomány elvilágiasodását, ami a protestáns országokban már száz évvel előbb végbe ment. Másrészt a jansenista felfogás szigorúbb ugyan az Egyház felfogásánál, de éppen szigorúságánál fogva lázadás, szembehelyezkedés a pápai tekintéllyel és ennyiben minden későbbi lázadás előkészítése.

Pascal mind betegbben harcolta a harcot. Ennek a leginkább fausti embernek csodálatos akaraterejét mutatja, hogy utolsó időszakában, elgyötörtén és azonkívül teljesen elmerülve a jansenista vitába, még ráért megszervezni az első társaskocsi-részvénytársaságot. Az igazságért vívódó szenvedélyességében mármár azon a ponton van, hogy még a jansenista főnökkel is szakít, akik külső nyomás alatt meghajoltak a pápa tekintélye előtt, és önállóan, magányosan kifut az eretnokség vészes tengerére — amikor egyszercsak elhallgat, többé egy sort sem ír, csak lelki üdvösségének él és készül a nemsokára bekövetkező halálra. Romano *Guardini*³ a kiváló katolikus filozófus, ezt a „nagy hallgatást“ úgy magyarázza, hogy Pascal elérkezett hitének harmadik állomásához: az első a filozófusok Istene volt, a második a keresztényeké, akit amaz emlékezetes éjszakán talált meg, és most utolsó heteiben megtalálta az egyház, a katolicizmus Istenét.

Utolsó éveiben egy nagyszabású apológián dolgozott, amelyben össze akarta egyeztetni a keresztény vallás tanait az ésszel, a diadalmaskodó racionalizmussal. Ez a mű nem készült el. Családjá és hívei halála után meglehetősen önkényesen összeállították a hátramaradt töredékeket és jegyzeteket és így keletkezett a *Pensées* (Gondolatok, 1670), Pascalnak és talán az egész Nagy Száznak legnagyobb alkotása. Bámulatos élességű és távlatú maximákban villantja fel

„az ember nagyságát“ és az ember nyomorúságát. Az ember nagysága és nyomorúsága a *gondolat*. „Az ember nagysága azért nagy, mert tudja, hogy nyomorult. Egy fa nem tudja, hogy nyomorult. Nyomorultnak lenni tehát annyi, mint tudni, hogy nyomorultak vagyunk. De nagynak lenni is annyi, mint tudni, hogy nyomorultak vagyunk, nyomorúságunk is nagyságunkat bizonyítja. Ez a nagyúr, a trónjavesztett király nyomorúsága.“ És az ember *tudja* Istent is és ez mindennek célja és értelme. „Egyaránt elítélem azokat, akik jónak látják dicsérni az embert és azokat, akik jónak látják szidni, és azokat is, akik jónak látják szórakoztatni; nincs igaza másnak, mint azoknak, akik nyögve keresnek. A sztoikusok azt mondják, térjetek vissza magatokba, ott megtaláljátok nyugalmatokat, és ez nem igaz. Mások azt mondják, menjetek ki és keressétek szórakozva a boldogságot, és ez sem igaz. Jönnek a betegségek: a boldogság nincs se bennünk, se kívülünk; Istenben van és bennünk és kívülünk.“

A klasszikus dráma

A Grand Siécle büszkesége a dráma. Ez a francia klasszicizmus legigazibb, legteljesebb műfaja.

A francia színházépület a labdajátéokra szolgáló termekből alakult ki, tehát már eredetileg is egy fokkal előkelőbb, mint a népi, sőt kocsmai gyökerű angol és spanyol színpad. A XVII. századi nagy színházak, az Hotel de Bourgogne és a Palais Royalbeli színház főurak védnöksége alatt állnak, akárcsak az angol színtársulatok; de nem kell puritán hatóságokkal küzdeniük, a színészek az egész társadalom kedvencei. Az előkelő nézők fent a színpadon foglalnak helyet, ilymód közösséget vállalva a színészekkel. A nagy párisi színtársulatok, mint amilyen Moliére-é, nemcsak a városban játszanak, hanem időnkint az udvar

előtt is vendégszerepelnek vagy vidéki kastélyokba utaznak „látogatóba“. Az udvar és a kastélyok leginkább a balettel egybekötött színműveket kedvelik, ilyenekben maga XIV. Lajos is fellép. A női szerepeket kezdetről fogva nők játsszák; a színpadon nem hangzik el semmi olyan, ami a női füleket sérthetné.

Ilymódon a színjátszás állandó eleven kapcsolatban áll az udvari szellemmel és természetesen, hogy annak hordozója lesz. Bármi a véleményünk abszolút értékéről, kétségtelen, hogy a francia dráma sokkal előkelőbb, mint az angol vagy a spanyol, minden idők legelőkelőbb irodalmi jelensége. És ez az előkelőség nemcsak külsőségekre vonatkozik, nemcsak abból áll, hogy benne előkelő szereplők előkelő nyelven előkelő érzelmeket fejeznek ki. Nem is abból, hogy a benne szereplő személyek udvarias önuralommal várják be mindig, amíg színpadi társuk előadja részletezett, pontokba szedhető, világosan és logikusan felépített érveit és csak akkor kezdenek az ellenérvek nem kevésbé világos felsorolásába. A francia dráma művészi szempontból is előkelő, mert maximális igényű. Az udvari mértéktudás szelleme száműz minden szertelenségét, minden ríktó színt, minden hisztériát. E dráma művelői undorral kerülnek az olcsó hatásokat. Az események a színpad mögött játszódnak le, mint a görög drámában s így a színészek nem is áll módjában akrobatikus számokkal ripacszkodnia. A színész szigorúan csak a költő tolmácsa; a dráma csak dráma és nem mutatvány.

Az előkelő hangulatot növeli a „távolság páthosza“ is: a francia dráma a klasszikus ókorban játszódik, vagy esetleg messze országokban, törökök közt, mert azok épp olyan távoliak, mint az ókor.

Mint udvari emberekhez, mint egy abszolút monarchia polgáraihoz illik, szerző, néző és kritikus ma már szinte mulatságos gonddal ügyel bizonyos játékszabályok betartására. Ez a játékszabály az ú. n. *Hármas Egység*, Ezt az elvet Aristotelés Poétikájá-

nak túlságosan szigorú értelmezése alapján állították fel: Aristotelés csak ajánlja ezeket a szabályokat, amelyeket korának egyes sikeres darabjaiból vont le, de egyáltalán nem tekinti őket a tragédia feltétlenül szükséges elemeinek. A hármasság: i. a tér egysége, a színműnek eleitől-végig egyazon helyen kell lejátszódnia, ezért lehetőleg valami semleges helyiséget választanak, a tragédiákban a királyi palota előcsarnokát, a vígjátékokban egy utcát, ahol mindenki találkozhat. 2. Az idő egysége, a darab cselekményének 24 vagy 36 óra alatt kell lejátszódnia. 3. A cselekmény egysége: a főcselekményt nem szabad mellék-cselekményekkel és epizódokkal tarkítani.

Érdekes, hogy az egykorúak a Hármasság elvét a színpadi valósággal okolták meg: nem hat valószínűen, ha a színpadon néhány óra leforgása alatt több év eseményeinek vagyunk tanúi, vagy ha a színmű pillanatok alatt egyik országból a másikba ragad bennünket, mint az angol és spanyol színpadon. Mert bármilyen stilizáltak és valószerűtlennek érezzük is mi a francia klasszikusokat, a franciák — részben még most is — úgy érzik, hogy ezek az egyszerű valóságot ábrázolják. A mi szemünkben valamennyi alakjuk egyformán parókás, barokkos XIV. Lajos korabeli főúr, — de a kortársak azon vitakoztak, hogy vajjon eléggé élethű rómaiak, eléggé élethű törökök-e. A realizmus relatív fogalom.

Legfőbb művészi előkelőségét a francia dráma egy olyan elvnek köszönheti, amely a kortársakban elég kevésbé tudatosodott: a szükségszerűség elvének. Corneille nagy darabjaiban és Racine valamennyi darabjában kiküszöbölte a véletlent a cselekmény irányításából. Minden szükségszerűen következik az eleve adott körülményekből és a szereplők jelleméből. Nincsenek vad meglepetések, Deus ex machinák. A darab az első szótól az utolsóig racionálisan, következetesen, belső törvényének megfelelően gömbölyödik le az orsóról. Kétségtelenül ez a legmagasabb-

rendű dráma-fajta. (Azért a legtöbben mégsem adjuk oda érte Shakespeare önkényességeit.)

A francia klasszicizmus általában száműzte a színpadról a giccset, amelyhez Shakespeare sokszor oly közel járt és a naivitást: amikor egy francia klasszikus drámát olvasunk vagy látunk, nem érezzük, hogy „mégis“ csak bájosak voltak ezek a „régiek“, nem érzünk semmi fölényességet, tudjuk, hogy semmivel sem lettünk azóta okosabbak vagy tudatosabbak.

A két nagy drámaíró közül *Corneille** egyéniségében a barokk heroizmus, Racine-éban a barokk vallásosság uralkodik. Corneille hősei akaratabberek. Belsejükben tragikus összeütközésbe kerül kötelesség és szenvedély: Ximéne-nek bosszút kell állnia apja haláláért szerelmén, Rodrigue-on (*Cid*), *Horace*-nak meg kell ölnie nővére vőlegényét, *Curiace*-t, *Polyeucte*-nek el kell hagynia imádott feleségét, hogy hitéhez hűen mártírhálát haljon. Hősei az önuralom bajnokai, emberfölötti nagyságú alakok. Darabjainak legszebb, mindmáig megrendítő részei azok a rövid, patetikus és kemény mondatok, amelyekben Corneille és rajta keresztül a barokk nagyszerű bátorsága és férfiasága ölt testet egy szó-gesztusban.

Ez retorika, Corneille egész drámai művészete az, — de nagyon szép retorika. Corneille egy-egy drámája abból áll, hogy történik valami (a színpalak mögött), ezáltal egy új tragikus helyzet következik be és a szereplők elmondják egymásnak vagy *confidént*-juknak, személytelen bizalmasuknak, vagy esetleg monológ alakjában önmaguknak, hogy mennyire harcol bennük kötelesség és szenvedély. Oly rendkívül szépen és okosan mondják el, hogy néha az a gyanú

* *Pierre Corneille* 1606-ban szül. Rouenban. Eleinte ügyvéd, drámaírói pályája 1629-ben kezdődik, első nagy sikere a *Cid*, 1636. Legfontosabb darabjai: *Horace*, *Cinna* 1640, *Polyeucte* 1643, *Rodogvne* 1645, *Oedipe* 1659. Pályájának közepén elhagyja a színpadi siker, öregkorában visszahódítja a színpadot, de ekkor már Racine, kíméletlen rivalitása elkeseríti Corneille életét. Rosszkedvűen és nagyon öregén hal meg 1684-ben.

merül fel, talán nem is érzik a tragikus feszültséget, csak „deliberálnak“, mérlegelnek, gondosan vizsgálják, mi erősebb bennük, a kötelesség vagy a szenvedély.

A corneillei kötelesség-morál és voluntarizmus következtében valamennyi alakja nagylelkű, egymással versenyeznek érzelmeik nemességében. Minden pillanatban készek feláldozni egymás és a maguk életét; Horace természetesnek találja, hogy a haza érdekében megölje sógorát, de nővére, Sabine azonnal felajánlja, hogy a vívók közé rohan, öljék inkább őt meg. A nép tiltakozik, hogy a rokon testvérpárok megvívjanak egymással, de a Horace-ok és Curiaze-ok ragaszkodnak ahhoz, hogy megöljék egymást, bármily fájdalmas is az régi kedves ismerősök közt; az öreg Horace (chevalier romáin) azonnal meg akarja ölni fiát, amikor úgy hallja, hogy gyáván életben maradt a nagy párbaj végén, a fiatal Horace felajánlja életét a királynak, majd atyjának, mire felesége rögtön jelentkezik helyette stb. A Corneille-drámák egyetlen emberi alakja Néarque, aki keresztény hitre téríti Polyeucte-öt, mégis habozik vele együtt vállalni a vértanúságot — igaz, hogy csak egy pillanatig. Polyeucte-öt és Néarque-ot kivégzik, de példájuk hatása alatt az életben maradtak mind megtérnek és mártírok lesznek, ill. kolostorba vonulnak.

Corneille a nagy tragikus magasztalatot, a teljesen megokolt, szükségszerűsége felépült drámák nivóját nem tudta sokáig megőrizni; késői darabjai már nem igazán tragikus, hanem bonyolult cselekményű, regényszerű színművek. Ezek nem vehették fel a versenyt a fiatalabb vetélytárssal, Racine-nal.

*Jean Racine-t** a jansenista Port-Royal zárda nevelte és bár a színpadi dicsőség éveiben életmód és

**Jean Racine* szül. 1639-ben *La Ferté-Müonban*, *Soissons* melletti megh. 1699-ben *Parisban*. Legfőbb drámái: *Britannicus* 1669 *Bérénice* 1670, *Bajazét* 1672, *Mithridate* 1673, *Iphigénie* 1674, *Phédre* 1677, *Esther* 1689, *Athalie* 1691.

gondolkodás tekintetében messze eltávolodott aszkétikus mestereitől, titkos lánc kapcsolta mégis hozzájuk és idővel visszavonta kezdeteihez.

Drámáit még Corneillenél is szigorúbban a belső szükségszerűségre és így a lelki történésre építi fel. Az elvet is ő mondta ki, éppen az öregedő Corneille darabjai ellen hadakozva, *Bérénice-jének* előszavában: „A sok cselekmény csak azoknak a költőknek menedéke, akik nem érznek géniuszukban sem elegendő bőséget, sem elegendő erőt ahhoz, hogy öt felvonáson keresztül lekössék nézőiket egy egyszerű cselekménnyel, amelyet a szenvedélyek heve, az érzelmek szépsége és a kifejezés eleganciája támogat.“ Az ő darabjaiban is kötelesség és szenvedély küzd egymással, de a szenvedély győzedelmeskedik. Középpontjukban szenvedélyüktől megszállott asszonyok állnak, mint Euripidés darabjaiban (nem véletlen, hogy legkiválóbb drámájában, a *Phédre-ban* Euripidéstől kapja a témát): Agrippine (a *Britannicusban*) és *Athalie* a hatalom örültjei, klasszikus Lady Macbethék, a mostohafiát imádó *Phédre*, a szerelmében kigúnyolt Hermione (*Andromaqueban*) és a hatalmas szultáni kegyencnő, Roxane (a *Bajazetben*), a szerelmi szenvedély elvakult áldozatai. A klasszikus kimértségen és retorikán keresztülzúg a szenvedély alvilági és véres folyója — Racine, ha nem születik franciának, olyan drámákat ír, mint Shakespeare és kortársai.

De franciának született és udvaronccá faragta a század. Legjobb darabjának, *Phédre*-nek váratlan bukása után évekig nem írt több színdarabot; Mauriac szerint azért, mert már kiírta magát, skálája nem lévén túlságosan gazdag. XIV. Lajos udvari történetírójává nevezte ki őt és Boüeau; magával vitte őket hadjárataiba, hogy közvetlen tanúi lehessenek dicsőségének és talán azért is, mert szórakoztatta, hogyan csetlik-botlik a két nagy könyvember a katonák között. Racine-ban pedig mind erősebbek lettek a Port-Royalból hozott aszkétikus hajlamok. Színpadi múltját

annyira szánta-bánta, hogy fiainak nem engedte meg, hogy betegyék lábukat a színházba és így magukat kárhozatba döntsék, apjukat pedig kompromittálják. Mert Racine megtérése egybeesik XIV. Lajos megtéréseivel. Az igazi udvaronc hitéletében is uralkodóját követi. Színdarabot most már csak azért írt, hogy kedvébe járjon az öregedő király szíve hölgyének, a kegyes Mme de Maintenonnak. Az *Esther* és az *Athalie-t* & St. Cyri intézet leány növendékei játszották el, az utóbbit puritán módon, minden díszlet nélkül, egy magánszobában.

Mégis elvesztette a király kegyét. A hagyomány úgy tudja, hogy egy ízben, talán rosszakaróinak felbiztatására, beadványt nyújtott át a királynak az adózó nép szomorú állapotáról és tervet dolgozott ki a terhek csökkentésére vonatkozóan. A király ettől kezdve elfordult Racine-tól és ő nemsokára meghalt, megtört szívvel, a királyi kegy elvesztése miatt.

Ami az angol drámában a szenvedély, a spanyolban a becsület, az a francia klasszikus tragédiában a szerelem. Corneille és Racine hősnői és hősei tragikus összeütközéseik és helyzeteik dacára sem feledkeznek meg egy percre sem a szerelem udvari formáiról: szívük hölgyét a legválságosabb pillanatokban is Madamenak nevezik és nem mulasztják el a szépségükre vonatkozó bókoló kifejezéseket; Pauline, Polyeucte felesége, szegény mártírhálálra készülő férjét súlyosan szidalmazza, tigrisnek nevezi, mert képes lenne halálával feleségének komoly fájdalmat okozni. A kor szemében semmi sem eléggé lovagias: Racine-nak szemére hányták kritikusai, hogy Nero, a zsarnok, nem viselkedik eléggé lovagiasan Junie-val szemben, miután elrabolta. Minthogy a XVII. századi francia nem tud fiatalembert elképzelni, aki nem szerelmes, Racine Hippolyte hidegségét Phédre iránt azzal okolja meg, hogy Hippolyte másba szerelmes, egy fiatal lányba — és így elvész Hippolytosnak, az euripidei vadásznak fanyar és görög férfi-magánya.

Mégis, ez a szerelem egészen más Corneille és más Racine tragédiáiban. Corneille-nél a szerelem is racionális érzés, a mérte, az érdem elismerése. S a Corneille-drámák nagy paradoxája, mondja Lanson, hogy alakjai a kötelesség teljesítése által „érdemlik meg“ egymás szerelmét, viszont kötelességük azt követeli, hogy lemondjanak szerelmükről; az egész nagyszerű *Cid* ezen épül fel. Racine-nál a szerelem nem az értelem dolga, hanem igazi szerelem; Mauriac szerint darabjaival új fejezet kezdődik a szerelem történetében. A költők eddig ugyanis abban a fikcióban éltek, hogy az imádott lényt, ha hosszantartó epekedéssel is, ha súlyos megpróbáltatások árán is, de végeredményben feltétlenül meg lehet hódítani; Racine az első, aki felismerte és tragédiává súlyosbította azt, hogy a szerelmes annak szemében, aki nem szereti viszont, egyszerűen levegő, nem is létezik: Pyrrhus hiába imádja Andromaque-ot, Hermione hiába imádja Pyrrhust, Oreste hiába imádja Hermione-t — a szívek közt áthidalhatatlan örvény fekszik, csak beléhullani lehet, tragikusan.

A komikum általában kevésbé időálló, mint a tragikum; a francia klasszikus tragédiákat ma mégis igen kevesen élvezik hazájukon kívül, míg a klasszikus francia vígjáték mindmáig él valamennyi nemzet színpadán. Ez a vígjáték egy név: *Molière**

* *Molière*, igazi nevén *Jean Baptista Poquelin*, 1622-ben szül. *Parisban*. Apja kárpitos, királyi inas. Ezt a címet *Molière* örökli apjától és időnkint gyakorolja is a vele járó teendőket. Színészi és színműtrői pályája 1643-ban kezdődik. Társulatával sok éven át vidéken él vándoréletet, 1658-ban érkezik be végre *Parisba*. 1661-től kezdve társulata a *Palais Royalban* játszik. 1659: *Les Précieuses ridicules*, 1661: *Uécole des maris*, 1662: *L'école des femmes*. Ez évben megnősül, feleségül veszi színésznő-társának és régi szeretőjének, *Madeleine Béjart-nak* lányát, *Armante-ot*, aki szintén színésznő. 1664: a *Tartuffe* első előadása óriási botrányt vált ki, el is tiltják, csak 1669-ben kerül ismét teljes terjedelmében előadásra. *Don Juan* 1665, *Le Misanthrope* 1666, *Le médecin malgré lui* (*Botcsinálta doktor*) 1666, *Georges Dandin*, *Vavare* (*A fösvény*), *Le bourgeois gentilhomme* (*Az úrhatnám polgár*) 1670, *Les femmes savantes*

Molière-nek nem kellett elszakadnia a gyökerektől, mint a nagy tragikusoknak. Színháza a középkori farce-okból és a vásári komédiákból meríti életerejét — és talán ennek köszönheti színpadi halhatatlanságát is. Legőszintebben azokon a művein mulatunk, amelyek nem is sokkal többek, mint nagyszerűen sikerült vásári komédiák: ilyen pl. *A botcsinálta doktor*. Nem is volt szellemes a szó francia értelmében; darabjaiban bonmot-kat, jó mondásokat keveset találunk. A komikumot a cselekmény és a szereplők adják és az, ami oly ritka a Nagy Század íróinál: Molière-nek fantáziája van.

De híres nagy színművei éppoly előkelő magaslaton állnak, mint a francia klasszikus tragédiák. Ezekben betartja a Hármasság törvényét és ugyanazt a klasszikus versmértéket használja, mint a nagy tragikusok. Közönsége a merev, parókás alexandrinust természetesebbnek találta, mint a prózát és a vígjátékkal szemben is maximális igényekkel lépett fel.

E vígjátékokban a *jellem* az, ami a tragédiákban a szükségszerűség. A pszichológia a XVII. században születik meg, az ember belső törvényei iránt való kíváncsiság irodalmi arcképek és jellemrajzok tömegét hozza létre. Nem csoda, ha a színpadon is jellemeket akartak látni, vagyis típusokat, amelyeknek cselekedetei szükségszerűen következnek belső törvényeikből. Ez a jellembeli determinizmus a vígjátékból is kikapcsolja a véletlent, a vígjátékot is szabályossá nemesíti.

Csak a *dénouement*, a kibontakozás nem szükségszerű Molière műveiben; ezzel, úgy látszik, éppoly kevésbé törődött, mint ahogy nem igyekezett eredeti témákat találni. A kibontakozás többnyire Deus ex

(A tudós nők) 1672, Le maïadé imaginaire (A képzelt beteg) 1673. Ez év febr. 17-én a színpadon rosszul lett; az előadást nem akarta lemondani, nehogy a színpadi munkások aznap estére kereset nélkül maradjanak. Végigjátszotta, hazament és meghalt. Titokban temették el, mert színészeket nem volt szabad szentelt földben elhantolni.

machina: egy váratlan örökség vagy egy elveszett és megtalált apa mindent rendbehoz, — vagy pedig egyáltalán nincs kibontakozás, minden marad a régi-ben, mint a *Danáin György* és a *Mizantróp* végén. Ez a törvényből kieső, nem szükségszerű befejezés talán arra szolgál, hogy megbontsa a színpadi illúziót és megmutassa, mégis csak tréfa az egész, nem kell komolyan venni; a *Tartuffe* végén pl. határozottan szükség van erre a megnyugtatóra.

Molière fokozatos fejlődésének legmagasabb állomása a *Mizantróp*. Itt a jellemvígjáték tulajdonképpen „túljut önmagán”: Alceste, a mizantróp, már nem jellem, nem típus, hanem különös személyiség, akinek titkán évszázadok óta tűnődik a francia kritika. Mít akart vele Molière? A konvenciókat, az élet egész álnokságát akarta megtámadni, mint ahogy Sarcey feltételezi? Vagy az udvart ostromozta Alcesten keresztül, mint ahogy Michelet állítja? Vagy Lemaitre-nek volna igaza és Alceste-ben azt a kérlelhetetlenül tiszta francia típust akarta pellengérré állítani, amelyből később a Robespierrek kerültek ki? Egy bizonyos: a *Mizantróp* még a XVII. század utolérhetetlen kultúrájú közönségének is magas volt és azóta sem tudott igazán népszerűvé lenni.

Ebben a darabban a legerősebb ugyanis az, ami Molière magasrendű vígjátékait általában oly problematikusakká teszi: oly nagyszerűek, hogy már nem is igazán mulatságosak. Nevetni csak azon lehet bennük, amit szereplői mellesleg, a vígjátéki hatás kedvéért mondanak vagy tesznek — lényegük maga sosem mulatságos. Sőt inkább a tragikus lejtő felé közelít. Molière vígjátékai megrendítőbbek, mint a nagy francia tragédiák. A *Mizantrópban* az egyetlen igaz ember tragikus vergődését látjuk; *Don Jüanja* drámai halállal végződik; *Tartuffe*-ben egy rokonszenves család fokozatosan áldozataul esik egy démoni gazembernek; a *Fösvény* címszereplője, a szörnyű *Harpagon*, tragikus páthoszban vonaglik és üvölt a színnadon, mulasson

rajta, aki tud! *A Képzelt Beteg* végig a betegszoba orvossággal és halálfélelemmel áporodott levegőjében játszódik le; *Georges Dandint* nem lehet máskép, mint ökölbesorult kézzel végignézni: a kisembernek a nemesség által való aljas kijátszása lábbal tiporja a polgári néző emberi méltóságát.

Az ember és az élet, amely e darabok mögött áll, nagyon is indokolja a komor hangulatot. Molière egész élete küzdelem és szenvedés: eleinte a szegénységgel (később igen nagy, bohémos jómódban élt), majd a betegséggel. A betegeskedés annyira hozzátartozott Molière-hez, hogy egy egykorú pamflet, mint hipochondert gúnyolja ki — és a betegséghez hozzájárult, hogy Molière mániákusan gyűlölte az orvosokat, ez a leggyakrabban visszatérő motívum műveiben. („Vous êtes aussi impie en médecine? — kérdi Sganarelle hitetlen gazdáját, Don Jüant.)* Mint minden igazi bohém, áhítatosan vágyódott a csendes házi boldogság után, de családi élete szerencsétlen volt, felesége az „udvar és a város“ élénk érdeklődése mellett csalta előkelő urakkal. Irigyei és ellenségei válogatott vádakkal gyötörték: plágiummal, szemérem-sértéssel, vérfertőzéssel (mert elvette volt szeretője leányát) és főképp hitelenséggel, e szigorúan vallásos korban! A nagy botrány a *Tartuffe* körül tört ki: a szemforgató áhítatos gonoszban a jezsuiták ugyan a jansenistákra ismertek, a jansenisták pedig a jezsuitákra, mégis mindkét fél mélyen felháborodott, mert a darabban a vallásosság kigúnyolását látta. Lehet, hogy a *Tartuffe* csakugyan csupán az álszenteskedés ellen irányul; de La Bruyère-nek nagyon igaza van: „Ha a képmutatót bántjuk, az a veszély fenyeget, hogy a maszk mögött az arcot is megsértjük“.

De az is lehet, hogy a XIX. századi szemléletnek, Brunetiére-nek van igaza: Molière talán csakugyan a Felvilágosodás előfutára és az álszenteskedé-

* Magyarra kb. Így lehetne fordítani: «ön az orvostudományban is vallástalan?»

sen keresztül az igazi szenteskedést akarja meg-
támadni. Molière világnézete, éppúgy, mint a másik
költőé, akinek ebben a században fantáziája van,
Lafontaine-é, valahol Montaigne és Voltaire között
helyezkedik el. A XVII. század a nagy barokk vallá-
sosság kora; de az általános racionalizmus elősegíti,
hogy a vallásos homlokzat mögött mindjobban meg-
erősödjék a szabadgondolat. Ne felejtjük el, hogy
Pascal nagy apológiáját nem a pogányok, zsidók és
protestánsok, hanem a „libertinusok“ vagyis a szabad-
gondolkozók ellen készítette.

A többi klasszikus

Amint említettük, Molière szellemével legköze-
lebbi rokonságban *Jean Lafontaine*,* a *Fables-ók*, az
örökké friss verses mesék szerzője áll. Lafontaine
ízig-vérig költő; talán az egyetlen ebben az észszerű
francia században. Ábrándozott, olvasott, beszélge-
tett és közben írt — és elhanyagolta családját, vagyonát
és gyönyörű nevű hivatalát (maitre des eaux et forêts,
„a vizek és erdők gazdája“ volt). Gyermekes önzéséről
és szórakozottságáról sok mesét tudtak kortársai.
Éppen személyiségének bája az, ami verseit oly élvez-
zetesekké teszi. E racionalista század is felismerte,
hogy a költői alkotásban a véritén, az igazságon és
a *raisonon*, az értelmén, a szabályok gondos betartásán
túl van még valami meghatározhatatlan is és ez adja
meg az alkotás igazi vonzóerejét; nevet nem tudtak
rá és *je ne sais* #woz-nak, „nem tudom mi“-nek nevez-
ték. Lafontaine ennek a *je ne sais* quoinak nagyszerű
képviselője.

* *Jean Lafontaine* szül. 1621-ben *Château-Thierry*-ben, itt
is töltötte élete egy részét. *Fouquettól*, majd ennek kegyvesztése után
a *Duchesse de Bouillontól* kap kegydíjat. Feleségét elhagyja, hűsz
évig *Mme de la Sablière-nél* él vendégségben, majd máshol. 1693-ban
megbánta bűneit és 1695-ben meghalt. A *Fables* első és második
része 1668-ban jelent meg, az utolsó 1692-ben.

De a könnyedséget és közvetlenséget sem adják ingyen. Lafontaine nagyon nehezen, sok kerülő és tévedés után jutott csak el saját naivitásáig. Meséinek első gyűjteménye negyvenhét, a második pedig ötvenhét éves korában jelent meg. Meséit nem maga találta ki — az állatmesék csak akkor élvezhetőek, ha őskori hagyományt érzünk bennük, magunktól nincs jogunk ráfogni az állatokra, hogy beszélnek és erkölcsi tanulságokkal szolgálnak. A látszólag játékosan odavetett kis verseken rengeteget csiszolt, sokszor egy sor sem maradt meg az eredeti fogalmazásból. Nagyon is francia művész, egyike a legfranciábbaknak: verseibe semmi sem szabadul be a tudatalatti mélyekből és ködökből, minden világos itt, tiszta és gondos munka, a francia „vizek és erdők“ klasszikus derűje lebeg e versek fölött.

A francia klasszicizmus egységéhez szorosan hozzátartoznak a nagy hitszónokok, *Bossuet* (1627—1704), *Bourdaloue* (1632—1704) és *Massillon* (1663—1742), akikben legtisztább formában szólal meg a század retorikai kultúrája. Legkiemelkedőbb közöttük *Bossuet*, a „meaux-i sas“, a Dauphin (trónörökös) nevelője. Működésének nagyrésze az egyháztörténetre tartozik: harca a gallikán egyház függetlenségéért, a keresztény felekezetek egyesítéséért, a quietista misztikusok ellen. Az irodalomban elsősorban hatalmas *gyászbeszédeivel* szerepel; a XVII. század grandeurjéhez hozzátartozott a nagy, méltóságteljes és heroikus élet után a Bossuet ajkáról zengő nagy, méltóságteljes és heroikus gyászbeszéd — így szólalt meg Henriette. angol királynénak, a lefejezett I. Károly özvegyének koporsója fölött, így hangzott fel szava a Nagy Condé tetemeinél. A nagyok élete megannyi megrendítő példázatot nyújt a Gondviselésről, amely tetszése szerint emel és sújt a porba, de egyúttal az akarat és kötelesség csodáiról is. Beszédeinek olvasása közben a *corneillei* tragédia lélekszomszédságában vagyunk. A józan, dogmatikus és méltóságteljes Bossuet

ellenfele, *Fénelon** a század egyik legkülönösebb, legösszetettebb embere; egyszemélyben parancsoló feudális nagyúr és alázatos, jóságos szívű szent, reakciós és jövődö forradalmak előfutára, érzelmes, Rousseaura emlékeztető jellem. Regénye, *Les aventures de Télémaque* (1699 és 1717) neveltje, a Duc de Bourgogne, XIV. Lajos korán elhalt unokája számára készült. Odysseus fiának kalandjait meséli el, az ifjút bolyongás közben Mentor megtanítja minden jóra, amit egy trónörökösnek tudnia kell. Egyfelől még barokk regény, kalózzokkal és egyéb tengeri viszontagságokkal, másfelől már későbbi korok görög-rajongása szólal meg benne.

A francia klasszicizmus törvényeit, amelyek már előtte kialakultak, *Boileau-Despréaux*** foglalta össze *Art Poétiquejében*. Alapvető vonásaira már utaltunk: a költészet célja az igazság, tehát a célkitűzés racionalista. Igazság, természet, értelem egyet jelent. Mint-hogy az igazság, a valóság csak egy, csak egyféleképpen lehet megábrázolni: úgy, hogy betartjuk a szabályokat. Boileau esztétikája normatív, ez felel meg az abszolút monarchia szellemének. Maga Boileau polgárember, aki a költészet szabályait oly aggályos komolysággal fogja fel, mint a puritánok, a vele egykorú angol polgárok, a vallási előírásokat — ez a szigorúság a polgári levegőben van akkor. A szabályok a műfajok szabályai, mint már Aristotelés és Horatius korában is. A műfaj szabály rendszerint technikai előírás: így meg így kell tenned, hogy jó ódát, tragédiát stb. írj. Boileau szabálytana a költé-

* *François de Salagnac (v. Salignac) de la Mothe-Fénelon* szül. 1651-ben *Fénelon* kastélyban, *Périgord*-ban. 1689-től a *Duc de Bourgogne* nevelője, 1695-től *Cambrai* érseke, 1697-től, a *quietista* tanok elítélésétől egyházmegyéjébe száműzve él 1715-ben bekövetkező haláláig; *richelieui* becsvágya nem megy teljesedésbe.

** *Nicolas Boileau (Despréaux)* 1636-ban szül. *Parisban*; ügyvéd, de nem gyakorolja. *Szatíráit* 1660-ban kezdi írni, 1673-tól kezdve királyi kegydíjat kap, 1677-ben *Racine*-nal együtt királyi történetíró. *Megh.* 1711-ben, *L'Art poétique* 1674-ben jelenik meg.

szetet mesterségnek tekinti, amelyhez érteni kell — itt is a polgári elem jut szóhoz az udvari külszín mögött.

A költészet eszköze az *imitáció*, az utánzás, ezúttal már nem az antik minták, hanem a természet utánzása. De csak bizonyos határon belül utánozhatja a művészet a természetet: a *szép* határain belül, a csúnya, az illetlen, a köznapias nem lehet a művészet tárgya, mert nem ad *agrément-t*, kellemes érzést az olvasónak vagy nézőnek. A francia poétika, nagy antik hagyományokat követve és az udvari század társas jellegének megfelelően nem a költőt tekinti főszemélynek, hanem a közönséget: aki nem szerez örömet az olvasónak, nem lehet jó költő.

Éppen ezért csak az költészet, ami mindenkinek, vagyis minden *honnéte homme-nak*, jól nevelt és jó helyről származó úriembernek és úri hölgynek szól. Boileau elvet minden exkluzivitást és minden szakszerűséget; a költészetnek azt kell kifejeznie, amit később „általános embernek“ neveznek. A klasszikus művészet célja nem az, hogy az egyén különöségeit, érdekességeit, árnyalatokat és hangulatokat fejezzen ki, hanem az általánosat és végérvényeset keresi, azt, ami mindig és mindenütt ugyanaz az emberben. ? A francia klasszicizmusnak nincs nagyon sok köze az ókorhoz. Tiszteli az antik műfajokat, utánozza a római irodalom eleganciáját és ékes-szólását, átvesz valamit a késő Róma sztoicizmusából; és azonkívül antikos sallanggal aggatja tele műveit, különösen szereti az antik neveket, a Clitandre-okat, Cléante-okat, Théráméne-eket, La Bruyère-nél még egy Telephon nevű úrral is találkozunk — de az igazi antikot általában nem ismerték és ha ismerték volna, riadtan vagy megvetően utasították volna vissza. Racine sejtett a legtöbbet a görögökről; intuícióját ő is klasszikussá fésülte műveiben.

Így nagyon is érthető, hogy a század végére megszületett a reakció a mindinkább külsőségessé

váló antik-kultusz ellen, kitört a *querelle des anciens et des modernes*, a régiek és az újak harca. Miért utánozzuk az ókoriakat, amikor különbek vagyunk náluk? A „modernekek“ legfőbb szószólója, *Charles Perrault* (1628—1703) így érvelt: a modernekek később jöttek, tehát többet tudnak; lélektanuk fejlettebb; okoskodásuk módszeresebb; segíti őket a könyvnyomtatás; felmagasztosítja őket a kereszténység, és végül olyan király védelme alatt állnak, mint XIV. Lajos. *Fontenelle* (1657—1757) hozzászólásából még erősebben kicsendül a *fejlődés* gondolata, a racionalizmus természetes történetfilozófiai következménye: ha különféle gátló akadályok következtében máig még nem is múlták felül az ókoriakat, előbb-utóbb felül fogják múlni őket. A „modernekek“ támadása elsősorban *Boileau* ellen irányult, de *Boileau* csak immel-ámmal válaszolt: lelke mélyén ő is igazat adott a modernekeknek s a következő században a csata végleg a modernekek, a racionalizmus javára dől el.

A lélekrajz születése

A *Grand Siècle* irodalmából mai szívünkhöz, valljuk be, azok állnak legközelebb, akik kívül esnek a szabályokon, mert nem „műfajt“ írtak, hanem valamit, amire nem volt szabály. Elsősorban a nagyúri műkedvelőkre gondolunk, akikben legközvetlenebbül szólal meg az, ami igazán nagy ebben a században, az udvari kultúra.

Ezért szeretjük *Mme de Sévigné*t,* akinek könynyed, színes, bájosan bőbeszédű, szellemes *Levellei* bevezetnek a méltóságteljes homlokzat mögé, meg-

* *Marié de Rabutin-Chantai* szül. 1626-ban Parisban, 1644-ben férjhez megy *Marquis de Sévigné*hez, aki nem sokat törődik vele és 1651-ben párbajban elesik. *Mme de Sévigné* ettől kezdve két gyermekének él, leányát 1668-ban férjhez adja *M. de Grignan*hoz. Megh. 1696-ban.

sejtetik velünk, hogy érezték magukat az emberek a nagy paróka és a merev, csipkés díszruha alatt. A század ízléstörténetének legfontosabb adatait is Mme de Sévignének és levelező-társának, *Bussy-Rabutin*nek (1618—1693) levelei szolgáltatják: mert ezekben a közönség szólal meg, az a bizonyos társadalmi elit, amelynek „agrément“-t akart nyújtani az irodalom.

A levelek ebben a korban egészen mást jelentenek, mint ma. A régi világban a levél a hírszolgáltatás: napi hír, távirati jelentés és színes riport, helyszíni közvetítés, filmhíradó és szellemes közíró kommentárja az eseményekhez. A szép levelek kézzől-kézre járnak, lemásolják, majd idővel összegyűjtve könyvben kiadják őket. A XVII. század a levélírás fénykora: levelezői a humanista levél formai hagyományait egyesítik a hírszerzés szenzacionalizmusával és a társas élet, a *conversation* kellemességeivel. Mintalevél-gyűjtemények tanítják az embereket a levélírás művészetére, a levélforma annyira kedvelt, hogy más területekre is átcsap, regényeket és tankönyveket is kezdenek már levélformában írni. Ennek a nagy levélművészetnek legmagasabb pontja Mme de Sévigné.

Leveleinek nagy részét Provenceban élő lányához, *Mme de Grignan*hoz írta. Lánya iránt érzett lázas, türelmetlen szeretete volt Mme de Sévigné éltető szenvedélye. Kissé hideg és önző természetű lánya nem viszonzta annyira ezt a szeretetet, mint ahogy Mme de Sévigné kívánta volna és így Mme de Sévigné levelei nemcsak híreket adnak, hanem gyengéden ostromolják is lánya szívét. Azt akarja, hogy leveleit dicsérvék azok, akiknek lánya megmutatja, azt akarja, hogy lánya büszke legyen rá és jobban szeresse. Sokszor találunk ilyen megható személyes szándékot a nagy női írások mögött.

E levelekből megnyugodva tapasztalhatjuk, hogy a franciák klasszikus kora nemcsak kifelé volt szabályszerű, sima, kiegyensúlyozott, hanem belülről is

harmónia hatotta át. Mme de Sévigné levelei a francia aranykor leginkább aranykori hangulatú megnyilatkozásai. Világi örömök és bensőséges vallásosság tökéletes egyensúlyban állnak e lélekben. A Nagy Század stoicizmusa természetes bátorsággal, az előkelő vér örökségével egyesül benne és erőt ad a csapások elviselésére. Szeme kinyílt már a természet — a megművelt, szelíd udvari természet — számára, s a városi, a társas élet, a beszélgetés művészete, a finom emberszólás és pszichologizálás ezer meghitt örömet nyújt. Milyen szép lehetett akkor élni... nem csodáljuk, hogy Mme de Sévigné azt írta: „azt szeretném, ha száz évem biztosítva volna és a továbbiak bizonytalanságban“.

A Mme de Sévigné köréhez tartozó *La Rochefoucauld* herceg* élete nem volt ilyen aranykorias. Végtelen becsvágygal indult az életnek, fiatal korában kalandos hős és intrikus volt, mindenben csalódott, mindenütt margóra került; sorsában elsőnek értette talán meg, hogy a nagy feudális nemesség kora lejárt, a királyé a végleges győzelem. Visszavonultan élt, kevés számú szeretteivel érintkezve, köztük tartozott *Retz* kardinális, a híres emlékiratíró, továbbá Mme de Sévigné és Mme de LaFayette. Gondolatait és világszemléletét nem szedte rendszerbe, hanem rövid, tömör, epigrammatikusan kihegyezett „maximák“-ban írta le.

Maximáiból a csalódott ember hangja szól; ő az első nagy kiábrándult. Maximái, ezek a „naivitás ellen való orvosságok“, mind lélektani jellegűek, az embert mutatják be, az embert leplezik le. *La Rochefoucauld* nagy vívmánya az erények leleplezése, ő mu-

* *Francois VI. de La Rochefoucauld* szül. 1613-ban Párizsban, Franciaország egyik első családjából. Richelieu bibornok ellen intrikált, résztvett a Fronde felkelésében, a *Porté St. Antoine* előtti csatában súlyosan megbesült, egészségét sosem nyerte vissza. *Műve, o Réflexions ou sentences et maximes morales*, először 1665-ben, majd teljességben 1678-ban jelent meg. Megh. 1680-ban.

tat rá elsőnek erényeink sötét, magunknak sem bevallott indítékaira. Minden erényünk mögött önzés, hiúság vagy gyengeség lappang. „Az erények elvesznek az érdekekben, mint a folyók a tengerben.“ „Legszebb tetteinket is sokszor szegyeinek, ha a világ ismerne valamennyi indítékot, amely létrehozta őket.“ Csak áltatjuk embertársainkat és önmagunkat, amikor azt hisszük, hogy bátrak, jók vagy mértékletesek vagyunk. „Kevés tisztességes asszony van, aki nem unja mesterségét.“ „Rosszat tenni az emberek nagyrészeivel nem olyan veszedelmes, mint jót tenni velük.“ „Legjobb barátaink szerencsétlenségében gyakran találunk valamit, ami nem ellenszenves nekünk.“ „Aki bolondság nélkül él, nem is olyan bölcs, mint ahogy gondolja.“

„Pesszimizmusa“, mondja Faguet, „a nagyúr, sokkal inkább megvető, mint keserű“. Kortársai egyáltalán nem háborodtak fe kemény igazságain, maximáit megértéssel és elismeréssel fogadták. Hiszen a hitszónokok és a jansenisták már beléjük oltották az emberfaj eredendő gyengeségéről való meggyőződést. És az arisztokratikus világképhez is hozzátartozik az átlagember megvetése. A spanyol nagybarokk is ugyanilyen elítélő emberszemlélethez jutott el, ez fejeződik ki a jezsuita *Baltasar Grácián* (1601—1658) híres *Kézi Orákulumibon* is (1647), amely 300 bölcs mondásban oktatja az udvaroncokat a világ ismeretére. La Rochefoucauld nem fenntartás nélkül pesszimista — vannak kivételes emberek is (ez is az arisztokratikus gondolkozásból következik) és vannak önzetlen erények is, csak amikor tettek formájában a világ színe elé lépnek, akkor keverednek el alacsonyabb motívumokkal.

A Maximák hosszú évek csiszoló munkájával, egy egész kis előkelő társaság tanácsainak meghallgatása után alakultak ki. Semmi sem lehet náluk tömörebb, biztosabb, élesebb — hideg tökéletességük csak Swift gyilkos prózájával hasonlítható össze.

La Rochefoucauld szelleméhez igen közel áll *La Bruyère** De ő függő viszonyban élt, nem írhattott olyan szabadon, mint La Rochefoucauld; műve óvatosan meghúzódik az ókori *Theophrastos* (1. ott) *Jellemeinek* fordítása mögé, mint ahhoz csatolt modern kiegészítés. A „jellemelek“ iránt való érdeklődés, az emberismeret modern vágya, az olasz renaissance-ban kezdődik, Montaigne-t, Bacon-t és az angol drámaírókat is ihleti — de mindez a kezdemény eltörpül a XVII. századi francia lélek-kíváncsiság és lélekismeret mellett, amelyet az eddigi indítékokon kívül most a Nagy Század racionalizmusa és társas szelleme is táplál. La Bruyère, amikor az emberi jellemelek természetrajzához hozzáfogott, korának egyik legintenzívebb igényét akarta kielégíteni. La Bruyère-rel indul meg az a pszichológiai élelítés, az az emberek átlátás, ami azután a francia irodalom legfőbb ereje és fölénye marad a többi, naivabb irodalommal szemben. A La Bruyère-i, régebbi francia pszichológiának társas eredetéből következő érdekes vonása, hogy az író nem önszemlélet, hanem megfigyelés útján jut el eredményeihez — La Bruyère ebben is a legnagyobb mesterek közé tartozik.

De La Rochefoucauld hercegi magasztát ez a nagyok kegyében csalódott polgár mégis ritkán éri el; nem akkor van igazán elemében, amikor az egész emberi nemet leplezi le, mint La Rochefoucauld és később Swift, inkább a részletmunkák művésze, egyes társadalmi rétegek és típusok kitűnő jellemzője; különösen az előkelő világról akad egy-két nagyszerű zokszava. Apró portréi úgy hatnak, mintha egy leendő realiztikus és lélektani regény szétszórt tagjai lennének — a lélektani regény, in statu nascendi. A követ-

* *Jean de la Bruyère* 1645-ben szül. Parisban. Jogot tanul, majd a Nagy Condé unokájának nevelője, majd *gentilhomme*-ja lesz. Műve, *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les moeurs de ce siècle* 1688-ban jelent meg. Megh. 1696-ban.

kező század víg játékirói nagyon sokat tanultak tőle. Ha pedig ma élne, talán újság-krochikát írna és ennek a szép és nehéz műfajnak legfélelmeesebb virtuózai közé tartoznék. Csodálatosan változatosná tudja tenni észrevételeit. Ő a *style coupé*, a körmondatot lassankint felváltó rövidmondatos stílus első kitűnő művelője.

Különösen érdekes és híres első fejezete, amely a „szellem műveiről“ szól, az irodalmi életet leplezi le. Az ostobák elolvasnak egy körívet, mondja, és egyáltalán nem értik; a középszerű szellemek azt hiszik, hogy tökéletesen értik; a nagy szellemek olykor nem értik egészen: homályosnak találják benne azt, ami homályos, aminthogy világosnak találják azt, ami világos; a „szép szellemek“, a tetszelgők, homályosnak akarják találni azt, ami egyáltalán nem az és nem akarják megérteni azt, ami nagyon is érthető. Ő mondja ki a francia stílus örök alapelvét: „Valamennyi különböző kifejezés közül, amely visszaadhatja bizonyos gondolatunkat, csak egyetlen egy az, ami a helyes kifejezés“.

La Bruyere „mizantróp“ volt — Molière Alceste-je ha ír; az ő Jellemeihez hasonlót alkot. De ő is, mint Alceste, titokban gyengéd és érzékeny lélek, f-felé gőgös és megértő lefelé, a parasztság felé, és ha választania kellene, mondja, a nép közt, amelynek nincs szelleme, és a nagyok közt, akiknek lelkük nincsen, ő a népet választaná.

Maximáinak hatalmas tömegében sok a lapos közhely is, akárcsak Boileau Art poétique-jában — de valakinek ezeket is el kellett mondania először, hogy idővel közhelyek legyenek.

La Rochefoucauld köréhez tartozott, amint már^ mondtuk, *Mme de La Fayette* is (1634—1693); a herceg őt tartotta a leg„igaz“abb asszonynak. Nevét egy regénye tartja fenn, a csodálatos *La Princesse de Clèves* (1678). E könyv külsőségei után barokk regény, lovagi“ és udvari történet, bár sokkal rövidebb, mint Mlle dl Scudéry művei. De már nem a messze ókorban, hanem

az előző században, II. Henrik korában játszódik. A történet alapvonala a corneillei harc kötelesség és szenvedély között: a clévesi herceg ifjú felesége viszontszereti a daliás Duc de Nemourst, de hősiezen küzd szenvedélye ellen és bevallja férjének, hogy az is segítségére legyen a küzdelemben. A clévesi herceg azonban meghal bánatában. Most már semmi sem állna útjában annak, hogy az özvegy feleségül menjen ahhoz, akit szeret, de minthogy bűnösnek érzi magát férje halálában, lemond szerelméről és visszavonul a világtól. Már maga a történet is túlmegy Corneillen, meghatóbb, érzelmesebb, kevésbé logikus, de lélektanilag mélyebb. A klasszikusan kiegyensúlyozott, méltóságteljes mondatok mögött már modern érzékenység húzódik meg, amely ilyen szavakat talál: „Kénytelen volt néhány könnyet hullatni; de ezek a könnyek nem voltak olyanok, mint amilyeneket csak a fájdalom szokott ejteni; édességgel elegyedtek és azzal a bájjal, amelyet máshol nem találni, mint a szerelemben.“

A clévesi hercegnő betegen fekszik és a kor szokása szerint szobájába gyűlnek az udvari előkelőségek, hogy meglátogassák. Az asztalon fekszik egy kis arckép, amelyet a herceg éppen most készítettet feleségéről. A Duc de Nemours egy óvatlan pillanatban magához veszi a képet. Azt hiszi, senki sem látta, — de amint megfordul, észreveszi, hogy a hercegnő nézi. A hercegnő a képlopásból tudja meg, hogy a herceg szereti őt — a herceg pedig abból, hogy a hercegnő egy szót sem szól a tolvajláshoz, arra következtet, hogy ő sem lehet ellenszenves a hölgy szemében.

Az irodalomtörténész megrendülten olvassa ezt és a hozzá hasonló jeleneteket: itt, a szeme előtt születik meg a világirodalom egyik legfontosabb, következményeiben legnagyobb jelensége, a *lélektgni regény*. Itt születik meg, a francia klasszicizmus merev szabályai közt, de titkosan és a szabályok

dacára; nem hivatásos író teremti meg, hanem un dilettáns, még hozzá nő; ami talán természetes is, mert a nők közelebb vannak lelkükhöz, mint a férfiak. Mme de La Fayette regénye magában is egy kis gyöngyszem, a század legszebb alkotásainak egyike — irodalomtörténeti szempontból pedig columbusi tett.

ÉSZAKI BAROKK

Angol barokk Ura

Az angol XVII. század szellemtörténeti helyét könnyű megállapítani: első felében, a vallásháborúk korában a Shakespeare-kor tendenciái kiérnek a legszélsőségesebb barokkba; második felében pedig, amikor a Stuart-ház visszatér a trónra és XIV. Lajos az ország titkos hűbérura lesz, az angol irodalom a francia klasszicizmus jegyében áll. Csak éppen a kor legnagyobb költőjét, Miltont, nem lehet e két kategóriába elhelyezni: éppannyira barokk, mint amennyire klasszikus, és teljesen a maga módján barokk és klasszikus.

Az angol barokk-kor nagy lírikusait maguk az angolok is csak mostanában kezdik igazán felfedezni, kiásni a szándékos feledésből, amelybe a klasszikus ízlés sülyesztette őket. Időrendben és értékben első közöttük *John Donne* (1573—1631). A legkülönösebb költői egyéniségek egyike. Tulajdonképpen még Shakespeare korában élt, de verseinek nagyrésze csak halála után jelent meg és kezdett hatni. Egész munkássága reakció a megszokott és a konvencionális ellen, a spenseri stílus udvari simasága után a verset érdekessé, őszintévé és megdöbbenítővé teszi. A dallamos jambust elhagyta egy meg-megzökkenett, zenétlen, értelmi ritmus kedvéért. A petrarcai kép-arszenált az egykorú spanyolokra emlékeztető merész és váratlan, sokszor

nagyszerű és sokszor érthetetlenül bonyolult képek váltják fel. Képei mindig szellemesek, igen sokszor találóak és még többször ízléstelenek: híres hasonlata szerint a bolha, amely őt és kedvesét megcsípi, olyan, mint kettejük nászágya, vérük benne egyesül.

A hagyományos ellen való lázadás legerősebb szerelmi lírájában. Ifjúkorát vad szerelmek közt tölthette, nagyon is hitelesen ható verseinek tanúsága szerint. Azután megtért, pappá és a Szent Pál székesegyház dean-jévé lett. Későbbi korszakában már csak „szent szonettek“ és prédikációkat írt, de ezeknek képkinccse és technikája semmivel sem kevésbé meglepő, mint a szerelmes verseké. Mint szerelmi költő, szakít a hagyománnyal, amely előtte és utána évszázadokon át idealizálta a nőt és a szerelmet. Riasztó nyersséggel nevezi néven a dolgokat; a szerelem testi és lelki valóságáról oly pontos képet rajzol, hogy az ember nem is érti, hogyan élhetett ez a költő az áhítatos és elmosódó tekintetű XVII. században, puritánok között. A nőkről igen gyenge véleménye van, bármennyire is szereti őket: „they are but Mummy possessed“, a birtoklás után csak múmiák. Nőalakjai nem megközelíthetetlenek, mint a szonettek hölgyei, hanem hűtlenek, mint a római elégikusok szeretői. A szerelem nagy lelki paradoxáinak, hódolat és megvetés egyidejűségének, a kielégülés alakváltoztató erejének ismerője.

Intellektuális költő, olyan mértékben, mint előtte és utána kevesen. Minden verse a gondolatban gyökeres, a gondolatban, amely az érzelmet elemezi és gyilkolja meg. Tele van barokkos, hóbortos olvasottsággal, filozófiával, csillagászattal és természetrajzi mesékkal.

Páratlan érzéke a macabre iránt; valami groteszken hátborzongató akkor is belevegyül verseibe, amikor szép és örvendetes dolgokról beszél -Művészetének félelmetes magaslatára olyankor emelkedik fel, amikor érzékiség, lélekelemzés és macabre borzalom ugyan-

abban a versben találkozik: ilyen a nagyszerű *The Apparition*. Ennek a versnek témáját, a hűtlen nőnek éjszaka kísértetként megjelenő szeretőt *Baudelaire* is megírja majd a *Le Revenant*bn. *Baudelaire* verse hideg tökéletességével, simaságával vált ki borzongást (mint a kígyó az árkon át, úgy siklik a kísértet az éjben), — *Donne* verse nyers realizmusával kelt iszonyodást, hiszen korában a kísértet még realitás: akkor jelenik meg, amikor a nő egy másik férfival fekszik, aki unja már és kiáltására nem hallgat s a nőt hideg veríték lepi el, úgyhogy kísértetiesebb, mint maga a kísértet. „S amit akkor mondok majd neked, most nem mondom meg, nehogy akkor majd megóvjon ...“

Donne vallásos líráját követik a XVII. század nagy misztikus költői, az anglikán *Herbert*, a konvertita *Crashaw*, a katolikus *Vaughan* és a puritán *Marvell*. Valamennyien erősen intellektuális jellegűek, a barokk képtechnikát használják, — „metafizikai költők“ néven foglalja össze őket az angol irodalomtörténet — valamennyien sok ízléstelen verset írtak és néhány egészen feledhetetlen remekművet.

A legszelidebb és ezért a legáltalánosabb hatású közöttük *George Herbert* (1593—1633). Legszebb költeménye *The Collar* (A nyakörv): a hívő lélek lázadozik vallásának súlyos terhe ellen, de visszatér, amint Isten hívó szava belsejében felcsendül.

Richárd Crashaw (1613?—1649) a legspanyolósabb az angol költők közül; a Déllal való belső rokonsága determinálhatta, hogy katolikus lett és Olaszországban élte le életének legjobb esztendeit. A szent nőkről, Mária Magdolnáról és Szent Teréziáról írt gyönyörű verseket. Leghíresebb költeménye az, amelyet a *Feltételezett Kedveshez*, a not-impossible She-hez, a nem-lehetetlen Nőhöz írt, — olyan követelésekkel lép fel e versben, hogy eleve megcáfolja e hölgy lehetséges-voltát.

A walesi *Henry Vaughant* (1622—1695) utókora

nem vette komolyan, míg a legújabb időkben *Silex Scintillans* (Csillámló kavics) c. verseskötete váratlan feltámadást ért meg. A modern olvasókat valószínűleg az nyerte meg, hogy Vaughan egészen különös, barokkosán gazdag kifejezéseket talált a gyermekkor után való nosztalgia kifejezésére.

Andrew Marvell (1621—1678) a kertek, kicsi állatok, gyümölcsök és színek barokk költője: az álmatag lélek mindent megsemmisít „zöld gondolatú egy zöld árnyékban“, a narancsok „arany lámpák egy zöld éjszakában“ stb. Furcsa módon ez az egészen paradicsomi költő harcos puritán volt Cromwell szolgálatában és nagy ódáiban dicsőítette a Protector tetteit.

Marvellel már a puritánok közt vagyunk. A puritanizmus, az anglikán egyházzal „nem-konformis“ szigorú protestáns szekták szelleme nem kedvez a művészeteknek. A templomból száműztek minden díszítést, a szertartásokból minden művészi elemet, és az életből is ki akartak irtani minden színt és minden mosolyt. Így nem lehet csodálni, hogy ez az egész nemzet lelkét tartósan átalakító nagy mozgalom az irodalomban kevés nyomot hagyott: tulajdonképpen csak *Bunyan* könyvét, mert a sokgyökerű Milont nem lehet puritánnak elkönyvelni.

John Bunyan (1628—1688) az angol népi rétegek naiv és forró vallásossága találja meg a hangját. Ez a látomásoktól gyötört, a puritanizmus minden belső aggodalmán és szenvedésén keresztülment üst-foldozó a Stuart-restauráció börtönében töltött tizenkét év alatt érlelte ki élete nagy művét, a *Pilgrim's Progress* (1678).

A *Pilgrim's Progress* (A zarándok haladása) allegorikus regény. Hőse, Christian (Keresztény) égi intés következtében elhagyja hazáját, a Pusztulás Városát, hogy az Égi Városba zarándokoljon. Útközben számos megpróbáltatáson esik át: behull a Csüggedés Mocsarába, fogolyként a Kétségbeesés Óriás kasté-

lyába kerül, kalodába zárják a Hiúság Vásárán, csalók áldozatául esik, barátai elhagyják vagy meghalnak, rettenetes szorongások közt áthatol a Halál Árnnyékának Völgyén, míg végre utolsó társával, Reményteljes-sel elérkezik a Hidnélküli Mély Folyó, a halál partjára. Átkelve a folyón, egy ragyogó hegyen feltárul előtte az Égi Jeruzsálem.

Ez az allegória rendkívül naiv és kezdetleges — de szépsége éppen egyszerűségében rejlik. Bunyan alakjait nem az értelem tákolta össze, hanem a vallási izgatottság látomásaiban születtek és olyan elevenek, mint a görög mithológia alakjai. Bunyan titka az, hogy mindent szórói-szóra ért, mindenből valami nagyon konkrét és mindennapisága által hatásos látomás lesz benne: a keskeny és meredek ösvény, amely az üdvösséghez vezet, számára csakugyan keskeny és meredek ösvény és aki letér a kényelmesebb Mellékút Rétjére, az gödörbe hull vagy a Kétségbeesés Óriás hatalmába jut. Stílusa a népi elbeszélő ajkáról feljegyzett mesék varázsával hat. Az angol és északamerikai népnek mindmáig állandó olvasmánya, kiváltkép a gyermekeknek. Üdeségéből nem vesztett a századok folyamán és igen nagy szerepet játszott az angolszász képzeletvilág kialakításában.

Milton

Költészete és egyénisége*, amint mondtuk, kinő a puritán keretekből, ő az egyetemes protestantizmus nagy költője. Élete kora ifjúságától kezdve a hétköznapi dolgoktól elfordult élet, először a költészetért él, azután vallási-politikai eszményeiért, majd a két

* *John Milton* szül. 1608-ban Londonban, jómódú polgárcsaládból. Cambridgeben tanult, ifjúkori költeményeit 1632—38 közt írta. 1652-ben megvakult. *A Paradise Lost* 1667-ben jelenik meg, *a Paradise Regained* és *a Sámson Agonistes* 1671-ben. 1674-ben halt meg.

eszmény egyesül lelkében és ekkor megalkotja az *Elveszett Paradicsomot*. Mint ifjú, mélységes odaadással készült a költői hivatásra; első pillanattól fogva tudta, hogy olyant fog alkotni, ami a szellem örök büszkesége lesz. Olaszországban van tanulmányúton, amikor Angliában kitör a Szentek Forradalma és Milton hazasiet, hogy résztvegyen a küzdelemben. Megnősül, de házassága szerencsétlen, mert felesége nem bírja elviselni a költő embertelen komolyságát és szellemi nagyigényűségét. Milton idézetek tömegével megtámasztott hatalmas barokk vitairatot írt a válás jogosultságáról, de nem okult tapasztalataiból, még kétszer megnősült, anélkül, hogy rettenetes méltóságából engedett volna — lányai sem bírták el mellette az életet. A vallásháború viharaiiban elhallgat; Cromwell titkára lesz, lángoló vitairatokat ír az Ügy védelmében. Csak amikor a puritánok birodalma összeomlott, tért vissza testileg-lelkileg összetörve, szemevilágát elveszítve, „fallen on evil days“, rossz napokra hullva, fiatalokra nagy költői céljaihoz.

A költői képzelet játéka fiatalkori verseiben a legerősebb: *L'AHegroban*, amelyben az élet tiszta örömeit és az *IlPenserosohan*, amelyben a magány, az elmélyedés, a barokk melankólia szépségeit ünnepli, (1633), és sirató költeményében, *aLycidasbm* (1637). Szindarabot, „masque“-ot is írt bizonyos ünnepélyes alkalomra, a *Comust*.

Második korszakának nagy alkotásai, néhány márványszerűen végérvényes *szonetten* kívül, a *vitairatok*. Egy részük ma éppoly megközelíthetetlen, mint a XVII. század többi theologiai és politikai vitairata; Taine a nagy páncélos őszállatokhoz hasonlítja ezeket a régi hitvitázókat, végtelen türelmükkel, idézeteik tengerével, két oldal hosszúságú mondataikkal és nehézkes gorombaságaikkal. De Milton egyik vitairata, az *Areopagitica*, mit sem veszített erejéből és aktualitásából: a sajtó szabadságáról szól. Anglia, mondja, szabad sajtójának köszönheti azt, hogy tudó-

mányosságának híre a legtávolabbi földekig elér, „nem semmiért van az, hogy a komoly és takarékos erdélyi elküldi évenként Oroszország messze hegyes határaitól és a hercyniai vadonon is túlról, nem ifjúságát, hanem meglett embereit, hogy megtanulják nyelvünket és teológiai tudományunkat“. Ha nem volna rossz a világon, az embernek nem volna érdeme a jót választani; a rossz könyveknek szabadon kell a nyilvánosság elé kerülniük, hogy az emberek szabadon választhassák a jót. Az állam nem alacsonyíthatja kiskorúvá polgárait, mint ahogy Platón akarta.

Fiatalkorában Arthus királyról készült eposzt írni, de férfikora nagy megrázkódtatásai után már csak egy tárgyat tartott méltónak, a szenttörténetet. Az *Elveszett Paradicsom* az Alvilág végtelen sivatagjain kezdődik, ahol Sátán és társai visszanyerik eszméletüket a nagy bukás után, gyűlést tartanak és elhatározzák az emberi nem megrontását. Az égiek észreveszik, hogy Sátán a világmindenségen keresztül lopakodva a Paradicsom felé közeledik; egy arkangyal meglátogatja Ádámot és Évát, óvja őket, nehogy azt mondassák, hogy tudtukon kívül követték el a bűnt. Az arkangyal intő példaul elmondja a lázadó angyalok bukását, de ez sem használ. Éva női ostobaságból eszik a tiltott gyümölcsből, Ádám pedig, a lovagias és szerelmes férfi, szintén eszik belőle, hogy Évának ne kelljen egyedül viselnie a rá váró szenvedéseket. A nő-megvető puritán férfigőg a bűnbeesés történetének ily sajátos változatát adja.

Az *Elveszett Paradicsom* nem olyan eleven, aktualitásából mit sem veszítő alkotás, mint Homérosé vagy Dantée. Milton túlságosan is századának embere volt. Művében mértéktelenül nagy helyet foglalnak el a teológiai fejtegetések és stílusa minden klasszikus szárnyalása dacára sokszor prózai. Képzelete is túlságosan korához kötött. Igaz, senki sem tudná pontosan megmondani, hogyan éltek ősszüleink a Paradicsomban és az angyalok az égben, de Milton

elképzelése mégis tiltakozást vált ki belőlünk. Vegyük csak a híres jelenetet, amikor Raphael arkangyal látogatóba érkezik. Éva, a gondos angol háziasszony, hatalmas vegetáriánus ebédet készít, amelyből az arkangyal igen jóízűen falatozik, majd Éva diszkrétan visszavonul s az arkangyal és Ádám közt tudományos párbeszéd indul meg; mindketten oly komolyak, oly megalkuvás nélkül nagyképűek, mint a század angoljai. A mennyországnak is XVII. századi jellege van: Isten a nagy monarcha (barokk képzet, Zrinyi is monarchának nevezi Istent) teljhatalommal, de nem közmegelegedésre kormányozza birodalmát. Hatalmas udvari ünnepély keretében trónörökössé koronázza Krisztust, de az irigyek összebújva súgnak-búgnak... Az angyali karok és rendek katonás fegyelemben élnek az óriási mennyei bástyák, arzenálok és löportornyok között, akár Cromweil „vasoldalasai“; amikor Raphael elvonul előttük, fegyverükkel tisztelegnek. A mennyei birodalmat — ó barokk század! — az engedelmesség tartja össze, nem a szeretet, mint hajdan Dante másvilágát.

De ezek a vonások, amelyeket *Taine* Milton szemére vet, inkább csak az olvasó munkáját nehezítik meg, nem érintik a nagy mű lényegét és értékét. Milton, mint túlvilági utas, mégis egyenrangú Danteval. Ha nem is tudta már minden égi és földi dolog pontos helyét a nagy Hierarchiában, mint a szkolasztikus Dante, víziói talán még hatalmasabbak, még félelmetesebbek. Éppen azért, mert Miltonból hiányzott Dante realizmusa — az ő tájai elmosódó, határtalan kiterjedésű, lidércnyomásos álomtájak: az Alvilág óriási kemence, amelynek lángjai nem fényt terjesztenek, hanem „látható sötétséget“, Van Gogh képeire emlékeztető, gomolygó ködfoltos khaosz a mindenség, amelyen Sátán keresztülrepül. Az angyalok és ördögök seregei, amint felvonulnak egymás ellen, a világirodalom leghatalmasabb seregei.

És sikerült egy alakot teremtenie, amely belé-

ivódott a századok képzeletébe: Sátánt. Furesa, de így van: ez a nagyon vallásos költő a Sátán alakjában fejezte ki önmagát. Sátán, bár Isten ellen lázad, magartartásában mégis a nagy protestáns, a puritán lázadó, a másvilági Cromwell. A költemény legmegrendítőbb része, a *Fényhez való invokáción* kívül, amelyben a megvakult Milton minden átszellemült fájdalommal benne reszket, a Sátán monológja az első énekben. Számot vetve mérhetetlen veszteségével, kimondja, hogy legfőbb kincsét el nem veszítheti: önmagát.

*The mind is its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
What matters where if I be still the same . . .**

E monológ a minden bukás dacára is diadalmas individualizmus örök himnusza marad és ha Milton semmi mást nem írt volna, mint ezt, akkor is a legnagyobbak közé tartoznék.

És az ember a mű mögött olyan volt, mint Sátánja, teljesen méltó nagy művéhez. Büszke, mint az ördög, mondják az angolok. Lényének alapvető vonása az igényesség, a szónak valami mindennél nemesebb értelmében. Pap akart lenni, de nem találta meg azt a szektát, amelyet méltónak érzett volna, hogy papja légyen — ugyanebből az okból ez a mélyen vallásos ember sosem járt templomba. A költőtől azt követelte, hogy élete:s olyan legyen, mint egy tökéletes költemény. Joggal mondja róla Taine: kevés ember hozott annyi tisztességet az emberiségre, mint ő.

Stílusa egyéniségének tükrö. Sorainak csodálatosan antik ízük van. A vers testéről számúzi a rímek középkori és a metaforák barokk ékszerét, az egyszerű blank verse-ekben magának a mondat vonalának kell hatnia. Ahol stílusa átlelkésedik, ott mintha Michel-

* *Az elme az Önmaga saját helye és önmagában alkothat Mennyet Pokolból, Poklot a Mennyből. Mindegy, hogy hol, ha én még ugyanaz vagyok ...*

angelo prófétái szólalnának meg angolul. Barokk heroizmus és barokk vallásosság felfokozottsága, a század *grandeurje* Pascal mellett benne valósul meg a legteljesebben.

Az Elveszett Paradicsom folytatása, a *Visszanyert Paradicsomi* már nem tudja megtartani az első eposz magaslatát. Ide Milton csak utolsó művében, a *Sámson Agonistes*ben emelkedik újra fel. Görög tragédia, kórusokkal és antik méltóságú versekkel. Milton még egyszer összefoglalja benne, amit mondania adatott: a legyőzött lázadók törhetetlen dacát, megvetését az emberi gyöngeség megtestesítői, a nők iránt, rajongását az antik szépségekért, és hozzáfűzi az elmúlás bánatát:

*My race of glory rím, and ráca of shame,
And I shall shortly be with them that rest**

A restauráció

Milton és Bunyan műüket már elkésve, egy megváltozott világban írják. A Stuartok visszatértek 1660-ban a trónra, amelyet I. Károly életével együtt vett el. II. Károly uralkodása megvadult farsangi ünnepély, az emberek nem tudnak magukhoz térni örömben, hogy nem kell többé már életükben angyallá válniuk. A puritánokat nemcsak üldözik, hanem nevetségessé is teszik. A vallási fanatizmus ellenhatásaképp most csak az korszerű, aki nem veszi komolyan a végső dolgokat; ebben a korhangulatban születik meg az angol szabadgondolkodás.

E puritánellenes reakció költője *Sámuel Butler* (1612—1680). Mulatságos szatírája, a *Hudibras*, Cromwell és követői ellen irányul; de rá is áll, amit fentebb

* *Megfutottam dicsőségem pályáját, és szégyenemét, és nem-sokára azokkal leszek, akik pihennek.*

idéztünk La Bruyère-ből: aki a képmutatókat támadja, az igazi vallásosságot sem hagyja érintetlenül. Butler pl. azon elmélkedik, a pogányok mennyi állatot imádtak Isten gyanánt és végül is arra az eredményre jut: egy állat sem volt olyan hitvány, hogy az ember ne harcolt volna érte, mint istenéért.

A kor legünnepeltebb költője *John Dryden* (1631—1700). Fiatalkorában még ő is a barokk kor szertelenségeinek hódolt, sőt elődeit is felülmúlta ízléstelenségben: mikor Lord Hastings himlőben meghalt, himlőhelyeit először rózsabimbókhhoz, majd drágakövekhez, végül is testét csillagképhez hasonlítja. De későbbi verseinek nyugodt egyensúlyával ő alapította meg az angol klasszicizmust, ő állandósította annak versformáját, a párrimes ötös jambust, a *heroic complot*t, ő teremtette meg az angolban a klasszikus „dikciót“. Színdarabjaiban egyesítette az olasz operát, a corneillei nagylelkúséget és az angol kísérteteket.

írásainál sokkal fontosabb Dryden, mint irodalmi jelenség. Ő volt az első irodalmi diktátor. A kávéházat, ahol állandóan tanyázott, időnkint felkereste az egész társadalmi és szellemi elit, hogy meghallgassa véleményét, amely végső döntés volt az irodalmi ízlés kérdéseiben. Itt kezdődik az ízlés uralma az angol költészetben — ez a francia Nagy Század legfontosabb kivitele.

Az ízlés által megszelídített angol színpadon néha még pillanatokra felszállt a Shakespeare-kor fénye és vad füstje: ilyen pillanat volt az, amikor *Thomas Otway* (1652—1685) *Venice Preserv'djét* adták elő. Ebben a shakespearei blank verse-ben írt tragédiában az Összeesküvés nagy páthosza nyer méltó kifejezést.

De nem ez a kor igazi színháza. Mikor II. Károly trónraléptekor újra kezdődik a puritánok által felüggesztett színházi élet, Londonnak már csak két színháza van. Ezekbe már nem az az összetett, az egész angol társadalmat átfogó közönség jár, amely

a Shakespeare-kor színhazait megtöltötte — a színház az udvar függvénye lett itt is, mint Franciaországban. II. Károly udvara. büneivel és csillogásával, a korbeli vígjátékokban találja meg önmagát. A restaurációs komédia művelői, *Wycherley* (1640?—1716), *Congreve* (1670—1716), *Farquhar* (1678—1707) stb. nagyon sokáig csak irodalomtörténeti nevek voltak az utókor szemében; ma kezdik újra felfedezni őket, így újra adják *Wycherley The Country Wife*]-és *Farquhar The Beaux Stratagem*]-ét. Az angol vígjátékírók tanultak Moherétől, így pl. *Wycherley The Plain Dealer*]-c tengeri mizantróp; de alaphangulatukban ezek a vígjátékok nem hasonlítanak semmire. Egy bizonyos sajátos embertípusról szólnak és ugyanez az embertípus élvezte őket, mint közönség: a restauráció erkölcsi felszabadultjai. Ha hihetünk e vígjátékoknak, soha fiatal emberek oly romlottak nem voltak, mint ebben az időben. A legjobb eset még az, ha szédelgés révén gazdag feleséget akarnak szerezni — de általában csak egy sport érdekli őket: ártatlan lányok elcsábítása. És e vígjátékok hitelességét az egykorú memoárok igazolják. A gavallérok, a beau-k, ahogy akkor hívták őket, mintegy osztályöntudatból és politikai meggyőződésből üzik ezt az életmódot, így kell megmutatniuk, hogy nem vállalnak semmi közösséget a legyőzött puritán polgársággal és hogy hűséges rojalisták, akik mindenben királyukat, II. Károlyt követik. E darabok tagadhatatlanul meglepőek és mulatságosak; a *Country Wife* kétségkívül remekmű a maga nemében és spontánabban megkacagtat, mint Molière darabjai.

A restaurációs vígjáték hagyományai továbbélnék a következő korszakban is. De amikor *Jeremy Collier* anglikán lelkész 1698-ban könyvet ír „*Az angol színpad profán és erkölcstelen voltáról*“, a polgári közönség igazat ad neki és lassankint elmarad a színházból. Collier fellépése és hatása szimptomatikus. A restaurációs színház az udvar irodalmi vetülete —

a XVIII. században udvar és irodalom kapcsolata megszakadt.

Hollandi és német barokk

A XVII. század nemcsak a franciák, hanem a hollandok nagy százada is — bár a grandeur itt elsősorban a festészetben nyilatkozik meg. Nagy nemzeti költőjük, *Joost van den Vondel** főképp tragédiáiról nevezetes; a hollandi színpad ebben a században fejlődött ki és érte el fénykorát. Vondel az előző század, a reformáció és humanizmus drámai hagyományait folytatja, igen kevés barokk és klasszicisztikus elem hozzátételével. Legfőbb mintaképe az antik dráma: a hollandok nagy dicsősége, hogy a XVII. században nagy sikerrel játszottak antik drámákat Vondel fordításában, mégpedig nemcsak Senecát, hanem Sophoklést és Euripidést is.

Önálló tragédiáinak tárgyát részben a nemzeti történelemből merítette, így *Gijsbrecht van Aemstel*-jében Amsterdam középkori elfoglaltatását mondja el, felhasználva Trója vesztének motívumait. De nagyobbára mégis bibliai tárgyú darabokat írt, bőséges, antikos dikcióval, kórusokkal, alexandrinusokban, a hármasság törvényének betartásával. Kiemelkedik közülük *Lucifer* (1654), ebben Milont megelőzve és talán ihletve is az angyalok lázadását vitte színpadra. Milton Sátánja mögött csak sejthetjük Cromwellt — Vondel, aki időközben visszatért a katolikus egyházhoz, nyilvánvalóan a protestantizmus lázadását mutatja be bibliai nevek mögött: Luciferben, Isten helytartójában Orániai Vilmost, a nagy helytartót példázza, még pedig Milton hódolata nélkül, pusztán mint gőgös lázadót. A darabot a kálvinista ható-

* *Joost van den Vondel* szül. 1587-ben Kölnben* iparos, *rederijker* vagyis mesterdalnok, majd Amsterdam városi költője. 1641-ben katolikus lesz. 1679-ben hal meg.

ságok betiltották, de Vondelnek semmi üldöztetésben nem volt része, nyugodtan előadhatta katolikus szellemű műveit, továbbra is Amsterdam város költője maradt.

A német szellemnek a XVII. század a legkevésbé önálló időszaka. A költők hűségesen és ügyetlenül utánzógták a nyugati irodalmakat: az ú. n. *első sziléziai iskola*, *Martin Opitz* (1597—1639) és társai Ronsard elkésett követői, a *második sziléziai iskola* (*Lohenstein*, *Hofmann von Hofmannswaldau* stb.) pedig a közös-európai barokktól tanulta el azokat a külsőségeket, amelyek az utókor szemében oly komikusan hatnak. A franciáktól átvették a német nyelv testére rosszul illő alexandrinust, amely több mint száz éven át gátolta a német költészet szabad kifejlődését. Egyetlen kiemelkedő regényírójukról, *Grimmelshausem'ól* e rész első fejezetében beszéltünk.

De újabban, *Cysarznak* a német barokkról írt könyve óta, úgy látják, ez a kor sem volt annyira meddő, mint ahogy azelőtt gondolták; a Goethe-korhoz vezető felfelé ívelő vonal innen indul el. Ennek a kornak is akad egy-két igazi költője: ilyen *Andreas Gryphius* {1616—1664), a meghasonlott, tragikus lelkületű vallásos lírikus és barokkos drámák szerzője; ilyen *Simon Dach* (1605—1659), aki alnémet nyelven írta a csodálatos *Anke van Tharaw-dah*; és főképp *Angelus Silesius*.* Vallásos versei közül legérdekesebbek a *Der cherubinische Wandersmann* kötetben tartalmazott kétsoros „mondások“. *Angelus Silesius* a nagyszerű német misztika költői összefoglalója, legfőképpen a csodálatos csizmadiának, *Jacob Böhmé*nek tanítványa, — mesterével közös benne az a misztikus közösség-érzés, amelyet későbbi korok pantheizmusnak magyaráztak, pedig nem az. Ebben a szemléletben Isten és a lélek annyira egyek, hogy

* Igazi nevén *Johannes Scheffler*, szül. 1624-ben *Breslauban*, orvos, 1653-ban katolikussá lesz, 1661-ben belép a minorita rendbe, meghal 1677-ben.

egyik a másik nélkül meg sem lehet talán. Ez az érzés íratja Angelus Silesiusszal meglepő vallási paradoxonjait:

*Ich zoeiss dass ohne mich Gott nicht ein Nun kann leben:
Werd ich zu nicht, er muss von Noth den Geist aufgeben.*

*Ich bin so gross, als Gott, er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht seyn.*

*Die Welt ist mir zu eng, der Himmel ist zu klein:
Wo zvirđ doch noch ein Raum für meine Seele seyn?*

A katolikus német országokba[^] éppúgy mint nálunk és Lengyelországban, a jezsuiták a barokk legfőbb hordozói. A jézustársasági atyák igen fontos nevelő eszköznek tekintették az iskolai színjátszást és növendékeikkel magukírta latinnyelvű drámákat adattak elő. Az iskolai színjátszás a XVII. század folyamán messze túlnőtt a műkedvelői kereteken. A színpadi technika barokk monumentalításra duzadt, akár az olasz operákban és a jezsuita atyák közt kiváló drámaírók is akadtak, mint *Jákob Bidermann* (1578—1639), a *Cenodoxus* szerzője, *Jákob Balde* (1604—1668) és *Avancinus* (1611—1686). A jezsuiták vetették meg Bécs színházi kultúrájának alapját. A bécsi udvar jezsuita-színháza a XVII. században technikai szempontból olyan magasrendű, mint a párisi színház irodalmi szempontból.

Jezsuita volt az utolsó nagy újlatin költő is, a lengyel *Sarbiezosi* Kázmér Mátyás (1595—1640). Horatiusi hangú borongó ódái már a XVIII. századi sírköltészet hangulatára emlékeztetnek.

H E T E D I K R É S Z

A FELVILÁGOSODÁS

A XVIII. század a nagy oldódás kora. A középkori világrend nem ért véget a renaissance-szal, csak éppen hogy megindult az oldódás folyamata — de az a „felszabadulás“, amelyet a múlt század szeretett a renaissance-ba visszavetíteni: a műveltség világivá levése, a tekintélyi gondolkozás végetérte, az „előítéletek“ uralmának megszűnte csak a XVIII. században következett be. Ez a század ilyen értelemben joggal hihette magát a „Fény századának“, a Felvilágosodás korának; valóban megvetette a nem-feudális, az emberi jogokon és az egyéni szabadságon alapuló társadalom eszmei alapjait. A század irodalma mintegy előjáték azokhoz a nagy eseményekhez, amelyek a század végén következnek be: az északamerikai szabadságharchoz és a francia forradalomhoz.

A lázadás a múlt nagy intézményei ellen nem következik sosem be, ha útját nem készítik elő az angol szabadgondolkozók és a francia racionalisták, — de igazi mozgatója mégis az általános társadalmi elégedetlenség, amelyet a filozófia csak tudatosodni segített. A három hatalom, amelyen a középkor és a barokk-kor társadalma felépült, az egyház, a királyság és a nemeség, ebben a században a hanyatlás jeleit mutatjai megmerevedik, elszigetelődik és elveszti építő szerepét a nemzet életében.

Az író helyzete ebben a megoszlott és szélsőségek közt ingadozó társadalomban igen bizonytalan. Valahogy kívül áll a társadalmon és a sors még jobban

dobálja, mint a többi embert. Hol elkényeztetett, színházias tömjénezéssel körülvett kedvenc, hol üldözött bujdosó vagy börtöntöltelék, amint a század reprezentatív írójának, Voltairenek sorsa mutatja. De az író szerepe a nemzet életében nagyobb, mint eddig volt: nem az eszmék „szócsöve“ immár hanem előőr, messze benn az ellenség országában, nem közvetíti, hanem teremti az új gondolatot, legelől jár a Aagy támadásban.

A nagy támadás, amint tudjuk, elsősorban az egyház tekintélye és tanításai ellen irányul. A század a vallási türelmességet hirdeti; de amint a képmutatás ellen való harc rendszerint az erényt is kikezdi, a vallási türelem hirdetői többnyire türelmetlenek a vallással szemben. Vájjon a három hatalom, egyház, királyság és nemesség közül miért éppen az egyházat érte a legerősebb támadás? Talán mert a legkisebb ellenállás irányában kellett megpróbálni az áttörést. Talán azért, mert az írók az eszmék emberei, a harcot az eszmék területén kellett felvenniük, ahol elsősorban az egyházzal találták szemben magukat, mint a régi intézményeket megalapozó eszmék legfőbb letéteményesével. Akárhogy is, az egyháznak kellett megszenvednie azokért a visszaélésekért, amelyek, által a királyság és a nemesség kiváltotta a társadalom elkeseredését. A nemesség művelt rétege, a kor irodalmának legjelentékenyebb közönsége, nagy örömmel fogadta az egyházellenes támadásokat; a párisi szalonok elegáns népe örült, hogy a mások, a papok terhére lehet „felvilágosult“ és nem sejtette, hogy saját hatalma az egyház hatalmával elválaszthatatlanul összefügg és hogy aki az egyházat támadja, magában igazán a nemesi kiváltságokra haragszik.

De a nagy társadalmi és szellemi nyugalanság csak egyik oldala az összetett XVIII. századi léleknek. A nagy nyugalanság dacára jobb volt az *ancien régime* idejében élni, mint a forradalom után — feltéve, hogy az ember az uralkodó réteghez tartozott. „Aki nem élt a forradalom előtt, — mondta később Talleyrand — nem is ismeri az élet édességét.“ A közép-

kor óta egyre finomodó udvari kultúra most éri el végső tökéletességét, a francia és angol arisztokrácia életművészeiben. Ezek már az alkonyat színei: gazdagabbak, harmonikusabbak, szebbek, mint a nappal színei és bennük borong már az éjszakai árnyék. Ez a rokokó.

ANGOL KLASSZICIZMUS

Háttér

Az angol klasszicizmus a XVII. században kezdődik, Drydennel, de csak a XVIII. század folyamán érik meg.

Közben 1688-ban lezajlott a „diadalmas forradalom“, amely ismét elűzte az önkényesen uralkodó Stuartokat és gondoskodott arról, hogy az alkotmány ezentúl Anglia minden polgárát megvédje mindenemű erőszakkal szemben. Megszületett az angol nemzet legfőbb kincse és büszkesége, a szabadság. A XVIII. században ez inkább függetlenséget jelent: annak biztosítását, hogy mindenki egyéni módján élheti egyéni életét. Az angol alkotmány az *individualizmus* diadala. A szabadság fényében kifakadó emberi méltóságtudat természetesen az irodalomra is kihat és megnöveli az író felelősségérzését.

Az a vezető nemesi és nagypolgári réteg, amely elűzte a Stuartokat, vallási kérdésekben is individualista, vagyis türelmes. Türelmes azért, mert kényelmetlen érzéssel gondol vissza elődeinek vallásháborúira, elfásult a hitbeli kérdésekkel szemben. Világnézete elegáns és közömbös *deizmus*: Isten valaha megteremtette a világot, de azóta nyugalomban és dicsőségben él valahol messze a világ határain túl, mini egy visszavonult idősebb nagyúr.

Az emberekből Angliában vész ki először a fanatizmus, kezdik megérteni egymást. A hatalmas

fejlődésnek induló természettudományok bizakodással töltik el az embereket, bíznak abban, hogy lassankint meg fogják ismerni a természet minden titkát és szemük előtt feltárul majd a nagy világharmónia az erők tökéletes egyensúlya a mindenségben, amelyről *Sir Isaac Newton* ábrándozott. A lelkek is harmonikusak és optimisták. Az élet, a szellem felől nézve, sosem volt oly elviselhető, mint a Fény századában.

A Felvilágosodás társadalmi háttere a nagyváros, érzülete az urbanitás. London már akkor is óriási nagy és a szellemi élet vetélytárs nélküli középpontja a Szigeteken. 1708-ban állítólag már 3000 kávéháza volt, köztük számos irodalmi kávéház, ahol a műértők gyűltek össze és előszóban intézték el a kritika teendőit. Már Dryden is kávéházban trónolt, utóda, *Adison* naponta öt-hat órát töltött a kávéházban. A kávéházakból alakultak ki az angolok híres klubjai, ilymód az angol irodalmi élet zárt férfitársaságban zajlott le, nők aktív részvétele nélkül. Ez a vonás erősen elválasztja az angol XVIII. századot a francia rokokótól.

A kávéházakban és klubokban összegyűlő intellectuelekből külön társadalmi osztály alakul ki. A „wit“-eknek, a szellemes embereknek osztály-önérzete lassankint semmivel sem kisebb, mint az arisztokráciáé. Ők és csakis ők ismerik az írás titkát, az ízlés szabályait és azt, aki nem tartozik közéjük, a be nem avatottat, a nevetségesség fegyverével suitják agyon. Ez a „beavatottság“ a humanizmus óta minden klasszikus stílushoz hozzátartozik. A klasszicizmus az osztálykiválasztódás eszköze. Így születik meg a jövőben oly beláthatatlanul fontos irodalomszociológiai képződmény, a klikk. Írónak lenni itt már annyit jelent, mint hozzátartozni valamelyik zárt kis társasághoz.

Az irodalom kapcsolata az udvarral a Stuartok bukásával megszűnik; egy ideig még él a patronátusrendszer, főurak támogatják az írókat, akik viszont pamfletekkel szolgálják pártfogóik politikáját; majd

lassankint ez is megszűnik, az író önállósul. Abban a mértékben, amint az irodalom kenyérkereső mester-séggé válik, az arisztokrácia egyre jobban lenézi az írókat és *Lord Chesterfield* híres beszédében azt mondhatja: „Mi, my lords, hála Istennek, valami jobbtól függünk, mint az agyunktól“. Viszont az író is növekvő önérzettel néz az arisztokráciára és Dr. Johnson már büszkén visszautasítja Lord Chesterfield pártfogását.

A pénzért dolgozó írónak különösen az időszaki sajtó ad kenyeret. Angliában már az előző században is van újságírás, a XVIII. század elején már jelentékeny iparág, bár íróinak, a hírhedt *Grub Street* lakóinak még igen szűkös megélhetést nyújt. Itt, a sajtó árnyékában népes írói proletariátus fejlődik ki s ez nemsokára heves harcokba bonyolódik az anyagiilag és szellemileg jobb helyzetben lévő magasabb irodalmi rétegekkel. Ennek a harcnak emlékét őrzi *Popé Dunciadeja*. Popé arisztokrata barátainak nagy szórakozására legfőképp azzal gúnyolja ellenségeit, a Grub Street íróit, hogy elmondja, milyen szegénységben élnek.

A Grub Streetből, az időszaki sajtóból nőtt ki az angol Felvilágosodás sajátos és jellegzetes formája, a *review*, a folyóirat őse. *Joseph Addison* (1672—1719) és *Richárd Steele* (1672—1729) 1709-ben kezdik meg a *The Tatler* kiadását, amelyet 1711-ben az egy évig élő *Spectator* vált fel. Hetenkint háromszor egy folio-lapon jelennek meg. Hogy mi van bennük; nagyon nehéz röviden elmondani. Vannak állandóan szereplő költött alakok, akik előadják véleményüket a világról. Vannak bennük rövidebb novellák, szatírák, portrék, tréfák, elmélkedések; minden. De alapjában véve valamennyien laikus prédikációk. Az angol ember most is szereti a prédikációt, szereti, ha kedvesen korholják, szereti az erkölcsi élet kérdéseinek megvilágítását. Addison és Steele és a nyomukban támadt *review*k prédikációi tisztították meg az angol

életet az előző századok nyerseségétől — az urbanitás elveit prédikálták.

Ha egy mai író Wells időgépén visszafelé indulna, a XVIII. századi Anglia volna a mától legmesszebb eső idő és ország, ahol még otthon érezné magát. Az irodalmi élet formája és háttere, amint láttuk, itt már majdnem ugyanaz, mint ma. Az angol irodalmi élet egy századdal megelőzte a kontinentet abban, hogy kultúrából civilizációvá lett. (L. a IX. rész bevezetését.) De azért még kultúra is: a klasszikus irodalmi hagyományok még nem váltak üres külsőségekké, még élő irodalom tud kivirágozni ezekben a keretekben, mert a szellem még mindig arisztokratikus jelenség, a kevesek ügye, az író még tudja, hová tartozik és nem válik még problémává benne, hogy mit is keres ezen a világon.

A klasszicizmus írói

Az angol klasszicizmus legfőbb költője *Alexander Pope*.^{*} Valahogy már születésétől fogva arra rendeltetett, hogy egy zártkörű társaság költője, a kényes és nagy munkát igényelő klasszikus ízlés megvalósítója és bírálója legyen. Semmi másra, mint írásra nem volt alkalmas. Oly törekeny és gyenge szervezet, hogy segítő női kezek nélkül felöltözni sem tud, oly koráért, hogy már tizenkét éves korában klasszikus tragédiákat ír, kényes, betegeskedő, végtelenül hiú, sértődékeny, bosszúálló, számító és ravasz, „egy csésze teát sem tudott haditerv nélkül meginni“, mondta róla Dr. Johnson. Mintegy sűrített kivonata az intenzív irodalmisággal együttjáró emberi rossztulajdonságoknak.

^{*} *Alexander Pope* szül. 1688-ban Londonban, katolikus családból. Hírét Ilias-fordításával alapította meg 1718—20-ban; ettől kezdve jómódban élt Tzvickenham-i villájában. 1744-ben halt meg.

A klasszikus költői „dikció“ nagymestere; a *heroic couplet*et (1. Dryden) ő tette oly zeneivé, hogy utána, legalább is Dr. Johnson szerint, már minden költő kezében muzsikált. Az utókor, különösen a romantika, kevésbé becsülte, még azt is kétségbe vonták, hogy költő volt-e egyáltalán. Csakugyan, ha a költőt a teremtő képzelet és a kiáradó érzés teszi azzá, Popé nem költő, mert ezek a tulajdonságok hiányoztak belőle.

Pedig mégis nagy költő volt, a XVIII. század legjobb ízlése szerint. Tankölteményei (ez az igazi XVIII. századi műfaj!) az *Essay on Man*, lapos deizmusával és az *Essay on Criticism*, lapos klasszicizmusával, nem élvezhetőek, de kétségtelen remekmű komikus eposza, *The Rape of the Lock* (A fűtrablás, 1712). Alig van még egy irodalmi alkotás, amelybe ennyi mentődött volna át a porcellánfigurák bájából, az arisztokratikus kultúra végidejének légi hangulatából, kimondhatatlan finomságából. Sem azelőtt, sem azóta nem értettek hozzá, hogyan lehet ennyire semmiből ennyire értelem- és szellemteljes valamit csinálni. Egy lord ellopja az imádott Belinda hajfürtjét, kitör érte a harc, míg végre az istenek a hajfürtöt csillagkép gyanánt az égre helyezik — ennyi az egész. Popé kitűnő leleménye az, hogy mitológiai apparátus gyanánt átveszi az akkor divatos *rózsa-keresztes* misztikából a *sylphekct*, ezeket az egészen könnyű és lényegtelen légi szellemeket — lehetett-e megfelelőbb mitológiát találni egy rokokó hősköltemény számára? A *sylphek* bájos és meglepő kalandjai a nagy angol *faerie* hagyományra (1. ott), a Szentivánéji Álom tündéire emlékeztetnek, de sokkal főrangúbb tündérek, és egy kissé komikusak is.

Aminthogy minden komikus ebben a költeményben, ahol a szándékos és bevallott komikum mögött egy hatásosabb titkos komikum húzódik meg: Popé, a polgári származású *intellectuel*, titokban kinneveti és megveti a főrangú társaságot, amelyről és

amelynek ír. A nemes lord együgyű, a szép Belinda ostoba, mint egy fabába, az egész világ mérhetetlenül üresfejű, a sylphek is, még az Alvilág is, ahol a divatbetegségnek, a *spleennek* különböző fajtái boronganak. Popé, amikor megörökítette az angol rokokó szellemét, egyúttal ítélkezett is fölötte.

Ő maga és kora Ilias-fordítását tekintette főművének, — annál nagyobb elítéléssel beszélt róla az utókor. Pope ugyanis Homérost heroic coupletben fordította és rokokó hangulatba tette át.

A Józán Ész feltétlen uralma alatt álló XVIII. századi írók úgy tudták, hogy az irodalomnak a tanítás, az oktatás adja meg létjogosultságát. Tehát vagy tanköteményeket kellett írni, mint Popé, vagy pamfleteket, mint az angol klasszicizmus legnagyobb prózáírója, *Swift*.

*Swift** természetői fogva pamíetíró, minden műve voltaképen pamflet. Mérhetetlen keserűségéi és gyilkos iróniáját bizonyos fokig megmagyarázzák életének körülményei. Cinikus karriercsináló volt, akinek nem sikerült karriert csinálnia, hiába szolgálta tollával a legelvetemültebb politikai rendszereket. Sikertelenségét nem lehet csodálni: még a XVIII. században sem tettek szívesen püspökké valakit, aki oly maró satírát írt valamennyi keresztény felekezet ellen, mint amilyen *Swift* egyik első műve, *The Tales of a Tub* (Hordómesék). Magánélete is szerencsétlen, két nőt szeretett egyformán, a költeményeiben szereplő Stellát és Vanessát; Stellát, akivel sok éven át együtt élt, titokban feleségül is vette, de újabb életrajzírói valószínűnek tartják, hogy egész életén át impotens volt. Előre tudta, hogy meg fog örülni, vagyonát egy örültek házára hagyta, utolsó esztendei iszonyatosak.

* *Jonathan Swift* szül. 1667-ben Dublinben; anglikán lelkész; 1710-től 1713-ig a Toryk minisztersége idején nagy szerepet játszik a közéletben, a Toryk bukása után Dublinban él, a *Drapiér's Letters*-szel sikraszáll Írországért, *A Gulliver's Travels* 1726 előtt jelenik meg, 1745-ben hal meg.

De természetesen belülről is erre a sorsra és erre a keserűségre volt alkotva. Legendák, de szavahihető legendák szólnak mérhetetlen göggyéről és arroganciájáról, cercle-t tartott a hódolására siető főurak között, hercegnőknek is csak óvatosan, mindenféle előkészület után lehetett megismerkedni vele, még saját írásait is megvetette, sosem javította át és nem írta alá őket. *Thackeray* úgy gondolja, keserűségének gyökere az intellektuális magány lehetett — annak az embernek magánya, aki egyetlen értelmes lénynek érzi magát a hülyékből és félbolondokból álló emberiség közepén. „Gyűlölöm és megvetem az embernek nevezett állatot“, írja Popéhoz intézett egyik levelében. Ennek a halhatatlan gyűlöletnek és megvetésnek kifejezése nagy műve, a *Gulliver*.

Gulliver első két könyvét, utazását a törpék és az óriások birodalmában, mindenki ismeri a gyermekkönyvből, természetesen rövidített, szelídített formában; mert — ez a sors iróniája a nagy ironikussal szemben — a világ legkeserűbb szatírájából a századok folyamán bájos gyermekkönyv lett. Kevesebben ismerik a nagyszerű harmadik és negyedik könyvet, Gulliver kalandjait a tudósok szigetén és a nemes lovak országában.

A világirodalom legnagyobb szatírája, — legnagyobb nemcsak művészi értékénél fogva, hanem, hogy úgy mondjuk, átmérőjénél fogva is. Más szatíra egy-egy emberi gyengeséget, divatot vagy visszaélést ostoroz, Gulliver egész embervoltunk rettentő kicsúfolása. Swift kiemeli magát az emberfajta közösségéből, hogy megmutassa az egész fajta eredendő és javíthatatlan gyengeségét, gonoszságát és ostobaságát. Iróniája elől nincs menekvés, sima és éles mondatai behatolnak a legvastagabb önbizalom páncélja mögé is. Olvasása közben az ember mélyen szégyeli, hogy ember. Maga mondja, hogy olyan mondatokat akar írni, amelyek ostorcsapásként hatnak az olvasóra. Sikertült is neki.

Bár iróniája úgyszólván totális, minden emberire kiterjedő, mégis leginkább azt a tulajdonságot gúnyolja, amely a szellem emberét leginkább kihozza sodrából: a nagyképűséget, a fontoskodást, az emberiség nagyrészt jellemző arányérzék-hiányt. A törpék és óriások erre az iróniára rengeteg alkalmat nyújtanak. Gulliver ösztönös tiszteletet érez a törpe liliputiak császára iránt, mert a császár „majdnem egy körömmel magasabb, mint bárki udvarában, ami már magában is elég volna, hogy tiszteletet öntsön a szemlélőbe“. Az óriások királyának viszont azzal dicsekszik, hogy Anglia milyen hatalmas ország, mily rettentő belviszályok dúlják, mire a király azt mondja: „Lám, milyen megvetendő dolog az emberi hiúság, hiszen ilyen apró férgek is utánozhatják! Fogadni mernék, hogy ezek között a teremtmények között is vannak kitüntetések és címek!“

És miért harcolnak az emberek? Liliputot évszázados belviszályok forgatták fel, az alacsony cipősarkot viselők küzdöttek a magas cipősarkot viselők ellen (a whigek és a toryk!), a szomszéd ország invázióval fenyegeti Liliputot, mert odaát a tojást a vékonyabb végén kell feltörni, Liliput pedig menedéket adott a politikai menekülteknek, akik életük árán is ragaszkodtak ahhoz, hogy a tojást a vastagabb végén törjék fel.

Az itt idézett példából is láthatjuk: Gulliver alapérzése a *relativitás*, az az érzés, ami a civilizáció emberét elválasztja a régebbi korok, a kultúra emberétől: a kultúra embere számára még megingathatatlan mértékek voltak, tudta, mi nagy és mi kicsiny, a civilizáció embere szerint minden lehet nagy is, kicsiny is, „felfogás dolga“ — és ezért nem ér semmit az egész, teszi hozzá Swft.

Az első két könyv az ember társadalmi életének szatírája, a második kettő az ember szellemi és erkölcsi értékének keserű kritikáját adja. A tudósok, akikkel Gulliver a Repülő Szigeten találkozik, a legcéltala-

nabb találmányokon dolgoznak, folyadékot eszelnek ki, amellyel ha bekenik a juh hátát, nem nő többé rajta gyapjú és oly szórakozottak, hogy disznóhólyaggal kell a fülükre ütni, mielőtt szólnak hozzájuk; nagyképű gögjükben megvetik azt az embert, aki ugyan nem elméleti alapon, de kitűnően intézi dolgait — elmélet és gyakorlat gyógyíthatatlan kettőssége!

A *Houyhnhnm-ek* országában, a nemes lovak az urak és ló-sorban tartják az embereket, a *yahoókdx*. Gulliver a nemes lovaktól tudja meg, milyen förtelmes állat az ember. A yahook megrohanják és agyonütik egymást, falánkok, iszákosak és legpiszkosabbak valamennyi állat közt. (De ezt csak azért mondhatta, teszi hozzá Gulliver, mert azon a vidéken nincsen disznó.) Kiválasztják maguk közül a leglustábbat és legcsúnyábbat és annak vakon engedelmeskednek.

A legmulatságosabb a nagy műben mégis maga Gulliver, a komoly angol polgár, aki tiszteletet érez a liliputiak iránt, bátor az óriásokkal szemben és semmi groteszk csoda nem tudja nagyképű komolyságából kibillenteni. Swift stílusának titka a halálos komolyság, a „faarc“; a legnagyobb képtelenségeket is kristálytiszt, klasszikus ütemű nyelven, a legszebb angol próza nyelvén adja elő, sosem mosolyodik el. Az angolok szeretik a *practical jokeot*, a nem szóbeli, hanem tettebeli tréfát; Swift egész attitűdjében van valami, ami a *practical joke*-okra emlékeztet. Egy korában nevezetes jósról és naptárcsinálóról megírja, hogy megjósolta saját halálát, majd egy idő múlva bejelenti, hogy meg is halt, — amikor a szerencsétlen jós tiltakozik, vitába száll vele, bebizonyítja, hogy már rég meghalt és nincs joga vitatkozni. Az ír kérdés megoldásául azt indítványozza, hogy egyék meg az újszülött ír csecsemőket: így az írek száma is örvedetesen csökken majd és a növekvő húshiányon fe segítenek. *Directions to servants*, Utasítások szolgák számára c. írásáról az ember nem tudja, a részlet-naturalizmus diadala-e, vagy pedig egy neurotikus

ember számol-e be házi szenvedéseiről. Figyelme kiterjed minden ostobaságra és gonoszságra, amellyel a személyzet gazdáit felbosszanthatja. „Asszonyod éjjeliedényét hagyd egész nap a hálószoba ablakában, hogy jól kiszellőződjék.“ „Mindig csukj be egy macskát a szekrénybe, ahol a porcellánedényeket tartják, nehogy egy egér befurakodjék és eltörje azokat.“ A példák Swift technikáját is illusztrálják: a helytelen dolgot úgy adja elő, mintha nagyon is helyes volna és egy abszurd ötlettel indokolja meg, hogy miért helyes.

A Gulliver kétségkívül a legnagyobb könyvek közé tartozik. Nemcsak iróniájának, szellemességének semmit sem csökkenő ereje révén („kacaja fülünkbe csikordul a századokon át“ — mondja Thackeray), hanem úgy is, mint emlékmű az emberi szenvedésről. Belőle tudjuk meg, mennyit szenvedhet a swifti ember, aki nem ismeri „a nyugodt, békés állapotát annak, aki bolond tud lenni a gazemberek között“.

Az angol klasszicizmus arcélehez hozzátartozik Philip Dormer Stanhope, *Earl of Chesterfield* is (1694—1773) híres, ma is sokat olvasott *Leveivel*, amelyeket keresztfiához, tulajdonképpen saját törvénytelen gyermekéhez intézett. Az earl La Rochefoucauld és La Bruyère angol tanítványa. Felismeri az emberek gyengéit és arra oktatja fiát, hogyan boldogulhat az életben e gyengék felhasználásával. „Légy kellemes az emberekhez“, ez a főszabály; Chesterfield, mint kellemes századának igaz fia, minden világi előmenetelt ennek tulajdonít és igen üdvös tanácsokat ad a kellemesség művészetére vonatkozóan. *Leveivel* záródik le az *Udvari Ember* Castiglionetól kiinduló érdekes irodalmi vonala.

A polgári irodalom kezdete

Pope, Swift Chesterfield az éremnek csak egyik oldala. A klasszikus ízlést inkább csak a szellemi és társadalmi elit tette magáévá, a polgári közönség hiányos tanultságinál fogva sem tudja követni. A puritán hagyomány sokkal mélyebb gyökeret vert benne, semhogy egyetérthetne a vezető rétegek deista közömbösségével és erkölcsi frivolitásával. Szorgalmas, komoly, templomba járó emberek, igazi lelki táplálékuk még nagyon sokáig nem az irodalom, hanem a prédikáció, értékrendszerük a szöszék alatt alakul ki.

Ez a polgári társadalom a restaurációkor elvesztette szavát és csak lassan találja meg újra. De az időszaki sajtó, a Grub Street hozzá fordul, belőle él. És itt születik meg az új irodalom, amely már a polgári szellemet hordozza. Ez az új irány a klasszicizmussal csak egyben rokon: a *common sense*, *SL* józan ész tiszteletében. Műfaja nem a költészet és nem a szatira, hanem a színdarab és főképp a diadalmasan kibontakozó realista regény.

„Defoe, Richardson és Fielding mindhárman mintegy véletlenül csöppentek bele a regényírásba“, mondja *Raleigh* az angol regényről írt könyvében. „Sikerük mutatja, mennyire elő volt készítve a közönség erre a műfajra.“ Előkészítette az angol polgárság *matter-of-fact*, tényeket szerető szelleme; a klasszicizmus által kiélezett kritikai és szatirikus hajlandóság; az óriási érdeklődés a La Bruyere-szerű arcképek, a jellem- és emberismeret iránt, amint ez már a *Tatler* és a *Spectator* lapjain is megnyilvánul; és legfőképp az akkoriban megjelenő naplók és életrajzok tömege. A barokk regény 1700 körül kimegy a divatból, a common sense emberei nem hajlandóak többé bevenni ezeket a képtelenségeket. A korízlés hasonlított egy kissé a maihoz: a közönség ma is unja a régi típusú lélektani regényt, finomságait nem hiszi el, inkább „igaz“, „megtörtént“ dolgokról akar olvasni; így

jöttek divatba az életrajzok és önéletrajzok, akárcsak a XVIII. század eleién.

A Grub Street ontotta is az „igaz történeteket“; legtöbbnek a hosszú címe is így kezdődik: *A Time Relation*, igaz beszámolás. Ebből a tömegtermelésből emelkedik ki *De Foe*, a realista regény megteremtője. Zseniális felfedezése abból állt, hogy rájött, Leslie Stephen szavaival élve, „hogy az ember nagyon sok fáradságot takarít meg, ha maga találja ki a tényeket, ahelyett hogy felkutatásukkal vesződnék“.

Dantei De Foet (1660?—1731) a legangolabb írónak nevezik. Józan kalandor, mint hőse, Robinson. Élete szívós harc a megélhetésért. Eleinte kereskedelmi vállalkozásokba bocsátkozott, azután mint politikai kém élt Skóciában, majd élete nagy részén át a Grub Street szorgalmas irodalmi proletárja volt. Pályája legelején írja legmerészebb írásait: *The Shortest Way with the Dissenters* (1702) a szektáriusok meggyőzésére meglehetősen hasonló módszereket ajánl, mint Swift az ír kérdés megoldására; e művéért kalodába csukták és bebörtönözték; *A True-Rorn Englishman* c. satirikus költeményében azt bizonyítja, hogy tiszta angol nincs is, az angol ember vagy brit, vagy szász, vagy dán, vagy normann rablóktól származik, ami végeredményben egyre megy.

Azután ő is „igaz történeteket“ kezdett írni. Az angol irodalomtörténet nevezetes dátuma 1706; ebben az évben jelent meg De Foenak egy kis traktátusa: „Igaz beszámolás bizonyos Mrs. Veal megjelenéséről 1705 szeptember 8-án.“ Ez a Mrs. Veal egy szellem, aki megjelent barátnőjének, hogy másvilági tekintélyével figyelmébe ajánljon egy megvásárlásra érdemes vallásos könyvecskét. Igaz beszámolást szellemjelenésekről nagyon sokat írtak akkoriban; Mrs. Veal megjelenésében az az újság, hogy De Foe, a nagyobb hitelesség kedvéért, az esemény minden apró részletkörülményéről beszámol. Itt születik meg De Foe realista módszere: a realizmus eleinte nem

több, mint kitűnő üzleti fogás, hogy művét valószínűvé tegye és így propaganda-értékét növelje. De Foc azután is rengeteg „igaz beszámolást“ írt meg nem történt dolgokról, ilyen két remekműve is, a *Robinson* és a *Moll Flanders*. Amikor ezeket írta, már hatvan év körül lehetett és egy szélütésen is túlesett már.

*Robinson Crusoe*hoz (1719) *Alexander Selkirk* skót tengerész története szolgáltatta az alapot. De Foe az igaz adatokat nem tartotta megfelelőeknek, ezért felhasználásukkal egy kitalált alak kitalált történetét írta meg. Rendkívül tanulságos, hogy Selkirk elbeszélését nem azért vetette el, mert nem volt eléggé regényes. Ellenkezőleg, ami Selkirkkel történt, bizonyos fokig regényesebb, mint a Robinson-regény: Selkirk macskákat tanított táncolni és hazatérte után megszőktetett egy előkelő hölgyet. De Foe ezeket a regényes mozzanatokat nem használhatta, mert valószínűtlenné tették volna könyvét, az olvasó nem hitte volna el, hogy igaz történet — a valóság ugyanis sosem annyira valószínű, mint egy realista regény.

A Robinsonban is uralkodik De Foe „statisztikai“ módszere: mindenre pontosan emlékszik, a cédrusfa, amelyet hajóépítés céljából kidöntött, éppen öt láb tíz hüvelyk átmérőjű alsó részén, a hajó éppen huszonhat ember befogadására alkalmas stb. (Angol szakértők szerint ezt a hajót, ha pontosan épp olyan volt, mint ahogy Robinson elmondja, sosem lehetett a vízre bocsátani.)

Robinson az emberiség közös kincse; mindnyájan rajta nevelődtünk, akárcsak Gulliver utazásain. Egész műfajt teremtett, a *Robinsonádot*, minden nemzetnek támadt saját Robinsonja. A műfaj a preromantikus korban mind erősebb rousseauista, „vissza a természethez“ vonásokat öltött; maga De Foe sokkal praktikusabb lélek volt, semhogy ráért volna a természetben elmerülni. Azt sem hiszem, hogy tudatosan az emberi civilizáció kialakulását akarta volna bemutatni művében.

Másik remekműve, a *Moll Flanders*, már sikamlós tartalmánál fogva sem válhatott gyermekkönyvvé. Moll Flanders tizennégyszer ment férjhez, többek közt saját fivéréhez, akit nem ismert; majd mikor megöregedett, tehetséges tolvajnő lett belőle. Ügy látszik, még a puritán angol polgár is szívesen olvasott ilyen történeteket, feltéve, hogy a szerző, mint De Foe, az előszóban biztosította, hogy művével az erkölcs-telenséget akarja leleplezni és „nincs a könyvben egy gonosz cselekedet sem, amely előbb vagy utóbb nem teszi véghezvivőjét boldogtalanná vagy szerencsétlenné“. Maga Moll Flanders is még kellő időben megbánta bűneit a börtönben, még egyszer és utoljára férjhez ment és Amerikában új életet kezdett. Széles társadalomábrázolásával, kitűnő kalandjaival ez a könyv a Robinsonnál is szórakoztatóbb olvasmány.

A realizmus a következő lépést nem a regény, hanem a színdarab területén tette meg. 1731-ben került színre *George Lillo* (1693—1739) drámája, *A Londoni Kereskedő*;, avagy *George Barnwell története* Rémhistoria a könnyelmű inasról; új benne az, hogy Lillo az inas gazdájában a polgári erényt dicsőíti, megteremtve a „polgári drámát“. (Tulajdonképen csak felújítja a Shakespeare-kor egyik tendenciáját.) Magyar szempontból meg kell említeni, hogy Lillo *Elmerte* címen klasszikus ízlésű drámát írt Bánk bánról, ez a legegyszerűbb vonalvezetésű Bánkfeldolgozás. A többtől főképp abban különbözik, hogy a királyné szerelmes Elmericbe (Bánkba) és ez a szerelem a történet fő indítéka.

Ezután jött Richardson. *Sámuel Richardson* (1689—1761) még inkább polgárember, mint De Foe; szelíd, visszavonult életű kis nyomdász és kiadó. Világraszóló hírnevét első regényének, *Pamelának* (1740) köszönheti. Hősnője szobalány egy előkelő háznál. A ház fiatal ura el akarja csábítani, de Pamela erényes ellenállása annyira megrendíti, hogy végül is

feleségül veszi. Avagy az erény jutalma, mondja az alcím.

Richardson a történetet levelek formájában adja elő, amelyeket Pamela ír tisztos ösz szüleinek. Ez a módszer, amely annyi nagy és kis követőre talált, teljes szakítás a kalandos regény addig uralkodó formájával; immár nem az esemény a regény lényege, hanem a lélek reagálása az eseményekre.

Itt már teljes vértetben jelenik meg az angol szentimentalizmus; ez segítette a regényt diadalra. A szerző nem kíméli meg az olvasót Pamela szenvedésének semmi részletétől sem, — a puritán közönség nyilván úgy szerette a lelki kínokat, mint a középkori ember a mártírok testi szenvedéseit. Pamela jóleső könnyek áradatát váltotta ki Európaszerte. Ez a XVIII. századi szentimentalizmus még nem a Wertherkor általános érzelmessége, csak bizonyos morális, puritáni érzélgősség. Az embereket a jóság hatja meg, vagy inkább az a nehezen meghatározható valami, amit akkoriban *erénynek* neveztek.

Pamela alakja azóta sokat vesztett vonzó erejéből. Egy kissé mintha női Robinson volna: okos, bátor, dolgos és törhetetlen. De a női vonások hiányoznak belőle. Nincs benne semmi gyengeség, egy pillanatig sem jön kísértésbe, tisztában van erkölcsi kötelességével. Ebben az első szentimentális hősnőben voltaképpen nincs is semmi érzelm, szíve csak arra való, hogy állandóan sajnálja önmagát. Egyébként szíve is az erkölcsi parancsnak engedelmeskedik: a csábítót gyűlöli és megveti, de abban a pillanatban, amint tisztességes szándékkal közeledik hozzá, egy életre szóló hűségese szerelem ébred benne.

A regény különös érdekességét az adja meg, hogy a XVIII. században még a puritán író is a legnagyobb magátólértetődősséggel veszi át a rokokó erotikus hangulatát. Pamela gazdája a csábítás és erőszak valamennyi eszközét felhasználja a leányzó erénye ellen és Pamela mindig csak az utolsó pillanatban

menekül meg — és ez az utolsó pillanat sokszor oly kényes helyzetben következik be, amilyenről mai zordonabb századunkban Richardsonnál sokkal szabadabb felfogású írók is csak óvatosan mernének beszélni. „*Az erény jutalma*“ semmivel sem kevésbé sikamlós olvasmány, mint a *Moll Flanders* — és még jobban mutatja, mennyi képmutatás és lelki álság húzódott meg a puritán homlokzat alatt.

Richardson másik nagy regénye, a *Clarissa Harlowe*, szintén egy üldözött polgári ártatlanságról szól; de ezúttal az olvasók érdeklődése nem annyira a leányzó, mint inkább főrangú csábítója, *Lovelace* felé fordult. Lovelace a restaurációs vígjátékok elvetemült fiatal gavallérja, a polgárság felől nézve. Richardson művészete itt is olyan kétarcú, mint előző regényében: Lovelace-ba, a gaz csábítóba Richardson minden nőolvasója beleszeretett.

A Pamela tette regényíróvá a Richardsonnál sokkal kiválóbb *Henry Fielding*et.* Fieldinget ugyanis annyira felbőszítette a Pamela szentimentalizmusa, könnyes szemű képmutatása, hogy egy ellenregényt írt, *Joseph Andrews*nek, Pamela kétes erkölcsiségű fivérének történetét. Miután ilymód rájött a realista regény módszerére, több nagyszabású regényt írt; kiemelkedik közülük a *Tom Jones* (1749).

Fielding e regényével a képmutatás, a puritán hagyaték árnyoldala ellen száll hadba. Az angol közönség azóta is nagy gyönyörűségét találja abban, ha ezt a nagy nemzeti bűnét ostorozzák, az angol írónak szinte kötelessége, hogy elítélő szavakat ejtsen a „cant“-ről, — de az olvasók magukban nagyon jól tudják, hogy az angol képmutatást az angol idealizmustól és az angol önfegyelemtől nagyon nehéz elválasztani; ezért a képmutatás elleni harcot íróikra

* *Henry Fielding* szül. *Skarpham-Parkban* 1707-ben, nemesi családból. 1728—37-ig színpadi szerző, 1745-től bíró, 1752-től lapszerkesztő, 1754-ben hal meg.

bízzák, maguk pedig olyanok maradnak, amilyenek voltak.

Fielding tudatos és harcos realista: úgy érezte, hogy Richardson hamis képet festett, ő majd megmutatja, milyen az élet, milyen az ember. Az ember olyan, mint Tom Jones: természettől fogva jó ösztönök élnek benne (az optimista, XVIII. században vagyunk), ha szíve sugallatát követi, nemes és szép tettekre képes; de az ember gyenge és befolyásolható és nem hallgat mindig tisztább ösztönzéseire. Ha vétkezik, gyengeségből vétkezik, nem szabad túlságosan elítélni, a szívet kell nézni, nem a tettet és nem a látszatot. Fielding megbocsátó, humánus erkölcsi magatartása a common sense-en alapul, irtózik minden puritán túlzástól, mert nem látja értelmét — és mert, XVIII. századi ember lévén, nem szeret semmit sem, ami az életet kellemetlenné teszi.

Megmutatni, milyen az ember igazán! Fieldingben már sok van a XIX. századi regényírók leleplező szenvedélyéből: Sophia pl., az angyali hősnő, csalódásában elveszti életkedvét, nem nyúl ételhez-italhoz és hervadni kezd, mint a szentimentális hősnők. De egyre éhesebb lesz; éhség és bánat egyideig gyilkos küzdelmet folytat belsejében, míg végre az éhség győz és Sophia hatalmas étvággal nekilát az asztalra készített hideg vacsorának, Fielding kimondhatatlan öröme. „Ilyen az élet.“

Megértése és megbocsátása hősével szemben messzebbre megy, mint amennyit a mai erkölcsi érzés megengedne; azt talán még el lehetne nézni, hogy Tom Jones, az angyali Sophia szerelmese, minden szembejövő nővel hűtlenkedik, persze csak gyengeségből — de nehezebb megbocsátani, hogy e hűtlenségekért anyagi ellenszolgáltatási is elfogad. A XVIII. században vagyunk: úriembernek inkább megbocsátották, ha selyemfiú vagy ha hamiskártyás, mint azt, hogy dolgozik. Másik nagy regényében, *Amelia*-ban (1751) jóformán már másról nincs is szó,

mint arról, hogy mi mindent bocsát meg szemrebbelés nélkül Amelia, az anyagi menyasszonynál is anygalibb hitves. Fielding regényeinek úgy látszik a megbocsátás a gyenge oldaluk.

Az olvasót Fielding regényeinek szolid angol vonásai ragadják meg; oly kiadások, oly férfiasak, mint a roastbeef, az életnek szélesen, vígan hömpölygő folyamát tárják elénk, a szép századot, a jóévtvágyú embereket, a nyugodt, diadalmas angol életkedvet. A valóság nagylélekzetű, vidám és tárgyilagos ábrázolása, ami De Foenál még mintegy fogás és véletlen csak, itt már biztos és magával ragadó művészetté izmosul. Fielding az istenáldott nagy elbeszélők közé tartozik, Dickens és Thackeray, Tolsztoj és Thomas Mann ősei közé.

Fielding szellemi szomszédságában találjuk *Tobias Smollett*t (1721—1771). Ez a nagy realista kiváltkép a tengeri élet viszontagságainak ismerője. Főművének, a *Roderick Randomnak* (1748) hátborzongató tengeri részei a leghíresebbek és *Trunmon* kapitány (a *Peregrine Picklebcn*) valamennyi későbbi tengeri medve őse. Smollett savanyú és ironikus skót természet, az édes századból keveset élvezett és nyers rosszkedvvel írta le az árnyoldalát: az erőszakos katonafogást, a hajópincékbe dobottak kínjait, a XVIII. századi nagyváros délies piszkát és nyüzsgő utcai életét. A realista módszer az ő kezében már sokkal inkább módszer, mint Fieldingnél; regénygyára van, amelyet üzemben kell tartani, mert sürgetik a kiadók. A kalandregényből még többet vesz át, mint Fielding.

Mind Fielding, mind Smollett kevésbé kényes ízlésű. Jóízű verekedések jelzik a nagy fordulatokat, alakjaik brutálisak és a ház előtt állónak fejére ürített éjjeli edény úgy tér vissza ezekben a könyvekben, mint egy wagneri vezérmotívum. A rokokó kecsesség Angliában csak vékony púderréteg egy brutálisabb valóság fölött; ez a század az iszákosság és a meg-

vadult kártyázás kora, az a kor, amely *Hogarth* metszeteiben tükröződik.

A harmadik nagy regényírónak, *Lawrence Sterne*-nek (1713—1768) különös, illanó lényé magában áll a korban — csak a romantika terem majd hozzá hasonlókat. Vele vonul be az irodalomba a későbbi regény legfőbb témája: a *bonyolult ember*. Richardson emberei vagy jók vagy rosszak, Fieldingéi becsületesek vagy képmutatók; Sterne embereit nem lehet ilyen mindennapi kategóriákba beosztani. Tulajdonkép nincsenek is emberei: önmagáról ír, önmagát tükrözi még a mellékalakokban is.

Whimsical, szeszélyes író, mondják az angolok. Ez a speciális angol írói tulajdonság megvan már *Donne*-ban és a barokk költőkben is. Sterne szorgalmasan böngészte a régi angol írókat és felhasználta a különösségeket, amelyeket bennük talált, hogy könyveit még szeszélyesebbé tegye. Elbeszélő formája, azt lehetne mondani, a kitérés, a közbevetés, a fonál szándékos elvesztése. A megkezdett, de félbeszakított elbeszélést esetleg nyolcvan lappal odébb folytatja, hogy megint félbeszakítsa. Kedvenc írásjele a gondolatjel, akad mondata, amelyben kilenc gondolatjel is van. Regényeiben komoly filozófiai elmélkedések, sőt egyházi beszédek (anglikán lelkész volt) váltakoznak trágár francia éekkel, középkori rémtörténetek érzelmes szerelmi jelenetekkel. Még tipográfiája is szeszélyes, néha oldalakat üresen hagy, jelezve, hogy itt olyasmiről van szó, amit nem lehet elmondani. De főképen irónia és szentimentalizmus ügyes és gyors keverésével idézi fel a valóság kétoldalú voltának meggyőző érzését, mint később *Byron* és *Heine*. *Don Quijote* és *Sancho Panza* egy személyben.

Negyvenhét éves korában aratta első sikerét *Tristram Shandy*-hoz (1759). Ez a szeszélyes önéletrajz sosem fejeződött be: a könyv egyharmadát már elolvastuk, amikor a hős végre megszületik. Mikor az író a könyv elsc felét megírta, azon elmélkedik, hogy

már egy éve írja ezt a könyvet és még mindig csak egy napot mondott el életéből. Vájjon hány évig kel-
lene élnie, hogy utolérje magát? A Tristram Shandy
ötlettömkelegéből kiemelkedik *Uncle Toby*, a rokkant
katonatiszt alakja: Uncle Toby már csak *hobbyjának*,
rögeszméjének él, a kertben megásatja a németalföldi
háború várait és hűséges káplárja segítségével végig-
játssza a várostromokat. A hobby a legfontosabb az
életben — ez Sterne nagyon angol filozófiája.

Másik nagy műve *The Sentimental Journey*, az
Érzelmes Utazás (1768). Hőse, Yorick franciaországi
útján csak egyet lát meg: embereket, akik felkeltik
benne a rokonszenv és a részvét érzését. „Gróf úr“,
mondja Yorick, „ezért nem láttam a Palais Royalt, —
sem a Louvre homlokzatát — sem nem kíséreltem meg,
hogy a képeket, szobrokat és templomokat leíró angol
könyvek számát szaporítsam. Mert minden szép
lényre úgy tekintek, mint egy templomra és inkább
az ő lelkébe térnék be és inkább nézném az ott fel-
aggatott eredeti rajzokat és kidolgozatlan vázlatokat,
mint akár a Rafael Transzfigurációját.“ A szentimen-
tális utazó nem mulaszt el egy alkalmat sem, hogy
meghatódjék. Meghatja egy kolduló szerzetes, egy
halott számár gazdája, egy süteményt áruló rokkant
katonatiszt, egy szép és ártatlan szobalány, és főképp
önmaga, hogy olyan tisztos és erényes, egyszer sem
csókolja meg a szép szobalányt. Pedig Yorick nagyon
szerelmes természetű. „Egyike volt életem különös
áldásainak“, mondja, „hogy úgyszólván minden órájáb-
ban rettentően szerelmes voltam.“ A regény folyamán
több ízben majdnem valami szerelmi kalandba eresz-
kedik, de mindig a majdnemnél marad és a regény
úgy is végződik be, hirtelen, egy mondat közepén,
amikor Yorickkal éppen történnék valami.

Sterne szentimentalizmusa, amint látjuk, tuda-
tosan még nem több, mint a XVIII. századi ember
morális elérzékenyülése saját jólelkűségén, még „az
erény diadala“ — de mondatainak különös zenéjében,

nyugtalanul csapongó ötleteiben, egész magatartásában öntudatlanul már valami sokkal szubtilisabb> nagyon modern és nagyon érdekes érzékenység szólal meg. Nem lehet rá mást mondani, mint ezt a rossz értelemben annyit használt szót: finom. Árnyalatokra reagál, apró rezgéseket tud szavakban visszaadni, hangulatot tud teremteni, mint csak néhányan a legjobb modernek közül. Minden *impresszionizmus* őse. A rokokó törekenység legszebb emlékei közé tartozik.

Az utókor nem egységes Sterne megítélésében. Sokan, így *Taine* is, bohócnak látják, szemére vetik hatáskereső és hisztérikus modorát, őszintétienségét. Csakugyan, ha a XIX. századi realizmus idői nézzük, Sterne pl. Fieldinghez viszonyítva sajnálatos eltévelyedés. De ha Proust felől, a XX. századi regény felől nézzük, Sterne új fejezet a regény történetében. A magasrendű, modern regény Cervantesszel, kifinomodottabb formájában Mme de La Fayette-tel kezdődik, Fieldinggel és Smollettel kapja meg a széles, életszerű társadalmi hátteret. De ezek mind „alakokról” írtak, Sterne az első, akinek témája az Én, *belül-né zetből*; nem az Én története, mint a nagy Vallo-másokban, hanem az Én tiszta létezése, valósága, *az Én, amikor nem történik vele semmi*.

A század nagy angol regényíróinak sorát *Olivér Goldsmith* (1728—1774) zárja le. Híres könyve, *The Vicar of Wakefield* (1766) a morális szentimentalizmus legrokonszenvesebb terméke. A jólelkű, hiszékeny falusi lelkésznek és családjának története, a könyv idilli hangulata és kedves humora Goethe és kora szemében nagyon kedves volt és vonzóerejéből mindmáig sokat megtartott.

Goldsmith színdarabja, *She Stoops to Conquer*, az angol vígjátékot új fázisában mutatja be, távolodóban a régiebb vígjáték frivolitásától. Ha elfogadjuk a vígjáték kissé valószínűtlen kiindulását (egy fiatal gentleman tévedésből kocsmának néz egy vidéki

úriházat és szállást vesz benne), kitűnően mulathatunk rajta. Még mulatságosabb és sokkal színesebb, szellemesebb *Richárd Brinsley Sheridan* (1751—1816) *The Schoolfor Scandal*-ja, a század legjobb angol vígjátéka. Ez is a képmutatást leplezi le, mint a Tom Jones.

A XVIII. század utolsó harmadában az angol ízlés mindinkább függetlenné válik a klasszicizmustól, új áramlatok kerekednek felül, amelyekről a *Preromantika* fejezetében lesz szó. Az időszak feltétlen tekintélyű irodalmi vezére, *Johnson** mégis teljesen a klasszikus felfogásnak hódol és hivatalosan meghosszabbítja annak uralmát majdnem a század végéig.

Minden nagy irodalomnak van egy-két rejtélye: írók, akiknek tekintélyét és hírnevét a külföldi nem tudja megérteni. Az angol irodalomnak ilyen rejtélye *Dr. Johnson*.

Óriási irodalmi súlyát és nem csökkenő népszerűségét írásai egyáltalán nem indokolják meg, ezt még az angolok is elismerik. Életének főműve egy nagy angol *Szótár*. Írt mulatságos, Voltaire *Candidate*-jára emlékeztető „keleti“ regényt *Rasselas* címen, benne az emberi törekvések hiábavalóságát mutatja be; skóciai útirajzában *Macpherson* nagy misztifikációja ellen szállt síkra (1. ott); *The Lives of the Poets* címen életrajzot írt Mütönről, Drydenről, Popéról, Swiftről és másokról, okosan, de minden bensősége-sebb megértés híján. Szakembereken kívül ma már senki sem olvassa írásait. Talán stílusa hatott lefegyverezően kortársaira? Stílusa a könnyed század csodálatos swifti prózája után megdöbbenő visszaesés az előző kor nehézkes, latinos mondat-össállatai közé. „Sir“, mondta egyszer Goldsmith *Dr. Johnson*nak,

* *Sámuel Johnson, Dr. Johnson, ahogy az angolok nevezik, 1709-ben szül. Lichfieldben, kispolgári családból. Folyóiratokba dolgozik, majd maga ad ki reviewket (The Rambler, The Idler). 1762-től állami támogatást kap, jólétbe kerül, furcsa hajótörött emberekből egész gyűjteményt tart el házában, rajongójával, Boswell-lel (1740—1795) nagy utazást tesz Skóciában. Megh. 1784-ben.*

„ha ön kis halacszkákról ír, az olvasó azt hiszi, hogy bálnákról van szó.“

Varázsa tehát nyilván „egyéniiségében rejlett“.

De azt olvassuk, hogy barátságtalan, mogorva ember volt, külsejét elhanyagolta, rettenetesen sokat evett, beszéd közben kellemetlen mellékszöveket hallatott és amit beszélt, pedáns és unalmas volt. A kortársak mégis versenyeztek társaságáért, gorombaságait szívesen lenyelték, csakhogy azt mondhassák, együtt voltak vele.

Beszélgéseit, véleményeit és ítéleteit rajongója, *James Boswell* örökítette meg az utókor számára *The Life of Samuel Johnson* (1791) c. könyvében, amely ma is minden művelt angol kedves olvasmányai közé tartozik. Ez a könyv még Dr. Johnsonnál is nagyobb rejtély. *James Boswell* a középszerűnél kevésbé intelligens, de minden mértéken felül nagyképű és fontoskodó ember volt és személyiségének bélyegét híres művére is rányomta. Megható és egyben mérhetetlenül komikus, mekkora fontosságot tulajdonít minden szónak, amelyet Dr. Johnson és főképp, amelyet ő maga ejtett az idők folyamán. Dr. Johnson véleményei, legalább is úgy ahogy *Boswell* feljegyezte, ha nem közhelyek, akkor nyilvánvaló ostobaságok, egy maradi elme rosszkedvű füstölgései. Legfeljebb annyit kell elismernünk, hogy az irdatlan terjedelmű könyvnek vannak egyes részletei, amelyeknél érezzük, hogy ha angolok volnánk, ez biztosan nagyon tet-szenék nekünk.

Gibbon Az angol klasszicizmus nagy történetíró-művésze *Edward Gibbon* (1737—1794), kinek a késői Rómáról és Bizáncról szóló hatalmas műve, *History of the Decline and Fali of the Román Empire* (1776—88) a Felvilágosodás egyik nagy kritikai fegyverténye és számos későbbi történelmi regény és dráma ihletője.

AZ ANCIEN RÉGIME

Rokokó

A XVIII. század jellegzetes szellemi vonásai Angliában alakultak ki, de Franciaországon keresztül hódították meg a világot. Ez a század éppúgy a franciák százada, mint az előző: ha rágondolunk, sévres-i porcellánfigurák és Voltaire gúnyos arca jutnak eszünkbe. A műveltség egész Európában francia műveltséget jelent, az udvarok és előkelő társaságok nyelve, irodalma és gondolkozása mindenütt francia. Európa szellemi képe a nagyközépkor óta nem volt olyan egységes, mint ebben a korban; és ez az utolsó egység, mielőtt Európa széthullik nemzeti civilizációkra. Ez az egység az arisztokratikus kultúra utolsó felvonása, „színgazdag alkonyata“. Az angol irodalomban és társadalomban, amint láttuk, a polgárság békésen, szinte észrevétlenül foglalja el helyét — a franciáknál ugyan a polgárság szolgáltatja a robbanó anyagot, amely majd a forradalomban lángragyúl, de a forma még egészen az arisztokráciáé.

Az udvari kultúra késői, kifinomult fiai elfordulnak a Nagy Század méltóságteljes, nehézkesen monumentális formáitól; mindenben a könnyedet, a kecseset, a szórakoztatót keresik, a frivolitás világnézetté lesz. Az udvar, az ünnepélyes Versailles helyett a nagyvaros előkelő ssa/owjaiban játszódik le a mozgalmas irodalmi élet, amelynek pletykáiról kézzel írt

újságok értesítik a nagyközönséget és *Melchior Grimm* báró (1723—1807) *Levelei* a kíváncsi külföldi udvarokat. Teljesen nő-középpontú kor: csak olyasmit szabad írni, amit hölgyek is könnyen megérthetnek. Mindennél fontosabb a kecses és szórakoztató szerelmi játék, a galantéria. Az egész életet gáláns ünneppé átalakítani: ez a vágy, amely a provencei virágkor óta az arisztokratikus kultúra éltető eleme, most, a vég előtt, nagyon közeljár a megvalósuláshoz. A század optimista világszemlélete is elősegíti, hogy a valósággal dacolva, valami furcsa rokokó héroizmussal az utolsó pillanatig fenntartsák a látszatot, hogy az élet szép és mulatságos dolog.

A század nem kedvez a tiszta költészetnek, mert az igazi költészet részben nem közérthető, részben pedig irracionális, hiszen a nagy érzéseken és a szabad képzeleten alapul. A szűkebb értelemben vett szépirodalom hanyatlásnak indul. Minthogy a XVIII. század kultúrája formai szempontból még teljesen arisztokratikus, színház és költészet terén mereven ragaszkodnak a Nagy Században kiépült klasszikus szabálytanhoz, — de hiányoznak a nagy eszmei erők, barokk heroizmus és barokk vallásosság, hogy azokat továbbra is étellel töltsék el. A XVIII. századi francia irodalom három irányban eleven és alkotó: egyfelől a *könnyű irodalomban*, az alkalmi költészet, az erotikus szórakoztatást nyújtó regény és novella területén, másfelől pedig a *népszerű tudományosságban*, amely egyúttal forradalmi propaganda is. Harmadszor pedig ebben a században alakul ki a nagyszerű francia *regényírás*.

A játékos és bájos rokokó szellem legjobb irodalmi képviselője *Marivaux* (Pierre Carlet de Chamblain de, 1688—1763). Szindarabjai (*Lejeu de Vamour et du hasard*, *Les fausses confidences*, *L'Épreuve* s mások) kecses és lélektanilag pontos csevegések a szerelemről — a szerelemről, amely nem ismer társadalmi korlátokat, a szerelemről, amelynek különösen a

kezdetre érdekes és kellemes. Regénye, *Marianne* (1731—41) azt a szerepet tölti be a francia irodalomban, amelyet Richardson művei az angolban; talán hatott is a *Clarissára*. Marianne is nemeslelkű és nagyon okos, nagyon céltudatos polgárlány, mint Pamela és Clarissa, — de sokkal bajosabb angol rokonainál. A lélekrajz is finom, árnyalatos, szinte már túlságosan is ráérős és szörszálhasogató, akár csak a XIX. századvégi francia regényekben. Az erkölcsi szentimentalizmus itt is nagy szerepet játszik, Marianne és környezete csupa nagylelkűség, csupa megindult szeretet. Hogy Valville lovag nem veszi mindjárt feleségül szívszerelmét, az ismeretlen szülőktől származó Mariannet, az nem a fiú szívtelenségén múlik, mint Richardsonnál, hanem a társadalmi különbségen. Ennek komolyságát Marivaus sokkal józanabban látja, mint Richardson és alapjában véve természetesnek és magátólértetődőnek tartja. Legfeljebb annyi forradalmiság van benne, hogy kivételt akarna tenni az ilyen angyali lények kedvéért, mint amilyen Marianne.

A rokokó halhatatlan regénye *Prévost Abbé Manon Lescautja* (1731).* Ez a csodálatos könyv is nemes úrfi és kispolgári lány szerelméről szól, ez a század nagy témája, a társadalmi feszültségek regényszerű, erotikus kifejeződése. Manón és szerelmese, *Des Grieux* lovag első pillantásra olyanok, mintha a XVIII. századi festmények kifejezéstelenül kedves, babaarcú figuráinak irodalmi megfelelői volnának. Manón könnyelmű és felületes, nem tud lemondani az élet kellemességeiről és minthogy ezekhez csak egy módon juthat el, *Des Grieux* megbocsátja neki hűtlenségeit. *Des Grieux* nem ismer más érzést, mint a szerelmet; ez már nem is érzés, ez az élete.

* *A.-F. Prévost d'Exiles* szül. 1697-ben Hesdinben, jezsuita, majd katona, majd benedekrendi szerzetes, majd angliai száműzött, igen hányatott életet él, rengeteget ír, teljesen jelentéktelen dolgokat. Megh. 1763-ban.

És itt nő ki a regény a rokokó szűk határai közül. Des Grieux szerelme *grande passion*, misztikus legyőzhetetlen, vak lelki végzet — az a szerelem, amelyet nem is ismer ez a könnyű század. Manon Lescaut a szerelem alapkönyvei közé tartozik, Werther és Karenina Anna társaságába.

Des Grieux szenvedélye szerelmi rabszolgaság. Olvasása közben az ember minduntalan felháborodik: Des Grieux megbocsát, de az olvasó nem tud megbocsátani Manonnak, ennek a gyűlöletes frivol senkinek, aki százszor méltatlan ekkora szerelemre. Sokszor azt gondolja magában az ember, ilyesmi nincs is, ehhez a XVIII. századi franciák tragikus túlfinomultsága, férfiatlansága kellett, — de nem vonhatja ki magát a könyv megrázó hatása alól. Manón a XVIII. századi francia irodalom egyetlen megrázó alkotása, — s megrázó is marad, amíg szerelmek lesznek a világon.

A rokokó a sikamlós erotika fénykora. A szellemes trágárság annyira hozzátartozik a kor arculatához, hogy még a komoly irodalom sem lehet meg nélküle. A tudós *Montesquieu* élete nagy művébe, a *L'esprit des lois*-ba obszcén gondolatokat dolgoz belé, hogy olvasóinak kedvében járjon; *Voltaire* bőven áldoz az útszéli múzsának, *Rousseau Vallomásai* sem éppen leányszobába valók és *Diderot* írja talán a legmulatságosabb „malac“ regényt, a *Les Bijoux Indiscretst*. Vannak e műfajnak európai híró szakírói is, a maga korában leghíresebb az *Iffabb Crébillon* volt (1707—1777), a *Le sophia* szerzője. A *Le sophia* és a *Les bijoux indiscrets* keleti milióban játszódik: 1704-ben megelentek franciául az Ezeregyéj meséi és rendkívül népszerűvé tették a kalifákat és háremeket. *Restif de la Bretonne* (1734—1806) tizenhat kötetes *Monsieur Nicolasja* a pornográfián kívül korfestő realizmusáról nevezetes, *Taine* bőven felhasználja adatait az ancien régime erköcsrajzához. Nem beszélnének erről a műfajról, ha nem volna oly jellemző a korra,

továbbá ha nem volnának művészi értékek a nagyok ilyen irányú írásaiban is, és ha nem ez a műfaj készíti elő az utat a rokokó harmadik nagy regényéhez, *Choderlos de Laclos Les Liaisons dangereuses-Jéhez*.*

E regény levelekből áll, amelyeket „egy társaságban gyűjtöttek össze és kiadták más társaságok okulására“. A levelek közül csak azok érdekesek, amelyeket a regény intrikus hőse és hősnője ír egymáshoz, áldozataik levelei sablonosak. A hős és hősnő egymást támogatják naiv lelkek megrontásában, hírnevek tönkretételében, mígnem egymás ellen fordulnak és liaisonjuk egymás számára is veszedelmessé, sőt végzetessé válik. Kettejük emberismerete, szerelmi és társadalmi éleslátása a végsőkéig kifinomult: mindent előre ki tudnak számítani, életük minden eseményét előre megrendezik, — ez az előre megrendezés is hozzátartozik a színházias rokokóhoz, legmagasabb kifejeződését Goethe Wilhelm Meisterjében éri el, ahol egy titkos társaság előre megtervezi W. Meister életének eseményeit. A *Liaisons* hőseiben a francia pszichologizáló hajlam mániává, gyilkos és kártékony szenvedéllyé duzzad.

A könyv a rokokó-szerelem legérdekesebb dokumentuma. A szerelemből itt kiküszöbölnek minden érzelmi elemet és ami maradt, azt letagadják; a szerelem az ész dolga és főképp társas jelenség. Minden a „nagy színház“ előtt játszódik le, ahogy ők mondják; az a fontos, hogy mit szól hozzá a világ, hogy a szerelmi siker vagy sikertelenség növeli-e a lovag ellenállhatatlanságának vagy a hölgy megközelíthetlenségének nimbuszát. Lelkeket és életeteket tesznek tönkre, hogy a skalpokkal dicsekedhessenek. Ennek a könyvnek olvasása közben érezzük, mennyire dekadens kor ez, mennyire a legvége valaminek.

* *Pierre Ambroise Choderlos de Laclos* szül. 1741-ben Amiensben. A forradalomban nagy szerepet játszik, ő dolgozza ki Robespierre beszédeit; Napóleon alatt magasrangú katonatiszt. A *Liaisons* 1782-ben jelenik meg. Megh. 1803-ban.

De még ebben az idegesítő, szadisztikusan gonosz könyvben is rengeteg rokkó báj van: az, hogy emberei milyen gondtalanok, mennyire ráérnek minden szépre és minden rosszra, magán hordja az *ancien régime* világának visszahozhatatlan édességét.

A Felvilágosodás

A francia Felvilágosodás nagy írói elsősorban tudósok és gondolkozók; de gondolataikat, a kor igényeinek megfelelően, művészi, szellemes és közérthető formában közlik. Még a társadalmi elégedetlenségnek és a vallási kritikának is kecses köntösben kell megjelennie. A kor kötelező frivolitása bizonyos szűk határok közé szorít a forradalmi szellemet. A forradalom előkészítésének is divatjellege van: a hit tételeit kétségbevonni szellemes társasjáték, az elnyomottakért részvétet érezni szentimentális álarcos multság, minden új eszméből műkedvelő színielőadás lesz, bállal egybekötve. A szalonoknak fogalmuk sincs róla, hogy maguk alatt vágják a fát, — az íróknak sem. A Felvilágosodás optim zmusával az hiszik, hogy a nagy átalakulás simán megy végbe, mihelyt az emberek az ész szavára hallgatnak. A király személyét *ancien régime*-beli hódolattal veszik körül, a nyílt istentagadás plebejusi nyerseségétől idegenkednek és úgy gondolják, hogy a szabadgondolat és a Felvilágosodás nem a nép számára való, az egész mozgalom a szalonok magánügye. Álmukban sem hinnék, hogy forradalmat készítenek elő.

Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, bárón de ..., 1689—1755) jelentősége a Felvilágosodás szempontjából az, hogy összehasonlítás és ezáltal már bírálat tárgyává is tette a politikai intézményeket, a kormány formákat és ogi képződményeket, amelyeket előtte maguktól értetődő, örök adottságoknak tekintettek; ezt a vizsgálódást tartalmazza élete nagy műve.

a *L'esprit des lois*, a Törvények szelleme. Az irodalmat nem ez a hatalmas és rendszertelenül papírra dobott gondolattömeg vonzza, hanem régebbi, kisebb munkái, így elsősorban a *Lettres Persanes* (1721). E levélgyűjteményben két fiktív perzsa levelezik Parisból az otthonmaradtakkal. A levelezés kétfelé vet világot: egyrészt egy Perzsiában lejátszódó mulatságos és sikamlós háremtörténet vonalai bontakoznak ki, másrészt a két perzsa igen szellemes és „tárgyilagos“, mert a konvenciókat tekintetbe nem vevő képet rajzol a francia társadalom életéről; a perzsák, a józan ész világánál, nevetségesnek tartanak mindent, amit az európaiak mondanak és tesznek, elsősorban természetesen a vallási és erkölcsi „előítéleteket“. Az értékeket relatív voltukkal ássa alá, mint az óriások és törpék közt utazó Gulliver. Másik irodalmi jellegű műve a *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), Elmélgedések a rómaiak nagyságának és hanyatlásának okairól, történetfilozófiai mű, mintegy a *Vesprit des lois* előjátéka. Gondosan kihegyezett, okos és fölényes rövid bekezdéseivel olyan, mintha La Rochefoucauld vagy valamelyik másik nagy kiábrándult történetfilozófijára adta volna magát.

A Felvilágosodás legfőbb irodalmi fegyverténye a *Nagy Enciklopédia* (1751—72). Szerkesztésében résztvett a kor valamennyi nevezetes szabadgondolkzója, ezért *enciklopédistáknak* is nevezik őket. A kötetenkint megjelenő mű rengeteg viszontagságon ment keresztül, több ízben betiltották, munkatársai elvesztették kedvüket és bátorságukat, de mindegyre sikerült újra megszerezni az engedélyt, hogy folytassák, míg végre a századnak ez a legrepresentánsabb alkotása befejezést nyert és hatása semmivel sem volt kisebb, mint amekkorát megalkotói vártak tőle. Csakugyan a Felvilágosodás legveszedelmesebb fegyvere lett. Feleletet tudott adni minden szaktudományos és filozófiai kérdésre, amely a század emberét foglalkoztatta, és

olyan formában, hogy mindenki könnyen megért-
hette. A cikketek a kritika, az „előítéletek“ ellen való
harc ihlette, de oly diplomatikusan fogalmazták meg,
hogy azokból sem váltott ki nagyobb felháborodást,
akik nem voltak a Felvilágosodás feltétlen hívei.

E hatalmas munka lelke, legfőbb mozgatója
*Denis Diderot** volt. Vele vonul be a francia iroda-
lomba a kispolgár; a francia kispolgár munkabírása,
nagy étvágya, népi nyersesége, harsány gall nevetése,
intelligenciája, hite a józan észben és ösztönös, fel-
tétlen ellenszenve az arisztokratikus hagyományok
iránt. Nem a szalonok embere, de bátorságát, arrogan-
ciáját a szalonokban sem veszíti el, — ő már nem-
csak szellem, hanem verség, alkat szerint is azok közül
való, akik a nagy forradalmat csinálják.

Ő fedezte fel ebben a kecses formákhoz kötött,
klasszikus ízlésű, az életet konvencionális játékként
élő korban az *eredetiség* értékét. Az uralkodó klasszikus
szépségideállal szembeállította a „jellegzetes“ fogal-
mát. Esményképe nem a tudatos és tudós szó-
művész, hanem a teremtő géniusz; a romantiká-
ban oly nagy szerephez jutó zseni-elméletet ő ala-
pítja meg.

A zseni-elmélet megalapítója maga is úgy dolgo-
zott, mint ahogy a zseniről képzelik: az írás életszük-
séglete volt, a megírt művel nem törődött többet;
legkitünőbb alkotásai kéziratban maradtak, így regé-
nyei is, *La Religieuse*, *Jacques le Fataliste* és a *Le neveu
de Rameau*, amely Goethének annyira tetszett, hogy
a kéziratból lefordította németre, azután visszafordí-
tották franciára... *A Le neveu de Rameau* egy

* *Denis Diderot* szül. Langresban 1713-ban. Nem vállalt
állást, hogy egészen az irodalomnak élhessen, órákat adott, könyv-
tároskodott, sokat nyomorgóit. 1745-ben megbízzák a Nagy Enciklo-
pédia szerkesztésével. 1749-ben a vincennes-i várba zárják egy írásáért.
A király nem engedi meg az Akadémiának, hogy tagjai közé válassza.
Nagy Katalin cárnő megvásárolta könyvtárát és kinevezte annak
könyvtárosául, Diderot Pétervárra ment a kegyet megköszönni.
1784-ben halt meg.

„eredeti ember“ portréja, egy elzüllött tehetségé, nagyszerű szellemi csavargóé, aki túl van a jón és rosszon^ és minden ocsmánysága dacára közelebb áll Diderot szívéhez, mint a szabályos és közepszerű emberek. A dialógus bő ömlésében mintha Rabelais rég felejtett őshumora és Rabelais életérzése támadna újra fel: „Minden mindegy, csak az a fontos, hogy én én legyek és Ön Ön“, mondja Rameau haszon-talan unokaöccse.

A polgári drámát is Diderot és *Nivelles de la Chaussée* (1691 v. 92—1754) vezeti be a francia színpadra, a morális szentimentalizmus szellemében, — ez a *comédie larmoyante*, a könnyfakasztó vígjáték.

Az enciklopédisták legfőbb pártfogója *Voltaire*,* ügyüket az ő nevének varázsa segíti diadalra. Voltaire írói dicsőségét és hatalmát ma már nem is tudjuk elképzelni. Egy egész század és egész Európa számára nemcsak az író par excellence, hanem annál is sokkal több, az ész, a haladás, a tudomány és a jövő megtestesítője. Előtte csak Erasmus és Aretino élveztek hasonlót Voltaire népszerűségéhez (Voltaire örökölte mind a bölcs hollandi, mind a szemtelen velencei szerepét) és utána csak Goethe volt ennyire fejedelem az írók világában.

* *Francois Marié Arouet* szül. 1694-ben Parisban, jómódú polgári családból. A *Voltaire* nevet „Arouet le ir“ (ifjabb Arouet) betűiből állította össze. A jezsuitáknál tanult, a Régensség idejének frivol szalonéletében nyerte el világi csiszoltságát és szabadgondolkozását. A főnemesi Rohan-család egy tagjával való összetűzése miatt a Bastille-ba csukták, majd Angliába száműzték (1726—29). Hazatérte után (1734—1749) szerelmének, az okos és művelt Mme de Chateletnek kastélyában élt Cireyben. Átmenetileg az udvar kegyeit is élvezte: 1745-ben udvari történetíró lett, a következő évben kir. kamarás és az Akadémia tagja. De hamar elvesztette az udvar kegyét; 1750-ben Potsdamba megy, Nagy Frigyes porosz király udvarába. A király óriási tisztelettel fogadja, de idővel összekülönböznek, Voltaire 1753-ban botrányos jelenetek után elhagyja Poroszországot. Hosszabb bolyongás után Genfben telepszik le, majd 1760-tól kezdve Franciaország sveici határán, Ferneyben él saját kastélyában. XV. Lajos halála után visszatér Parisba, az itteni fejedelmi Unnepeltetés fáradaibaiba hal bele 1773-ban.

Voltaire maga is többnek érezte magát, mint „csak írónak“; óriás terjedelmű munkásságában kevés az olyan alkotás, amely türelmes gonddal, a halhatatlanság számára készült, — legtöbb írása harcias alkalmi írás, napi kérdések által kiváltott reakció: a Felvilágosodás harcos és körülharcolt vezérének jelentései és napiparancsai. Az aktivista művészi attitűd első nagy képviselője: minden sorát azért írja le, hogy vele közvetlen hatást gyakoroljon a társadalomra. Ez is újítás a klasszikus századdal szemben, amikor az író kívül és fölötte állt a napi életnek, a nagy hierarchia egy más síkján.

Rögtönzésszerűen dolgozta ki tragédiáit is, amelyekkel megalapította írói hírnevét. Érezte, hogy korában már megsápadt a nagy racinei hagyomány, a színpadon már csak szép szavak hangzottak el, de hiányzott a tragikus léggör. Angliai száműzetésében megismerte Shakespeare-t és a magasfeszültségű angol drámát. Elhatározta, hogy a galantériát és az udvari szerelmet visszazorítja arra a helyre, amelyet a tragikum veszélyeztetése nélkül foglalhat el. A francia tragédiába bevitte a gondolatot, a „filozófiát“, vagyis amit akkor annak neveztek: a harcos egyházellenes tendenciát. *Mahomet ou le fanatisme* a történelmi valóság szuverén tekintetbe nem vételével Mohammedet, mint aljas népbolondítót mutatja be, aki sötét hatalom- és bosszúvágyának kielégítésére használja fel híveinek vak odaadását. Késői drámái valamennyien a fanatizmus ellen szállnak harcba.

De drámái újításaiban megállt a félúton. Az udvariasságot, a klasszikus ínomkodást mégsem kapcsolta ki egészen. Hasonlítsuk csak össze legjobb darabjának, *Zairen&k*, féltékenységből gyilkoló hőstét, *Orosmanel* Othelloval: milyen szelíd és jólnevelt Orosmane, ez a keleti zsarnok (nem arab, hanem nemes scytha, siet elárulni magáról), milyen finoman társalog a nem kevésbé előkelő szellemű *Zaire-ja*, és igazán csak félreértésből öli meg, félreértésből,

amely nem véralkatából következik, mint Othello esetében. *Semiramiséban* kísértet jelenik meg, mint Shakespeare darabjaiban; de fényes nappal jelenik meg, az egész hadsereg szeme láttára^ kidolgozott szónoklatot mond és eltűnik, — a francia klasszicizmust éppen ezzel a jelenettel kapcsolatban gúnyolja ki *Lessing Hamburgische Dramaturgie-é.m.k* legsikerültebb részében. Az egyhangú és színtelen görög-római színhely elől exotikusabb tájakra menekül, de a Szentföld (*Zaire*), Arábia (*Mahomet*), India (*Les Guébres*), Amerika (*Alzire*) és Kína (*Uorphelin de la Chine*) épp olyan francia az ő színpadán, mint Görögország és Róma. A klasszikus ízlés csak annyi engedményre volt hajlandó, hogy a *Uorphelin de la Ckineban* a színésznők nem abroncsos szoknyában léptek fel. A francia dráma ilymód vesztett előkelőségéből, de életszerűség szempontjából nem nyert.

Még kevesebb szerencsével jártak Voltaire újításai a másik nagy műfaj, az eposz területén. Fiatalkorának gátnélküli becsvágyával elhatározta, hogy nemzeti eposszal ajándékozza meg a franciákat. Megírta az *Henriade-ox* (1723) IV. Henrikről, a türelmes, civilizatorikus tetteiben nagy királyról. Amint a józan ész századának megfelelt, nem mithikus, hanem közeli történelmi kort választott; a mithikus apparátust azonban nem merte teljesen elhagyni és istenek helyett sápadt és lényegtelen allegorikus alakokat léptetett fel, mint pl. a *Discorde-ot*, a *Viszályt*. Ez Voltaire legkevésbé őszinte, legkevésbé eleven alkotása. Gunyoros tehetségének sokkal jobban megfelelt a komikus eposz, *La Pucelle*, amelyben az Orléansi Szűz legendáját csúfolja ki. De ennek az igen mulatságos és igen trágár műnek rikácsolóan kegyeletsértő hangja még a nem vallásos lelket is bántja.

Értékesebbek nagy történelmi művei, különösen az *Essai sur les moeurs* és a hatalmas *Siècle de Louis XIV.* (1751); ezekkel a művekkel a civilizációs té-

nyekre is kiterjedő modern történetírás alapjait vetette meg.

De írói géniusza legerősebben a hagyomány nélküli, klasszikus szabályok által nem kötött műfajokban nyilvánul meg, így a novellában és a kisregényben. Ez utóbbi műfaj gyöngye a *Candide* (1759) s ez irányregény a Gondviselés ellen. Fantasztikus balesetek, csapások és szörnyűségek revúszerűen vidám felvonultatásával mutatja be, hogy nincs igaza *Leibniznek*, ez a világ egyáltalán nem a legjobb valamennyi lehetséges világ közül.

Leginkább voltairei művek azok a műfajilag meghatározhatatlan apróságok, röpiratok, levelek, amelyekkel *Angliai Leveleinek* sikerétől kezdve (1734), de különösen ferneyi visszavonultságából árasztja el a világot; ezek terjesztik leginkább a voltairianizmust. Leleményessége, változatossága magábanálló; mindig új és új álöltözetben, új és új abszurd ötlettel lép olvasói elé, akik a tudós pap, a naiv bennszülött stb. mögött stílusáról mindjárt megismerték a rejtett és rajongva tiszteit szerzőt. Iróniáját nem lehetett fel nem ismerni; más francia is értett a szellemes gúnyolódáshoz, de olyan könnyed, olyan gyors és olyan gyilkos, mint ő, azóta sem volt senki.

De a kortársakat talán nem is annyira írásai bővölték meg, mint inkább sikere, hírneve. Harmincéves korában már Franciaország első költője, *Hennádé*-jának csak angol kiadásáért 150.000 frankot fizettek, ami akkor sokkal több pénz volt, mint ma. Európa leghatalmasabb uralkodói, Nagy Frigyes és II. Katalin versengtek barátságáért. (A mi II. Józsefunktől Voltaire rossznéven is vette, hogy Franciaországba utaztában nem nézett be hozzá.) Ferneyben udvartartása van, áhítatos zarándokok keresik fel a világ minden tájáról. Visszatérése Parisba diadalmenet, a nagyváros másról sem beszél; amikor elmegy az Akadémiába, a halhatatlanok felkelnek és elébe mennek az előcsarnokba, amikor színházba megy, a színé-

szék rögtönzött ünnepély keretében megkoszorúzzák a Houdon-készítette híres mellszobrot, amely máig is ott áll a Comédie-ban. És amikor meghal, temetése a halódó XVIII. század nagy díszfelvonulása, a kor teljes színpadi pompájában, egész Franciaország ott színészkedik koporsója mögött és a király és királyné a Tuileries-ben leeresztett redőnyök mögött reszket, amikor a nagy halott elhalad ablakuk előtt.

1816-ban azután eljött az idő, hogy fanatikus gyűlölői éjnek idején ellopták csontjait a Panthéonból és egy szemétdombon földelték el. Mert ennek az embernek része volt minden dicsőségben és minden gyalázatban egyaránt. Franciaország legünnepeltebb költője Franciaország legüldözöttebb embere is volt. Mint fiatalembert, a Bastille-ba zárták, azután megverették és amikor elégtételt akart venni, megint a Bastille-ba zárták, majd Angliába tanácsolták. Egész életét menekülés közben töltötte, nagyjából a francia határon, hogy az első jelre külföldre szökhessen; imádott Parisába csak késő öregkorában térhetett vissza. Műveinek nagyrészt nem adhatta ki saját nevében, álneven, külföldön, dugva jelentek meg és Voltaire letagadta őket, még mielőtt megjelentek volna. A műveket azután elkobozták, elégették, hóhérrel tapostatták széjjel, műveinek terjesztőit pellengérré állították, tüzes vassal megbélyegezték és gályára küldték, úgyhogy Voltaire, akinek jelmondata volt: *Ecrasez Finfame!* tapossátok szét a gyalázatost, keserűen írta: „Nem mi tapossuk szét a gyalázatost, hanem a gyalázatos tapos szét bennünket“. — írásai mégis eljutottak mindenhová, ahová kellett. Az akkori ^enzúra fejletlen technikával dolgozott: mindent megtiltottak, de semmit sem tudtak megakadályozni.

A XIX. század azután mindent elkövetett, hogy megtépázza Voltaire nimbuszát. Összefogott ellene romantika és vallásosság, francia tárgyilagosság és német féltékenység. Kimutatták esendő jellemének minden árnyoldalát, felületességét, hiúságát, pénzéhességét, szer-

vilitását, gyávaságát. Vallásfilozófiáját, amelynek értelmében a vallás ravasz papok koholmánya, azóta fölényesen megcáfolta a vallástudomány. Szemére vetették, nem alaptalanul, hogy a XIX. század lapos, nyárspolgári materializmusának ő egyik legfőbb létrehozója; hogy géniusza csak rombolni tudott, építeni nem.

És mégis — az írás legnagyobb vitézei közé tartozik. Szent Péter kösziklóját támadásai nem döntötték meg, romboló hatása elmúlt, de ami jó benne, megmarad. Egész életén át, de különösen férfikorára érve, ferneyi remeteségéből, az elnyomottakért, az igazságtalanul szenvedőkért harcolt: azokért, akik ártatlanul szenvedtek el a fanatizmus üldözését, azokért, akik egy ostoba igazságszolgáltatási rendszer áldozatai lettek és a jobbágyokért, akiket a feudalizmus emberalatti sorba nyomott le. Harcolt az „édes életért“, a békesség, a megértés, az általános jólét, a szabad munkalehetőségek, az egészség, testi tisztaság és kényelem, a mindenki számára kellemes életkörülmények eljöveteleért, mindazért, ami felé a boldog XIX. század azután küszködve haladt. A jobbak szívébe belevéselt egy emberi eszményt, amelynek megvalósulását azóta is várjuk.

Az enciklopédisták és a forradalmárok közt *Beaumarchais** az irodalmi átmenet. *Le mariage de Figarójának* 1784-es óriási és botrányos sikere („a király nem akarja, hogy előadják, *tehát* elő fogják adni“, mondta *Beaumarchais*) már a forradalom első eseményei közé tartozik.

Beaumarchais, min író, *memoárokkal* tűnt fel, amelyeket egy nagy perének alkalmából adott ki.

* *Pierre Augustin Cárón de Beaumarchais* szüL 1732-ben *Parisban*. Apjának órasmesterségét folytatja, majd udvari tisztviselő, királyi hercegnők zenetanára, pénzember, színműíró, *Voltaire* összes műveinek balsikerű kiadója, fegyvert szállít az északamerikai fellelőknek, titkos megbízatással külföldön jár, hogy megakadályozza a *XVI. Lajost* és *Marié Antoinettet* gyalázó pamfletek terjedését; forradalmár és a forradalom áldozata. Emigrációban hal meg 1799-ben.

E kor közönsége általában lázasan érdeklődött a perek iránt és az ügyvédi védőbeszédék és hasonló igazságszolgáltatás körüli pamflettek kéziratban, igen nagy példányszámban keltek el akkoriban Fáris utcáin.

Memoárjainak sikere elősegítette két főművének színpadi népszerűségét is. Időrendben első közülük a *Le barbier de Seville* (1775). Beaumarchais az örök víg játéktémát, a gyámlányát hasztalan őrző gyám történetét megtoldotta a korszellemnek megfelelő „filozófiával“ és *Figaro* alakjával. Figaro, a csodálatos borbély, a picaro-regények hősenek és a klasszikus vígjátékok inasának ivadéka, de micsoda korszerű átalakulásban! Ő a felszabadult inas, aki nemcsak hogy okosabb gazdáinál, hanem — és ez a nagy újság — neki is van igaza gazdáival szemben, ő a rendes ember. Figaro igazsága a második darabban, a *Le Mariage de Figaróban* tűnik ki igazán. Figaro nősülni akar és menyasszonyát kell féltennie gazdájától, Almaviva gróftól. Itt mondja el Figaro híres monológját: „Mit tett Ön (a gróf) a sok jóért, amit kapott? Méltóztatott megszületni, ez minden. Míg én, az istenit neki! . . . több tudományra és számításra volt szükségem, csakhogy megéljek, mint amennyit száz éven át elhasználnak Spanyolország kormányzására.“ Legjobban, legeszeveszettebben a főnemesség tapsolt és lelkesedett. Soha még társadalmi osztályban nem volt erősebb a lefelé, a saját inasai és a saját sirja felé húzó ösztön, soha osztály öngyilkosabb nem volt az ancien régime francia arisztokráciájánál.

Beaumarchais ötleteinek bámulatos tűzijátéka alig vesztett pompájából az idők folyamán. Meg tudjuk érteni, hogy ennyi szellemességnek nem tudott ellenállni a világ legszellemesebb közönsége. Mégis, a darabok és maga Beaumarchais is valahogy ellen-szenvesek. Nem a szabad polgár beszél e darabokból, hanem a felszabadult inas. Az enciklopédisták eszméi

Figaro ajkán szentelen ségek lesznek. Beaumarchais — és vele a francia forradalom egyik oldala — negatív módon bár, de olyan szorosan hozzátartozik az ancien régime-hez, mint az inas a gazdájához.

A XVII. század nagy „moralistáinak“. La Rochefoucauldnak és La Bruyère-nek hagyományait folytatja e század közepén *Vauvenargues* (Marquis Luc Clapière de..., 1715—1747). Voltaire első igazi rajongója fiatal katonatiszt, aki egészségi okokból kénytelen elhagyni a hadi szolgálatot és nemes dicsőségvágyának egész hevével az irodalom felé fordul, de meghal, mielőtt művét megalkothatta volna. Csak előkészületei láttak napvilágot: 1746-ban megjelentek *maximái*, amelyekben a fiatal kapitány mintegy terepszemlét tart az irodalom és a közönség fölött, mielőtt rohamra indul.

Ezek a maximák csak félszázaddal megjelenésük után kezdtek hatni, — ennyivel előzte meg Vauvenargues korát. Az Ész századának kellős közepén a szenvedély romantikus elsőbbségét hirdette. „Ha a szenvedély olykor merészebb tanácsokat ad, mint a meggondolás, azért van, mert több erőt is ad végrehajtásukhoz.“ „A nagy gondolatok a szívből jönnek.“ „Senki sem követ el több hibát, mint az, aki csupán megfontolás alapján cselekszik.“ „A fiatalok kevesebbet szenvednek saját hibáik, mint az aggastyánok okossága miatt.“ A tett és a dicsőség szabad, heroikus kultuszában már mintha a forradalmi és a napóleoni idők lelkesedése szólalna meg.

A másik moralistával, *Chamfort-tól* (Sébastien Roch Nicolas, 1741—1794) már bent vagyunk a forradalomban. Elégedetlen, függetlenségéhez szenvedélyesen ragaszkodó homme de lettres, a szalonok vendége, de átlát házigazdáin és beavatottan gyűlöli őket, testét tönkreteszi a vérbaj, amely Chateaubriand szerint az emberekből jakobinusokat csinál. A forradalom robespierrei, diktatórikus fordulata kétségbe ejti; bebörtönözik, kiszabadul és öngyilkossági kísér-

letet követ el, amikor azt hiszi, hogy újra el akarják fogni. Majd nemsokára meghal betegen.

Maximált és anekdotáit halála után, 1795-ben adták ki. Ezek a keserű mizantropiával átítatott mondások Franciaországban sokkal kevésbé voltak népszerűek, mint Németországban. Az első romantikus nemzedék, Schlegelék és Novalis, tőle tanulták az aforizmatikus formát, 1803-ban németre fordították és igen nagy hatást tett *Schopenhauert*^ aki számos mondását átvette, úgyhogy sok pesszimista igazság, amely mint Schopenhauer bölcsesége él a köztudatban, valójában Chamforttól ered.

Két emlékirat

Ebben a században keletkezett a világirodalom két leghíresebb emlékirata.

*Saint-Simori** herceg hatalmas terjedelmű emlékiratai XIV. Lajos és a Régenség idejéről szolgálatnak bőséges, nem mindig megbízható, de mindig nagyon érdekes adatokat. Az ember, aki e roppant mű mögött áll, már a maga korában is elavult különc volt. Világnézetének gerince az, hogy ő „duc et pair“, francia herceg. Neki még XIV. Lajos sem eléggé arisztokratikus, visszavágyódik XIII. Lajos korába és még régebbre, a csorbítatlan feudalizmus napjaiba. XIV. Lajos az udvarába hívott és részben kényszerített főurakat hatalmuk elvesztéséért az etikett, a rangsor és a szép szertartások játékával kárpótolta; Saint-Simon volt az a naiv lélek, aki ezt a játékot egészen komolyan vette, az ő szemében az, hogy kinek van joga előbb belépni az ajtón, metafizikai igazságot jelent. Írókról és egyéb polgárokról csak melleleg

* *Louis de Rouvroy, Saint-Simon herceg szül. 1675-ben rfrxullesben, katona és udvari ember, megh. jjs\$-ben. Visszavonultságában írta Emlékiratait! amelyek csak 1829—Hrben ulentek meg az kötetben,*

és kelletlenül tud nyilatkozni. Benne testesül meg irodalmi formában az az arisztokrácia, amely miatt a forradalomnak ki kellett törnie.

Ez a korlátolt oligarcha nagy művész, bizonyos tekintetben a XVIII. század legnagyobb francia írója. Megvolt benne az a különös képesség, amely azóta csak Stendhal és Proust tulajdona volt, hogy egy mozdulatot, egy látszólag semmitmondó jelenetet száz meg száz atomra tudott szételemezni, semmi el nem vett számára, a semmiből egy világot tudott kiemelni. Leír pl. egy *lit du roit*, gyűlést, XV. Lajos kiskorúsága idejéből. A gyűlés tárgya, hogy kimondják, hogy a pairek előbbre valók rangban, mint a „prince du sang“-ok, XIV. Lajos törvénytelen fiai. Saint-Simon ötpercenként helyzetjelentést közöl: ki hol áll, kivel beszél, milyen arcot vág. Minden apró jelenetével, minden szereplőjével ott hullámszik előttünk az egész tárgyalás, egyre fokozódó izgatottságban, míg végre a jogfosztott hercegek kipirult arccal elhagyják a termet. Mi közönséges halandók sosem éltünk meg semmit, ami részletekben oly gazdag, oly reális, oly életszerű volna, mint ez a tárgyalás. Milyen töredékesen élünk és látunk mi mindnyájan az ilyen száz évben egyszer születő művészekhez képest!

A másik nagy emlékirat-író a hírhedt velencei, *Giacomo Casanova** Neve az idők folyamán szinte egyetlen szóvá lett, a köztudatban mint a vüág leg-erkölcstelenebb szoknyavadásza él. Pedig Casanova szerelmi sikerei inkább csak mennyiségileg megdöbentők. A megszámlálhatatlan sok nő közül, akinél Casanovának sikere volt, nagyon kevésnek a meghódítása ütközött komoly ellenállásba. A nehézségek inkább külső, technikai természetűek, Choderlos de Laclos (1. ott) kényes és művészi igényű nőcsábítója

* *Giacomo Casanova, álnévén Seingalt lovag, 1725—1796. Emlékiratait késő öregkorában írta francia nyelven. Először németül jelent meg 1822—28-ban. A francia szöveg Stendhal átdolgozásában 1826-38-ban jelent meg**

Casanovának igen kevés kalandját vállalta volna. Casanova sikereinek óriási többsége „könnyű nő”, — ilyen nagyszámú szerelmi emléke nem is lehet másnak, mint olyan férfinak, aki nem válogatós.

De Casanova emlékirata sokkal több, mint könnyű és érdekesítő szerelmi kalandok sorozata. Hatalmas terjedelmű könyve a boldog XVIII. századnak, az ancien régime édes életének legsokoldalúbb, legplasztikusabb emléke. Casanova tulajdonképpen nem ért rá, mint a rokokó regények és színművek szerencsés hősei, hogy csak szerelemmel foglalkozzék; szegény ember volt, meg kellett élnie valamiből és a XVIII. század legjellegzetesebb pénzkereső mesterségét választotta, kalandor lett. Mint kártyás, jós, aranycsináló, sorsjáték-bankár és hivatásos bárendező járta be a rokokó földrész valamennyi országát, mindenütt regényes és mulatságos kalandokba bonyolódva. Ifjúságát Olaszországban töltötte; Velenében az ólomkamrák foglya, rendkívül ravasz módon szökik meg; élvezi XV. Lajos Parisát, forrón szerelmes Spanyolországban, üdül Szejcban, Lengyelországban párbajozik, Hollandiában rengeteg pénzt keres, Londonban unatkozik, majd idősebb korában megfordul és kudarcot vall Nagy Frigyes, II. József és Nagy Katalin udvarában. Műve nyomán nagyszerű, víg és eleven képekben vonul fel előttünk a XVIII. század, ez a nagy karnevál. Aki szórakozva akar megismerkedni e század valamennyi oldalával, nem kell mást elolvasnia, mint Casanova memoárjait.

Casanova művészete, varázsa páratlan vitalitásában van. Minden nő, akivel találkozott, úgy megtetszett neki, mintha az első nő lett volna életében és mintha egész további sorsa attól függött volna, vajjon sikerül-e meghódítania. És nemcsak a szerelembe, — élete minden pillanatába egész lényével vetette bele magát. Amikor a szejci Einsiedelnben sétálva meglátta a híres kolostort, hirtelen ráeszmélt, hogy ő szerzetesnek született, heteken keresztül tár-

gyalt a rendbe való belépésének feltételeiről és a legkomolyabban hitte, hogy ott találja meg boldogságát, azután éppoly hirtelen meggondolta magát. Vitalitása természetesebb, pózmentesebb, mint bárki másé; nem elvből híve az életnek, mint mondjuk Rabelais vagy D. H. Lawrence: nem is tudja másképp elképzelni életét, mint ebben a tempóban és nem volt még lélek, aki nála kevésbbé ismert volna gátlásokat.

De mint minden nagy önéletrajzban, az övében is megeljük a világ másik oldalát is, a „tragikus életérzést“. „Az ember nem egyszerre hal meg“, írja, „hanem részletekben, amint érzékszervei fokozatosan cserbenhagyják.“ A mű második fele ezzel a fokozatos elhalással foglalkozik. Casanova öregedni kezd és lassankint minden ellene fordul, nők és uralkodók, pénz és szerencse, lassan-lassan, a szemünk előtt megy ki a divatból, kopik ki az életből. Nincs megrendítőbb látvány, mint ennek a félelmetes életnek lassú elhervadása; megrázó példázat a világi hiúságról és a mulandóságról, annál is inkább, mert Casanova sosem prédikál és sosem lágyul el, csak mesél, gyorsan és könnyeden.

És még megrázóbb tudni azt, ami már nincsen benne az Emlékiratokban: lassankint teljesen elszegényedett, egyre alacsonyabbrendű megélhetési forrásokat talált, míg végre a nagy kéjenc kénytelen volt azzal tengetni életét, hogy mint a velencei köztársaság kéme, feljelentette az erkölestelen festményeket és írásműveket. De végül is biztos révbe talált a csehországi Duxban, mint grófi könyvtáros. Itt élte le öregkorát, mindvégig nem csökkenő vitalitással, amely a kastély többi lakója elleni hadjáratokban talált levezető utat és abban, hogy megírta *Emlékiratait*. Casanova mindig is írónak érezte magát, Homéros-kommentárokat írt és vándorlásai közben egyre gyűjtötte az adatokat soha el nem készülő életművéhez, az összefoglaló sajt-lexikonhoz. De Emlék-

iratait, amelyeknek halhatatlanságát köszönheti, csak unalomból írta, minden különösebb szándék nélkül, kiadásukról nem gondoskodott, értékét csak jóval halála után fedezték fel.

Az igazmondás valószínűleg nem volt erős oldala. *Ligne* herceg találkozott Duxban az öreg Casanovával és emlékiratában feljegyzett egy csomó történetet, amelyet Casanovától hallott. Ezek a történetek vagy nincsenek meg Casanova emlékirataiban, vagy pedig egészen másképp hangzanak. De nincsen történelmi regény, amely a Memoároknál elevebb, szórakoztatóbb volna és tökéletesebben visszaadná egy gyönyörű kor szívverését.

Az olasz irodalom a XVIII. században

A XVIII. századi olasz irodalom Európaszerte legismertebb neve *Metastasio* (igazi nevén Pietro Trapassi, 1698—1782). Bécsben élt, mint udvari költő; *operaszövegei* fejezték ki legdallamosabb formában az udvari kor líráját. Szövegei zene nélkül nem teljeseek, „de költészetét már eleve áthatja és átalakítja a zene“, mondja róla *De Sanctis*. Metastasio az opera-műfaj és a kor szellemének megfelelően lehetőleg elkerülte a tragikus megoldásokat barátságos és nagylelkű befejezések kedvéért.

A század közepén az olasz irodalom levetkőzte a *secentonak*, az olasz barokknak bénító, spanyolos hagyományait és a francia Felvilágosodás és rokokó hatása alatt elevebb vérkeringés indult meg benne.

Az olasz színpad újjáteremtője *Carlo Goldoni*, Velence kissé polgáris-prózai és ugyanakkor kissé szélhámus rokokójának nagy képviselője (1707—1793). Rengeteget írt, azt mondják, volt év, hogy 16 vígjátékot is szerzett. A színdarab minden ágában dolgozott. Hazájából, Velencéből idővel Parisba költözött, ahol a párisi olasz komédiás-társaság igazgatója

lett; itt francia nyelven írt darabokat, franciául írta meg érdekes *önéletrajzát* is.

Vígjátékaiban a népi hagyományokból, a *commedia dell'arte*ből, az Olaszországban évszázadok óta divatozó rögtönzött színpadi játékokból indult ki. Átvette a *commedia dell'arte* állandó figuráit: *Pantalonet, Arlecchinot, Colombinát, Brighellát*, a komikus inast. A népi vígjátékot felfrissítette a francia klasszikus vígjáték szellemével. A nagy spanyolokhoz és franciákhoz képest nagyon is népi, kezdetleges. Talán leghíresebb darabjának, az *II Bugiardonak* (A hazug) témája minden lélektani éleslátását és költői szépségét elvesztette, *amíg Ruiz de Alarcon Le Verdad Sospechosa-jából* (1. ott) *Corneille Hazug)én* keresztül Velencébe érkezett; viszont annál többet nyert földízü, színpadi komikumban.

Goldoni ellenfele és vetélytársa, *Carlo Gozzi gróf* (1720—1806) minden idegen és demokratikus hatás merev ellensége; megmutatta, hogy népmesék színpadi feldolgozásával épp olyan színpadi sikereket tud elérni, mint a franciás Goldoni és így tudtán kívül a romantikus ízlés előfutára lett. A tündéri vígjáték idővel hatalmas virágzásnak indult, különösen Bécsben volt odahaza (1. Raimund) és nálunk *Vörösmartyt* inspirálta e műfaj a *Csongor és Tünde* megírására. Gozzi *Turandotjét* Schiller dolgozta át németre.

A XVIII. századi olasz irodalom legjobb neve *Vittorio Alfieri* gróf (1749—1803), a forradalmi évtizedek antikos méltóságú, előkelő forradalmárja. Tragédiáinak nagy részét Toscanában írta műzsájának, Albany grófnőnek, az utolsó Stuart trónkövetelő volt feleségének oldalán, de Parisban, a tettek színhelyén adta ki. Az ujjongva hívott francia forradalomból kiábrándult. Elhagyta Parist és olyan franciagyűlölet fogta el, hogy egy egész versciklus, a *Misogallo* megírására ihlette.

A színházat, mint a vele rokonlelkű *Schiller*, ő is erkölcsi, nemzetnevelő intézménnyé akarta tenni,

A színház hivatása szerinte az, hogy bátorságra, haza- és szabadságszeretetre tanítsa az embereket, az apró fejedelmek igáját nyögő olaszokban felébressze a köztársasági erényeket. A gyakorlatias, józan olaszok közt ő képviseli a kora-romantika magasztos, földszerűtlen, doctrinaire idealizmusát.

Ő valósította meg legkövetkezetesebben a klaszszikus dráma követelményeit. Mindent feláldozott a *szükségyszerűség* elvének: darabjaiból kiirtott minden véletlent, minden epizódot, minden mellékalakot, mindent, ami nem magát a tiszta tragédiát szolgálja. Darabjainak szépségét mégsem ez adja meg, hanem nagyszerű olasz retorikájuk, amely itt a szabadság-eszme szolgálatában áll. Minden darabja a zsarnokok ellen mennydörög és minden téma, amelyhez nyúl, zsarnokok és hősök gigantomachiájává tornyosul. Leghíresebb darabjában, *Saulban*, De Sanctis szavai szerint Isten a zsarnok: Alfieri megfordítja a bibliai elbeszélést és rehabilitálja a szerencsétlen királyt.

Nemes fanatizmusa, eszmei megszállottsága teszi értékessé híres *önéletrajzát* is.

A NÉMET IRODALOM A XVIII. SZÁZADBAN

A XVIII. század közepén kezdődik el a német irodalom virágkora. *Nagy Frigyes* porosz király diadalai nyomán megerősödik a német nemzeti önérzet; de ennél is fontosabb Nagy Frigyes ellenfeleinek, a franciáknak, a francia Felvilágosodásnak hatása. Maga Nagy Frigyes is franciául írt; a németet kocsisnyelvnek, irodalmi kifejezésre alkalmatlannak tartotta. A francia irodalom eredményeinek asszimilálása, vagy a velük való szembehelyezkedés e század német szellemi életének egyik legfőbb kérdése.

De ugyanekkor a német szellemmel egygyéforrt protestantizmus is új erőre kap a *pietizmus*bn. E vallási mozgalom meddő theológiai viták helyett az érzelmi, bensőséges áhítatban látja a vallásosság lényegét; hívei, *die Stillen im Lande*, felszabadítják a német kedélyvilág mélységeit és előkészítik a szentimentalizmus útját a lélekben.

A német írók hivatása az, hogy áthidalást keresenek a bennük működő két ellentétes irányú erő, pietizmus és Felvilágosodás, vagy tágabb értelemben kereszténység és újpogányság között. Ebből a magasztos szellemharcból születik meg a század végére érve a német szellem legnagyobb alkotása, a Goethe-kor *humanitás-eszméje*.

A német irodalom felújulása, amint illik a német alkathoz, az elméletből indult ki. A lipcsei *Johann Christoph Gottsched* (1700—1766) a francia klasszikus mintaképek és a *wolfdidnus* racionalista bölcsélet alapján rendszerbe foglalta a helyes irodalom szabályait és mintegy tíz éven át, kb. 1730-tól 1740-ig olyan ízlésdiktátori szerepet töltött be, mint az angol irodalomban egy félévszázaddal előbb Dryden. Közben ellenfelei támadtak a svejci *Bodmer* (1698—1783) és *Breitinger* (1701—1776) személyében. Az alapelvekben egyetértettek, de a vallásos svejciak a francia irodalomnál erősebben vonzódtak a rokonszemléű angol irodalom, elsősorban Milton felé, akit Addison ebben az időben fedezett újra fel és hozott újra divatba. Milton olvasása közben eszméltek rá, hogy a csodás elemet nem lehet kiküszöbölni, ha még oly racionálisan szabjuk is meg a költészet alapszabályait.

Az események a svejciakat igazolták, mert Milton követője és Bodmer pietista tanítványa volt a felújuló német irodalom első nagy neve, *Klopstock**. Ebben a kemény és ünnepélyes északnémetben éppoly határozottan lép fel a költői hivatástudat, mint csodált mesterében, Miltonban. Mikor elbúcsúzik iskolájától, búcsúbeszédében arról beszél, el kell jönnie a költőnek, aki megírja a német eposzt. Azután leül és megírja alnémet eposzt, a *Messiási*.

Fellépése a német irodalom egyik legnagyobb fordulata. Génusza egyik napról a másikra emeletekkel feljebb vonta a német irodalom szintjét és ugyanakkor,

* *Friedrich Gottlieb Klopstock* szül. 1724-ben *Quedlinburgban*, apja ügyvéd. A *Messias* eleje 1748-ban jelenik meg névtelenül a *Bremer Beitrage c. folyóiratban*, a német felújulás első orgánumban. 1750-ben *Bodmer* vendége *Zürichben*. A puritán *Bodmer* családik védencében, mert a „heiliger Jüngling“ korcsolyázik. 1751-ben c^l dán király meghívására *Koppenhágába* megy, kegydíjat kap és *Messiásán* dolgozik. Később mint dán királyi tanácsos él *Hamburgban*. Lelkesen üdvözli a francia forradalmat, a köztársaság pedig díszpolgárává választja. 1803-ban hal meg, temetése nemzeti esemény.

amikor a német irodalom sajátosan német lett, már egyenrangúvá is vált a nagy európai irodalmakkal. Tette elsősorban nyelvi tett, éppen ezért nehéz meghatározni: felszabadította a német költői nyelvet a barokk és a franciás klasszicizmus józan-száraz szabályai alól, beleszabadította a költészetbe az irracionális lélektérületek zenéjét és forgószelét. Nagy segítségére volt, hogy szakított a rímmel és időmértékes antikos verseket írt. Messiását is hexameterekben írta. A szokatlan versmérték arra kényszerítette őt és követőit, hogy szakítsanak minden szokványos kifejezéssel és az új mértékbe illő új kifejezéseket keressenek. Az új szavak azután új érzések hordozójává lettek: Klopstock verseiben bontakozik ki a *szenzimentalizmus* legszélsőségebb és legköltőibb formája, a német szenzimentalizmus, amelynek mibenlétével később bőven kell majd foglalkoznunk.

De emberi alakja talán még költészeténél is fontosabb hatást tett. Mikor az ifjú Goethe felkereste a híres költőt, azt találta, hogy Klopstock úgy viselkedik, mint a mennyei dolgok földi ügyvivője. Önérzete határtalan volt; amikor szerelméről valami nagyon nagyot akart mondani, azt mondta: „egy női Klopstock!“ Csalódások sosem érték; első fellépésétől kezdve rajongók bélelték körül életét, egész Németország, sőt a külföld is ünnepélyesen várta a Messiás elkészültét. Ha még hozzávesszük tárgyának vallásos jellegét, megérthetjük Klopstock költői méltóságtudatát, amely kihatott kortársaira, emelte a költők rendi önérzetét és az irodalom társadalmi megbecsülését.

A nagy eposz húsz énekben mondja el Krisztus utolsó földi napjait, halálát és mennybemenetelét. Az intrikát miltoni reminiszcenciákkal ellátott, de Miltonénál sokkal tehetlenebb ördögök vezetik. Az eposz tulajdonképpen első három énekével aratott átütő sikert, a következő, egyre gyengébb és egyre nagyobb időközökben megjelenő részleteket nagy

tisztelettel, de egyre kevesebb őszinte érdeklődéssel fogadták. „Klopstockot sokan dicsérik, de kevesen olvassák“, mondta Lessing; és amikor az elszánt Klopstock 1772-ben az utolsó énekkel is elkészült, műve már anakronizmus volt.

Azóta is kevesen tudták végigolvasni. A fő nehézség az, hogy nincs benne semmi fogható, semmi, amit le lehetne rajzolni vagy prózában el lehetne mesélni, csak a szférák zenének, csak a szavak visszhangos és szép dübörgését halljuk. „Körvonal, súly, hangos zaj ünneprontás volna ebben az atektonikus világban, amelyre fényhomályos takarót borít az Istennel társalkodó lélek áhítata“, mondja Turóczi-Trostler. Nincsenek benne alakok, csak túlvilági lények, pedig a sokezer kerub és szeráf helyett többet érne talán egy ember. Még a legemberibb *Abbadona*, a lázadását bánó, zokogó, szentimentális ördög, aki annyira meghódította az olvasónók szívét, hogy könyörgésükre a költő kegyelemről gondoskodott a számára.

Klopstock ellenlábasa *Christoph Martin Wieland* (1733—1813) a francia rokokó-frivolitás képviselője a német költészetben. Maga nagyon nehezen vetette le a pietista gátlásait, de attól kezdve elbeszélő költeményeiben és terjedelmes antik beöltöztetésű regényeiben (*Agathon*, *Die Abderiten* stb.) „érzéki örömkre“ beszélt rá Németországot. Legsikerültebb műve az *Oberon* (1780), regényes eposz, Shakespeare Szentivánéji Álmának és Huon de Bordeaux mondájának elemeiből szórakoztató mesét sző egy lovagról és egy kalifa lányáról, akik szerelmesek és nem tudnak várni.

Wieland a közönség, különösen az előkelő világ kedvence volt; megmutatta, hogy nemcsak franciául lehet szellemes, frivol és „felvilágosult“ könyveket írni. Klopstockért viszont a fiatal költők lelkesedtek, így a göttingai *Hainbund*, amelynek tagjai oltárra helyezték Klopstock képét, ellenben elégették az

erkölcstelen Wieland könyveit, azután ógermán modorban körültáncoltak egy fenyőfát. A Bund legnevezetesebb tagjai *L. H. Ch. Hölty* (1748—1776), aki az akkor nagyon divatos *sírversek* szakköltője volt és *Johann Heinrich Voss* {1781—1826), a Homéros-fordító és a *Luise* c. polgári idill szerzője. *Salomon Gessner* (1730—1788) szentimentális próza-idilljei különösen Németországon kívül arattak nagy sikert és a német rokokónak olyan sikeres exportcikkei voltak, mint a meisseneni porcellánfigurák.

Mindezeket és sok-sok kortársukat, akik oly meghatározó jelentéktelenségben szoronganak Goethe ön-életrajzának, a *Dichtung und Wahrheit* egyik fejezetében, árnyékba borítja *Lessing** fölényes és harcias intelligenciája. Lessing ebben az éleseszü században is a legokosabbak közé tartozott. A pascali embertípusba, amelynek emésztő szenvedélye az igazság, amelynek öncél és legfőbb gyönyörűség a gondolkozás. Műveinek máig ható varázsát az adja, hogy át tudják sugározni az olvasóba a gondolkozás közben érzett örömet. Látjuk, hogyan születik meg szemünk előtt, hogyan ölt testet, lesz egyre harcosabb és diadalmasabb a gondolat. Egy csodálatos értelem karonfog bennünket és megmutatja nekünk műhelyének titkait.

Ez a magyarázata annak, hogy Lessing elméleti és sokszor eléggé elvont írásai, a *Laokoón* és a *Hamburgische Dramaturgie* oly szuggesztív hatást tettek az egykorú ifjúságra, mintha tüzes költemények vagy politikai iratok lettek volna. Velük indul meg a német irodalom- és művészetelméleti írások nagy-

* *Gotthold Ephraim Lessing* szül. 1729-ben Kamenzben, lutheránus lelkészcsaládból. 1748-ban Berlinbe megy, hogy mint irodalmár keresse meg kenyerét. Kínos összeütközésbe kerül ifjúkora nagy halványával, *Voltaire*-rel. 1760—1765: *Tauenzien* ábornok titkára Breslauban, megismeri a háborús világot, 1767-től a hamburgi nemzeti színház dramaturgja. 1770-től a braunschweigi herceg könyvtárosa Wolfenbüttelben. 1776-ban megnősül, de felesége két év múlva gyermekágyban meghal. *Lessing* 1781-ben halt meg.

szerű sora. Macaulay Lessinget Európa legnagyobb kritikusanak nevezte.

Első híres elméleti munkája, *Laokoön oder über die Grenzen der Maierie und Poesie* (1766) megdönti azt a renaissance-barokk elvet, hogy a költészet „beszélő festészet“, véget vet az unalmas leíró műfajok terjedésének, megmondja, mi a döntő különbség térbeli és időbeli művészetek közt. Még fontosabb a *Hamburgische Dramaturgié* (1767—69): színházi J kritikákból áll, de sokkal több, mint színházi kritika.^J Lessing a francia klasszicizmus híres játékszabályait, a Hármasséget annak az Aristotelésnek alapján dönti meg, akit éppen a franciák tekintettek bibliájuknak. Kritikájával felszabadította a német és általában az európai drámaírókat a francia mintaképek nyomasztó súlya alól. Későbbi vitairatai közül kiemelkedik a *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Lessing deisztikus vallásosságának és az emberiség lelki fejlődésébe vetett hitének nagyszerű összefoglalása.

Intelligenciája sugárzik ki alkotói tevékenységéből is. Színművei közül különösen három emelkedik ki. *Minna von Barnhelm* a legjobb német vígjáték, a hétéves háború világában keletkezett, Nagy Frigyes fénykörében; „a porosz becsületesség és szász hűség“, szóval a német erények megdicsőülése, a német nemzeti öntudat és öndícsérő hajlam egyik első irodalmi megnyilatkozása. Az *Emilia Galotti* klasszikus zártágban, a szükségszerűség elvéhez való szigorú ragaszkodásban nem marad el a legjobb Racine-drámák mögött sem, ha költői szépségben nem is éri utóit azokat. Minden mozzanat gondosan megokolt, talán túlságos gonddal is, a megokolás szinte fontosabb, mint a dráma, — de az embert éppen ez az intellektuális feszültség, az okosság hatalma fogja meg. A harmadik pedig Lessing legmaradandóbb alkotása, a *Náthán, der Weise* (1779). Ez a drámai költemény a Felvilágosodás szellemének, a vallási türelemnek, fajták közti megértésnek, magasabb emberiességnek költői kifeje-

zése. Lessing a zsidókat védi benne, — egyik legjobb barátja, *Moses Mendelssohn* zsidó volt — de ha korában a zsidók nyomják el a keresztényeket, bizonyára egy bölcs keresztény lesz a darab hőse; mert nem a zsidót, hanem az embert védi, akit embertársai embernél kevesebbnek tekintenek.

Miss Sav ah Sampson c. drámájának polgári tendenciája, az Emilia Galotti zsarnokellenes éle és a Nathan kiállása az üldözöttekért mutatja, hogy Lessing a társadalmi problémák iránt sem volt érzéketlen, az eljövendő forradalom előszele őt is érintette.

NYOLCADIK RÉSZ
A ROMANTIKA

A romantika fogalmával, meghatározásával áttekinthetetlenül gazdag irodalom foglalkozik. A meghatározási kísérletek közül legvonzóbb Fritz Strich-é: a klasszicizmus a tökéletesség, a romantika a végtelenség művészete. A klasszicizmus eszménye a zárt, önmagában teljes, kiegyensúlyozott harmónia, a romantikus eszmény az önmagán mindig túlmenő, távolságokba vesző örök keresés, ihletője a vágy, a nosztalgia.

A romantika lázadás a Felvilágosodás racionalizmusa ellen. A Felvilágosodást csak az foglalkoztatta, ami az Ész számára megközelíthető, ami értelmes és világos; a romantika újra felfedezi és Ősi jogaiba vissza akarja helyezni a világ „éjszakai oldalát“. Az irracionális végtelenség újra beáramlik a költészetbe: a zene, a misztikus elragadtatás, a babona, a mese, az álom, a kísértetiesség és a halálvágy, „das zunderbare Sehnen dem Abgrund zu“, Hölderlin gyönyörű szavaival. Máskor is voltak, akik az irracionális élményt az észszerű gondolkozásnál többre becsülték, de a romantika az első elméleti állásfoglalás, amely tudatosan vallja az irracionális elemek értékét. Az emberi tudatot egy emelettel mélyebbre ásták le. Kaput tártak a tudat és a tudatalatti világ közt; ez a nagy érdemük. „Die Welt ist kein Traum“, mondja Novalis, „aber sie soll und tovrđ vielleicht einer werden.“

Ilymódon a romantika egyenes folytatása a nyugati szellem ama vonalának, amely a gótikában és a barokk-

ban nyilatkozott meg. Ezzel a vonallal szemben áll a másik vonal, mint az éjszakával a nappal: a renaissance, klasszicizmus és Felvilágosodás vonala. Renaissance, klasszicizmus, Felvilágosodás, eddig legalább is, mindig csak intermezzo maradt; a romantika viszont a nyugati lélek alapvalósága, a végtelenbe törő fausti akarat.

De a romantika a nyugati kultúrának igen késői, már csaknem anakronisztikus kifejeződése. A „kultúra“ már majdnem végetért, már majdnem elkezdődött a „civilizáció“, amely sem nem klasszikus, sem nem romantikus, hanem „modern“. A gótikus és a barokk ember természettől fogva volt irracionális, — a romantika pedig „álarcosbál, amelyen a szélsőséges racionalisták irracionalistáknak öltözködtek“ (Egon Friedell). Az egész romantikában van valami mélyen nem őszinte, álarcosbálszerű: a legnehezebb német filozófián nevelt rendkívül éleseszű írók írásaikban gyermekded naivitása hangot ütnek meg, a kezdődő XIX. század polgáreibei középkorias kosztümöt öltenek magukra. Ha a kanti filozófia az alsó, a „mintha“ filozófiája, a romantika a „mintha“ költészetei a romantikusok állandóan úgy tesznek, „mintha...“ a középkorban élnének stb. Lírai formájuk jellegzetes módon a „helyzetdal“, amelyben a költő úgy tesz, mintha elhagyott molnár lány vagy bánatos lovag volna.

Ugyanezt el lehet mondani a német klasszicizmusról is. Goethe és Schiller klasszicisztikus korszakukban úgy tettek, mintha görögök volnának, mintha lelkükben megvalósították volna a görög szobrok „nemes egyszerűségét és csendes nagyságát“. Német klasszicizmus és romantika sokkal közelebb áll egymáshoz, mint ahogy a megszokott szembeállítások alapján gondolnók. Történelmi helyük ugyanaz. A nyugati kultúra, amely arisztokratikus volt, mint minden kultúra, a XVIII. század folyamán a végére jutott és kezdetét vette, először Angliában, azután a forradalmi Franciaországban és nyomában mindenfelé a demokratikus civilizáció. Az irodalom és a szellem szerepe a társadalomban meg-

változott, a nagy nivellálásban ő is elvesztette kijelölt magaslatát, le kellett szállnia az élet szintjére. De a két század fordulóján az elit még igyekezett nem venni tudomásul a nagy változást; úgy tett, „mintha“ minden maradt volna a régiben. Ez a „mintha“ a romantika és a német klasszicizmus. Klasszicizmus és romantika egyaránt elfordult a jelentől: a német klasszikusok egyszerűen nem beszélnek róla, a romantikusok pedig a Rousseautól örökölt kultúrpeszimizmussal keserűen elítélik a reménytelen kort, amelyben élnek. Klasszikusok és romantikusok egyformán a múltba menekülnek a jelen elől: Görögországba és a középkorba.

A német romantika egyenes folytatása a francia és angol preromantikának, amelyet a Sturm und Drang közvetíteti át Németországba. A kimerült, igazi romantikát viszont a németek adják át azután az angoloknak, majd jóval később a franciáknak és közben Európa kisebb népeinek, amelyek életében a romantika a legdöntőbb fordulat. A romantika igazi hazája Németország, amint a klasszicizmusé Franciaország. A francia természettől fogva klasszikus, a német pedig romantikus. „Franciaság és németség“, mondja Novalis, „két örök karakter, amely egy-egy országban többségre jutott.“ A francia romantika nagy alkotásai miránk csaknem klasszikusként hatnak, míg a német klasszikusok Franciaországban és Angliában az ottani romantikát ihlették meg. A franciák szemében a Faust romantikus remekmű — és valljuk be, igazuk is van. Ezért talán nem vétünk nagyot, ha a német klasszicizmust a vele egyidejű és tőle elválaszthatatlan romantika keretében tárgyaljuk.

A PREROMANTIKA

Kezdetek

A preromantika irodalmi megfelelője annak a társadalmi átalakulásnak, amely valamivel később, a francia forradalommal következik be. Az irodalom ezúttal is vagy húsz évvel megelőzte a politikai eseményeket. Az általános európai preromantika igen szövevényes és gazdag eszmevilágát kis erőltetéssel össze lehet tömöríteni a rousseauai „Vissza a természethez“ jelszávába.

i. Vissza a természethez magában az irodalomban. A szabályok szerint ítélkező klasszikus „ízléstől“ fellebbezzünk a szabadon alkotó egyéniséghez, a nemhez.

2. A városi és udvari világtól vissza a faluhoz, a tájhoz. Felfedezik a természetet, abban az értelemben, ahogy azóta is használjuk a szót, „a természet szépségeit“.

3. A szigorúan észszerű világból vissza az érzelmekhez, az ösztönökhöz.

4. Vissza a társadalomnak ahhoz a rétegéhez, amely még közel áll a természethez: a néphez.

5. Mindebből a nem-francia nemzetek levonják azt a következtetést, amelyre Rousseau nem gondolt: vissza a nemzetek természetéhez a nemzetfölötti francia kultúra elől, vissza a nemzeti múlthoz.

Ezek a gondolatok a Felvilágosodással együtt a „levegőben voltak“ a XVIII. század közepén, már

Rousseau fellépése előtt is. A zseni-elméletre rájött *Diderot* és még előbb, a század elején, az *olasz akadémia*k, a művészeti és irodalmi elmélet legértelmesebb művelői ebben a korban; és teljes egészében megtalálható már, a preromantikának jóformán valamennyi elemével együtt, ha kissé homályos formában is, a nápolyi *Giambattista Vico* (1668—1744) *Scienza Nuovd'*)ában. De ez a könyv nem tett semmiféle hatást a kortársakra, úgyszólván csak a XX. században fedezték fel. Az eszmék az olaszoktól ismeretlen utakon jutottak el *Addisoné*khoz és a svejci *Bodmer*-hez és köréhez.

A táj felfedezését először a festészetben és a kertművészetben lehet észrevenni: a század közepén a mértanian szabályos *Lenőtre-féle* kertet felváltják mindenféle az angol parkok, amelyek „olyanok, mint a természet“, már ahogy e színpadias század látta a természetet, mesterséges barlangokkal, romokkal és vízesésekkel. Az angol *Joseph Warton* már 1740-ben *The Enthusiast or The Lover of Nature* c. tanköteményében kifejezést ad e kertek lelkivilágának, már a miltoni ősszülők paradicsomát keresi a kertek és erdők mélyén. *James Thomson* (1700—1748) *The Seasons*lábzn (1726) az évszakok elmúló érzelmi tartalmát keresi, az időt, a mulandóságot a természetben és *The Casile of Indolence* c. elbeszélő költeményében a Tétlenség Kastélyát írja le, — bevallani még nem meri, de az olvasó már érzi, milyen kellemes hely ez, ahol a költő ábrándjainak élhet.

Az érzelmek felfedezése kb. *Richardson* és *Mari-vaux* morális szentimentalizmusával indul meg, ill. ők adnak először művészi kifejezést egy akkor már nagyon erős kortendenciának. A nagylelkűsége és lelki nemessége való meghatódás azután átalakul a bánat öncélú kultuszává. Megint előtérbe lép a mulandóság, a haláltudat. Ezen a vonalon a kor egyik legnagyobb hatású alkotása az angol *Edward Young* (1683—1765) nagy terjedelmű, kissé prédikációs hangú

költeménye, *The Night Thoughts* (1742). Nyomában egész „temető-iskola“ keletkezik, legfőbb alkotása *Thomas Gray* (1716—1771) híres *Elegy Written In A Country Churchyard*a (Elégia egy falusi temetőben), a preromantikus érzésvilág teljes lírai összefoglalása: benne a mulandóság érzése egyesül azzal a gondolattal, hogy a nép névtelen gyermekei külörfbék a világ dicsőséges fiainál. Az angol költészet felszabadító hatást tesz egész Európára: a puritán hagyományokból táplálkozó haláltudat felszabadítja azt a másik világot, amelyet a klasszicizmus kizárt kertjeinek derűs birodalmából: az éjszaka, az erdő, a holdvilág, a tündérek — Spenser és Shakespeare birodalmát. Amint látjuk, a nemzetek együtt hozták létre a preromantikus eszmevilágot, a szétszórta elemek olykor már egy-egy ember szellemében össze is találkoztak; mégis *Rousseau*-ra kellett várni, hogy egységes életérzés gyanánt fejeződjenek ki és elnyerjék átütő erejüket.

Rousseau

Milyen tulajdonságok és képességek rendelték el Jean Jacques-ot* több mint profetikussá, korfordító szere-

* *Jean Jacques Rousseau* 1712-ben született Genfben, apja órász volt. Az ifjú R. egy ízben csavargásaiból hazatérve, Genf város kapuját már zárva találta; erre világgá ment. Egy Mme de Warens nevű előkelő hölgy vette pártfogásába a csinos fiút. Ő beszélt rá, hogy térjen át a katolikus hitre; idővel visszatért a kálvinizmushoz. Kalandos csavargó-esztendők után 1741-ben Parisba ért és mint zenetanár kereste kenyerét. Egy ideig Velencében élt, mint a francia követ titkára. 1756-ban visszavonult vadházastársával, Thérèse-zel az Ermitage-ba, amelyet Mme d'Epinay bocsátott rendelkezésére, majd miután pártfogónőjével összeveszett, egy ideig a Maréchal de Luxembourg vendégszeretetését élvezte. 1762-ben az Emilé miatt menekülnie kell Franciaországból: Szevcba, majd 1765-ben Angliába megy. Üldöztetési kényszerképzetei mindjobban elhatalmasodnak. 1770-ben visszatér Parisba, majd újabb nyugtalan bolyongás után végre 1777-ben Ermenonvilleben talált menedéket; itt hal meg, itt temetik el 1778-ban.

pere? Elsősorban élete és egyénisége. Jean Jacques *Genfből* származott, ahol a város önkormányzata megőrizte a szabadság szellemét és a kálvini dacos hagyományokat. Ifjúkora, amint a *Vallomások* utolérhetetlen első feléből élénk tárul, csodálatos csavargó-regény; ez az ember csakugyan a „természetben“ élt, vadregényes svejci tájakon, országutakon és cselédszobákban, az udvari kultúrától távoleső környezetben nőtt fel és érezte jól magát. Később, amikor sorsa Parisba, az udvari kultúra középpontjába vezette, nem fordult el ifjúkorától és nem alkalmazkodott az új környezethez. A kisebbértékűség érzéséből, amelyet származása és műveletlensége váltott ki belőle, erényt, világnézetet és attitűdöt kovácsolt magának: ha nem tudja otthonosan érezni magát a kultúrában, abban nem ő a hibás, hanem a kultúra. Idegen-érzését meg is játszotta, hatalmas szereppé túlozta el; így lett belőle Mme d'Epina y „medvéje“, a párisi elit ünnepelel vadembere, a dacos „polgár“, a kérlelhetetlen *sztoikus*. Azután attitűdje saját fejére nőtt, úgy érezte, az egész párisi elit, az egész civilizáció egy *noir complotba*, sötét összeesküvésbe fogott össze ellene — és elbujdosott. De távolléte csak még inkább megnövelte tekintélyét és szavainak átütő erejét.

Hatásának másik titka különös, áradó és érzéki páthosza, amely műveinek nagy részét olvashatatlaná teszi a számunkra, de az akkori lelkét magával ragadta. A világirodalom legnagyobb rétorainak egyike; minden mondatába személyiségének teljes súlyával veti belé magát, bánatát, szenvedélyét, izgatottságát. Stüusa magábanállóan „véres“ jelenség a püderes században, — ez döbenthette meg, ez ígézhetle meg leginkább a kortársakat. Míg a többiek eszükkel írtak, ő azzal az őszinte őszönből és komédiás őszönből kevert valamivel, amit *szívnek* nevezett.

: És ezzel összefügg hatásának harmadik titka is: Diderot és a többiek sokszor ugyanazt mondták, amit Rousseau, de úgy adták elő, mint okos elméletet,

amelyet íróasztaluk mellett gondoltak ki; Rousseau számára pedig tana nem elmélet, hanem mánia, amelyet mániákus megragadottsággal tud kifejezni. Nyugtalan korokban a mánia sokkal meggyőzőbb, mint a józan elmélet, a homályos ösztönökre való apellálás hatásosabb, mint az érvek és a szellemesség. És Rousseau nemcsak egy mániát hirdetett, hanem egyenesen azt hirdette, hogy mániákusnak kell lenni — és tanainak igazolásaképen oda tudta állítani teljes önmagát.

Középponti mondanivalója a *kultúrkritika*, vagyis magyarul az, hogy a kultúra nem használt, hanem ártott az emberiségnek. A dijoni akadémia 1749-ben pályatételt hirdetett annak megállapítására: „Vájjon a tudományok és művészetek helyreállítása hozzájárult-e az erkölcsök megtisztulásához?” Rousseau nemet mondott és meghódította vele a kultúrába fáradt Európát. A kis pályaműben már az egész rousseauizmus benne van: az ember természettől fogva jó, csak a civilizáció, a társadalom rontja meg. A társadalom, a fennálló rend támadása még erősebb a második *Discours*-ban, amely nemsokára nyomon követte az elsőt, a *Discours sur l'inégalité* (Értekezés az egyenlőtlenségről): „Az első ember, aki bekerítvén egy földdarabot, jónak látta azt mondani, 'ez az enyém', és az embereket eléggé együgyűeknek találta ahhoz, hogy ezt elhiggyék neki, — ez az ember alapította meg a társadalmat.”

Három döntő fontosságú műve, az *Emilé*, a *Contrat Social* és a *Nouvelle Héloïse* két egymást követő esztendőben, 1761-ben és 1762-ben jelent meg. Az ember szeretne „retrogradálni“, mondja, visszatérni abba a világba, ahol a társadalmi kényszer még nem rontotta meg az emberek ősi jóságát; de nem lehet. Mentsük tehát, ami menthető: a még romlatlan lelkeket, a gyermekeket neveljük fel a „természet“ elvei szerint. Erről szól az *Emilé*, Rousseau beláthatatlan hatású pedagógiai regénye. Rousseau a nevelés

menetében a gyermek természetes fejlődését akarja követni: először testét és érzékeit igyekszik kifejleszteni és csak azután látja el ismeretekkel. Emilé keveset tanul, arra is magától kell rájönnie, nem könyvek és magyarázatok alapján, hanem a tanítója által ügyesen megrendezett kis alkalmi jelenetek során, a kor színházias szellemének megfelelően. Istenről pedig a már csaknem megérett ifjú hall először, ekkor iktatódik be a műbe a *Profession de foi du vicair Savoyard*, a deizmus híres evangéliuma.

Egy másik út vissza a természethez a szerelem, feltéve, hogy az ember romlatlan szívére hallgat. A *Nouvelle Héloïse* a rousseau-i szív nagy regénye. Julié és Saint-Preux szívélete, vergődése és páthosza levelek formájában tárul elénk. Mi, puritánabb kor gyermekei, szívüket talán nem is találjuk olyan romlatlannak, folytonos eksztatikus zokogásuk pedig idegenszerűen érint. De a könyv igen fontos állomás a szerelem, az érzések történetében: ez vezet be az irodalomba a morális szentimentalizmus után az *erotikus szentimentalizmust*, a romantika egyik alapangulatát: a szerelem rendeltetése az, hogy az érzellem magasfeszültségével töltse el a lelket, amely immár az érzés kedvéért akar érezni, élvezni akarja saját érzelmeit.

Társadalmi szempontból, a forradalom előkészítése szempontjából legfontosabb a harmadik, a *Contrat social*, A társadalmi szerződés. E kis könyv a népfenség jogának proklamációja. A természethez való visszatérés a társadalomban a népfenség elvét jelenti. Ma az döbbenti meg az embert, mennyire absztraktnak érvel, anélkül, hogy az emberiség történetére vonatkozó állításait egyetlen egy történelmi adattal támasztaná alá. Nem azt bizonyítja, hogy csakugyan volt „társadalmi szerződés“ nép és fejedelem között, hanem azt, hogy kellett lennie. A francia forradalom tényekkel és hagyományokkal nem számoló *doctrinaire*-jeinek metsző hidegsége csapja

meg az embert, Robespierre közvetlen közelében vagyunk.

Negyedik nagy műve, a *Vallomások* csak halála után, 1781-ben jelent meg. Bevezetésében kijelenti, hogy olyan könyvet akar írni, amilyen még nincs a világon: megírni egy emberről — önmagáról — szépítés nélkül mindent, mindent. Hogy az emberek láthassák és ítélhessenek: aki megismeri majd tetteinek rugóit és szívének tisztaságát, nem meri azt mondani, hogy volt nála jobb ember a világon.

Az őszinteség különös dolog. Nem elhatározáson múlik, hanem kegyelemszerű ajándék. Rousseau vallomásai sokszor hamisan csengenek, mint általában azoké az íróké, akik nagyon is hangsúlyozzák őszinteségüket. Az ilyen őszinteség legtöbbször nem önmaguk ellen irányul, hanem barátaik és a társadalom ellen. Rousseau könyvének második fele botránykrónika, a vélt „fekete összeesküvés“ leleplezése; kérlelhetetlenül elmond mindent — másokról. Magáról is, igaz; de míg barátai maguk felelnek tetteikért, az ő tetteiben mindig a társadalom a hibás. Igenis lopott, hamisan megvádolta egy szolgatársát, lelencházba adta gyermekeit, — de a szíve tiszta volt. Annál szörnyűbb, hogy a körülmények ilyenekre kényszerítették. Regényes képzelete különben is mindent átalakít; az utókor annyira szkeptikus a *Vallomásokkal* szemben, hogy még azt is kétségbevonták, vajjon csakugyan lelencházba adta-e gyermekeit, nem csak őszinteségének fitogtatására írta ezt.

De a *Vallomások* eleje, az ifjúkor, mielőtt megjelenik a fekete összeesküvés kísértete, remekmű, a világirodalom legkitűnőbb, mert teljesen élményszerű csavargóregénye és egy új, intimebb lélekrajzolás kezdete. Ha nem is bízhatunk őszinteségében, magával ragad az őszinteség attitűdje. Ilyen nyíltsággal és főképp ilyen érdekesen senki sem tudott előtte önmagáról írni, még a nagy mintakép, Szent Ágoston sem; az *exhibicionizmus*, a kéjes magát-

mutogatás nagyjövőjű irodalma Rousseauval kezdődik.

A Vallomásokat kiegészíti a *Reveries d'un promeneur solitaire*, utolsó két esztendejének vívódásai, tanainak lírai összefoglalása, amelyet mostanában legszébb művének tartanak.

Rousseau hatása, amint már mondtuk, beláthatatlan, a nyugati kultúra valamennyi országában és valamennyi szellemi területén. Franciaországban hatása nagyon hamar átváltódott társadalmi és politikai térre és a forradalomba torkolt. Irodalmi követői közül kevés a jelentékeny. Inkább sikerének emléke, mint művének maradandósága örzi *Bernardin de Saint Pierre* (Jacques Henri, 1737—1814) nevét. Rousseau majma volt, a színpadias természetrajongás, barátságkultusz és szívjóóság propagandistája, természettudós tudományos készültség nélkül, hóbortos és nyugtalan lélek; de kisregénye, a *Paul et Virginie* (1787) a rousseauai életérzés legtisztább epikus kifejezése, egy nagy történelmi korszak lelkesedett érte és reprezentatív regényének érezte. Pál és Virginia teljes ártatlanságban nő fel egy tropikus szigeten, boldogan, mint Rousseau természetes emberei. Idilljüknek az vet véget, hogy Virginia kénytelen Parisba utazni, megismerni a társadalmat. A könyv nagy újsága a környezet: a történet a buja délszaki természet ölen játszódik le és divatba hozza az *exotizmust*. A különös nevű fákat és a festői nagy orkánokat, a derék néger szolgákat, a messze tájak és szigetek költészetét. Állítólag a tengert is Bernardin de Saint Pierre fedezte fel...

Az angol preromantika

A francia alkattól távol áll szentimentalizmus és romantika; a francia preromantika csak egy nagy név, *Rousseau*; de ő is svejci és kálvinista, tehát

nem tartozik a nagy francia hagyományok folytonosságába, hanem perifériális jelenség. Annál mélyebbre hat a preromantika az angol és a német szellemben.

A szentimentalizmus és a táj angol felfedezőiről már írtunk. A *Night Thoughts* költője, *Edward Young* honosítja meg a preromantikus művészetfelfogást is Angliában, több mint hetvenéves korában készült kis programmírásával: *Conjectures on Originál Composition* (1759). „Minél kevésbé másoljuk“, mondja, „a híres régieket, annál hasonlóbbak leszünk hozzájuk“. Csak a módszerüket kell követni, vagyis az ihletett, eredeti alkotást.

Ebből az elméletből többek közt az is következik, hogy remekmű lehet olyan eredeti alkotás is, amely egyáltalán nem alkalmazkodik az ókori klasszicizmus szabálytanához, mert egészen más géniusz hozta létre egészen más körülmények között: ilyen az északi népek ősi költészete. Az ezerhétszázhatvanas években röviddel egymás után három nagy-szabású irodalmi felfedezés igazolja az északi régiség értékebe vetett új hitet: az Edda-dalok, az ossziáni énekek és a skót balladák kiadása. Ha a szellem rátalált egy igazságra, sosem késnek a tények sem, amelyek bebizonyítják azt az igazságot — és az igazság, ha kell, hamis tények által diadalmaskodik, mint a preromantika a hamis ossziáni dalok által. Igaz az, ami előrevisz, mondta Goethe.

Az *Edda-dalok* (1. ott), amelyek ekkor jelentek meg angolul *Mailét* fordításában, ősi szikárságukkal kevésbé hatottak ebben a lány, sőt édeskés ízlésű korban; csak Klopstock és követői vezetik be, átmenetileg, verseikbe a görög helyett a skandináv mithológiát és az ógermán „bárd“ szerepében tetszelegnek. Sokkal nagyobb és egész Európára kiterjedő hatása volt az *ossziáni énekeknek*.

1760-ban egy *James Macpherson* nevű fiatal skót azzal állított be egy akkoriban igen tekintélyes skót irodalmárhoz, hogy szűkebb hazájában, a skót Fel-

földön, még énekelnek gaél nyelvű dalokat, amelyek a Kr. u. III. században élt kelta költőtől, *Ossziántól* származnak. Nemsokára néhányat közülük prózában lefordított, — ezek a *Töredékek* skót irodalmi körökben óriási feltűnést keltettek. A skótok nemzeti és kulturális öntudata ekkoriban kezdett magához térni egy évszázados angol elnyomás után és ujjongva fogadták nemzeti múltjuk gyönyörű emlékét. Még pénzt is adtak, hogy Macpherson visszatérhessen a Felföldre és összegyűjthesse a dalokat, amelyek — úgy gondolták — egy hatalmas, Homérosszal vetekedő eposz részei. Egy év múlva, 1761-ben Macpherson már ki is adta angol prózafordításban az ossziáni eposzt, amelyet *Fingalnsk* nevezett. Egy skót tudós, *Blair*^ bevezetéjt írta hozzá: jobb, mint Homéros, mondta, nemesebb, humánusabb. De ha már megtalálták a skót Iliast, meg kell keresni a skót Odyszeiát is. Macpherson tehát újra eltűnt és 1763-ban megjelent a második eposzsal, a *Temoráwú*. Osszián európai diadalútra indult, Macpherson azonban nem írt többet, politikai pályára tért és nagyon gazdag ember lett belőle.

De csakhamar hangok hallatszottak, amelyek kétségbevonták az ossziáni dalok eredetiségét. Leghevesebben támadta *Dr. Johnson* (1. ott), a klasszikus ízlés utolsó bástyája, ösztönösen érezve a romantikus veszedelmet, amelyet az ossziáni dalok magukban rejtenek. Macpherson eleinte csak gorombaságokkal felelt a kétségekre, de végül is skót barátai unszolására, akik nemzeti presztízskérdést láttak a dalok eredetiségében, kijelentette, hogy mihelyt pénzt kap rá, kiadja az eredeti gaél szövegeket is. A pénz 1783-ban össze is gyűlt, de a gaél szöveg mégis csak Macpherson halála (1796) után, 1807-ben jelent meg, akkor is csak kis része. Közben *Malcolm Laing*, akit mint író embert, nagyon ingerelt a másik kelta népnek, a skótnak meg nem érdemeit dicsősége, 1805-ben kimutatta, hogy az állítólagos ossziáni dalokban

hemzsegnék a bibliai, homérosi és miltoni reminiscenciák, amelyek kétségtelenné teszik, hogy Macpherson maga írta azokat. De Osszián népszerűségét ez sem csökkentette; Petőfi Sándor és Arany János a XIX. század közepén egy-egy gyönyörű költeményben hasonlítja össze Ossziánt Homérosszal, mint egyenrangú vetélytársat.

Hogy a Macpherson által kiadott ossziáni próza-költemények nem eredeti ősi dalok fordításai, ma már nem kétséges. Csakugyan voltak régi ír (nem skót) költemények, amelyeket a hagyomány *Oisin* nevéhez * fűzött, de ezek egészen más hangulatúak; csak a mulandóságon való kesergés közös bennük és.a. macphersoni művekben. Macpherson különös életében Bailey Saunders szerint az lehetett a döntő pillanat, amikor szaván fogták és követelték rajta az ősi dalokat, amelyekről fecsegett. Minthogy ezeket a dalokat kevésbé ismerte, — hiszen alig tudott gaélül — hirtelen maga szerzett néhányat, nehogy hazugságban maradjon. Talán nem is egyedül, hanem egy gaélül jól tudó és az eredeti dalokat ismerő rokona segítségével, amint Van Tieghem gondolja. És az első hazugság ezentúl kötelezte; a *Töredékekhez* hozzá kellett költenie a két eposzt is. A gaél szöveg, amelyet 1807-ben kiadtak, nem az eredeti szöveg, hanem angolból fordították vissza fáradságos munkával a derék skótok, hogy megvédjék a nemzeti becsületet. Ez a valószínű története a világirodalom legnagyobb misztifikációjának.

A misztifikáció előnye az eredeti fölött, hogy jobban alkalmazkodik a kor ízléséhez. Macpherson tökéletesen eltalálta a hangot, amellyel a ködös nemzeti múlt meghódíthatta a XVIII. századi Európát. Az egész művet az a mélabú, az a szentimentális szomorúság borongja át, amely mindegyre kedvesebb lesz a század emberének. Szellemek járnak a hegyek-völgyeket, nem Shakespeare döbbenetes kísértetei, hanem jóságos, preromantikus kísértetek, akik hátra-

hagyott kedveseik látogatására jönnek, hogy együtt sírjanak. A klasszicizmus igényeit sem sérti meg ez a mű: nemesen emelkedett világában, az előkelően elmosódó kontúrok között nincsen semmi hétköznapiasság, embereinek nincsenek egyéni vonásai, mindannyian nemesek, nagylelkűek, mint ahogy a század elvárta hőseitől.

Az ossziáni költeményekben mégis sokkal több a költői érték, mint amennyit a XIX. század a hamisításon való felháborodásában és a szentimentalizmus ellen való reakciójában hajlandó volt elismerni. Bár Macpherson, a klasszikus ízlésnek hódolva, nem ad semmi táj leírást, költeményeiben mégis benne él az északnak, mint tájnak különös varázsa:

*A zizegő haraszt, mohar,
Magányos tölgy a domb felett.
Bolyongó tűz, hullámmoraj,*

ahogy Arany János összefoglalja költeményében. És akinek füle van az olvasásra, annak feltétlenül el kell ringatódznia prózaritmusának gyönyörű zenéjén; igaz, hogy ez a zene elsősorban Macpherson legfőbb mesterének, az angol Bibliának zenéje, de sokkal lágyabb, szentimentálisabb, megejtőbb. Rövid mondatai, felkiáltásai valami csakugyan ősi, sivár végzettel borongó és mégis édesen ismerős táj látomását keltik fel a lélekben; s a hangulatot még jobban aláfestik a gyönyörű ossziáni nevek, *Comala*, *Oina Mórul*, *Darthula*, *Morven* fenyvesei, amelyek az egész romantika költői névadását befolyásolták. (A kevésbbé szépek átmentek a közhasználatba is: Oscar, Selma, Malvin.)

Kevéssel utóbb, 1765-ben adta ki *Thomas Percy* (1729—1811) angol püspök *Reliques of Ancient English Poetry* c. gyűjteményét és benne a híres *népballadákat*. Még nem különböztetett meg „nép-“ és „mű“-balladákat, a költeményeket nem is a nép ajkáról

jegyezte le, hanem nyomtatott és kéziratos szövegekből adta ki. Angliában és Skóciában ugyanis balladának nevezték azokat a rövidebb elbeszélő költeményeket, amelyeket hivatásos utcai énekesek énekeltek és szövegüket széles illusztrált papírlapra (*broad-side*) nyomtatva árusították. E balladák a legkülönbébb tárgyakról szólnak, mégis legtöbbjük költői riport valami megdöbbentő vagy háborzongató eseményről, gyilkosságról, bűnről és bűnhődésről.

Percy püspök gyűjteményét azután más, pontosabb és teljesebb gyűjtemények követték, így *Sir Walter Scotté*, míg végre a *Child-féle* hatalmas amerikai kiadásban (1882—1898, 11 kötet) előttünk fekszik az egész anyag, gondos tudományos feldolgozásban. A legszebb balladák a *Borderén*, az angol-skót határon keletkeztek, a legrégebbek, mint a híres *Chevy Chase* és a *Nut Brown Maid*, még a XV. században.

Régebben úgy gondolták, hogy az ú. n. népballadákat nem egy költő írta, hanem a népi közösség termelte ki magából; hogy tábortüzek mellett vagy téli éjszakákon keletkeztek, valaki elkezdte énekelni, más meg folytatta, majd az énekmondók ajkán az idők folyamán egyre csiszolódott, míg végre több nemzedék kollektív tevékenysége révén elnyerte végleges alakját. A kritika megcáfolta ezt a romantikus elgondolást. Ma általában úgy vélik, hogy a népballadák nagyrésze magasabb társadalmi rétegekhez tartozó költők műveinek leegyszerűsített, népiesített formája, — a *Nut Brown Maid* udvari eredete pl. kétségtelen — „alásüllyedt kultúrjavak“, amint *Ham Naumann* elnevezte. A nép ajkán nem mindig csiszolódtak, ellenkezőleg, elvesztették tragikus feszültségüket és az idők folyamán ellaposodtak. A legtöbb balladának a legrégebb fennmaradt változata a legköltőibb.

De ha a népi misztika ábrándjai szét is foszlottak, a nagy skót balladák költői szépségére nem esett semmi árnyék. Az *Edzoard*, a *Sir Patrick Spense*,

a *Child Waters*, a *Clerk Saunders*, az *Edom o'Gordon*, *The Wife of Usher's Well* és megannyi nagyszerű társuk csakugyan „tragédia dalban elbeszélve“, néhány versszakba csodálatos művészettel összetömörítve. Rembrandtos sötét-világosság borítja a balladai tájat, a főszereplőre éles fény esik, az esemény drámai formában, izgatott, szaggatott párbeszédekben fut le, a katasztrófa nehéz lélekzete már az első versszakot fojtogatja, itt-ott hirtelen egy hétköznapi, realiztikus vonás villan fel és a költeményt hátborzongatóan valószínűvé teszi. Olyanok tehát, mint Arany János balladáái, amelyeknek mintakép gyanánt szolgáltak. Csak abban különböznek, hogy a kísérteties, a babonás elem sokkal középpontibb bennük. A kolorit is sokkal északibb és éjszakaiabb; az Edda-dalok és a sagák után ezek fekszenek legközelebb a sarkvidékhez, földrajzilag és lelkileg egyaránt.

A régi költészet felfedezésének sajátos és megrendítő következménye volt *Thomas Chatterton* (1752—1770) tragédiája. Bristolban, a St. Mary Redcliffe székesegyház mellett nőtt fel, ősei mind a templomot szolgálták, mint sekrestyések és sírásók, gyermekkorától kezdve rajongott a templom gótikus 'szép-ségéért és böngészte a templom régi okiratait. Egy nap azzal állott elő, hogy értékes régi verseket talált; majd amikor verseiről elhitték, hogy eredetiek, mind több és több remekművet fedezett fel; egy régi költőt gyártott magának, a XV. századi *Rowleyt* és egyre-másra hozta napvilágra Rowley költeményeit és drámáit. Ezek a „rowleyánák“ modorosságuk dacára is igen tehetségesek. „Köztünk s a sors közt oly kicsi a tér“, — mondja Rowley *Aella* c. angolszász tárgyú tragédiájában — és csakugyan, Chatterton is igen kevés választotta el sorsától: hamisításait felfedezték és nem-sokára nyomorában öngyilkos lett. Ha egy nemzedékkel később születik, talán nagy romantikus költő válik belőle; de minthogy még a színpadias században élt, csak szélhámós lett és annak nem volt elég ügyes.

Chatterton hamisításaival *Horace Walpole* szeretne volna mecénásul megnyerni, de nem sikerült. Horace Walpole (1717—1797), a mindenható miniszterelnök, Sir Róbert Walpole fia, gazdag régiség- és irodalomkedvelő volt. Hatalmas kiterjedésű és rendkívül szellemes *levelezése* alapján ismerjük elsősorban a korszak, a késő angol rokokó előkelő társaságát. Ő az első, aki gótikus modorú kastélyt építtet magának és ő írja — hasonlóképp úri kedvtelésből — az első „gótikus regényt“, a *The Castle of Otrantot* (1764). Egy ősi olasz várkastélyban kísérteties dolgok mennek végbe, hátborzongató előjelek, vérző arcképek és hasonló döbbenetek közt beteljesedik a család végzete.

Mint annyiszor a szellemi életben, ezúttal is a dilettáns tiszta játékosztönéé a kezdeményezés dicsősége. „Az irdatlan sisak“, mondja *Raleigh*, „lengő arany tollaival, amely mindjárt az elbeszélés legelején lezuhan, bejelentetlenül és magyarázat nélkül, az otrantói kastély udvarába, úgy tekinthető, mint jelképe annak a hirtelenségnek, amellyel Horace Walpole újra bevezette az angol irodalomba a természetfölötti dolgok iszonyatát.“ Mert Walpole iskolát csinált. Nyomában megindult a gótikus regények, a kísértethistóriák és rémtörténetek áradata. Ezek a könyvek népszerűsítik, laposítják el, teszik üzletileg értékesíthetővé azt a nagy borzongást, amelyet az élet másik oldalának, az éjszakának, az álomnak és a halálnak új átélése vált ki a kor nagyaiból. A másodlagos, az olcsó és közhasznú romantika tehát úgyszólván előbb van meg, mint az elsődleges, a nagy romantika; sőt a nagyromantika, a komoly költők bizonyos fokig ihletet kapnak ettől a másodlagos rémromantikától.

A gótikus regény leghíresebb termelője *Mrs. Radcliffe* (1764—1832) volt. Ő teremtette meg a „végzetes ember“ típusát: azt az embert, aki később *Byron* szeretett volna lenni. Regényei ma romantikus

lelkek számára is olvashatatlanok; a nagy titok, amely bennük lappang, unalmas és gyermekes titkolódzásnak látszik; a hátorzongató hatás is erősen korhoz kötött, mint a komikum. Kevés az örök kísértethistória.

A preromantika, amely általában felszabadítóan hat a kis nemzetekre, a skótok fénykora. Osszián kétes és a balladák kétségtelen dicsőségéhez harmadik, talán legnagyobb dicsőség gyanánt járul, hogy Skócia adta a világnak *Róbert Burns*öt.*

Az előbbieket során mondtuk, hogy ha a szellem ráeszmél egy igazságra, sosem késnek a tények, amelyek igazolják. Alig fedezte fel a preromantika a népköltészet értékét, megjelent a színen a nagy népi költő Burns személyében. A kritika, mint a népballadával szemben, óvatosságra int a népi költő fogalmával szemben is. Burns nem pattant ki a néplélek misztikus mélyeiből. Éppoly tudatos gonddal készült a költői pályára, mint minden nagy költő; egész gyermek- és ifjúkorában folyton olvasott, megtanult franciául, naplót írt, levelezett, hogy stílusát javítsa, vitatkozott, hogy eszméi tisztuljanak. „Soha szív nem dobogott az enyémnél hevesebben azért, hogy kitűnjék“, írja. Bonyolult és érzékeny lélek, sokszorosan szenvedte a szegénység minden szenvedését. A skót nép sem egészen az, amit minálunk népen értenek. A presbiteriánus egyház önkormányzati rendszere az évszázadok folyamán kiélesítette a puritán farmerek kritikai érzékét és szellemi érdeklődését. Burns családjában ebéd közben mindenki olvasott, istentiszteletre,

* *Róbert Burns* szül. *ijsg-ben Allowayben, Ayr mellett. Nehéz sorban élő farmer; szerelmi bonyodalmai elől Amerikába akar kivándorolni, de előbb összeírja verseit, amelyeket barátai szórakoztatására szerzett és magában énekelgetett az eke mellett és 1786-ban kiadja. Egy csapásra ünnepezt költő lesz, Edinburghba hívják, etik-itatják, azután rövidesen elfeledkeznek róla. Visszamegy a vidékre, finác lesz (1789) — ezt az állást sikerült géniuszával kivívnia. Érzékeny lelke és szervezete nagyon megsínyli a kettős környezet-változást, a talajtól való elszakadást; egészségét aláássa az alkohol, a „népköltők“ átká és 1796-ban fiatalon meghal.*

igehirdetést hallgatni úgy mentek, mint a kényes közönség a színházba.

Burns költészetét nem a semmiből, nem titokzatos népgyökerekből merítette, hanem a skót költészet évszázados hagyományaiból; eredetileg udvari irodalom volt, de ebben az időben már rég leszállt az alsó társadalmi osztályokhoz. Énekeit ismert skót költemények dallamára szerezte. Mintegy összefoglalta mindazt, ami a skót hagyományban szép és költői volt.

Amikor mégis népi költőnek neveztük, akkor népi származásán kívül elsősorban arra gondoltunk, hogy legjobb költeményei olyan művészeti értékeket tartalmaznak, mint a népdalok: egyszerűek, egységesek, felbonthatatlan lírai atomok. Beláthatatlan fontosságú újításuk ez az egyszerűség; ma, a múlt század nagy népi ihletésű lírikusai, Heine és Petőfi után, már szinte el sem tudjuk képzelni, mit jelentett ez az egyszerűség a XVIII. században, a klasszikus, feldíszített költői „dikció” korában.

Egyszerűségük varázsához hozzájárult a nyelv is: Burns jó verseit nem az angol irodalmi nyelven írta, hanem skót nyelvjárásban, tehát olyan nyelven, amely angol közönsége számára irodalomtól szűz, új nyelv volt, minden fordulata élmény és újszerű kifejezés. És ugyanakkor ősi, archaikus hatású nyelv, mert a nagy balladák nyelve.

Es még egy titka van Burns varázsának, a személyes hang. Ami Rousseau a prózában, az Burns a költészet magasabb közegében. Az első költő, akinek költészete tiszta élmény-líra.

Mik ezek az élmények, milyen ez az ember, aki a versek mögött áll? Különös, összetett jelenség: puritán földből nőtt bohém. Megrögzött iszákos, halálát is annak köszönhetette, hogy részegen hazafelé menet megfázott; verseiben sem tagadja meg aészaki, kissé nyers és kétségbeesettkor- és pálinkaszagú Dionysost. Folyton szerelmes; az olvasó elveszti

fejét a versekben szereplő rengeteg női név között, a jóerkölcsű angol életrajzok diszkrétan elfordulnak és nem tájékoztatnak. Házasesete szerencsétlen, feleségéhez írt tépelődő, önmarcangoló versei gyönyörűek.

Humora semmivel sem kisebb, mint érzelmi kifejező képessége. Megéneкли a falusi udvarlást, ki-hallgatja két kutya, egy gazdag meg egy szegény beszélgetését, elmulat az „unco guid“, a túlságosan jó emberekben. Mulatságos kísértettörténetét, a *Tam O'Shantert*, Kóbor Tamást, Arany János fordította magyarra. Legtökéletesebb a rövid dalban: a vadvirágüdeségű *Comiri' thro' the rye* és a könnyesszemű *John Anderson* a legszebb versek közé tartozik.

Tágabb, személyfölötti problémák sem maradtak idegenek a számára. Nem idilli lélek ez a népköltő; Taine szavaival élve, „elnyomott és lázadó plebejus“. A távoli francia forradalom visszhangja el-eldördül verseiben, harcra tüzel királyok és papok ellen, és a szabadság szent szava már olyan glóriolában dísztölnél. Ha nem is népköltő a szó romantikus illúziója szerint, a nép költője a szó gyakorlati értelmében: a népről, a népért, a népnek költött. Kínos tapasztalatból ismerte osztályának nyomorát és szenvedését a sivár, rosszul termő skót talajon, hideg telek és még hidegebb nagybirtokok súlya alatt, nem voltak misztikus vigasztalásai, nagyon is tudta, mit akar. Nekünk talán azért oly otthonos költészete, mert annyira hasonlít minden tekintetben Petőfire.

Annál misztikusabb az angol preromantika másik forradalmi költője, *William Blake* (1757—1827). Ennek az örült festő-költőnek titokzatos életműve a preromantika észellenes lázadását fejezi ki: ami észszerű a világban, az mind a gonosz Teremtő-isten hideg műve, ő béklyózta meg a lelket az idő és a tér láncaival; a léleknek az ihlet, a látomás segítségével meg kell szabadulnia az ész bilincseiből, hogy újra a földre iöjjön, London helyére szálljon a Mennyei Jeruzsá-

lem. A költőnek „kettős látás“ adatott: halott apja jön mögötte a szélben, János bátyja, a gonosz, egy felhőbe rejtezik és a költő végül is vitába bocsátkozik egy kór óval, amely maradásra inti. Angyalok látogatták, akiket megtérített a Szentírás helyes, „sátáni értelemben való“ olvasására; feleségének odahaza meztelenül kellett járnia, mert Éva is úgy járt a paradicsomban és az utcán visszaköszönt Szent Pál apostolnak, aki éppen arra repült.

Korábbi köteteiben (*Songs of Innocence, Songs of Experience*) gyermekversek hirdetik tanait, a misztikus tárggyal különös ellenmondásban álló, pósabácsis hangon. Később maga állította elő saját eljárása szerint illusztrált könyveit; ezek a ritka példányok ma mérhetetlenül becsesek a gyűjtők szemében. Profetikus könyvei (*The Song of Los, Vala, Jerusalem, Milton* stb.) széles szabad ritmusokban Blake saját mitológiáját mondják el, furcsa, bibliai, görög és kelta csengésű istennevekkel. A világ keletkezéséről szóló történetei megdöbbentően hasonlítanak primitív népek kozmogóniai mithoszaira, amelyeket Blake nem ismerhetett. Ezeket a könyveket Blake már nem is maga írta, hanem angyalok diktálták neki. „Közvetlen diktálás alapján írtam, előzetes elmélkedés nélkül, sőt akaratom ellenére. Dicsérhetem, mert nem merem állítani, hogy több vagyok, mint irnok; a szerzők az öröklétben vannak.“ Blake a zseniélmelet legszélsőségesebb megvalósulása: az ihletet olyan komolyan vette, hogy egész világgépet épített fel rá és saját ihletének tiszteletében odáig ment, hogy úgy érezte, az, aki a verseket írja az ihletett órán, már nem is ő maga, hanem természetfölötti erő — a romantika végső határiehtősége a tudathasadás.

Profetikus könyvei nagyobbára érthetetlenek. De itt-ott megüti az embert egy sor, egy részlet, amelyben oly csodálatos misztikus bölcsesség szólal meg, hogy megértjük, miért tiszteli annyira Blaket az angol és amerikai irodalmi elit, miért jelenik meg

egyre újabb és újabb kiadásokban, újabb és újabb és egyre kevésbé érthető kommentárokkal kísérve.

Sturm und Drang

A preromantika legerősebben a német irodalmat forradalmasította; bár nem társadalmi és politikai szempontból, de művészi téren itt idézte elő a legnagyobb átalakulást. William Blaken kívül a *Sturm und Drang* néven ismert irodalmi korszak (kb. 1770—1780) gondolta legkövetkezetesebben végig a zseni-ciméletet, egész világnézetet építve ki belőle: az *ösztönökre*, a szenvedélyekre alapított élet fölényét az észszerű korlátok közé szorított nyárspolgári életmód fölött. *Ügy kell élni*, mondták, *hogy érzéseink „a körmünk hegyéig” eltöltsenek bennünket.*

A német irodalmat nem feszélyezték olyan erős klasszicisztikus hagyományok, mint a franciát és az angolt; a preromantikus forradalom, amikor kétségbevonta a civilizáció értékét, felszabadította a német szellemet a francia mintaképek súlya alól és eredeti ősi értékeire emlékeztette. Ilyen értelemben a német preromantika már *Klopstocfckzl* és *Lessinggú* elkezdődik.

A *Sturm und Drang* mozgalom őse *Johann Georg Hamann* (1730—1788), a Felvilágosodással a belsőleges vallási élmény alapján helyezkedett szembe; homályos, profetikus modorban közölt tanításait nagyobb tanítványa, *Herder** vitte át az irodalmi tudatba.

Herder személyiségében minden szál összefut: *Hamann* és *Kant* tanítványa, *Parisban* megismerkedik

* *Johann Gottfried Herder* szül. 1744-ben *Mohrungeben* (Keletpor oszorsz.), apja kántortanító. Szegényes és boldogtalan ifjúság után 1764-ben *Rigába* kerül lelkésznek, 1769—71-ben utazik (*Paris, Strassburg; Goethe!*), 1776-ban *Goethe* közbenjárására *Weimarba* hívják *Generalsuperintendentnek* és első prédikátornak. Itt él 1803-ban bekövetkezett haláláig.

Rousseau és *Diderot* eszméivel, s a preromantikus eszmevilágot a személyes átélés varázsával adja át Strassburgban a fiatal *Goethének*. Voltakép ez az átadás Herder legfontosabb tette.

Kultúrpszimizmusa sokkal tovább megy, mint *Rousseaué*. A civilizáció béklyóiba kötött ember nemcsak erkölcsileg kisebb értékű a primitív embernél, hanem nem is él igazán. És minthogy a költészet az élet kifejezése, a civilizációs, késői korszak már nem is képes költészetre, legjobb esetben csak prózát, lehetőleg csak kritikai műveket hozhat létre.

Költészet csak az értelemtől meg nem bénított, el nem szürkített, nyezetlen szárnyú lélekben születet: így értendő *Hamann* mondása, a *Sturm und Drang* egyik jelszava: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts.“ Valamikor az egész emberiség úgy gondolkozott, mint a költők: nem logikus következtetésekkel, mint a racionális ember, hanem merész, megdöbbentő szépségű képekben és hasonlatokban, váratlan „Sprünge und Würfe“, szökések és hajítások vitték előre. A régi nagy költészet még ennek az ősi gondolkozásnak emlékét őrzi, így a *Szentírás*, *Homéros* és *Osszián* (sajátos módon legfőképp *Osszián*, vagyis *Macpherson*).

A nép úgy költ, mint az ősi költők: képekben, logikán túli összefüggésekben, szökellésekben és hajításokban — tehát minden igazi költészet a népköltészetből fakad, mondja Herder. A *Szentírás* szépségeit, *Homérost* és *Ossziánt* a néplélek teremte magából. Herder legfontosabb műve *népdalgyűjteménye* (1778—1779)J amelyet halála után *Johannes von Müller* átrendezve és kiegészítve ezen a címen adott újra ki: *Stimmen der Völker in Liedern*, így is él a köztudatban. Mert ebbe a gyűjteménybe Herder nemcsak német népdalokat vett fel, hanem a világ minden tájáról való költemények fordítását is, hogy megmutass. mennyire azonos elemeken épül fel mindenfelé a népköltészet.

És nemcsak névtelen népi költők szerepelnek benne, hanem nagyon is ismert nevű költők is, így pl. Shakespeare és Goethe. Mert Herder kultúr-pesszimizmusát kiegészíti Herder zseni-optimizmusa: a zseni kivétel minden szabály alól, neki módjában áll intuíciója erejével áttörni az észszerű civilizáció fojtogató börtönfalát, a zseni olyan, mint a primitív ember, mint a nép, és ő is igazi költészetet alkot. A *népköltészet* Herder szóhasználatában tehát nem irodalomszociológiai megjelölés, hanem értékítélet: ami igazi költészet, ami zseniális megnyilatkozás, az mind népköltészet, még ha udvaronc írta is.

Maga Herder nem volt zseniális alkotó; csak gondolatai éltek tovább, műve nem. Élete többek közt ezért is igen szerencsétlen volt: meg kellett érnie, hogy tanítványának, Goethének dicsősége az övét elhomályosította, egész életén át ennek a betege maradt.

A Sturm und Drang khaotikus életérzéséből következett, hogy e mozgalom nem tudott teljességgel megvalósulni művekben és maguk az alkotók is töredékesek maradtak, fiatalon megőrültek, meghaltak vagy pedig kinőttek a Sturm und Drangból. A Sturm und Drang nem higgadhatott le nagy művekbe, mert hiszen lényege a tiltakozt's a lehiggadás ellen; a kamaszság vált benne világnézetté, ezért oly tragikus sokszor és sokszor oly visszataszító, mint a kamaszkor maga.

A herderi elmélet három műfajt állított az előtérbe: a népdalt, a balladát és a tragédiát. A német ballada nagymesterének, *Gottfried August Bürgernek* (1747—1794) élete is a Sturm und Drang baljóslatú csillagjegyében áll: kettős házasságban él feleségével és felesége hűgával, majd mikor ezek mindket+en meghalnak, levelezés alapján feleségül vesz egy fiatal nőt, aki megcsalja az egyetemi városka minden diákjával; majd részegessége és tüdőbaja fiatalon sírbaviszi.

Élete tragédiáját súlyosbította *Schiller* kritikája, amelyben szemére hányta Bürgernek, hogy túlzásba vitte Herder elveit, a népköltészet ürügyén a csöcselékig szállt le, olyan durvaságokkal kereste a „természetes hangot“, hogy méltán háborította fel kényesebb ízlésű kortársait. Bürger olyan akart lenni, mint aki fölött nyom nélkül mentek el a civilizáció évezredei. De ez az elsodort vadzseni írta meg a világirodalom egyik remekét, a *Lenore*X, az egész XIX. századi balladairodalom őseit. Páratlan szó- és versművészettel idézte fel a tudat mélyeiből a kísérteties, éjféli hangulatot, megvalósítva a preromantika egyik legerősebb művészi szándékát.

A Sturm und Drang balladaköltői a *Percy* püspök által kiadott skót balladákat követik, a tragédiáírók pedig Shakespearét. Témáikban az irracionális, beteges végidők lelke szólal meg: a csecsemőgyilkosság, testvérgyilkosság motívuma mindegyre visszatér és valamennyiüket kísérti *Faust* alakja, az alvilági hatalmakkal szövetkező emberfölötti emberé, akiben a kor *Kraftgenie-tszményét* látják megtestesülve. *Klinger* Fawsi-regényében (1791) nincs is más, mint az ember, aki minden vágyát teljesíteni tudja és dacosan lábbal tiporja az erkölcsi törvényt. A Sturm und Drang anarchista szellemű.

Friedrich Maximilián Klinger (1752—1831) maga is *Kraftgenie*, mint írásainak hősei, egészen alacsony sorból küszködik fel a társadalomba, amelyet rousseaui módon megvet és gyűlöl; azután hatalmas belső erejével legyőzi magában a Sturm und Drang démonjait, katona lesz és mint tábornok fejezi be életét Oroszországban. Drámáiban, különösen a *Zwillingen*-ben és a *Sturm und Dranghm*, amelyről az egész mozgalmat elnevezték, van valami lélekzetelállítóan«tragikus atmoszféra, meg tudja találni az indulat mélyről kiszakadó, tört és megrázó hangjait, a pusztító shakespearei szenvedélyt; itt csakugyan beárad az irracionális világ az irodalomba.

Goethe fiatalkori barátja, *Jacob Reinhold Michaelis* (1751—1792) megőrült; összeomlásának egyik oka kétségkívül az volt, hogy nem lehetett Goethévé Színdarabjaiban, a *Hofmeisterben* és a *Soldatenban* tragikum és groteszk komikum vadul, életszerűen keveredik össze. Klinger és Lenz irodalomtörténeti érdekessége az, hogy mintegy százötven évvel előre megvalósítják a világháború utáni *expresszionista* dráma követelményeit: Klinger alakjai a szenvedély magaslatán nem mondatokban beszélnek, hanem félig értelmes, de mégis súlyos, sejtető felkiáltásokban, Lenzet pedig alig lehet a keserű humorú *Wedekindtől* megkülönböztetni.

GOETHE ÉS KORA

A két klasszikus

Ezt a kort a legnehezebb társadalmi kategóriákba elhelyezni. A két nagy klasszikusnak a weimari nagyhercegséggel való szoros összefüggése alapján azt lehetne mondani, hogy ez a korszak az udvari irodalom utolsó állomása, átmenete a polgári korszakba. Az írók közt sok a patrícius-nagypolgári ivadék: maga Goethe, a Schlegel-fivérek, a Brentano-testvérpár. Goethe tökéletes udvari ember is, „neveltetése“ abból áll, hogy lázadóan harmadik rendi kezdetekből Hofrath-tá és miniszterré érik. De viszont alkotásának legjelentéktelenebb része az, amit mint udvari ember udvari alkalmakra írt; művei, éppúgy mint Schilleréi, a polgárság magas és művelt rétegéhez fordulnak; mint a későbbi polgári irodalom idején, kommersziális érdekek, kiadói szempontok játszanak bele létrejöttükbe, az irodalom már komoly nagy jövedelmet jelent, az összeg, amelyet a Cotta-cég Goethének az idők folyamán honoráriumként kifizet, a mai nyugati írók jövedelme mellett is igen jelentékenynek mondható.

Végeredményben a Goethe-kor fénykor-jellegét irodalomszociológiai szempontból talán az magyarázza meg, hogy az udvari adottságok már nem, a polgári adottságok még nem befolyásolják döntő módon az alkotót; a kettő oly szerencsésen semlege-

siti egymást ebben a boldog történelmi pillanatban hogy a költő nincs egy társadalmi réteghez sem kötve és ezáltal nemzeti szempontból is szabadabb, mint máskor; ez csakugyan „világirodalom“, szándék szerint is és valóságban is az egész emberiségé. A társadalom befolyása, az irodalmi közegellenállás most a legkisebb, a költő csak a szellemnek tartozik felelősséggel.

Goethe leggoetheibb vonása, amint mindenki tudja, a *teljesség*. Művei nem egyenkint, zárt tökéletességükben halhatatlanok, mint egy görög szobor, hanem egymással való összefüggésükben, amint beilleszkednek az egészbe, részei a goethei életműnek. Nemcsak a művek halhatatlanok, hanem az egész Goethe is, és ebbe beletartozik Goethe arca, Goethe szobája, futó szerelmei és rögzített beszélgetései, látogatói és titkárai is, minden, ami vele összefügg és legfőképp az a kultusz, ami személyét körülvette és körülveszi és mélyebb értelmet ad minden csekélységnek, amely a Goethe névvel birtokviszonyba hozható. A Goethe-kultusz a német és a közös-európai humanitás egyik legszebb alkotása: az európai ember Goethében önmagát tisztelte meg és emelte fel tiszta magaslatoakra.

Mert Goethe titka az, hogy valamiképen mindnyájan részeseek vagyunk benne. Az ember, amikor rágondol, furcsa, kellemes és meghatott melegséget érez; benne önmagunkat szeretjük, azt, ami magunkban szeretnivaló. Mikor Goethe Napóleonnál tett látogatása után elhagyta a termet, a császár így kiáltott fel: „Voilà un homme!“, íme, egy ember — és ebben benne van a legfontosabb, amit Goethéről mondani lehet. Olyan volt, mint egy ember. Az emberfaj legjellegzetesebb képviselője. Ha egyszer kihalunk, a Marslakóknak az ő emlékeiből kell majd tanulmányozniuk fajtánk nagyságát és gyengeségeit.

Művéről nem lehet életrajza vagy legalább is írói növekvéstörténete nélkül beszélni. Goethe maga

is fontosabbnak tartotta életét az alkotásnál, nem volt a mű rabszolgája, mint Schiller; udvari könnyedséggel, bár nagypolgári szívóssággal írt. Az alkotást egyrészt magasrendű életfunkciónak tekintette, másrészt eszköznek elfutó élete megrögzítésére. Az önéletrajzi emberek közé, Saint-Simon és Proust fajtájába tartozott. Művei, azt mondja, „egy egyetemes gyónás töredékei“. Minden, amit írt, önéletrajzi jellegű, és amit nem „írt“ irodalmi értelemben, az is. Szinte mániákusan gyűjtött minden emléket saját életéről, nem akart elveszíteni egy elmúlt pillanatot sem. Az irodalomtörténet minden napját ismeri, minden gondolatát és ugyanazt a gondolatot sokféle formában, amint életének különböző szakáiban átalakult; élete feldolgozottság szempontjából is a legteljesebb élet, ami ezen a bolygón leélelt.

Az önéletrajzi jelleg, mint minden egyéb alapvonása, benne teljesen tudatossá és elvszerűvé növekedett, alkotás- és életrendszerének egyik sarkalatos pontjává. Önéletrajzába bele akarta olvasztani az egész világot, mindent, ami átélhető és megismerhető. De csak annyiban érdekelte minden, amennyiben önéletrajzának részévé, amennyiben személyes élménnyé tudott válni. A természettudományok, a kor legnagyobb újsága, még az irodalomnál is erősebben foglalkoztatták és *Farbenlehre*jére büszkébb és érzékenyebb volt, mint költeményeire. De megvetette a természettudomány műszereit; csak az vonzotta, amit szabad szemmel lehet látni, amit kézzel lehet tapintani és amire intuíció útján rá lehet jönni; a természettudományok matematikai és laboratóriumi része iránt érzéketlen volt. A természettudósok diletánst láttak benne, Goethe nagy keserűségére, — de Goethe saját törvényét követte ebben is: a természettudomány is önéletrajzának része volt, a laboratórium és a differenciálszámítás személytelen munkája már kívül esett a goethei életen. A személytelen és élettelen igazságok idegenek maradtak a számára; „wahr

ist, was fördernd ist“, igaz az, ami előrevisz, ami személyiségünket, életünket növekedni segíti. Arra, ami csupán tudás, csupán igazság, Goethe-nek csak megvető szavai voltak; az már nem Faust birodalma, hanem a derék, ostoba Wagneré. De a személyes élmény nem elég; minden élményt objektív formába akar vetíteni. Semminek sem szabad elvesznie. A goethei program: átszűrni magán az egész világot, az emberi és természeti dolgok teljességét, és azután szellemivé tisztítva visszaadni az alkotásban.

Johann Wolfgang Goethe 1749-ben született Frankfurtban. A családi vagyont nagypapa, a szabó szerezte; apja tétlen, bogaras műkedvelő volt. A fiatal Goethe első, lipcsei korszakából való költeményei játékos rokokó apróságok. Ifjúságának döntő fordulata *Strassburgban* érte 1770-ben: itt találkozott *Herder*-rel és a *Sturm und Drang* és ez a találkozás eszméltette rá igazi alkotói rétegeire. Ebben az önmagára találásban ráésmélt népének hagyományaira és belső törvényeire is, aminthogy a *Sturm und Drang* általában a német lélek magáratalálása francia konvenciókba merevedett századok után. Strassburgi időszakában, a kis Sesenheimben élte át az első nagy lírai szerelmet is az ónémetesen egyszerű és hűséges szívű Friederike von Brion iránt; érezve, hogy életét nem szűkítheti össze a lány kicsiny köréhez, elhagyta Friederikét, de a kissé kegyetlen szakítás emléke még nagyon soká kísérti, erről szól *Clavigo* és *Stella*, ezt őrzi *Weislingen* alakja a *Götz von Berlichingenben*. A *Götz* (1773) a strassburgi korszak legnevezetesebb emléke; ebben írta meg látomását a régi németység nyers, egyenes, szabadságszerető szelleméről. E *lovagdráma* beláthatatlan hatást tett az irodalomra, egész műfaj és egy egész világhangulat, a lovagromantika őse lett.

1772-ben Wetzlarba került a birodalmi kamarai bírósághoz. Itt beleszeretett egy barátjának menyasszonyába, Charlotte Buífba; ez a szerelem az élmény-

alapja annak a műnek, amely Goethe világhírét megalapította, a *Die Leiden des jungen Werthersnek* (1774). A levélformában írt regény a szentimentális kor legnagyobb irodalmi emléke. A wertheri szentimentalizmus magasabbrendű és bonyolultabb lelki jelenség, mint Richardson és Marivaux morális szentimentalizmusa. Magában hordja már a rousseau-i természet-szentimentalizmust is és azonkívül a német pietizmus kifinomult, önvizsgálathoz szokott lelkiségét. Werther sokkal inkább egy közösségé, mint Goethe többi alkotása: nagyon sok kortársának, a szentimentális emberek egész titkos világszövetségének mondani-valóját fejezte ki.

Ez a titkos világszövetség fedezi fel, hogy a lélek nemcsak halhatatlan, hanem érdekes, élvezetes is, úgy lehet ápolni és öntözni, mint egy virágot, az embernek foglalkozása lehet az, hogy lelke van. Ezek az emberek leiküknek élnek, tanulmányozzák titkos sajátságait, *Lavater*, a fiatal Goethe barátja, *Fiziognómiájával* megveti a jellemkutatás alapjait. Naplókát írnak, lelki barátságokat kötnek, hosszadalmas és megindító levelezést folytatnak. Goethe önéletrajzában beszél egy emberről, aki valósággal házalt a lelkével, tarsolyában baráti levelekkel és naplókkal járta az országot és a szentimentális emberek mindenütt szívesen látták és vendégelték. A szentimentálisok szövetsége, a választott és büszke kevesek, akik érezni tudnak, akiknek meleg szívük van, szembenállnak a hideg, érzéketlen világgal, amely nem érti meg őket.

Ez a társadalmi és korhangulat a Werther háttere. De a regényben sokkal több van, mint a sablonos szentimentális korhangulat, benne van a fiatal Goethe minden viharos és zseniális nagyszerűsége is. Goethe a szentimentális és kecses késő-rokokó keretbe belekomponálta a végtelent. Werther nem azért hal meg, mert nem értik, nem azért, mert Lötte nem szereti viszont; Werthernek mindenképp meg kell halnia. A nagy átélést keresi, a misztikus egyesülést

a mindenséggel. Először a természetben, azután a szerelemben, azután csalódva, a halálban (Gundolf). A végtelen másik szerelmesének, *Faustnak* történetéhez Goethe a Wertherrel körülbelül egy időben fogott hozzá.

1775-ben újabb döntő fordulat Goethe életében: *Kari August* herceg meghívására a weimari udvarba kerül, először mint a herceg mulató pajtása, később kamarai elnök, nemesember (1782) és mindenható miniszter lesz. Titáni ifjúsága végetér; részese a nagy, a politikai világnak, ki kell lépnie lírai bensőségéből, alkalmazkodnia kell a világhoz — és minthogy Goethe Guethe, személyes élménnyé és az élményen át alkotássá tenni e törvényeket. Az áthasonulás munkájában segítségére van első weimari éveinek szerelme, az előkelő Frau von Stein, Goethe szemében a civilizációs és humánus eszmény megtestesítője. Annyira igénybe veszi az új élményanyag, hogy nem is igen alkot, egészen szökéséig, 1786-ban bekövetkezett olaszországi utazásáig.

Az olasz táj és az ókor élő emlékei befejezték és művekbe érlelték azt a folyamatot, amely Weimaranban megindult: Goethe a Sturm und Drang anarchista lázadását maga mögött hagyva klasszikussá vált a klasszikus ég alatt.

A német klasszicizmus megalapítója *Johann Joachim Winckelmann* (1717—1768). Ő látta először a görögségnek azt az új látomását, amelyből a német klasszicizmus táplálkozik. Winckelmann görögség-élményét nem az irodalom adja, mint a humanistákét, hanem a görög képzőművészet nagy emlékei. A görög szobrok fehér és nyugodt szépsége ihleti ezt a kort; még nem tudták, hogy a görög szobrok színesek voltak és nem vették tudomásul azt, ami a görögségben nyugtalan, ösztönös mélyekből feltörő „dionysosi”. A görögségnek csak apolióni vonásairól tudtak. A harmónia, az ellentétes erők kiegyensúlyozása, a vad ösztönök legyőzése: ezt az eszményt olvasta le

a német klasszicizmus a görög szobrok magasztos istenarcáról.

Olaszországban ért meg a klasszikus Goethe két csodálatos versdrámája, az *Iphigenie auf Tauris* (1787) és a *Torquato Tasso* (1790). Mindkét mű a fegyelem, a rend költeménye. Bennük látjuk legvilágosabban a goethei humanitás mibenlétét: az embert a benne lévő vad és aggresszív erők vad és aggresszív tettek felé hajtják; ezektől az erőktől csak a humánus ember szabadulhat meg, aki legyőzi önmagát:

*Von der Gezvalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.*

Torquato Tasso egyúttal önéletrajzi jellegű is: Goethe leszámol benne titáni fiatalságával, bemutatva a gátat nem ismerő géniusz tragikus összeomlását a nagyvilágban, az udvarban, a társadalom magas és fegyelmezett, klasszicizmusra nevelő rétegeiben, ő nem ment tönkre, mint Tasso, nem lett öngyilkos, mint Werther. Lemondott titáni részéről, lemondott ifjúságáról, felnőtt és udvari ember lett.

Ez a lemondás nagy áldozatokat követelhetett. Az olaszországi út után még megírja *Római Elégiáit*, bennük a délies, érzéki szerelmet ünnepli, amely Christiane Vulpiushoz, a házába vett munkáslányhoz, később feleségéhez (1806) fűzi. Azután hosszabb ideig nem keletkeznek nagyobb alkotások; a francia forradalom is zavarba hozza, a természettudományok is egyre jobban érdeklik.

A legközelebbi indítást a másik géniusszal való találkozás adja meg. Goethe és Schiller barátsága tizenegy évig tartott (1794—1805). Goethe ez alatt az idő alatt írta polgári (kissé túlságosan is polgári) eposzát, a *Hermann und Dorotheát* (1791), Schiller buzdítására fejezte be „fejlődési“ regényét, a *Wilhelm Meisters Lehrjahret* (1795)³ amelyben azt rajzolja, hogyan érik meg egy fiatal lélek a színház közegén

keresztül humánussá és udvarképessé. Ebben az időben írja híres és népszerű balladait is.

Az öregedő Goethét újabb gazdag alkotásra indítja találkozása a következő nemzedékkel, a romantikusokkal. Állásfoglalása tartózkodó, ha ugyan nem ellenséges; hiszen ezek az újak kétségbevonják annak a rendnek és fegyelemnek az értékét, amelyet ő oly küzdelmesen, akkora belső áldozatok árán szerzett meg. „Klasszikus, ami egészséges, romantikus, ami beteg“, mondja kedvetlenül. De Goethe lévén, semmi sem hiányozhat belőle, a romantika sem. Szerelmes lesz a romantikusok köréhez tartozó Minna Herzliebbe és megírja azt a regényt, amelyet a romantikusok szerettek volna megírni, *Die Wahlverwandtschaftent* (1809), a vak, végzetes, misztikus, emberentúli nagy szerelem regényét. Hozzálat önéletrajzának megírásához, hogy feltámassza és segítségül hívja saját ifjúságát: így keletkezik az a műve, amelyet talán a legközvetlenebb élvezettel olvashat a mai olvasó és amelyből a legerősebben érzi Goethe varázsát: *Ans meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Élettörténetét csak Weimarba érkezéig mondja el; a művet kiegészíti az *Italienische Reise*, beszámolás első olaszországi útjáról.

A német romantikusok, kilépve az eddigi irodalmak nemzeti vagy francia korlátaiból, tárt szívvel fordultak színesebb, exotikusabb irodalmak felé és igyekeztek költészetükbe foglalni ezeket a távoli kincseket; a romantikus kor vonzalmának az álöltözet iránt hódol Goethe is, amikor a napóleoni háborúk, a porosz szabadságharc izgalmi és barbarizmusa elől képzeletben a patriarkális keletre menekül, mint napjainkban Thomas A/iann. Keleti tanulmányainak és Marianne von Willemer iránt-érett bölcs és derűs szerelmének eredménye legszebb versciklusa, a *West-östlicher Diwan* (1819); benne szerelmes apróságok és polgárius életbölcsesek mellett egy-egy versben felcsillan a végső, a csaknem kifürkészhetetlen megismerés a lét titkairól.

S ezután az öregkor következik. Weimari házában most már maga tart udvart, látogatóként fogadja az egész akkori civilizált világot, amerikai turistáktól orosz nagyhercegnőkig, és mindenki boldog, aki hosszabb-rövidebb ideig az olymposi aggastyán közelében tartózkodhat. *Beszélgéseit Eckermann* hűségesen feljegyzi és e beszélgetések sokszor még az írott műveknél is goetheibbek; bár újabban úgy tudják, hogy jórészüik nem is hiteles. Az öregkor nem fog az istenek kedvencén; 1823-ban megkéri a tizenkilenc éves Ulrike von Lewetzow kezét (a szülők nagynak találják a korkülönbséget), szerelmes verseket ír, a csodálatos *Marienbader Elegiet* és jó egészségben dolgozik tovább a két művön, amelyen egész életén át dolgozott, a Wilhelm Meistern és a Fauston. 1821-ben elkészül a *Wilhelm Meisters Wanderjahre* és 1832-ben a teljes Faust. Goethe azt az évet, amellyel a Faustot túlélte, a sors ajándékának tekintette, ekkor már nem dolgozott többet. 1832-ben halt meg.

Goethe mint a Faust szerzője él a világ tudatában. Ezen a művön, amint mondtuk, egész életén át dolgozott, minden korszaka nyomot hagyott * rajta, ez szellemi önéletrajza, műveinek lényegszerű kivonata, gondolatgazdagságának és művészi tökéletességének legfőbb monumentuma. Az igazán nagy az első rész. Ennek gerincét, a Gretchen-tragédiát, még Sturm und Drang-korszakában írta meg (ez az *Urfaust*, amely Goethe egy tisztelőjének kéziratos másolatában maradt az utókorra), később pedig elmélyítette a szerződéssel, amelyet Faust Mephistophelesszel köt, és a Walpurgis-éjszakával: metafizikai tartalmat vitt az emberi tragédiába. A Faust I. része egyesíti mindkét Goethe nagyszerűségét: a fiatal Goethe zsenialitását, közvetlen, élményszerű kapcsolatát a kozmikus erőkkel, amelyeket a legnagyobb költők is csak egészen fiatal korukban tudnak szavakba bűvölni — és a férfi Goethe bölcs érettségét, tudását a világ értelméről és értelmetlenségéről.

A Faust I. varázsát oly lehetetlen meghatározni, mint általában az igazi költészetét. Minden sora tele sűrített élettartalommal; akárhányszor olvassa el az ember, mindig megdöbbenve állapítja meg, hogy még szebb, mint ahogy emlékezett rá. Természetesen a Faust olvasása részben azért is tesz oly erős hatást az emberre, mert sorait állandóan idézik, benne élnek a tudatban és így az olvasó folyton ismerősökre bukkan benne; az az érzés fogja el, mint egy nagy képtárban, ahol csupa olyan festmény függ, amelyet reprodukcióiban már sokszor megcsodált és rég megszeretett. A Faust II. csalódás. Talán csakugyan igazuk van azoknak, akik azt mondják, hogy Goethe azért írta meg a Faust és a Wilhelm Meister második részét, mert apja gyermekkorában arra szoktatta, hogy nem szabad semmit sem befejezetlenül hagyni, — tehát polgári lelkiismeretességéből. A II. részben nagyon sok a homályos célzás, az allegorikus értelem, a mitológia.

Mégis szükség van a II. részre is, mert csak ezáltal áll előttünk teljességben Faust alakja. Faust alakjában *Spmgler* a nyugati kultúra legnagyobb jelképét látja és bizonyára igaza van. A nyugati kultúrát a „fausti ember“ építette fel: az az ember, akit semmi sem tud kielégíteni, aki nyugodtan aláírja az ördöggel való szerződést, mert tudja, sosem jöhet el a pillanat, amelynek azt mondaná: maradj! — a fausti ember a végtelenbe törő vágy és akarat. Átélessébe, az „időtlen pillanatba“ (*Gundolf*) bele akarja fogni a mindenséget és nem ismer megállást, amíg a távolok intenek. A naiv ördög, a kisszerűen materialista, kedélyes Mephistopheles hiába próbálja érzéki örömeikbe vonni, ezek egyszerűen nem kísértések Faust számára, nem állíthatja meg a bensőséges szerelem sem, Gretchen börtönben senyved és Faust ellovagol, és nem állíthatja meg a II. részben a császári udvar és az új életse varázsolt görög szépség, Heléna sem.

És azután mégis megáll. Goethében idővel elült

fiatalkorának fausti, végtelenbe vágyó nyugtalansága, a Wilhelm Meisters Wanderjahre alcíme: *Die Ent-sagenden*, a lemondok. Valami elérhető földi célt kell találni, hogy életünk ne legyen teljesen értelmetlen. A klasszikus Goethe nem vállalja a Sturm und Drang Goethéjét. A forradalmárból szinte ellenforradalmár válik, a rend és a rendi társadalom embere. Minthogy Faust és Wilhelm Meister polgárok, életcéljuk nem lehet más, mint a polgároké: a hasznos munka. Wilhelm Meister végül is seborvos lesz, hogy segítsen a szenvedőkön, Faust pedig csatornák közé szorítja a tengert, hogy lakóhelyet teremtsen az embereknek és mikor érzi, hogy célját nemsokára eléri, akkor mondja a pillanatnak: maradj! Mint Dante és Shakespeare, Goethe is két kor határán áll, vele lezárul az udvari ember kora és kezdetét veszi a polgári, nagyon is polgári, szorgos és kötelességtudó XIX. század:

*Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,
Sonst bedarf es keiner Offenbarung,*

Ha az ember türelmetlenül és rossz órában közeledik Goethehez, a polgári elemek azok, amelyek leginkább szembeszöknek. Bölcs mondásainak és versikéinek nagy része olyan természetű, hogy a XIX. század józan és kissé szüklátó körű polgárembere életének minden pillanatában megtalálhatja közöttük az alkalmas idézetet. Goethe ilyen értelemben talán a század leginkább közösségi költője, elmondta, versbe szedte azt, amit a XIX. század minden polgárembere egyformán érzett és gondolt. Nincs még egy nagy író, aki annyi *truizmust*, annyi magától értetődő aranyigazságot írt volna le, mint Goethe. Fejedelmi módon nem idegenkedett a banalitástól — talán ez is a géniusz előjogai közé tartozik. Százával ontotta aranymondásait, amelyeket ha nem Goethe írt volna, legfeljebb talán kirándulóhelyek vendégekönyvében lehetne elhelyezni.

Nem tudunk szabadulni attól a gyanútól, hogy Goethei nem gondolt mindent, amit leírt, olyan komolyan, mint olvasói. Ez a nagy ironikus magában talán mulatott rajta, hogy a pillanatdiktálta kis semmiségeket, amelyeket versgyűjteményébe *Sprichwörtlich* és más címen száz-számra felvett, a jámbor és nyárspolgári utókor úgy fogja olvasni, mint végső bölcseséget:

*Lief das Brot, wie die Hasén laufen,
Es kostete viel Schweiss, es zu kaufen.*

*Wer recht will tun, immer und mit Lust,
Der hege wahre Lieb in Sinn und Brust.*

Más költő eldobta volna ezeket a forgácsokat; Goethe, a nagy takarékos, semmit sem hagyott elveszni — és mulatott az utókoron.

Erre a polgári, sőt nyárspolgári homlokzatra annál nagyobb szükség volt, mert egy démonikus embert takart. Egy embert, kinek eredendő nyugtalansága és eredendő magányossága már szinte emberen túli, „der Unmensch ohne Rast und Ruh“. Az idősebb Goethéből a zárkózottság és a közöny fagyos levegője áradt és mindenkit megdermesztett környezetében (erről szól *Thomas Mann Lotte in Weimarja* a legjobb Goethe-könyv). Ez az ember, a legemberibb minden ember között, teljességre érve elvetett magától minden emberi kapcsolatot. Anyját tizenhárom éven keresztül nem látogatta meg, mikor felesége haldokolt, beteget jelentett és nem kelt fel az ágyból, a fiatal költőkre hegyként nehezedett közelsége, a romantikusok imádták és reszkettek tőle, Hölderlin vadul menekült el Weimarból, Kleist halálos sebbel a szívében távozott. A nemzeti közösséget nem vállalta, gyakran sajnálta, hogy németnek született és a fel szabadító hadjáratok idején közömbös, sem francia-barát magatartásával honfitársaiból a legfájdalmasabb

megdöbbenést váltotta ki. Nem érzett szolidaritást senkivel, csak Schillerrel és mikor Schiller meghalt, teljesen egyedül maradt. Szerelmeinek története azt tanítja, hogy csak szerelmes tudott lenni, szeretni sosem szeretett. A mindenki számára oly otthonos költő a leginkább „unheimlich“ minden alkotó közül. Goethe mindenkép teljes és utolérhetetlen: mint a közösség embere is és mint a legmagányosabb ember is.

Lényének mérhetetlen eienmondásait kiegyensúlyozza belső, természetes klasszicizmusa. Nem volt meghasonlott lélek, drámáiban ösztönösen vagy tudatosan, de többnyire békés befejezéseket választ, a katasztrófáktól idegenkedik. Önellenmondásai főle derűt és harmóniát vont — és ez nem a nyárspolgár olcsó és elégedett békéje, hanem láncontartott démonoknak parancsoló nehéz és küzdelmes diadal. De a démonok néha mégis megszólalnak, hangjuk kísérteties felhangot visz a kimért és bölcs goethei zenébe; ilyenkor születnek Goethe legmegrázóbb alkotásai, a *Párkák éneke* az Iphigenie-ben, a Faust számos részlete, a nagy himnuszok, a Tasso befejezése és sok-sok sejtelmes lírai költemény.

Az ellenmondások áthidalására szolgál a goethei irónia is. Minthogy a Goethe-kultuszt és a beláthatatlan terjedelmű Goethe-irodalmat nagyobbára halálosan komoly és a mondatot csak egyféleképpen értő német tudósok művelték, általában kevesen vették észre Goethe iróniáját, pedig egyik legerősebb jellemvonása. Alig van mondata, amely mögött ne húzódnék meg valami gúnyos mosoly. A goethei irónia nem metsző, nem gyilkos, távol áll Swift, Voltaire vagy Heine maliciájától — nem is maliciózus, csak éppen mindig tudatában van az emberi realitás szűkös határainak. Idegenkedik a fellengzőtől, a nagyképűtől, a szellemi gögtől, iróniája józan-ság, klasszikus mértéktudás. Ironikus, mert nem akar többet, nagyobbat, szebbet mondani, mint

amennyi igaz. Mert Goethe mindig igazat ír — talán ez a legnagyobb benne.

Az európai kultúra még többet köszönhet neki, mint műveit és emberi alakjának gyönyörű emlékét; neki köszönheti a művelődés eszményét is. Művelődés-fogalmunk, amint láttuk, humanista eredetű; a humanisták, részben osziályöntudatuk alátámasztására, bevitték a köztudatba az olvasottság, az irodalmi ismeretek értékét. A racionalizmus és a Felvilágosodás kiszélesítette ezt a fogalmat, az olvasottság (eruditio) helyébe a tudást, a megismerést, az észbeli értékek primátusát tette, a természettudományokat egyenrangúsította a klasszikusokkal. De a Felvilágosodás műveltségfogalma mögött még a lapos utilitarizmus rejlik megokolás gyanánt: művelődjünk, hogy használjunk vele magunknak és embertársainknak. A Goethe-kor, Winckelmann, Herder, Schiller, A. W. Humboldt, de elsősorban és végérvényesen maga Goethe kapcsolta bele a műveltségfogalomba a tájat, a képzőművészeteket és a történelmet és ő találta meg a művelődés mélyebb értelmét: szellemi élményeink révén építjük ki gazdag és harmonikus személyiségünket. Goethe óta mindenki, aki kultúremleret tartja magát, kicsiben, saját arányainak megfelelően, Goethe szerepét játssza meg: átélni, megérteni és ha tehetségünk adatott hozzá, kifejezni — ebből áll szellemi életünk.

Az előzők folyamán láttuk, hogyan adtak a nagy költőfejedelmek, Cicero, Petrarca, Erasmus, Voltaire, tekintélyük által méltóságot az írói és tudósi rendnek, a szellem emberének. Az az emberi méltóság, amely Goethe személyiségéből árad, még sokkal egyetemesebb érvényű. Azáltal, hogy Goethe közöttünk járt, rangot és értelmet nyert minden művelődés: aki könyvet olvasott, képei nézett vagy elmerült a táj szépségébe, azzal a homályos érzéssel, hogy most valami magasabb cél szolgálatában áll, hogy most a lelke növekszik, az valamiképp Goethe

méltóságában részesedett. Száz éven át aszerint értékelték az embereket, hogy mennyire sikerült nekik Goethehez hasonlítaniuk.

Ez a kor lejárt; Goethéről egyre kevesebbet hallunk, amint az évek múlnak és a művelődés-eszmény helyét más, harcosabb, törzsibb eszmények foglalják el. De Goethe nem avulhat el, amint hogy nem avult el Dante és Shakespeare,

*Doch ahnt ihr nicht dass er der staub geworden,
Seit solcher frist noch viel für euch verschliesst,*

mondja *Stefan George*; új korok jönnek és új Goethe-arcot fognak maguknak felfedezni, amikor napjaink nyers realitása már csak kellemetlen és szégyenteljes történelmi emlék lesz.

Az irodalmi tudatban *Goethe* és *Schiller** együtt él; úgy jelennek meg lelki szemünk előtt, mint ahogy a weimari udvari színház előtt állnak Rietschel híres szobrán: egymás kezét fogják, de nem néznek egymásra, Goethe leereszkedő jóindulattal tekint le miránk magaslatáról, míg Schiller gyönyörűvé klasszicizált férfiarca szenvedélyes kifejezéssel a távolba mered. Barátok, kongeniális és megértő társak, a német irodalom „dioskurosai“ voltak, — de vájjon csakugyan összeillettek-e? Száz év óta töri ezen a fejét az utókor. Már a romantikusok is igyekeztek szétválasztani őket. Lényük közt ezer meg ezer párhuzamot vontak;

* *Johann Christoph Friedrich Schiller* szül. 1759-ben a württembergi Marbachban. Apja katona. 1773—1750; Kari Eugen herceg katonai iskolájának elkeseredett növendéke; katonaorvos, amikor 1782-ben a Ráubert előadják. A herceg megtiltja, hogy darabokat írjon, megszökik, hányatott életet él, 1785-ben barátjánál, Körnernél otthont talál Lipcsében és Drezdában. 1787-ben Wcimarba megy, Goethe pártfogása révén a jeni egyetemen a filozófia és a történelem rendkívüli tanára lesz. 1790: feleségül veszi Charlotte von Lengefeldet. 1791-től Cotta, a könyvkiadó nyugodt életet biztosít számára. Barátság Goethével. 1799: Weimarba költözik. 1802-ben nemességet kap. 1805-ben tüdőbajban meghal, Demetriusán dolgozva.

ezt a műveletet maga Schiller kezdte el *Über naive und sentimentalische Dichtung* c. tanulmányában és végeredményben ő mondta e kérdésben a legokosabb dolgokat: Goethe „naív“ alkotó, akinek minden magától jön, „maga a természet“ beszél belőle, Schiller „szentimentális“ alkotó, aki tudatosan és nehéz munka árán, a „reflexión“ keresztül ér csak el a művészetéhez.

Valahogy így is volt. Goethe bár rengeteget dolgozott és semmit sem hagyott elveszni, mégis mindig úgy dolgozott, mint egy úri műkedvelő: akkor és azt, ami eszébejutott. Ráért, hagyta a dolgokat megérni, nagy műveit évtizedeken át hordozta magában. Schiller mindig úgy dolgozott, mint egy újságíró lapzártá előtt, a munka megszállottja volt, bizonyára érezte, félig tudatosan, hogy nincs sok ideje. Többnyire kedvezőtlen külső körülmények közt, pénztelenül, betegen, lázasan, rosszkedvűen írt, rettenetes küszködéssel, szavalva, gesztikulálva, eltorzult arccal tornázta ki magából a magasztos nyugalommal csengő sorokat; maga mondja, hogy amikor testileg jól érezte magát, kevesebb kedve volt az alkotáshoz. Goethe számára az alkotás élet-funkció, Schillert az élet nem érdekelte, a külső világot kikapcsolta, csak a műnek élt. Goethe felhasználta az ajándékot, az időt, Schiller szemében adósság az idő és az a derék ember, aki

*... von der grossen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.*

Minden ilyen összehasonlítás alaphibája az, hogy tulajdonképp hiányzik az igazi összehasonlítási bázis: Schiller egészen más „szakmában dolgozott“, mint Goethe. Akik Schillerben csak a nagy nemzeti klaszszikust látják, azok nem az alkotás felől közelítik meg és^ elfelejtik, hogy elsősorban színpadi szerző volt. Vérbeli és feltétlen színházi ember, akár Shakespeare

vagy Molére. Drámái, amelyeknek halhatatlanságát köszönheti nem drámái formájú költemények, mint Goethe drámái, hanem színpadra való színdarabok, alakjai nem emberek, hanem szerepek, tája nem „természet“, hanem díszlet. Hogy darabjai ma inkább mint könyvdrámák hatnak, annak nem Schiller az oka, hanem az, hogy a színpadi ízlés azóta, sajnos, nagyon eltávolodott Schiller korának nemes ízlésétől, leszállt a weimari színház fennkölt magaslatairól, naturalista színészeink már nem is tudják „hozni“ Schiller zenéjét és páthosát.

Mint Goethe, Schiller is kettő van: a fiatal és a férfi Schiller alkotását ízléskülönbségek egész világa és egy évtizednyi hallgatás választja el. A fiatal Schiller még inkább a *Sturm und Drang* embere, mint Goethe; legkivált első darabjában, *Die Räuberhen* (A haramiák, 1781). Az egész *Sturm und Drang* a kamaszkori lelki alkat megrögzítése és elvé tétele — a Rauber pedig a kamaszság megdicsőülése. Minden serdülő fiúban, aki szenved az iskola és a szülői ház korlátjai miatt, benne él a Rauber, mint lehetőség; millió és millió fiú közül egynek, Schillernek sikerült is megírnia. Kari Moor, a nemeslelkű rablóvezér, minden Rózsa Sándor és Rinaldo Rinaldini őse, gonosztevő lesz, hogy megbüntesse a társadalmat, amelyben csalódnia kellett és végül is önmagát pusztítja el — ki nem akarta első ifjúságában megbüntetni a világot azzal, hogy tönkreteszi önmagát? A Rauberben annyi a groteszk, suta, elnagyolt, szertelen kamaszosság, hogy nem is érdemes rámutatni, — mégis zseniális. Ez az a mű, amelyet minden *Sturm und Drang*, majd később minden romantika és még később minden expresszionizmus meg szereteti volna írni, de senki sem érte utol. Az emberi lélek egy örök lehetősége; kinevetjük és mégsem avul el soha; giccs és mégis halhatatlan. Izzik és pattog és robban minden sora, Schiller legnagyobb, legélőbb alkotása. Meg lehet érteni, hogy hatása a Wertherével vetekedett; előadása

közben az emberek ajultan estek le a székről; folytatónak, átköltőinek, utánzóinak száma légió. Schiller később éppúgy idegenkedett tőle, mint Goethe a Werthertől. De ő sem tudta soha többé utóíerni első sikerének intenzitását. Akár tetszett neki, akár nem, a Ráuber szerzője maradt.

Második színdarabjában, a merev, történelmi *Fieskohan* (1782) a Ráubernek inkább csak hibái vannak meg, de a harmadikkal, a *Kabale und Liebe*-vel (Ármány és szerelem, 1783) megint megközelítette a Ráubert. Ez társadalmi dráma, polgári környezetben játszódik, tapasztalatokon és nem könyv- és színházi élményeken alapul. Dacos lázadás, mint a Rauber, de konkrétabb, valóságízűbb: vádirat a kis német fejedelemségek romlottsága, maitresse-rendszere, emberkereskedése, az udvaroncok szolgalelkű aljassága, a rokokó világ árnyoldala ellen. A német kritika joggal sajnálja, hogy Schiller csak egy ilyen drámát írt.

Az ifjú Schiller utolsó drámája, a *Don Carlos, Infant von Spanien* (1787) azt mutatja, hogy a klasszicizálás belülről, Goethe hatása nélkül is bekövetkezett volna. A prózáról áttér a jambus emelkedett hangjára, színhelye a királyi udvar, tárgya a legmagasztosabb eszmék és szenvedélyek. Don Carlos nagyszerű, bár rettenetesen bonyolult intrika-dráma; az embernek mindig újra el kell olvasnia, ha el akarja mondani a tartalmát. Maradandóságát nem a címszereplőnek köszönheti, hanem II. Fülöp és Posa márki alakjának. II. Fülöp zsarnok, de nem színpadi mumus, hanem szerencsétlen, csalódott ember a trónus magas és hideg magányában, Schillernek talán egyetlen igazán megrendítő alakja. Posa a schilleri idealizmus legjellegzetesebb képviselője, „azoknak a századoknak polgára, amelyek majd jönni fognak“. II. Fülöphöz intézett nagy tirádája a szabadság-eszme irodalmi diadalútjának olyan fontos állomása, mint az individualizmusnak az Elveszett Paradicsom első éneke.

A Don Carlos és a következő színdarab közt tizenegy év telik el. Ezalatt érik Schiller klasszikussá. A nagy átalakulásban szerepet játszik *Winckelmann* neo-humanizmusa; Schiller is elmerül az ókor szellemébe, mint Goethe és ő is azt a tanulságot meríti, hogy csak az szép, ami a görögökre emlékeztet. Még erősebben befolyásolják életének külső körülményei: közben megházasodott, nemes kisasszonyt vett feleségül, egyetemi tanár lett, az egykori éhenkórász belépett az előkelő társadalomba és le kellett mondania a lázadó gesztusokról. Még ennél is fontosabb az Itáliából klasszikusként hazatérő Goethe barátsága; és legdöntőbb bizonytal az az életrajzi tény, hogy az ifjú férfivá érett.

Átalakulásának igazolásában nagy segítségére volt a *kanti* filozófia, amellyel ebben az időben ismerkedett meg: a kanti két-világ, a *Reich der Freiheit* és a *Reich der Notwendigkeit* tanából Schiller azt a tanulságot vonta le, hogy a szabadság, ifjúkorának arany álma, Posa márkí jövendő századai itt a földön, a szükség-szerűség birodalmában nem is valósulhatnak meg soha, emigráljunk tehát a gondolatba, az eszmények világába. A földön örökké rabok maradunk, ezen változtatni nem lehet, de szabadok lehetünk a művészetben, az alkotásban. Nagyszerű, de társadalmi szempontból oly veszedelmes rezignáció ja fejeződik ki Schiller legszebb költeményeiben: *Die Götter Griechenlands*, *Der Genius*, *Das Ideál und das Leben*, *Der Spaziergang*. Ezek a hosszú, bölcselő költemények Schiller igazi nagy versei, nem a prédikálós *Das Lied von der Glocke*, sem a színpadias balladák, amelyeket a nagyközönség annyira megcsodált és amelyeket az iskola mindmáig oly nagy gonddal őriz.

Tizenegy évi hallgatás után, 1798-ban végre újra megszólalt Schiller színpadi múzsjája, a weimari udvari színház megnyitására előadták a *Wallensteins Lagen*, amelyei nemsokára követett a *Wallenstein-*

trilógia másik két része, *Die Piccolomini* és *Wallensteins Tod*. A nagy trilógiában a klasszikus elv teljes diadalát csodáljuk: a szükségszerűséget, amellyel Wallenstein, reálpolitikai lángelméje dacára, vagy talán éppen annak következtében vakon rohan végzete elé. A végzet iszonyú szerkezete megindul és lélekzetfojtva figyeljük, hogyan illik egymásba minden fogaskerék, mily simán gördül az óriási sors-gépezet. Csak az a baj, hogy kissé lassan gördül: tizenegy felvonáson keresztül.

A Wallenstein után Schiller lágyabb hangokat keresett: megírta *Maria Stuartot* (1800), a szerencsétlensorsú skót királynő utolsó óráinak lírai hangulatú, kevésbé mozgalmas drámáját, majd ismét női főszereplőt keresve, *Die Jungfrau von Orleanst* (1801). A Jungfrau Schiller szerint „romantikus tragédia“, vagyis lovagdráma, díszes felvonulásokkal, fegyvercsörgéssel, sok igazi és sok színpadi héroizmussal. Nagy vétsége a lelki indokolás: Johanna elbukik, mert első látásra beleszeret egy fiatal angol hadvezérbe. Ez a szentimentális indokolás megfosztja Jeanne d'Arc alakját igazi nagyszerűségétől, a vad, fanyar, artemisi megközelíthetlenségétől. Legklasszikusabb drámája a hűvösen magasztos *Die Braut von Messina* (1803), kórusokkal, hírnökökkel, görög csengésű versekkel; mint színpadi alkotás Schiller legkevésbé jelentékeny műve, nyelve viszont ebben éri el teljes, arany kori pompáját.

Utolsó befejezett drámai műve, *Wilhelm Tell* (1804) talán új korszakot nyitott volna Schiller munkásságában. Schiller itt eltávolodik a klasszikus eszménytől és újra ifjúkorához közeledik. A darab éltető gondolata megint a szabadság-eszme; nem az elvont, kantiánus, hanem a legkonkrétebb politikai szabadság. Arról szól, hogyan vívja ki a svejci nép, elsősül Európában, függetlenségét.

A *Wilhelm Tell* Schiller népdramának szánta, hőse nem is Tell, hanem a svejci nép. Rengeteg ember

vonul fel benne, minden társadalmi osztály, minden életpálya képviselőt küld a színpadra. Mozgalmas, epikus és valóságízű, mint Shakespeare históriái. Hatalmas színpadi látványosság, vannak benne lovasok, napfelkelte, vihar, célbalövés, gyilkosság, csaknem operai arányú zenei aláfestéssel. Schiller leszállt klasszicizmusának hideg ormairól, amikor látta, hogy közönsége nem érett meg a *Brant von Messina* kórusaira; vérbeli színházi ember lévén, nem bírta elviselni a sikertelenséget, inkább azt adta, amit a közönség akart. De közben kijárta már a klasszicizmus iskoláját. Közönségnek való színművet írt, de *Wilhelm Teli* ágy közönségszerű, mint a nagy görög tragédiák. Az athéni fénykor örök alkotásaival összefűzi az az ünnepi atmoszféra, amely az egészet átjárja: a zene, a színpadi látványosság, a magasztos dikció, a tömegjelenetek, a hősi cselekmény együtt olyan emelkedett hangulatot vált ki, hogy Wilhelm Teli már valahogy több, mint csak dráma: ez már nemzeti ünnep, a szónak nagyon tiszta, művészi értelmében, mintegy az eszménye minden nemzeti ünnepnek, — amit nem lehet csodálni, hiszen a szabadság népének, Svejcnak nemzeti, ünnepi költeménye.

A Wilhelm Tell is aktuálisá teszi az emberben a kérdést, amelyet oly sokszor vetett fel magának, kényelmetlen érzéssel, a német utókor: vájjon nem kár, hogy Schiller klasszikus lett? Nern lett volna jobb, ha a magasztos hősnőkről szóló drámák, sőt a Wallenstein helyett is csupa olyan darabot ír, mint a *Kabale und Liebe* és a *Wilhelm Tell*? És általában nem volt vájjon tévedés az egész német klasszicizmus? A legnagyobb német költők görögök akartak lenni, ahelyett hogy németek lettek volna, az eszmények világába menekültek, ahelyett hogy a német valósággal törődtek volna. Erre a kérdésre nem-németnek talán nincs is joga válaszolni. A nagy francia klasszikusok a római nevek dacára is igazi franciák tudtak maradni, miért volnának a német klasszikusok kevésbé néme-

tek? ők maguk úgy gondolták, hogy akkor igazán németek, amikor igazán emberek.

Schiller klasszicizmusa természetesen következett egyéniségéből. Ő a leglatinabb minden német költő között; rokonai nem a nagy németek, hanem inkább Vergilius arany vers-zengése, Cicero józan magasztossága, Corneille héroizmusa és Pascal fehér ekstázisa. Ő is, mint a nagy latinok, retorikus költő, a nagy szavak, a szárnyas igék, a biztos és átütő erejű szónoki képek mestere. A „retorikus“ jelzőt általában nem dicséretképen szokták odatenni egy költő neve mellé, de ez igazságtalanság. Igaz, hogy a retorika lehet üres szónokiasság, legtöbbször az is — de ha valaki úgy szónokias, mint Vergilius vagy Schiller, akkor ez a jelző is csak hódolatot fejezhet ki.

Mert Schiller retorikája, éppúgy mint Vergiliusé, ünnepi emelkedettséget jelent. Schiller nem ismer hétköznapiakat, nem veszi tudomásul az élet tompaságát és kicsinyességet. „Az emberiségről alkotott fogalma“, mondja *Cysarz*, „sokkal közelebb áll az Übermenschhez, mint az homme moyenhez“. Azon az ünnepi magaslaton, ahol Schiller hősei élnek, nem is lehet másképp beszélni, mint a nemes retorika szabályai szerint. Ha Schillerre gondolunk, mindig ez a szó jut eszünkbe: *idealizmus*. Schiller csakugyan idealista volt, a szónak filozófiai, transzcendentális értelmében is és abban a nehezen meghatározható közhasználati értelemben is, ahogy félig sajnálkozva, félig csodálattal azt mondjuk egy embertársunkról, hogy idealista. Egy kissé Posa márki volt, az eljövendő szabad századok polgára. Szeme, mint a Goethével közös szobron, a távolba tekintett, ahol elérhetetlen eszményeink élnek —, és ha az emberiségnek volt és talán lesz is még kedve küzdelmesen haladni a szabadság távoli birodalma felé, abban-neki, szárnyas szavainak, nemes retorikájának is része van.

Kora-romantika

A német irodalomban a romantika nem váltja fel a klasszicizmust, mint az angolban és a franciában, a német klasszicizmus úgyszólván már születése pillanatában szemben találja magát a romantikával. A német romantika első nemzedékét *jenai iskolának* nevezik, mert tagjai Jenában, a weimari nagyhercegség egyetemi városkájában éltek, Goethe és Schiller szomszédságában és búvkörében. Ez sokkal több pusztá földrajzi ténynél: az első romantikusok még oly közvetlen közel álltak a két nagy klasszikushoz, hogy Egon *Friedell* ezt az első romantikát a klasszicizmus egyik válfájának tekinti. *Hölderlin* sokkal görögmegezállottabb, mint maguk a klasszikusok.

A legfőbb különbség talán az, hogy míg a klasszikusok előtt a szobrászat remekei lebegtek mintaképgyanánt, a romantikusok a zene és a filozófia felé tekintenek. Egyrészt: „Süsse Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern“, mondják, — másrészt soha még írók nem voltak annyira gondolattal, filozófiával áthatva, mint ők. Német idealista filozófia és romantikus költészet közt erős és bonyolult személyi kapcsolatok vannak. A jeni romantikusok valamennyien *Fichte* hallgatói; Hölderlin és *Hegel* együtt jár iskolába és együtt érik meg bennük az a történet szemlélet, ami Hegelben történetfilozófiává, Hölderlinben költészetté lesz; a korfestő, szellemes leveleiről híres *Caroline* (szül. Michaelis, 1763—1809) előbb A. W. Schlegel, az irodalomtörténetíró, azután *Schelling*, a filozófus felesége. Levelezésük, naplójuk, töredékeik mind csupa filozófia. A régi német irodalomtörténet elsősorban filozófiai mondanivalójukat szokta vizsgálni. Mi beérjük azzal, hogy ennek a nemzedéknek minden útja a filozófiához vezetett.

A *Schlegel-fivérek* közül a fiatalabb, *Friedrich Schlege'* (1772—1829) a zseniálisabb, ő a romantikus elmélet igazi megteremtője. De lustasága és

túlságos önkritikája meggátolta abban, hogy nagy műveket hozzon létre; „töredékeket“, aforizmákat hagyott hátra és kifejtette, hogy a töredék a romantika gazi műfaja. Az idősebb, *August Wilhelm* (1767—1845), a romantika nagy irodalomtörténetírója. A két Schlegel a *progressive Universalpoesie* elvét hirdette: ők feszítették szét az irodalomszemlélet nemzeti korlátait, régi és külföldi irodalmak, különösen a spanyol és olasz irodalom kincseit hozták közelebb a németekhez, az irodalomba bevitték a goethei művelődésszéményt, ők indították meg azt a folyamatot, amelynek eredményeképp a XIX. század németje mindenkinél fogékonyabb lett idegen népek és korok szelleme iránt, csakugyan a „közép“ népévé vált. A. W. Schlegel irodalom- és főképp drámatörténeti művei külföldön is maradandó hatást tettek, így nálunk is, bevitték a tudatba a német romantika irodalomszemléletét és értékeléseit. Dante, Shakespeare, Calderón és Goethe kultusza is sokat köszönhet neki.

A jénaiak hivatalos költője *Ludwig Tieck* volt (1773—1853). Ez a bámulatos termékenységű író mindent megvalósított, amit a Schlegelek elmélete előírt a számára: ha kellett, regényt írt, ha kellett, mesedramát vagy olaszos csengésű lírai költeményeket. Lefordította A. W. Schlegelle Shakespeare németre; dramaturgiai művei is széles körben hatottak. Ma már csak néhány kísérteties hangulatú novellája él, így *Der blonde Eckbert*. Tieck barátja volt a fiatalon meghalt *Wilhelm Heinrich Wackenroder* (1773—1798); *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Kisterbruders* (1797) c. finom kis könyve a romantikus művészet szemlélet lírai szépségű emléke; ő fedezte fel kora számára Dürert s a gótikus szobrászatot.

A jénaiak szemefénye, büszkesége és kedvence a fiatal *Novalis* (Friedrich von Hardenberg, 1772—1801) megható szépségű alakja. Novalis élete olyan, mint egy tökéletes romantikus novella. (Nem mon-

lunk regényt, mert ahhoz nem volt elég hosszú ez az élet.) Egészen fiatalon beleszeret egy lányba, aki úgyszólván gyermek még, akár Dante Beatricéja, és meghal, mint Dante Beatricéja. Novalis utána akar halni; nem követ el öngyilkosságot, hanem a szellem mágiája útján akar szabadulni az élet köteleiből, utána akar hervadni szerelmének. Úgy él, mint aki már a másik világ, az éjszaka, a halálbirodalom polgára. De az évek múlnak, az ifjúság győzedelmeskedik a legfájdalmasabb veszteségen is, Novalis újra szerelmes lesz, újra kedvet kap a munkához, a jövőhöz, — és ekkor meghal, egészen fiatalon, halálos ágyán is megőrizve, Fr. Schlegel tanúsága szerint, „leírhatatlan derűjét“.

*Ein Kind voll Wehmut und voll Treue,
Verstossen in ein fremdes Land,
Liess gern das Glänzende und Neue
Und blieb dem Altén zugewandt,*

Így írja le magát Novalis. Mint gyermek élt az idegen országban, a felnőttek között, gondolkozása és írásai valami csodálatos, zseniálisba növekvő játék emlékei; amihez nyúlt, felragyogott körülötte, mint valami nagyon szép és fantáziagazdag gyermek körül. Novalis mindenütt csak csodákat látott, és kedves csodákat; kihallgatta a növények beszélgetését, tudta minden fiatal rózsza titkát, azonosította magát végül is az egész természettel és mikor ősz lett és lehullottak a levelek, meghalt“, — így ír róla Heine, aki pedig nemigen érzékenyült el, amikor más költőről beszélt.

„Azonosította magát a természettel.“ Az egész romantika világnézeti alapja a pantheizmus; a Rousseau-i természetrajongás a németeknél vallásos vagy filozófiai tanná mélyül. De ez a tan minden romantikus számára mást jelent. Novalisban különös módon keveredik az érzelmi pantheizmus a természettudo-

mányért való új lelkesedéssel. Mindenekelőtt a természet titkai, törvényei érdeklik, amelyek kezdenek igazán megvilágosodni a kutató elme előtt. Még nem sejti, hogy ezeket a titkokat valamikor vegyészek és más mérnökök hada óriási ipartelepeken üzletileg fogja kiaknázni, — nem lát bennük mást, mint költői anyagot és segítségükkel költészetté akarja varázsolni az egész természetet, mert számára a költészet a világ értelme.

írásai csaknem mind töredékek, legfontosabb gondolatait ő is *Fragmentek*, töredékek, vagyis aforizmák formájában hagyta hátra, mint Fr. Schlegel. Csak lírai költeményei zárt alkotások: a *Hymnen an die Nacht*-ciklusban, első szerelmének halála után, eksztatikus megrendüléssel énekli az éjszakát, a halált; szerelem és halálvágy romantikus összefonódásának egyik legszebb emléke. Vallásos dalaiban a katolicum felé hajló áhítata jut kifejezésre.

A katolicizmus iránt való vonzódás ihleti a *Die Christenheit oder Európát* is. Ez a kis esszé a német romantika pálfordulásának első, úttörő és egyben legköltőibb megnyilatkozása. A romantikusok ugyanis eleinte a francia forradalomért lelkesedtek, szellemi felszabadulásukat nem is lehet elképzelni a szomszéd nagy vihar levegőtisztító hatása nélkül. Novalis közöttük az első, aki megcsömörlött a szabadságtól és kimondta nosztalgiáját a nagy kötöttségek kora, a középkor és a nagy kötöttségek vallása, a katolicizmus után. Novalis a nosztalgiánál maradt, de Friedrich Schlegel és köre levonta a gyakorlati következményeket is és a metternichi reakció szolgálatába állt.

Novalis nagy regénye, a *Heinrich von Ofterdingen* is töredék maradt. A középkor virágban és dalban gazdag tájain bolyong hőse és keresi a *Kék Virágot*, amely az egész német romantika jelképe lett: a messzeségek és elérhetetlenségek virágát, az örökké elhívó vágnak kék virágát, az ifjúságét.

Ha Novalisra gondolunk, felmerül a tudatban

a halálos ifjúság másik, Novalisnál sokkal nagyobb költője, *Hölderlin* is.*

Mint Schiller tanítványa és pártfogoltja kezdte költői pályáját, első korszakának *hymuszai* a schillerei idealizmus ragyogó megnyilatkozásai. De mikor a nagy élménnyel, *Diotima* iránt való szerelmével találkozott, mélyebben szenvedett, mint amennyire Schiller képes lett volna és olyan tájakra ért, amelyek még Schiller számára is megközelíthetetlenek voltak. Schiller csak menekül egyre egy magasabb világba, a lát-noki Hölderlin el is érkezik oda. Soha költő nem volt nála étherikusabb, soha költő nem mozgott ily ott-honosan az ég felhői közt.

Novalist nosztalgája a középkor felé vonzza, Hölderlint pedig az örök Hellas, az örök szigettenger tájaira. A görög szépség szerelme, amely a renaissance óta egyre nő a választottak lelkében, benne éri el zenithjét. Ez a költő nem „értette a görögöket“, nem vágyódott feléjük, nem követte őket, hanem görögnek tudta magát.

*Denn wie in himmlische
Gefangenschaft verkauft,
Dort bin ich, wo Apolló ging
In Königsgestalt.*

Hitte, hogy Hellas kora újra el fog jönni, a német dombokra és mezőkre, mint ahogy Blake, az angol költő-próféta hitte, hogy Jeruzsálem újjá fog születni

* *Friedrich Hölderlin* szül. 1770-ben *Lauffenban* (*Württemberg*). 1788-tól *Tübingenben* tanul *prot. teológiát*, de nem lesz lelkész. 1795-ben *Jenában* igyekszik letelepedni, de riadtan menekül a nagy klasszikusok közeléből. 1796-ban *Frankfurtban* a *Gontard-családnál* nevelő, szerelmes lesz a ház asszonyába, *Susette v. Gontarába* (*Diotima*). A házat el kell hagynia. 1801-ben *Dél-Franciaországba* utazik, innen elborult elmével tér haza 1802-ben. Most fordítja *Sophoklést* és írja nagy *hymuszait*. 1807-től teljesen elborult elmével él egy *asztalosmester házában*, 1843-ban *bekövetkezett haláláig*.

London helyén. És hitt abban a görög mithológiában, amelyet maga teremtett magának, hitt „Aether atyában“, az „Anyaföldben“, a Természetben.

Hölderlin a XIX. század legnagyobb vallásos költője. Benne válik vallássá, Istennel elteltséggé a század pantheizmusa, amely a többiek számára sokszor csak hideg és eléggé lapos filozófiai meggyőződés, vagy legjobb esetben bizonytalan rajongás. Hölderlin, mondja Romano Guardini, „természetben a természet rettenetes nagyságát, szépségét és mindent magába fogadó voltát értette. A Természet számára az egyetemes Titok, belőle fakad a legbelsőbb lényünket érintő felhívás és ígéret, amely teljes odaadásra sürget“.

A legodaadottabb, a legtisztább génusz; alkotásában nincs semmi földi szándék, sosem akart mást, mint zengő szavakba foglalni a titkos nagy világ-erőket, amelyek látomásában megjelentek; nincsen benne semmi hétköznapi, minden képe nemes, minden színe áttetsző, emberen túli ragyogású:

*Ich verstana die Stille des Athers,
Des Menschen Wort verstana ich nie.
Mich erzog der Wohllaut
Des sauselnden Hains,
Und lieben lernf ich
Unter den Blumen.
Im Arme der Götter wuchs ich gross.*

Középső korszakának antikos versformában írt költeményeiben legerősebb, legnyugodtabb ez a más-evilági fény. Csak a görög tragikusok és a magyar Berzsenyi tudtak ebbe a magasságba feljutni rajta kívül. A végtelen nosztalgiákat hordozó romantikus szerelem nyugodt, elvérző fájdalmát panaszolják (pl. *Menons Klage um Diotima*), ujjongó megszállott látomásban idézik fel a hellének világát (pl. *Der Archipelagus*), a költő földi sorsán boronganak vagy

a német földet és jövőjét ölelik át. Utánozni éppúgy nem lehet őket, mint ahogy nem lehet varázskukat megmagyarázni.

Ugyanebben az időszakban, 1798 és 1800 közt írta regényét és drámai töredékét is. Regénye, *Hyperion*, egyetlen műve, amely életében megjelent. Egy újjörög ifjú levélformában beszámol benne szerelméről! és küzdelméről a szabadság, a régi Hellas visszaállításáért. Az emberekben csalódik, Diotimát elveszti és a természetben talál vigasztalást. Lírai regény; prózája a költő prózája. A próza általában nem akkor a legszebb, amikor a legköltőibb, de Hölderlinnek prózájában is benne zeng mindaz a nyelvi varázs, ami verseiben. Úgy látszik, a nyelveknek van egy romantikus pillanatuk, amikor próza és vers határai elmosódnak és a kettő közt valami csodálatos melankóliájú szó-zene keletkezik: az angolban Macpherson-Osszián, a németben Hölderlin. a franciában Chateaubriand prózája jelzi ezt a pillanatot. A romantikához ez a próza-zene még jobban illik, mint a vers; bizonytalanabb, sejtelmesebb, jobban felidézi a szavak mögött rejlő végtelent.

Empedokles c. drámatöredéke a misztikus lélek örök tragédiája. Empedokles mindenség-átélésében egynek érezte magát az istennel, de az istenek megbüntetik azt, aki túlságosan közel férkőzik hozzájuk; elhagyják Empedoklest, aki most oly sivár és szomorú lesz, amilyen csak a megszállott lélek lehet a lelki szárazság időszakaiban, amikor az isteni áram kihagy és ő magára marad. És ekkor ráeszmél, hogy az istenek a halállal jegyezték el, mert ekkora nagy-szerűségnek, amilyen benne él, csak egy létformája van, a halál. Aki ismeri az élet teljességét, azt előbb-utóbb elfogja „das wunderbare Sehnen dem, Abgrund zu“. Empedokles felmegy az Etnára-hogy a vulkán kráterén át odaadja magát a mélységeknek, amelyekből eksztázisa egy pillanatra fel emelkedett.

A következő korszakban születnek nagy himnuszai. Ezeken a hatalmas terjedelmű, szabad ritmusokban írt verseken már az örület árnya borong. A nyelv elveszti klasszikus, arany derűjét; mint valami villám-megvilágította tájon, hirtelen megdöbbenő mélységek és szépségek villannak fel, azután megint elnyeli őket a homály. A mindenséget átfogó tekintetű látnók földrajzi jelképekben fejezi ki magát, országok, világ-részek, folyók és hegyek gondolatokat és érzéseket jelentenek. E himnuszokat nem lehet egészükben megérteni, a kommentárok is bizonytalanságban hagynak; az olvasó a *horror sacri* érzésével sejti, hogy olyan dolgokról beszél itt a költő, amelyek magasan fölöttünk állnak és köznapi értelmünkkel meg sem közelíthetők; a látnók itt már túllépte az emberi világ határát. „De amit az ilyen démonoktól megszállott kimond“, mondja Goethe Beethovenre, „azt a laikusnak tisztelettel kell fogadni, mindegy, hogy érzelmek vagy megismerés alapján beszél-e, mert itt az istenek járnak és magokat hintenek el későbbi megértés számára...“

Azután következik a teljes elborulás kora. Hölderlin évtizedekkel élte túl önmagát. Mint szelíd örült élt emberek közt, akik szerették. Néha még verseket is írt; udvariasságból, ha kérték, és néha saját kedvtelésére is. Ekkor írta egyik legcsodálatosabb versét, a *Hälfte des Lebens*: hattyúkról és vad-rózsákról és szélkakasokról szól, amelyek a szélben csikorognak, — kuszált képei közt ott bolyong a legnagyobb fájdalom, amelyet költő valaha szavakba tudott önteni. De legtöbb ekkori verse igénytelen semmisség, békés és rezignált négysoros versecske, amelyet az tesz megrendítővé, hogy ugyanaz a Hölderlin írta, mint az Empedoklest és a nagy himnuszokat.

*Das Angenehme dieser Welt hab³ ich genossen,
Der Jugend Freudén sind wie lang! wie lang! verflossen.
April und Mai und Július sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.*

Hölderlinnel és Novalisszal valamikép rokonnak érezzük a Goethe-kor legünnepeltebb és azután oly méltatlanul elfelejtett regényíróját, *Jean Paul** is. Életművében éri el legmagasabb fejlődési fokát a szentimentális regény. A líra elmos minden körvonalat, a szerző alakjait könnyfátyolon keresztül látja, hangja minduntalan elakad a meghatottságtól vagy az ujjongó örömtől, vagy pedig — ami ugyanaz — szinte artikulálatlanul bőbeszédű lesz. A tárgyüagos eseményelmondás a lehető legkisebb helyre szorul, minden csak érzés és hangulat. A Sterne-i regénytípus is benne teljesedik ki: felad minden kompozíciót, minden ötlet öncélúan kalandoztat el valami egészen más felé. Mondatai rendkívül bonyolult szerkezetűek, hosszúak, áttekinthetetlenek, mert magukban foglalnak minden mellékgondolatot is, amely a főgondolatot kíséri. Legnagyobb regényében, a *Titánban* (1800) úgy védte meg magát hatalmaskodó ötletei ellen, hogy külön kötetben írta meg a regényt és külön az ötleteket, amelyek írása közben felmerültek.

ötletei sokszor rendkívül szellemesek és találóak; mégsem ötleteiért szeretjük, hanem szentimentalizmusáért. Az érzelmi hullámverésért, amelyen elringatózni ma már oly ritka, csaknem exotikus élvezet. És szeretjük, mert oly páratlan művésze az idilli hangulatoknak, a kis dolgoknak. Meg tudja mutatni a mérhetetlen gazdagságot, ami egy egészen szűk, ma már elképzelhetetlenül szűk határok közé szorított életben feltalálható, és e gazdagság boldogságát. *Maria Wuz*, „a megelégedett tanítócska“ (1793) és *Quintus*

* *Johann Paul Friedrich Richter* szül. 1763-ban *Wunsiedelben*, apja szegény falusi lelkész, a szülői ház emlékét írja meg idillikus műveiben. Sokáig házitanítóskodik, a legnagyobb szegénységben él. Egyideig *Weimarban* lakik, nem *Goethe*, hanem *Herder* társaságához csatlakozik. Irodalmi sikerei révén jobb körülmények közé kerül, sokat utazik, a nők mindenütt rajonganak érte; végre 1801-ben *Bayreuthban* telepedik le, itt hal meg 182 s-ben. Nevét *Jean Jacques Rousseau* tiszteletére *Jean Paulnak* írta, de a „*PauV*“-t általában németesen szokás kimondani.

Fixlein (1796) a kandidátus, kisregényeinek hősei, a legirigylésreméltóbb emberek. És az olvasó érzi, ez nem mithosz, ilyen emberek csakugyan éltek Jean Paul korában, sőt ezek voltak az átlagemberek.

És szeretjük a Jean Paul-i tájat, ezt a nagyon emberi tájat, amelyet szintén a kis dolgok boldogsága dereng át. Ez a táj csupa gyümölcsfa, csupa kedves hátú domb, csupa szép folyó, a városokban pedig kedélyes szűk utcák és egymás felé hajló házak: a *régi Németország*. Jean Paul a régi Németország írója abban a tág értelemben, mint Krúdy Gyula a régi Magyarországré. Nem egy bizonyos korszakot ír meg, hanem az egész régi Németországot, a boldog kis nyárspolgárok és a boldogtalan nagy zenészek és filozófusok hazáját, a mikroszkopikus fejedelemségek, a trombitáló postakocsisok, a leghosszabb tavaszok és a leghűségesebb szívű hajadonok országát. Azt az országot, amelyről Jean Paul elmondhatta: „a franciáké a föld, az angoloké a tenger, a németeké a levegő”. Azt a Németországot, amely a poroszok Napóleonon aratott győzelmével ért véget és amelynek a XIX. század végére már nyoma sem maradt.

Jean Pault a preromantikához fűzi az a nehezen meghatározható lazítás, ami látásának és stílusának legfőbb jegye: minden bizonytalanná válik és a réseken beáramlik a külső sötétség, az irracionális birodalom. A későbbi romantikával kapcsolja össze, hogy ő a romantikus lelki alkatnak, a belső meghasonlottságnak első tárgyilagos ábrázolója. Megjelenik Doppelgängerjeivel a romantikus én-hasadás, amelyről később beszélünk, — a lélektani rejtélyek, a pathológia vüága. A német romantikától Dosztojevszkijhez egyenes út vezet és Jean Paul az első állomás.

A klasszikusokhoz fűzi, hogy ő írta meg Weimar-Jenának, a Goethe-kornak legendáját. Mert főműve, a *Titán*, erről szól. A nagy udvaronc, a hidegen tökélyű ember, aki időnkint merevgörcsöt kap, Goethe,

úgy ahogy egy féltékeny, de féltékenységén át is rajongó kortársa látja. Az udvar, a csodálatos, jelképes értelmű park, a város mind Weimar, de legendává alakul át egy szertelen költői képzeletben. Csupa túlzás és csupa érzelm ez a kép, mégis belőle sejtjük meg leginkább, mit jelentett, micsoda középpontot, micsoda szent capitoliumi magaslatot Weimar a kortársak szemében. A Goethe-kor képe nagyon töredékes volna az Olaszország után való vágy nélkül. A *Titánban* romantikusan felragyog az olasz táj, különösen az északolasz tavak sötétzöld és sötétkék szépsége. A *Flegeljahr* (1804) egyik alakja azt mondja, szeretne Svédországban lelkész lenni, mert nyáron ott olyan hosszúak az éjszakák, az ember kint ülhet a padon a ház előtt és vágyódhat Olaszországba. Nem is Olaszországba kívánczik tehát, hanem minél messzebbre Olaszországtól, hogy vágya annál erősebb legyen — mert a vágy az élet. Ez a német romantika.

A második hullám

Az 1800 után fellépő második romantikus csoport székhelye egy másik egyetemi város, *Heidelberg*. Ez már nincs olyan közel Weimarhoz, nincs vele szemben függő viszonyban, mint Jena; földrajzi jelképe annak, hogy a romantika kezd felszabadulni a nagy klasszikusok súlya alól. Még imádják Goethét, de már nem gyűlölik Schillert és az ókor őket már nem igézi meg. Ez a második csoport viszi bele a német romantikába a legfontosabbat, a „*nép-nemzeti*“ elemet.

Nagy irodalmi tettük a *Des Knaben Wunderhorn* c. népdalgyűjtemény, amelyet *Áchim von Arnim* és *Clemens Brentano* ad ki 1806—1808-ban. *Herder* a *Stimmen der Völkerbe* (1. ott) még minden nép dalait felvette és átköltéseiben nem az egyes népekre jellemző, hanem a közös-emberi vonásokat emelte ki.

Arnim és Brentano csak német dalokat gyűjtenek, az érdeklőket,* ami német bennük, sőt már az egyes törzsek és tájak külön arcát is keresik.

A két fiatal gyűjtő közül *Arnim* (1781—1831) a komolyabb, de *Brentano* (1778—1842) az érdekesebb; ő maga érdekesebb még műveinél is. Igazolja azt a sejtésünket, hogy a francia impresszionizmusban és dekadenciában a német romantika legbelső tendenciái támadnak új életre. A félig-latin, félig-német Brentano mintegy az átmenet. Idegei már a századvég emberének árnyalatokra reagáló idegei. Egy multszázadi irodalomtörténész, a kitűnő *Julián Schmidt* elszörnyedve idézi ezt a részt Brentano 'naplójából': „A legkeserűbb orvosságok, pl. a quassia, egészen különösen ízlenek nekem; az emberi szépség, amely rám mosolygott és szemem előtt hullt a porba, vidáman mosolygó méregnek tűnt, és hogy vigasztalódjam, órák hosszat néztem egy tisztaszínű rézgálic-darabot“. Mintha *Huysmans* (1. ott) írta volna. És Brentano fejest ugrása a frivolitásból a katolicizmusba szintén *Huysmans* előképe. Apjával ült és borozott, amikor először hallott Katharina Emmerichnek, a stigmatizált apácának csodatételeiről. „És mi itt ülünk és borozunk, amikor ilyen dolgok vannak a világon“, mondta, felkeit, elutazott és éveket töltött az apáca közelében, mint hűségesebb életrajzírója.

Igazán maradandót a romantikus mesében alkotott. A *mese* a német romantika kedvenc műfaja. Ebben a műfajban minden szándéka összetalálkozik: tiltakozás a ráció ellen, a világ éjszakai oldala, a képzelet szabadsága, babona, varázs és mélyebb értelem. Az első nemzedék mégsem tudott igazán jó meséket írni; Novalis meséi túlságosan okosak, túlságosan sok bennük a mélyebb értelem. Brentano meséi az ironikus képzelet szabad játéka, meglepő, mulatságos és sejtelmes történetek, legremekebb közülük a *Gockel*, *Hinkel und Gackeleia* és a *Märchen vom Murretier*.

Bettina (1785—1859) Clemens Brentano húga és Áchim von Arnim felesége, szintén impresszionista tehetség, de sokkal bőbeszédűbb bátyjánál, lelkének színessége elvész az áttekinthetetlen szóáradatban. Leghíresebb műve a *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835). Goethével való történetének hitelességét kétségbevonják; de akármennyit is stilizált Bettina a tényeken, így is előttünk áll Goethe olymposi hidegsége és megközelíthetlensége, amelyről Bettina minden délszak temperamentumú rohama visszapattan.

A második csoport legfiatalabb tagja *Eichendorff** „der scheidenden Romantik jüngster Sohn“. A sok áí-naiv között ő az igazi naiv, az igazi ábrándozó. Erdők közepén nőtt fel ősei kastélyában és egész költészetén keresztül hallható gyermekkorának nagy élménye, az erdőzúgás. Tájéköltő; az ő versei őrzik legtisztább formában a romantikus erdőt, százados fáit, kedves madarait, vidám hajnalát és félelmes alkonyát, a bűvös holdvilágot, a szél szavát és a vándorkedvet, amely kék hegyekbe, tavaszi messze-ségekre hív. Kisigényű költő, szűk skálájú, az embernek nincs mindig kedve a romantikus erdőhöz... de ő az a romantikus, aki nem töredék, aki teljesen megvalósította azt, amit akart és amit a romantikus koriélek akart rajta keresztül. Hölderlin után a német romantika legnagyobb lírikusa.

Prózai remekműve az *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). Ezt a művet érett férfikorában írta, amikor a heidelbergi esztendők már rég elmúltak, — munkájának ihletője semmi más, mint a nosztalgia. Nosztalgia az ifjúság után és Olaszország után, ami ebben a korban körülbelül egyet jelent. Csavargója, maga sem tudja hogyan, Olaszországba vetődik és itt élvezzi, hegedüli, álmodozza át az olasz nyári éjszakák kimondhatatlan édességét. Olaszorszá-

* *Joseph Freiherr von Eichendorff* szül. 1788-ban Lubowitz-kastélyban Sziléziában. Földbirtokos) résztvett a felszabadító háborúkban. majd államhivatalnok lett, Megh. 1857-ben,

got csak északi emberek tudják így szeretni, németek, angolok, magyarok.

A *Taugenichts* a kor egyik legjellegzetesebb alakja: az abszolút ábrándozó. A gyakorlati étellel semmi kapcsolata nincs, gondtalanul rábizza magát a jó-szerencsére — és a jószerencse megszereti szíve tisztaságát, mindig mosolyog rá. Vájjon csakugyan voltak akkor ilyen ábrándozók? Ki tudja... Annyi igaz, hogy volt egyszer egy kor, amely nem a tettek és a gondolatok emberét becsülte, hanem azt, aki könnyű szívvel átengedte magát ábrándjainak.

A romantika másik nagy határértéke és megvalósítója a szelíd Eichendorffai, a tiszta „Traumnatur“-ral szemben a vad Kleist, a tiszta „Rausch-taxxa“![(*Frobenius* osztja erre a két csoportra az emberiséget.) *Heinrich von Kleist** mint költő is társtalan, nem tartozik sem Jenához, sem Heidelberghez. Inkább a Sturm und Drang késői folytatójának és beteljesítőjének tekinthető.

Ez a beteg lélek beteg remekműveket írt, borzalmasan nagyszerű alkotásokat. Amint ő maga az Örültség határán mozgott, alakjai is mind a szenvedély megszállottjai, magukkal tehetetlen, hipnotizált, holdkóros figurák, akik az élet „éjszakai oldaláról“ kerültek a színpadra.

*Freud ist und Schmerz dir, seh ich, gleich verderblich
Und gleich zum Wahnsinn reisst dich beides hin,*

* Élete is csupa robbanás, mipi költészete. Az Odera menti Prankfurtban született lyjy-ben porosz nemescsaládból. Katonai szolgálatba lép, de 1799-ben otthagyja, hogy tanulmányainak éljen. Eljegyzi magát, 1801-ben Parisba utazik, itt megutálja az egész civilizációt, elhatározza, hogy paraszt lesz Szejcban; szakít menyasszonyával, aki ezzel a tervvel nem ért egyet. Majd ide-oda utazik, Wtinarba megy, összevesz Goethevei és elhatározza, hogy „letépi homlokáról a babért“. Napóleon franciái elfogják, mint kémét. 1812-ben egy asszony közli vele, hogy öngyilkos akar lenni. Kleist kimegy vele a Berlin melletti Wannsee partjára, megírja cinikus csúleveleit és másnap agyonlővi előbb az asszonyt, azután önmagát.

mondják egyik alakjáról, de mindegyikre áll. *Katchen von Heilbronn* olyan szerelmes, hogy kiugrik az ablakon az emeletről, mert szerelme az utcán áll; *Michael Kohlhaas*) kitűnő elbeszélésének (1810) hőse olyan becsületes, hogy becsületének, jussának merev védelmében rablóvezér lesz. A legfőbb szenvedély a gyűlölet; Kleistet emésztí a porosz bosszúvág Napóleonnal szemben, meg akarja ölni a császárt és megírja a *Hermannschlacht* (1810), amelyben Hermann sajnálja, hogy egyszer megkegyelmezett egy római (értsd: francia) gyermek életének; nem a harcot, hanem a gyilkosságot hirdeti.

Csodálatosképen ez a féktelen lélek fegyelmezett író. Nyoma sincs benne a romantikus elmosódottságnak, elkalandozó ötleteknek, nem töredékeket ír, tudja, hogy mit akar és meg is valósítja. Nyelve ridegen egyszerű és tárgyilagos^ a naturalizmus felé hajló; kora, amely páthoszhoz és érzemárhoz szokott, ezért nem tudta méltányolni. Szigorúan, biztosan, kemény kézzel szerkeszt. Míg a kor az árnyalatokat, a mellékhangokat keresi, Kleist minden klasszikusnál inkább csak a lényegét látja, drámái oly tömören lényegszerűek, hogy a közönség sem akkor, sem azóta nem tudja befogadni ezt a tömény anyagot a színpadon, ahol az élet erősen felhígított oldatához szoktattak hozzá bennünket.

Nem is lehet nyugodtan átengedni magunkat e drámák élvezetének. Minduntalan fejbevág valami váratlan disszonancia vagy ízléstelenség. Olykor az egész darab elejétől-végig kényelmetlen érzést vált ki, pl. a *Penthesüea* (1806). Az amazonok, mondja, ahhoz a férfíhoz mennek feleségül, akit a csatában legyőztek és foglyul ejtettek. Ez a téma már magában is elég alkalmat ad Kleistnek szerelem és kegyetlenség pathologikus elegyítésére. De az egész még fonákabbá válik azáltal, hogy Kleist az amazonokat a kor ízlése szerint képzei el, kis kezükről, szűzies kecsükről beszél, két ütközet közt rózsákat gyűjtenek és turbé-

kolnak... visszásabb hangulatot nem is lehetne elképzelni, ez is *Verwirrung der Gefühle*, az érzelmek zűrzavara, amely miatt Kleist annyit szenvedett és amely miatt meg kellett halnia.

Egyetlen darabja, amely a színpadon is megállta helyét, a *Katchen von Heilbronn* (1808). Talán mert külsőségei révén a iovagdrámák közé tartozik, amelyeket akkoriban nagyon szerettek. Katchen szerelme már nem is szenvedély, hanem szelíd örület: álmában meglátta a grófot és attól kezdve követi, mint egy kiskutya, bármilyen kegyetlenül is igyekszik a gróf lerázni magáról; még az utolsó percben is rettentő próbára teszi, pedig már tudja, hogy feleségül fogja venni, hiszen ő is látta álmában és megszerette Kátchent. A darab sokkal középkoribb, mint amennyire talán maga Kleist gondolta; a középkor szerette az ilyen történeteket a hűség próbájáról és csak a nagyközépkor tudta megtalálni ezt a hangot, amely teljesen irracionális lelki történéseket hitelesekké tesz.

Két porosz drámája közül az egyiket, a *Hermannschlachtot* a pillanat, a Napóleon elleni gyűlölet ihlette és furcsa módon éppen a pŰlanatnyi politikai helyzet miatt nem kerülhetett színre Kleist életében. A másik, a *Prinz Friedrich von Hornburg* (1810) Kleist legfeljebb értékű alkotása. A homburgi herceg hősiessége nem viseli el a katonai fegyelem korlátait, a fehrbellini csatában nem engedelmeskedik a hadi parancsnak és parancs ellenére megnyeri az ütközetet. Győz, de szembekerül a porosz állam éltető eszméjével, a fegyelemmel. Bár a királyi család tagja, halálra ítélik. A herceg ezt könnyen veszi, abban a hiszemben, hogy csak színleges ítéletről van szó, de amikor meglátja saját sírját, összeomlik. A hősön erőt vesz a halálfélelem minden pokoli szenvedése. A dráma történetében új fejezet nyílik a homburgi herceg halálfélelmével; itt kezdődik a modern dráma. Addig a dráma szereplői mind „egysíkú“ emberek voltak, a hősök hősiesen, a gyávák gyáván viselkedtek.

A homburgi herceg az első gyáva hős, az első többsikű ember a színpadon.

Két kitűnő vígjátékot is írt: a *Der zerbrochene Krug* (1806) drámává tömörített mulatságos detektívtörténet és az *Amphitryon* (1807), az ezerszer feldolgozott tárgynak talán legkitűnőbb változata: Sosias, a szolga, akinek alakját Hermes magára ölti, végül maga is belezavarodik saját azonosságának kérdésébe. Ez a romantikus, az örülettel határos, a kleisti mozzanat benne.

Róbert Guiscard)iből csak egy felvonás maradt meg, a többi megsemmisítette egy ideges napon. Ha befejezi, azt mondják, ez lett volna legnagyobb alkotása. Az egy felvonás kétségkívül hatalmas. Guiscard, „mint egy tigris, ugrásra készen összekuporodva áll Bizánc falai előtt“. A táborban kitör a pestis és Guiscardnak lelket kell önteni csüggedő harcosaiba; de közben titokban már ő is érzi a pestis kinjait... Itt is a modern kétségkíság: a szereplő szerepet játszik a darabban.

Elbeszélő művei közül már említettük a remek *Michael Kohlhaas* és meg kell még említenünk a *Die Marquise von O ..* -t, leginkább Dosztojevszkijre emlékeztető írását; még a hőse is orosz, fél-önkívületben elkövetett aljasság és fantasztikus jóvátétel a tárgya. Kleist, mint elbeszélő, Stendhal és Mérimée előtt fedezi fel, hogy a száraz meseelmondás az elbeszélő művészet legmagasabb foka, feltéve, hogy az elbeszélőnek van mit elbeszélnie.

A német romantikában, az irracionalista álarcosbálon, Kleist az igazi irracionalista. Mindenkinél szigorúbban komponálja meg írásait, mégsem védekezhet az ellen, hogy a sötét hatalmak be ne törjenek sorai közé és ne sejtessenek valamit a lélek kimondhatatlan titkaiból. Műveinek olvasása állandó meglepetés; hasonlatai, szóképei is rendszerint egészen váratlanul érnek, mindenre gondolna az ember, csak éppen erre a gondolatkapcsolásra nem; meglepő darabjainak és novelláinak meséje is.

Ha egy kifejezésbe kellene összesűriteni, hogy mi jellemzi Kleist alkotói egyéniségét, azt kellene mondani, hogy ő a katasztrófák költője. Nem tragikusan látta a világot, mint mondjuk Hebbel, hanem katasztrófákban. Minden darabja visszafojtott, kínos várakozás, érezzük, hogyan gyülemlenek fel az energiák, hogy azután az utolsó képben rombolva robbanjanak ki, — vagy ellenkezőleg, a hirtelen boldogság eksztázisába rohanjanak. Dosztojevszkijnél érezni csak ezt a fülledt, vihar előtti légkört, és Dosztojevszkijnél ér mégis ilyen váratlanul, ijesztően a várt arculesapás vagy gyilkosság.

Kleist sosem vált népszerű íróvá. Ő az első nagy drámaíró, aki nem jutott színpadhoz. De valahányszor lázadás üt ki a német irodalomban, valahányszor egy új Sturm und Drangban az irracionális ösztöneiről várják egy új világ megszületését, Kleistet mindig újra felfedezik: így 1920 körül, az expresszionizmus idején.

Említettük, hogy a német romantika igazi műfaja a mese; pontosabban szólva az átmenet mese és novella közt, ahol reális és irreális világ határai elmosódnak. Ebben a műfajban a német romantika két felülmúlhatatlan remekművet alkotott, *Fouqué Undinéit* (1811) és *Chamisso Péter Schlemihljét* (1814).* Az *Undine* közelebb áll a meséhez, történet a lovagról, aki egy hableányt hódít meg, de a kedves, jószágos hableánynak nincsen lelke. A *Péter Schlemihl* realiztikus, egykorú környezetben játszódik le és meséje mégis mese: Schlemihl eladja árnyékát a Gonosznak és ettől kezdve idegen az emberek között, a társadalom kiveti magából a különcöt, akinek nincsen árnyéka.

A kritika több mint száz éve törí fejét a Péter Schlemihl értelmén. Legkézenfekvőbb az életrajzi

* *Friedrich de la Motte-Fouqué báró (1777—1843) éppúgy, mint Adalbert (tulajdonképen Louis Charles Adelaide) von Chamisso (1781—1838) előkelő francia emigráns-család sarja.*

magyarázat: a francia születésű, de magát németnek érző Chamisso mindig idegen marad a németek között, valami hiányzik belőle, az árnyéka. De az olvasó valami mélyebb magyarázatot keres és ha nem is talál pontos megfeleléseket, mégis úgy érzi, ebben a két mesterműben, a Schlemihlben és az Undinében fejeződik ki legszebben, a görög mithoszokra emlékeztető plaszticitással, a romantikus ember alap-élménye: az, hogy mindenütt idegen. Hogy a két történetet nem lehet értelmileg megfejteni, hogy a szimbólumból nem lesz allegória, csak növeli a két kis remekmű értékét.

A mese-novellának, reális és irreális világ összebonyolításának mestere *E. T. A. Hoffmann** „Hoffmann meséit“ mindenki ismeri; a nagyromantika egyetlen írója, aki elért a szélesebb közönségrétegekhez; külföldön, különösen Franciaországban még népszerűbb, mint hazájában; nálunk is sokan követték.

Mert ő irodalmi fogássá, mindenkor alkalmazható receptté dolgozta ki azt, ami a többiek számára csak az ihletett órák ritka megvilágításában adatott: meglátni a hétköznapban a csodát és a csodában a hétköznapot. Hoffmann, aki festő is, képekben komponál. Felmerül előtte egy színes jelenet, végigképzeli annak minden apró, naturalisztikus részletét és azután egyszerre csak eltorzul az egész, feje tetejére áll, beárad az irracionális világ vihara.

Legkitűnőbb novellái: *Der goldene Topf*, *Klein Zaches*, *Der Sandmann* stb., az idillikus német nyárs-polgári környezetben, Jean Paul kis világában játszódik le, az emberek is Jean Paulból ismerősek. De egyszerűen csak kiderül a derék főlevéltárorsról, hogy

* *Eritst Theodor Amadém (tulajdonképen Wilhelm) Hoffmann* szül. 1776-ban Königsbergben. Porosz államhivatalnoki eleinte a zenéhez és festészethez érez hajlamot, az író csak későn tudatosodik benne 1808-ban zeneigazgató lesz a bambergi színháznál, 1814-ben visszatér a törvényszékhez. Kétéletű, mint sok meséjének hőse: nappal példás hivatalnok, az éjszakát rettenetes tivornyák közt tölti. 1822-ben hátgerincsorvadásban meghal.

hatalmas varázsló, a kis Zaches körül pedig ugyan-csak varázshatalomnál fogva minden frakk szárnya irdatlanul meghosszabbodik. Ezek kedves és humoros varázslatok, de Coppelius, az öreg ügyvéd a *Sandmann*-ban, gyermekek szemgolyóját veszi ki. A *Sandmann* (a *Hoffmann meséi* c. opera I. felvonása) Schlemihl és Undine szomszédja: az ifjú egy automata babába szerelmes, a baba csak annyit mond: „ach, ach“ és „Jóéjszakát, kedvesem“ — és az ifjú boldog, hogy végre valaki megérti a lelkét... ez is a romantikus örök-idegenség allegóriája.

A kísértettörténet nagymesterei közé tartozik. Képzetele kifogyhatatlan; nemzedékek éltek belőle. Hosszúra nyúlt kísértethistória regénye, *Die Elixiere des Teufels* (1815) is, egy elátkozott család hátborzongató és áttekinthetetlen története. Középpontjában a német romantika főkísértete, a *Doppelgänger* áll: a hasonmás, aki ugyanolyan, mint én és mégis rettentően más. A romantikus én-hasadás jelképe; minden schizoid alkotás emberben egy *Doppelgänger* lakik és a romantika a schizoid embertípusnak felel meg, a klasszicizmus a piknikusnak, ha ugyan van értelme, hogy ilyen orvosi fogalmakat vigyünk be az irodalomtörténetbe, amit egyébként magam is kétlek. A romantikusok tekintetüket az álmok, a megmagyarázhatatlan ösztön-erők, a sejtések és bizonytalan vágyak felé fordították, erről szól a *Doppelgänger* mithosza is, az emberről, akiben a tudatalatti világ elszabadul a tudat ellenőrzése alól és mint rettenetes szörnyeteg önálló életet kezd, — körülbelül ez az *Elixiere des Teufels*nak és megannyi epigonjának, így Dosztojevszkij *Golyadkin*-jának is az értelme.

„Egész műve nem más“, mondja *Heine* Hoffmannról, „mint egy rémült sikoly húsz kötetben.“ De megfeledkezik Hoffmann bájos, meleg humoráról, amelynek révén egyik-másik írása, így pl. a *Nussknacker und Mausekönig* halhatatlan gyermekolvasmány lett. Humora az az intellektuális humor, érze-

lem és gúny arányos keveréke, amelyben éppen Heine volt a legnagyobb mester.

A biedermeier

A Péter Schlemihl, az Undine, Hoffmann első novelláskötete mind 1814 körül jelennek meg. Ebben az évben bukik meg Napóleon és veszi kezdetét a feltétlen, a gátlás nélküli reakció. Talán ettől az évszámtól számíthatjuk az irodalmi biedermeiert. A biedermeier a Szentszövetség korának művészete. A világi hatalom atyaián gyámkodik az alattvalók minden megnyívánulása fölött, senkinek sincs ezután beleszólása semmibe. A szellem e kényszerhelyzetben visszahúzódik az intim szférába, az otthonba, a családba. „A lemondás, az egyén beilleszkedése a világrendbe“, mondja Zolnai Béla, „bizonyos melanholiát és tragikus színezetet ad ennek a borús optimizmusához ragaszkodó embertípusnak, anélkül, hogy a nagy összeütközések, a sors elleni romantikus föllázadás, a grandiózus elbukás, a nagyszerű halál lehetősége adva lenne a nyomasztó, de kirobbanni nem tudó atmoszférában.“ Az emberek ivadékokat nemzenek, kertjeiket ápolják és ami nyugtalanság megmaradt, az a múltba és a képzelet világába tett kirándulásokkal igyekszik vigasztalódni. A Schlemihl, az Undine és Hoffmann történetei ennek a korhangulatnak szimbolikusan tökéletes kifejezői: világuk a szűkös nyárpolgári valóság, amelyből nincs menekvés másfelé, mint a Hihetetlenbe.

A mesehangulat váratlan megerősítést kapott a tudomány felől, amikor a *Grimm-testvérek* (Jákob, 1785—1863 és Wilhelm, 1786—1859) 1812-ben kiadták német *népmese-gyűjteményüket*. Halhatatlanná vált könyvük még mélyebb hatást váltott ki, mint előtte a népdal-gyűjtemények. Nyomukban az egész világon megindult a népmese-kutatás. A Grimm-

testvérek megvalósították a tudományban a romantikai minden álmát: ők alapították meg a germanisztikát, ők kezdték el az északi mithosz tudományos feldolgozását, ők gyűjtötték össze a német mondákat, ők bányászták ki a német népnyelv kincseit, szóval minden költőnél többet tettek a romantika „nép-nemzeti” programjának megvalósítására. Munkásságuk valamennyi civilizált nemzetnél követőkre talált.

A Grimm-testvérek jelentőségével sok tekintetben rokon *Ludwig Uhland* (1787—1862) életműve. Ő is a heidelbergi költők szándékainak megvalósítója és népszerűsítője. A közönség szívéhez közelhozta a Minnesangot és a középkor nagy mondáit. Néhány tiszta szépségű lírai versén kívül azok a költeményei a legnevezetesebbek, amelyek a német hősmondát dolgozzák fel a XIX. századnak tetsző módon. Ő indította meg a német költészetben a balladák feltartóztathatatlan áradatát. Uhland maga még igazi költő, de rengeteg tehetségtelen követője az egész műfajt kompromittálta az idők folyamán.

A romantika egy másik irányát népszerűsítette *Friedrich Rückert* (1788—1866) és *August Gráf von Platen-Hallermünde* (1796—1835). Ez a két megdöbbentő készségű verselő bevitte a német költészetbe a keleti versformákat és keleti motívumokat, amelyek már Goethét is megihlették. Uhland, Rückert és Platen, a szelíd, rezignált, minden mennyei lángtól távolálló, szorgalmas és formabiztos költők a biedermeier lírájának legjobb képviselői.

A biedermeierrel kezdődik, a XIX. század második felében éri el csúcspontját, de még napjainkban is él és virul és még sokszor szóba fog kerülni a romantika nyárspolgári *Doppelgängerje*, a *másodlagos romantika*. A másodlagos romantika számára a költészet „szép hazugság”. Az elsődleges, az igazi romantika is beszélt álmokról, tündérekről, csodákról és elmúlt korokról; de e polgárilag megközelíthetetlen dolgoknak jelképes vagy vizionárius értelmük volt,

az alkotók számára valóságot jelentettek, a romantikus alkotó éppoly kevésbé hazudott, mint a realista, amint-hogy igazi művész nem is hazudhat művében. De a polgári közönség csak azt vette észre, hogy a költő hihetetlen dolgokról beszél és azt a következtetést vonta le, hogy költői az, ami hihetetlen. A másodlagos romantika már ebből indul ki. Nem is akar mást adni, mint *csak* álmot, *csak* mesét, *csak* szép hazugságot.

Ez a másodlagos romantika még inkább polgári jelenség, mint a realizmus, amelyről a következő részben lesz szó. A polgár szeret életének hétköznapi elől felelőtlen álomba menekülni, feltéve, hogy nem csapják be, hanem mindig lelkére kötik, hogy amit olvas vagy lát, az *csak* költészet.

A másodlagos romantika különösen erős a színpadon, már Goethe korában is. A színpadon a lovagdrámák uralkodnak, meg a másodlagos romantikának egy különös hajtása, a „végzetdráma“. Az antik tragédiák nagy végzet-érzését átváltoztatják csakszínpadi kellékké. A „végzet“ valami külsőség, pl. az évnek egy végzetes napja az első és legjobb végzetdrámában, *Zacharias Werner* Der 24. Februárjában*. Ez a nagyon sokat szidalmazott egyfelvonásos remekmű a maga nemében, vagyis mint színpadi alkotás, atmoszférateremtő művészetével. Nem szabad doctrinaire módon kevésre becsülni *Raupachot* (1784—1852) sem: a *Molnár és gyermeke* száz évig nem csökkenő erővel keltett fel borzadályt a nézőben.

A biedermeier Bécs színpadának jellegzetessége *Ferdinánd Raimund* (1790—1836) népszínmű-mesejátékai. Bécsi kispolgári típusok és tündérr királyok

* Z. Werner szül. 1768-ban, katolikus hitre tért 1810-ben, megh. 1823. Maga is nagyszerű, romantikus alak, csodálatos komédiás, aki még Goethét is megtévesztette, a weimari nagyhercegtől évdíjat kapott, Mme de Stael ünnepelt vendége volt, majd katolikus pap lett és a bécsi kongresszus előkelő közönsége összefutott, hogy prédikációit hallgassa.

testvéri egyetértésben járnak-kelnek színpadán, mintha Bécs és Tündérország közt rendszeres postakocsi-járatok szaladnának. A valóság elől menekülő biedermeier közönség nem talált ebben semmi különöset, a naivitást nagyon élvezte, mert Metternich náiwá butította, és megértette Raimund mélyebb bölcsességét is, mert a reakció az embereket fogékonnyá teszi a rejtett értelem iránt.

Raimund külvárosi színpadokon aratta sikereit; a Burgtheater *Grillparzer** játszotta, Ausztria nemzeti költőjét.

Grillparzer rendkívül összetett, minden benyomás iránt fogékony, sokszínű lélek. Első drámájával mindjárt híres ember és a színpad ura lesz: ez az *Ahnfrau* (1817), a végzetdráma és a kísértetromantika egyik legfőbb emléke; ma már inkább groteszk hatást tesz Jaromir, a nemes haramia, és az ősznya serény és aggódó szelleme. Későbbi, érett drámáiban (*Das goldene Vliess-trilógia*, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, *Sappho*) a weimari klasszicizmus, a magasrendű jambusdráma kissé elkésett, kissé sápadt, de színpadbiztos epigonja. Ugyanakkor valami régibb is él benne, mint a klasszicizmus és romantika: a Habsburg-földön (így nálunk) soha ki nem haló barokk hagyomány. A spanyol barokk-dráma trocheusaiban otthonosan mozog, mint nálunk Vörösmarty, a Csongor és Tünde költője; *König Ottokárs Glück und Ende* (1825) nagy látványos nemzeti színjáték, mint amilyeneket a jezsuita atyák adtak elő annak idején növendékeikkel: a szerény és illedelmes Habsburgi Rudolf győzedelmeskedik a nagyzó cseh Ottokáron. És Bánk bán-dramája, *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828) groteszk túlzással fejezi ki a barokk engedelmesség szellemét. Ez a metternichi Bánk bán 'ojálisan zsebvégvája mind a megalázást, amely éri

* *Franz Grillparzer* szül. 1791-ben Bécsben, 1813-tól állami hivatalnok, 1886-ban mint udv. tanácsos megy nyugalomba, 1872-oen hal meg.

(pedig súlyosabbak, mint *Katona* Bánk bánjának sérelmei), nem tör fel a düh paroxysmusába, nem öli meg a királynét, a királyné egy vaktában elhajított kés áldozata lesz, mialatt Bánk bán önfeláldozóan megmenti a királyi családot a felkelők, hatalmából. A két dráma közt vont párhuzamból ki lehetne elemezni, miért volt szükségkép tragikus Magyarország és Ausztria házassága.

Ami igazán érték Grillparzerben, az a jövő felé mutat, azzal megelőzte korát: csodálatos érzéke a lelki árnyalatok, a rejtettebb belső problémák iránt. Grillparzer, ha egészségesebb társadalomban él, nem pedig a Metternich-kor álságos és álomkóros világában, talán megtalálja az utat szabadabb kifejezési lehetőségek felé, talán a nagy franciákkal egyenrangú regényíró lesz. Így azonban egy ál-formában, a halott klasszikus tragédia formájában dolgozott és művei azáltal nagyszerűek, ami felesleges bennük.

Sappho (1818) a művésziélek örök drámája. A művész különtörvényű világban él és mégis szerelmes az egészen közönséges életbe, az egészséges és ostol nyárspolgárok életébe,

*Gar angstlich steht sich's auf der Menschheit Höh'n
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
Zu betteln von des Lebens Überfluss.*

„Sapphoban“, mondja Halász Gábor, „a kivételes ember száll alá, hogy végigfussa az éppen nem kivételes állomásokat: a leereszkedő elfogadását a szerelemnek, az első kételyt, a görcsös ragaszkodást, a tehetetlenséget, hogy mint füst és víz siklik ki kezéből a másik lélek.“ Ilyen alászállás a *Judin von To/edo* is. Látszólag csak király és kegyencnő régi története; de Grillparzer királya, a többi hasonló helyzetben lévő színpadi királlyal ellentétben, nem alacsony származása *dacára* szereti a lányt, hanem *azért, mert* alacsony származású. Míg körülötte minden csak gépies, kon-

vencionális életet élt, „ez a lány volt az igazság“, mondja, — az élet maga, az élet fölöslege. A magasság a mélység után vágyódik, a mélység felé, amely vesztét jelenti; ez az alászállás, a vágy lefelé, a dekadens, nemesen fáradt Grillparzer alapvető élménye lehetett.

Grillparzert, írja egy kortársa, Isten azért küldte, hogy szózatával megintse a fáraót, de ő osztrák volt és inkább a fáraó udvari tanácsosa lett. A biedermeier rezignáció legjellemzőbb költője. Calderón *Az élet ü/öwjának* (1. ott) hatása alatt megírja *Der Traum — ein Leben* c. színművét; míg a spanyol költő drámájában a valóságos élet egy darabját nyilvánítják álomnak, az osztrák költő hőse csak álmában éli át a „veszedelmes életet“ és mindörökre elmegy tőle a kedve.

Végezetül megemlítjük még, hogy a Goethe-kor legünnepeltebb színpadi szerzője nem a két klasszikus volt, de nem is Z. Werner vagy Grillparzer, hanem egy ember, akinek ma már a nevét is kevesen tudják, *Kotzebue** Ezt az író-t Goethével együtt emlegették, bár Goethe, mint miniszter, rendőri közbelépéssel akadályoztatott meg egy Kotzebue-ünnepélyt Weimarban; népszerű egykorú könyomatokon együtt szerepel Goethe, Schiller, *Ufland*, a színészdramáíró és Kotzebue. A pesti német színházat is Kotzebue-nak erre az alkalomra készült darabjával: *István, a magyarok első királya* cíművel nyitották meg. Rengeteg sokat írt, mindenféle hangnemben, és nem volt olyan műfaj, amelyet ne tudott volna lealacsonyítani. Könnyű, semmitmondó vígjátékai, mint pl. *Die beiden Klingsberg*, eléggé mulatságosak, de ezekben is élvezhetetlen Kotzebue alapvonása, az erkölcsi szentimentalizmus, a jóság és nemeslelkűség állandó,

* *August Friedrich von Kotzebue* szül. 1761-ben Weimarban. *Diplomata és színházigazgató. 1819-ben, amikor orosz titkos megbízással jár Németországban, egy Sand nevű fanatikus diák megöli; egész Európa kétségbeesik, ül. felujjong, politikai meggyőződésének megfelelően.*

ellágyulz ünneplése. Ez az előző század közepén volt divatos a magasabb irodalomban (1. Richardson és Marivaux), Kotzebue korában már „alászállt kultúrtermék“, bazáráru.

Goethe és Kotzebue egykorúságával és szembenállásával új korszak kezdődik: elit és nagyközönség teljes szétválása, a XIX. század legfontosabb irodalom-szociológiai tünete.

AZ ANGOL ROMANTIKA

Az első nemzedék

Az angol romantika a németnél és franciánál szervezesebben, minden törés és megszakítás nélkül növekszik ki a preromantikus kezdetekből, a *természet*, a *múlt*, a *nép* XVIII. századi felfedezéséből. Világtörténelmi háttér a francia forradalom és a napóleoni idők. Az első nemzedék lelkesedéssel fogadja a forradalmat, de kiábrándul belőle és reakcióssá lesz, mint a német romantika első nemzedéke; a napóleoni háborúk felébresztik a nemzeti ellenállást és megteremtik az angol hazafias romantikát. A második nemzedék kiábrándultan indul útnak, lázadó, elégedetlen, anarchista és az ellenségért, Napóleonért lelkesedik. Társadalmi szempontból a romantika itt is átmenet az arisztokratikus és a polgári világ között, irodalomszociológiai helyét itt is nagyon nehéz volna meghatározni, a költők származása nem ad útbaigazítást: Byron és Shelley arisztokraták, Keats viszont gyógyszerészsegéd. Nehogy téves képet alkossunk, mindig szem előtt kell tartanunk, hogy világuk még nem a mai (vagy tegnapi) Anglia, a gentlemanlike és sportszerető üzletemberek országa, hanem még a régi Anglia, a vad, hóbortos és zseniális ország; Ők ennek a világnak utolsó nagyjai, akárcsak Jean Paul vagy Eichendorff a régi Németországnak.

Az angol romantika születési évének az irodalomtörténet 1798-at tekinti: ekkor jelent meg a *Lyrical Ballads*, amelyben *Wordsworth* és *Coleridge* név nélkül, de program-előszó kíséretében kiadták költeményeiket. Céljuk az, hogy a költészetben újra utat törjenek annak, amit ők *wondemék* neveznek; a szó egyszerre jelent csodát és csodálkozást, vagyis az objektív és a szubjektív irracionális elemet. *Wordsworth* arra vállalkozik, hogy a hétköznapi valóságban rejlő csodát bontja ki, *Coleridge* pedig arra, hogy a csodálatos eseményt oly valóságízüen ábrázolja, mintha mindennapi volna, ők alkotják, kevésbé jelentékeny társukkal, *Róbert Southey-vú*, a későbbi poéta laureatusszal együtt, az ú. n. *Tó-iskolát*; így nevezik őket, mert az angol Tó-vidéken telepedtek le.

*Wordsworth** a rousseai szentimentális demokráciát alakítja át az angol léleknek megfelelő világgéppé. A természetet és az egyszerűséget hirdeti ő is, nagy költeményei táj élményekből indulnak ki, tájain a föld egyszerű népe mozog, aratólányok, kisgyermek és bölcs piócaszedők. De nyoma sincs benne Rousseau lázadó páthosának; ellenkezőleg, a rend és a csend költője, ódát ír a kötelességhez, mert csak a törvények tisztelete biztosítja, hogy a lelkünknek élhessünk.

A bensőség nagy költője. Hatalmas terjedelmű elmélkedő költemény-töredékeiben (*The Recluse*, *The Prelude*, *The Excursion*) lelkének élettörténetét akarja adni. A lélek történetében minden apróság fontos, sőt csak az apróság: mert ez az, ami *emlékezet*. Emlékezet a szónak misztikus, vagy ha úgy tetszik, prousti értelmében: egy hang, egy kép, egy illat, és egyszerre minden mélyebb értelemmel telik el, kimondhatatlan

* *William Wordsworth* szül. 1770-ben *Cockermouthban*, Észak-Angliában, egyszerű családból. A forradalom idején Franciaországban járt. Egy németországi út után a Tó-vidéken telepedett le. 1813-tól kezdve gazdagon javadalmazott és semmi munkával nem járó állami tisztséget tölt be és a költészetnek él. 1843-ban poéta laureatus less, ntegh. 1850-ben.

összefüggéseket sejtünk meg, a végesben megéljük a végtelent. Ezeknek a csodálatos pillanatoknak költője.

*To me the meanest flower ihat blozoz can give
Thoughts ihat do often he too deep for tears**

Legnagyszerűbb verse, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (Óda: A halhatatlanság izenetei kora gyermekkori visszaemlékezésekből) az emlékezésnek ezt a mélységes metafizikai jelentőségét fejezi ki a költészet eszközeivel.

A költő magasztos hivatása, hogy a lélek rejtett igazságát hirdesse, amelyet a titokzatos visszaemlékezés pillanataiban ragad meg. Néha, legszebb verseiben (*The Rainbow, The Daffodils, The Solitary Reaper* stb.) sikerül is felcsillantania azt a fényt, amelyet az ihletett órán látott fákon, virágokon, tájakon, amelyekre a gyermekorból vagy talán valami ősből életből hullott sugár.

De Wordsworthnek egyetlen foglalkozása volt a költészet, hatalmas munkaerejével és puritán kötelességtudásával ennek szentelte magát. Állandóan költött, mindent megénekelt, amivel teljesen eseménytelen életében találkozott; már pedig azok a pillanatok, amikor a végtelen felcsillámlik a véges dolgokban, még a költő életében is igen ritkák. Így nem lehet csodálni, hogy munkásságának nagy része csak szorgalmi feladat. Túlságosan is apró dolgokban látta meg a nagy összefüggéseket; mindenben rejtett jelentést talált, de ez a rejtett jelentés legtöbbször csak erkölcsi tanulság volt.

A józan Wordsworth lényét kiegészítette barátja, a vizionárius *Sámuel Taylor Coleridge* (1772—1834). Nagy költeményeiben csakugyan megvalósítja célkitűzését: megmagyarázhatatlan, irracionális látomását oJy tisztán és világosan mondja el, mintha a legtermé-

* *Nekem a legegyszerűbb virág, amely virul, olyan gondolatokat adhat, amelyek a könnyekhez túlságosan mélyen fekszenek.*

szetesebb eseményről beszélne. *Kúbla Khan* egy félbe-
szakított ópiumálmot mesél el, az *Ancient Mariner*
nagyserű balladája hátborzongatóan tökéletes tenge-
részbabona, gyönyörű a *Crstabel* c. töredék is, bár
senki sem tudja megmondani, miről szól. Alig volt
költő, aki az irracionális élményt, a csodát, oly köz-
vetlenül tudta volna szavakba önteni, mint ez a
szerencsétlen poéta. De büntetlenül senki sem hatolhat
be ilyen mélyen a csodák erdejébe. Coleridge szelle-
mét és pályáját az ópium tette tönkre. Fiatalabb
éveiben mint Shakespeare-magyarozó is kiváló volt,
de későbbi elméleti írásai áttekinthetetlenül zavarosak.

Az irodalomtörténetben a költői stílus új kor-
szaka kezdődik velük egész Európában; ők készítik
elő az utat Byron, Heine és Petőfi számára, azáltal,
hogy megdöntik a klasszikus „dikció” uralmát. For-
radalmi újításuk a szavak demokráciája: verseikben
nem a ritka, kizárólag a költők számára fenntartott
szavakat használják, mint a klasszikus korok költői,
hanem azt a nyelvet, amelyet mindenki beszél és
mindenki ért. Wordsworth a legbensőségesebb, Co-
leridge a legfantasztikusabb mondanivalóját is el
tudta mondani a mindennapi beszédből feltisztított,
egyszerű nyelven. Ezeket a mondanivalókat a klasszi-
cizmus merev és pompázatos stílusában nem is lehet-
tett volna közölni.

Hatásában még sokkal fontosabb alakja az első
romantikus hullámnak *Walter Scott*.*

Walter Scott történelmi képzeletét először verses
elbeszélésekben öntötte ki (*The Lay of the last Minstrel*

* *Sir Walter Scott* szül. 1771-ben *Edinburghban*, skót nemest
családból. Ügyvédnek készül, irodalmi pályáját *Bürger Lenorejának*
és *Goethe Goetz-jének* lefordításával kezdi, tehát a neme: *Sturm*
und *Drangból* meríti ihletét. Népballada-gyűjteménye 1802-ben jelenik
meg. Később regényeivel igen sok pénzt keres, abbotsfordi birtokán
felhívítja a régi feudális főnemesség életmódját. Mikor mint társkiadó
résztvesz munkáinak kiadásában, 1825-ben súlyos anyagi veszte-
ségek érik, utolsó tíz esztendejében szakadatlanul dolgozik, hogy
hitelezőit kielégítse. Megh. 1832-ben.

1805, *Marmion, The Lady of the Lake*). De ezt a műfajt elhagyta, amikor Byron személyében hatalmasabb versenytársa akadt; ekkor megteremtette azt a műfajt, amelynek világhírét köszönheti, a történelmi regényt.

A „megteremtés“ itt nem irodalomtörténeti nagyolás; azóta is majdnem minden történelmi regény Walter Scott regényeinek leszármazottja. Alig van még egy műfaj, ahol a kiindulás és a hatás útja ennyire világos volna. Már évszázadokkal Scott előtt is történetek kísérletek a történelmi regény irányában, a barokk regénynek is volt egy ilyen válfaja és a XVII. század végének memoárjai és álmemoárjai, amelyek közül De Foe *Robinsonja* kinőtt, már közeljárnak Scotthoz. De vagy a regényes, szentimentális elem tengett túl és a történelmi háttér elmosódott mögötte, elvesztette hitelességét, vagy a történelem tengett túl, a mű nagyon is antikvárius jellegű volt, az irodalom rovására. Walter Scott nagy találmánya a helyes középút.

Miből áll e szerencsés keverék titka? A regény középpontjában nem a történelem van, hanem az emberi érdekesség, a regényes szerelem. Ez a szentimentális rész teljesen a kor ízlése szerint íródott, a kifogástalan lovag és szende hölgye és konvencionálisan fordultatos történetük ma sápadtnak tűnik. De a későbbi regényírók megtanulták, hogy a hős és a hősnő ne legyen történelmi alak, mert akkor az író túláságosan kötik a tények; a történelmi személyeknek mellékalakok gyanánt kell felvonulniuk.

A szentimentális történetet Scott határozott, hiteles és egyben igen festői történelmi háttérbe állítja be. A kor rendkívül megnövekedett történelmi érdeklődése kielégülést talál a korfestésben, az olvasó úgy érzi, hogy most csakugyan ott jár, ahová romantikus visszavágyódása vonzza, a régi Skócia vagy Anglia színes tájain. Az író minden ihletést megadott a történelmi beleélés számára.

A keverék harmadik anyaga a sajátlagosan romantikus elem, a *wonder*. Minden regényének középpontjában valami természetfölötti motívum áll, — megint nagyon ügyes adagolásban, hogy a racionalista olvasó ízlését ne sértse; rendszerint nem valóságos csoda, hanem valami, amit a regényben szereplő hiszékeny emberek annak tartanak, nem objektív, hanem szubjektív csoda, ami mégis sejtelmes atmoszférát teremt.

Scott korfestését a kritikus utókor pontosnak, de nagyon is felszínen mozgónak találja. Nem igazi történelemátélés írja regényeit, hanem a *régész* beállítottága: szenvedélyes gyűjtő volt, mindent tudott a régi századok ruházatáról, bútorairól, népszokásairól, de nagyon keveset a régi kor lelki életéről; még nagyon közel állt a Idasszikus felfogáshoz, azt hitte, hogy az emberek mindig egyformák voltak. Annak a felismerése, hogy a régi századokban az alapvető közös-emberi élmények is másképen jelentek meg a lélekben, hogy a régi emberek másképen szerettek és másképen haltak meg, mint mi, csak később és nagyon lassan dereng fel a tudatban. Azóta a történelmi regény bonyolultabb lélekrajzot ad, — de legtöbbször modern bonyolultságokat visz bele a régi lelkekbe. Az olyan tökéletes beleélés, mint amilyen *Flaubert Salammbője*, egészen ritka. Csak a legújabb idők vallás- és lélektörténeti kutatásain alapuló történelmi regények, mint amilyenek Thomas Mann monumentális művei, szakítanak a scotti hagyománnyal.

Regényei ma naivnak hatnak, igazi gyönyörűséget csak az ifjúság talál bennük és az, aki megőríz magában valamit ifjúkorából. De ha történetlátása és az, ami műveiben regényes, el is avult, nem avult el kitűnő angol realizmusa és száraz skót humora. Főhősei sablonosak, de mellékalakjai ma is élnek és velük egy egészen reálisan látott és biztos kézzel megrajzolt régi világ, amelyben jól esik járnivalni.

Realizmus és humor legerősebb azokban a regényekben, amelyek szűkebb hazájában, Skóciában ját-

szódnak (*Waverley*, 1814, *The Heart of the Midlothian*, 1818, *Redgauntky The Bride of Lammermoor*, stb.). A messzebb múltba visszavezető angoltárgyú regényei, mint az *Ivanhoe* (1820), Robin Hood, a derék betyár halhatatlan történetével és a *Kenilworth* (1821), amelyben egy igazán megtörtént, shakespearei arányú erzsébetkori tragédiát regényesít el, romantikus színpompájukkal hatnak erősebben.

Alkotó képzeletét nem vonzotta az egész világtörténelem, hanem csak két hazájának, Angliának és Skóciának története. Skóciát Macpherson és Burns tette a romantikus képzelet kedves tartózkodó helyévé, a XVIII. század végén beálló skót nemzeti felújulás hatása alatt, de Scott írta meg használható imaginárius úti kalauzát, ő rajzolta meg legendáinak térképét. Az első brit költő, akit a romantikus lélek egyik legfőbb mozgója, a nemzeti érzés ihlet.

*Breathes there the man, with soul so dead,
Who never to himself hath said,
This is my own, my native land?**

így kiált fel mindjárt első verses elbeszélésében s e felkiáltás hatalmas visszhangot vert fel egész Európaszerte. A történelmi romantikával elválaszthatatlanul összefügg a *native land* és a nemzeti múlt rajongó szeretete.

Ugyanezekben az években élt Angliában egy másik regényíró, vagyis inkább regényíronő, kinek népszerűsége nem közelítette meg Sir Walterét, viszont regényei azóta sem avultak el, bármily régies is a „jijjelenkor“, amelyet ábrázolnak. *Jane Austen* (1775—1817) aprólékos és minden színtimentalizmustól mentes realizmusával egyedül áll a romantikus ködök és tornyok világában, mint a lélektani regény angol képviselője. Világa szinte groteszken szűk; regényei

* *Él olyan ember, kinek lelke oly halott, hogy sosem mondta magában: „ez az én szülőházam“?*

úgyszólván helyet foglalhatnak a teázó asztal körül. Alig esik bennük másról szó, mint ifjú hölgyekről, akiknek már igazán férjhez kellene menniük és titokzatos fiatalemberekről, akiknek titokzatossága abból áll, hogy mégsem akarják elvenni az ifjú hölgyet (*Sense and Sensibility*, 1811, *Pride and Prejudice*, 1813, stb.). De ezeket az apróságokat — amelyek végeredményben sokkal örökebb dolgok, mint Sir Walter páncéljai és gótikus pohárszékei — utolérhetetlen női okossággal és kedvességgel adja elő. Az öreg kisasszonyok éleslátása és beszélőkedve válik művészetté Jane Austenben. Aki szereti a pletykát és az ú. n. emberi dolgokat, mindig örömet fog találni ezekben a történetekben.

A második romantikus nemzedék.

Tulajdonképen csak három név, de Shakespeare után az angol irodalom legnagyobb nevei: *Byron*, *Shelley*, *Keats*. Hármuk feltűnte különös, csodaszerű epizód az angol irodalomban, irracionális, mint maga a romantika. Mint valami villámló légköri zivatar vonujnak el Anglia fölött. Byron a maga képére alakít egy fél évszázadot, de Shelley és Keats a kortársak és a későbbi átlag-angolok szemében teljesen érthetetlen marad. A romantikus „idegen-ézés“ számukra külső valóság is, mindhárman hontalanok Angliában; a romantikus országokban, Szeicban, Olaszországban és Görögországban élik le utolsó esztendeiket, ők is természettől fogva emigránsok, mint a lengyel költők, mint Dosztojevszkij.

*Byront** *Egon Friedell*, a nagyon szellemes osztrák

* *George Noel Gordon Byron* szül. 1788-ban Londonban. A lordságot 1798-ban örökl. Harrow-ben és Cambridgeben tanul, első verseskönete *Hours of Idleness*, 1807. Az *Edinburgh Revieto* demokratikus alapon megtámadja az úri műkedvelőt, aki verseit „*Egy peer költeményei*“ alcímmel adta ki, mire *Byron English Bards*

színész és kultúrhistorikus, a kor címszereplőjének nevezi. Alakja messze kimagaslik az irodalom kereteiből, műve csak rész az egészben, szerep és mű egysege, a byroni jelenség él és hat tovább az emberiség belső történelmében.

Byron olyan életet élt, hogy mellette a kor és korunk írói valamennyien sápadt szobaembereknek vagy kicsiny sürgő-forgóknak látszanak. Az élet ormain járt; előkelő, gazdag, szép és csodálatosan okos volt, minden lépését országos felháborodás és világraszóló mániákus rajongás kísérte, hölgyek elájultak, amikor belépett egy terembe, maga a pápa foglalkozott szerelmi bonyodalmaival, palotát tartott, hadjáratot vezetett és amikor meghalt, Goethe a Faustba beillesztett gyászénekekkel siratta el. Évtizedeken át Európa legfontosabb embere. Mégsem tartozik az írófejedelmek sorába, — inkább talán az irodalom Prince of Walese volt és meghalt, mielőtt királyi örökébe léphetett volna.

Ez az élet nem kezdődött az ormokon; mint gyermek ismerte az úri szegénység megaláztatásait, gondosan leplezett sántasága korán megismertette a fizikai szenvedéssel is és kifejlesztette benne a csak azért is győzedelmeskedő heroikus akaratot. Váratlanul szállt rá a családi cím és vagyon, és mikor ideje eljött, megnyílt előtte a Társaság, az a ragyogó, frivol és álszent angol előkelő világ, amelynek költője, kedvence, áldozata és reménytelen szerelmese volt egész életén át. Ifjúkori szerelmei mintha egy lelkesebb és örültebb Casanova kalandjai volnának. Rövid ideig tartó házassága rettenetes botrányal végződött. Menekülnie kell Angliából. Egy ideig Sveicban él a vele

and Scotch Reviewers c. szatírájával felel (1809). Spanyolországi és levantei utazásának eredménye a Childe Harold első két éneke, 1816-ban végleg elhagyja Angliát. Sveicban, Velencében, majd Ravenndban él. 1820-tól a carbonarok olasz szabadságmozgalmát) majd ennek bukása után, Pisából és Genovából a görög felkelőket segíti. 1823-ban áthajózik Görögországba és 1824 áprilisában Missolonghi ostroma közben mocsárlázban meghal.

kongeniális költőtársal és baráttal, Shelleyvel, majd Olaszországban telepedik le. Itt éri a vérmérsékletének megfelelő nagy, regényes és teljes odaadást követelő szerelem Theresa Guiccioli grófné iránt. Itt bontakozik ki a költőből a politikus és a hős és innen indul halálos útjára, a görög szabadságharcba.

Bár a *Childe Harold* első cantojának megjelenésétől fogva (1812) egész Európa izgatottan várta minden új művét, bár műveinek honoráriuma is főúri életet biztosít számára, ha nem volna anélkül is főúr, az írást mégsem tekintette élethivatásnak, arisztokratikus gögje nem engedte meg, hogy feladja az előkelő műkedvelő attitűdjét, megmaradt csodálatos dilettánsnak. Gyorsan, hanyagul és ötletszerűen dolgozott, az írást még inkább életfunkciónak tekintette, mint Goethe, nem pedig munkának — és nem is a legfontosabb életfunkciónak. Álma az volt, hogy nagy államférfi és az angol társadalom ünnepest középpontja legyen, valami átmenet Pitt és a Beau Brummel között. És minthogy ez nem lehetett, hát írt; írt, hogy könnyítsen lelkén, kiöntse emberfölötti gögjének és megbántotts-ágának minden keserűségét, írt, hogy zavartalanul beszélhessen egyetlen nagy témájáról, önmagáról.

Teljesen önközéppontú költő. Minden alakjában és minden helyzetben önmagát rajzolja, végső, titáni teljessége annak a költőtípusnak, amelyet irodalmunkban Petőfi és Ady képvisel. Ez a határtalan szubjektivitás magyarázza meg hatását a romantikus korban, ez hatásánál' nagy veszedelme is: nyomában kis Byronok százezrei nőttek fel és hirdették indokolatlan gögjükét Európaszerte.

A szubjektivitás még nem őszinteség; B ron műveinek nagyobb részében éppoly kevésbé őszinte, akár a romantikus szubjektivitás megalapítója, Rousseau. Mondtuk, hogy a szerepjátszás a romantika leglényegesebb vonásai közé tartozik, a romantika a „*mintha*“ költészete — ez a színészi vonás is Byron-

ban a legerősebb. Következésképpen és nagyarányúan végigjátszott szerepével csillogott és hódított. Amikor felkereste Thorwaldsent, hogy az szobrot készítsen róla, komor, pathétikus pózba vágta magát. Thorvjaldsen felszólította, hogy üljön kényelmesebben, legyen csak olyan, mint máskor. „De én ilyen vagyok!” kiáltott fel Byron komolyan és sértődötten. Teljesen azonosította magát a szereppel.

Miből állt ez a szerep? „A végzetes ember“, ezzel a címszóval lehetne ellátni. A végzetes ember először a preromantika rémregényeiben jelenik meg, a francia forradalomban pedig élő valósággá válik. Arca szép, de sötét kifejezésű, egyszerre vonzó és visszataszító. Amikor belép valahová, az emberek döbbenet elhallgatnak. Valami zordon titok borong körülötte, valami súlyos bűn árnyéka hull rá, de ő göggel viseli a magányt és a titkolt szenvedést. Ha szeret, szerencsétlenséget hoz arra, akit szeret, a hűség és tiszta lelkekre, és amikor meghal, az utolsó pillanatban is lázadó büszkeséggel néz a sors szemébe.

Szerepének élményalapja, a sötét bűn, amelyért sötétben kell szenvednie: bűnös szerelme féltetvére, Augusta iránt; e szerelemből gyermekük is született. Ez a szerelem tette tönkre házasságát, ez váltotta ki a botrányt, ezért kellett elhagynia Angliát. Jóságos életrajzírók hiába igyekeztek menteni, ez tény — és bizonyára maga Byron háborodott volna fel a legjobban, hogy kétségbevonják. Ez a különös, minden ismert vonatkozásában megdöbbentő és beteg érzélem hozzátartozik a byroni természethez: Augusta a legigazibb szenvedély Byron szerelmei közt, mert a költőn kívül csak Augusta igazi Byron, féltetvéreből önmagát szerette, önimádatát élte ki. E szerelem nélkül a byroni póz hideg színészkedés volna, amint-hogy az is csaknem valamennyi követőjénél; ezáltal a zordon szerelem által nyernek hitelességet Byron vad túlzásai is. Byron pózolt, sőt ripacskodott is néha, — de sosem hazudott; igazi művész volt.

Első korszakának költeményei mind a byroni szerepből születtek. *Childe Harold* (1812—1818), ez a nagyarányúan szubjektív útleírás, Dél-Európa színes tájain vonultatja végig a költő gőgjét és bánatát: „Legboldogtalanabb én, kinek Nincs mit siratnia!“ A Childe Harold sikere fogadta elbeszélő költeményeit is: *Lara*, *The Giaour* (1813), *The Corsair*, *The Siege of Corinth* (1816) stb. Mindegyik hőse egy-egy végzetes ember. Színdarabjai közül *Cain* (1821) a testvérgyilkos drámája, benne a lázadó Cain és a byroni Lucifer képviseli a költőt; *Manfrédot* (1817) a Faust ihletése alatt írta. Itt már csaknem nevéen nevezi a nagy bűnt, a testvérek közti szerelmet, amely Manfrédot gőgös halálba üldözi. Manfréd, éppúgy mint Lara, az utolsó pillanatban is visszautasítja a vallás vigasztalását, mert önmagában hordja a mennyországot és a poklot, az egész világot, az egész örökletet, az egész végtelent:

*The mind which is immortal makes itself
Requital for its good and evil thoughts —
Is its own origin of üil and end
And its own place and time —**

A végzetes ember Milton Sátánjának leszármazottja. A Sátánnak, akiben először dicsőült meg az egyéniség gőgje és magánya; a végzet embere is sátáni jelenség. Kifejezője a XIX. század nagy erkölcsi válságának: amikor a kultúrából civilizáció lesz, vagyis az értékek századokon át érvényes rendszere értelmét veszti, bizonytalanná válik, hogy mi a rossz és mi a jó. A vallási eszmék meglazultán a sátáni kénköszag most már szinte kellemesen érinti az embereket, útban vagyunk a századvég felé, amikor Nietzsche a Jón és Rosszon túljutott ember igazát hirdeti és a sátánosság szükséges izgatószer lesz dekadens idegek

* *Az elme, amely halhatatlan, önmagát torolja meg jó és rossz gondolataiérti baja és vége önmagából ered, önmagának tere és ideje.*

számára. De egyelőre, Byron szemében, Sátán még mindig van, pokol és mennyország még realitás, a Szentírást kívülről tudja; az angol-skót puritán hagyomány tovább él benne, csak mintegy ellenkező előjellel.

Amikor Thorwaldsen elkészült a szoborral, Byron azt mondta: „Nem jó; én sokkal szerencsétlenebb vagyok!“ Byron maga nem használta a „világfájdalom“ szót, amelynek nincs is angol megfelelője, mégis ennek a korbetegségnek volt legfőbb megtestesítője. A világfájdalom történelmileg a preromantikus szentimentalizmus romantikus folytatása. Elmarad belőle a nagylelkűségünkön és saját érzékenységünkön való ellágyulás; férfiasabb, zordonabb és főképp sokkal dacosabb lélekállapot. Világfájdalom annyi, mint fájdalom a világ miatt, fájdalom azért, hogy a világ csak olyan, mint amilyen, nem szebb, nem jobb, nem alkalmazkodik jobban gyönyörű álmainkhoz. Egyben gőgös és kissé öntetszelgő visszavonulás az Én fellegvárába. Második fejezet az európai szomorúság történetében. (Harmadik a századvégi pesszimizmus.) A szentimentális ember tája a romok és sírkertek szelíd vidéke; a világfájdalomé a tenger és a vad Alpeselek; a pesszimizmusé a nagyváros kietlensége. A szentimentális ember kozmikus pillanata a naplemente, a világfájdalmasé a villámfény, a vihar, a pesszimizmáé az őszi eső.

De a „végzetes ember“ és a „világfájdalom“ még nem a teljes Byron; a szerep mögött ott áll a másik Byron, az igazibb, aki a kortársakat kevésbé érdekelte, ma viszont a szerep-Byronnál sokkal elevenebb. Ez a Byron a XVIII. század, az arisztokratikus kultúra elkésett ivadéka. Fölényes világfi, akinek talán a szerep is azért kell, hogy fellépése annál hatásosabb legyen a társaságban, amely az ő igazi világa. Vele vonul be az irodalomba a *dandy*. Az igazi Byron frivol és gúnyos, mert az előkelő emberhez Castiglione Cortegianoja óta nem illik, hogy túlságosan komolyan vegye a dolgokat.

Ez a másik Byron csak lassan és nehezen jut szóhoz. Megnyilatkozik a szatírákban, amelyek közül kiemelkedik *The Vision of Judgment*, gyilkos támadás az egykorú angol irodalmi és politikai élet kiválóságai ellen. De voltaképen az igazi Byron hangját csak utolsó, töredékben maradt művében, a *Don Jüan* c. versesregényben találta meg.

Don Jüan a diadalmas dandy, az élet ormain járó vasárnapi gyermek története. Ez is lázadó költemény, sőt minden előző művénél merészebb lázadás, a XIX. század álszent szerelmi erkölcse ellen. A kor nagy morális válságából fakadt, leleplezésnek készült, meg akarta mutatni, mi rejlik a méltóságteljes és komolykodó homlokzat mögött; de milyen könnyed, elegáns lázadás! Hozzá képest még Voltaire is nehézkes és pedáns. A lázadás egy-egy jelzőben nyilvánul meg, mint átfutó mosoly — és legfőképp a versszak szerkezete indul rohamra évszázadok konvenciói ellen. A nyolcsoros stanza első hat sora komoly, hangulatos és költői; de az utolsó két sor, a párrím, lerombolja a hangulatot, amelyet az első hat felépített, gúnyos mosollyal fellebbenti a valóságot a költőies kép mögött. A kiábrándultság nagy művésze; csak legfőbb tanítványa, *Heine* fog túltenni rajta.

A *Don Jüan* érzés és irónia, festői, hatalmas képek és burleszk ötletek, költői szépségek és mulatságos kénrívek kiszámíthatatlan változatosságával az új életérzés kifejezője: annak, hogy *a dolgok már nem egyértelműek*, mint régente voltak, nincs igazság, csak igazságok vannak. Byron Don Jüanjával rombadönti a klasszikus poétika alapépületét: eddig minden költemény *egy* bizonyos hangulategységet fejezett ki, vagy emelkedett volt, vagy köznapias, vagy szomorú, vagy vidám, — Byron viszi be a költészetbe a relativizmust.

Az igazi Byront még a Don Jüannál is inkább megőrzi nagyszerű és hatalmas terjedelmű *naplói* és *levelezése*. Itt előttünk áll ez az igazán nagy ember

mindennapi kicsinyességeivel együtt. Látjuk, hogyan ássa alá szervezetét, hogyan fokozza amúgy is rendkívüli ingerlékenységét azzal, hogy éhezeti magát, mert fél a hízástól; látjuk, milyen odaadó barát és szerető tud lenni, de azt is, milyen őszintén, byroni póz nélkül ásít olykor egyet-egyed a legnagyobb szerelem közepén; látjuk igazi, páthoszmentes magányosságát és főképp azt, milyen őszintén és becsületesen fájt szíve a szenvedőkért és elnyomottakért, a szabadság-eszme mennyire nem üres irodalmi téma számára, hanem egész lényét átható, középponti valóság.

Mint ahogy a gyümölcs megérik, úgy jött el Byron életében a görög felkelés. Eljött az idő, amikor az attitűd sorssá válik, amikor a szerep egyszerűen csak életre-halálra kötelez. Aki mindig a szabadság bajnoka volt, annak egyszer ki is kellett állnia a szabadságért. És Byron ki is állt, bár kissé mulatott is rajta, mint mindenben, mulatott, hogy szabadsághős lesz a cinikus világiúkból és azt írta egy asszonybarátjának: „Ha túl-élem ezt a hadjáratot (és ez nagy Talán történetem folytatásában) két költeményt fogok írni róla, egy epikusát és egy burleszket és ez utóbbiban nem fogok senkit sem kímélni, magamat sem.“ így látta, kétsíkúan, a dolgokat, mindhalálig. De mégis elment, rossz előérzete dacára és mégis meghalt, mint ahogy illett ahhoz az emberhez, aki mindig az élet ormain járt, magasan a sokaság fölött. A nagy pozór, a felületes dandy meg tudott halni az eszméért, amelyet nála sokkal komolyabb és meggyőződéseesebb költők ezrei csak íróasztaluk biztos fedezéke mögül hirdettek. Halála visszamenőleg hitelesít mindent, emberi súlyt és méltóságot ad mindennek, amit írt.

*Percy Bysshe Shelley,** Byron barátja és vetély-

* *Percy Bysshe Shelley* szül. 1792-ben *Field Place-en, Sussex.* 18u-ben elveszi *Harriet Westbrookot*, mire apja kitagadja, majd elválnak tőle és *Godwinnak*, az anarchista filozófusnak lányával, *Maryvel Sveicba* költözik. *Harriet* öngyilkossága után elveszi *Maryt.* 1818-ban végleg elhagyja Angliát, Olaszországban él. Megh. 1822.

társa is lázadó ángyai. A szabadságnak Byronnál fanatikusabb rajongója; az egyetemről kitiltják „Az atheizmus szükségességéről“ írt röpirata miatt, később a közfelháborodás elől neki is el kell menekülnie Angliából, miután még gyermekeit is elvették tőle, mert úgy találták, erkölcsi személyisége nem nyújt elég biztosítékot arra, hogy becsületes embereket nevel belőlük. Mindenütt ott volt, ahol úgy gondolta, segítenie kell az elnyomottakon, mindenkit és mindent fel akart szabadítani, a népeket, az asszonyokat, a szerelmet.

Az ő helyzete mégis könnyebb volt, mint Byroné. Ez a különös „angyal“, ahogy barátai nevezték, csakugyan annyira angyali természet, hogy nem is tud az emberi dolgokról, lázadása oly éteri és oly súlytalan, mintha egy lepke indulna rohamra egy ház ellen. Hitt abban, hogy az ember „végtelenül tökéletesíthető“, de fogalma sem volt az ember tökéletlenségéről. Földietlen tisztaságban — és költői nagyságban is — Hölderlin rokona. De Shelley gazdag és előkelő angol úr, élete mégsem játszódhat le légüres térben, mint a szegény Hölderliné; barátok, nők, gyermekek, pártfogoltak, költők veszik körül, az angyalnak állandóan emberekkel van dolga és ilyenkor, mint Baudelaire albatroszát, „nagy szárnyai akadályozzák a járásban“. Valahogy minden fonákjára fordul, amit tesz, mindenkin segíteni akar, nagy áldozatok árán is, és közben sorsokat dúl fel, körülötte a nők öngyilkosok lesznek, a gyermekek meghalnak, a barátok elidegenednek. Szomorú élet, de az angyal még ezt sem veszi észre, versei mindvégig szeráfikus ujjongással énekelnek.

Pantheista hitét és erkölcsi lázadását hatalmas elbeszélő és drámai költeményekbe öntötte: *Alastor* (1815) azt mutatja meg, hogyan omlik össze egy fiatal lélek, mert a világban nem találta meg a magas ideált, amely benne élt; a romantikus világfájdalom alapmotívuma. A tizenkét énekes *The*

Revolt of Islam (1817) profetikus hősköltemény, az általános lázadás jelképekben gazdag eposza, főképp a nők lázadnak fel benne. A szabadszerelmet hirdeti, Laon és Cythna, a szerelmes pár, az első kidolgozásban még testvérek, mert mi lázadóbb, mint két testvér szerelme? Később ezt mégis enyhítette. A *Prometheus Unbound* (1820) görögös, kórusos, Aischylost folytató dráma; a kozmikus lázadásról szól, maga a természet kel fel, hogy megdöntse az ős zsarnoknak, Jupiternek hatalmát. Másik drámája, *The Cenci* (1819) a renaissanceból meríti háttorzongatóan lázadó tárgyát: hogyan öleti meg Beatrice Cenci zsarnok apját, aki szüzességére tört.

A Cenci Shakespearen nevelt dráma, emberi alakokkal és szenvedélyekkel, a *Julián and Maddalo* filozofikus párbeszéd Byron és Shelley között, az *Adonais* megrendítő gyászdal Keats fölött, — de többi művének vonalvezetését nagyon nehéz nyomon követni. Emberek helyett tömegek („a papok“, „az emberek“), nemtők és allegóriák, sassal küzdő kígyók és verseket mondó világrészek szerepelnek bennük. Csak igen általános értelemben lehet azt mondani, hogy elbeszélő költemények vagy drámák. A történet emberfölötti, kozmikus jellegű, mint a csillagok járása; óriási tereken, mérhetetlen, megszagott egek alatt mérföldes fénynyalábok és hirtelen éjfelek káprázató váltakozását látjuk lelki szemünk előtt olvasásuk közben, vagy pedig egyáltalán nem látunk semmit, az értelemről megfélekezve átadjuk magunkat Shelley csodálatos vers- és szó-zenéjének.

Ez a zene Shelley újsága és nagysága. A modern vers gazdag és nyugtalan szín- és rímpompáját ő teremti meg. „Shelley olyan szárnyalást produkál“, mondja Babits Mihály, „amilyen emberi nyelven egyáltalán lehetséges. Ez csupa éteriség. A szavak elvesztik súlyukat és anyagi salakjukat. A metrumok gazdagsága s melodikus komplikáltsága kifogyhatatlan. Gazdagság, ami nem volt a görög idők óta“ ...

Kisebb versei közül kiemelkedik az *Óda a nyugati szélhez*. Semmiféle körülírás nem tudja érzékeltetni hangulati és zenei nagyszerűségét. Itt az egész természet szó-zenévé lesz, az egész nagy ősz énekel ebben a versben, minden hangjával, költő sem azelőtt, sem azóta nem volt ennyire hangszer a Mindenség kezében:

*Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies*

*Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness.**

A nyugati szelet kéri a költő, szórja szét lelkét a mindenségbe, hogy szava mindenütt eljusson az emberekhez, hirdetve, hogy a tél után tavasz jön egykor.

Shelley is fiatalon halt meg, mint Byron és Keats. Könnyű csónakja a viharos tengerbe borult a speziai öbölben, holttestét partra vetette a víz, zsebében Keats verseskötetével, — erről ismerték fel. A holttestet Byron a tengerparton elégettette, de szíve nem égett el, ezt Rómában helyezték nyugalomra Cestius piramisa alatt, e szép felirattal: *Cor cordium*.

John Keats (1795—1821) ekkor már egy éve ott pihent. A harmadik nagy angol romantikus nem született olyan szerencsében, mint a másik kettő. Keats szegény, beteg és csúnya volt, a sikerrel sosem találkozott. A görög szépséget, amelynek legnagyobb modern költője, az akkoriban Angliába hozott Elgin-márványokon kívül csak egy lexikon tollrajzaiból ismerte, magasabb neveletésben nem részesült, görögül nem tudott. Első költeményeiről gyilkos kritikát írtak, értelmetlen zagyvaságnak nevezték.

* *Tégy lantoddá, mint amilyen az erdő: nem bánom, ha az én leveleim is lehullanak, mint az övéi! Hatalmas harmóniáid tömege mindkettőnkől mély, őszi hangot vált majd ki, amely szomorúságában is édes lesz.*

Egyetlen szerelme, kacér és üres kislány, nem vállait szolidaritást a szegény és szenvedő költővel és csak bánatot okozott neki. Tüdőbeteg fivérének ápolása közben maga is tüdőbajos lett., Rómába ment gyógyulni és Rómában éhenhalt. Költői nagyságát csak félszázaddal halála után ismerik fel a preraphaelita költők, akik őszüket ünnepeik benne.

De a rövid idő alatt, amíg élnie adatott, nagyon szerette az életet. Az élettől menekülő, felhők közt járó romantikusok közt ő az, akinek szeme, szíve, minden atomja nyitva áll minden szépség befogadására. Nem rabelaisi széles gesztussal, nem a dekadensek beteg vágyával, hanem úgy szerette az életet, mint a virág a napot. Verseiben újra meg újra jegyzéket vesz fel arról, hogy mennyi szép dolog van a vüágon: „a nap; a hold; fák, fiatalok és öregek; a sárga nárciszok a zöld világgal, amelyben élnek; tiszta patakok, amelyek ernyőt építenek maguk fölé a forró évszak ellen; a tisztás az erdő közepén; és a sorsok nagysága is, amelyet a hatalmas halottakhoz képzelünk; minden kedves történet, amelyet hallottunk vagy olvastunk...“ Az irodalom szépségei lélekzetelállító eksztázisba hozták, csodálatos szonetteket ír költő-kortársairól és arról, hogy mit érzett Homéros és a Lear Király olvasása közben. A maga módján nagyon boldog volt. Leveleiben mindegyre a boldogság elméletét keresi, boldogsági fokozatokat állít fel, vagy ezt írja: „Úgy képzem, hogy egy ember igen kellemes életet élhet a következő módon: olvasson el néhány lap teljes költészetet vagy megtisztult prózát s azután bolyongjon vele és elmélkedjék rajta és tűnődjék azon és élje át és prófétáljon róla és álmodjék felőle... Minden ember pókként megszóheti saját belsejéből saját légies fellegvárát.“ A szép mondatokat, írja, úgy szereti, mint egy szerelmes.

A szépség minden. Keats nyitja meg az angol esztéta-költők hosszú sorát és ő a legnagyobb mindannyiuk közt. A szépségen mélyebb és átfogóbb

valamit ért, mint a többiek. Bár ő a legkevésbé elvont a nagy romantikusok közül, az ő filozófiája mond mégis legtöbbit. Mert ő is filozófus költő a maga módján, a szépség metafizikai helyét keresi.

*Beauty is truth, truth beauty — ihat is all
Ye know on earth, and all ye need to know.*

„A szépség igazság, az igazság szépség, ez minden, amit tudtok e földön és amit kell tudnotok ...“ Csak a szépség nyit utat, hogy megismerjük a megismerésre egyedül érdemes igazságot, azt az igazságot, amely nem foglalható erkölcsi tanulságokba, mint ahogy Wordsworth tette, nem foglalható egyáltalán szavakba, csak a belső szemlélet előtt nyílik meg és kibékít a sorssal, fullasztó lelkesedéssel, vagy őszies, érett boldogsággal tölt el.

És ez a szépség örök: „A thing of Beauty is a joy for ever“. Ezt tanítja hosszú elbeszélő költeménye, az *Endymion*, ezt a világirodalom egyik legszebb költeménye, az *Óda egy görög vázához*. A görög váza rajza a szép élet egy pillanatát rögzíti meg az öröklét számára:

*Ó boldog lombosor; el nem száradó,
Melynek a tavasz búcsút sosem int,
Ó boldog pásztor, el nem fáradó,
Fújván örök sípod szíved szerint.*

(Ford.: Tóth Árpád)

A vázán kedvesét kergető ifjú vágya örökké szép és örökké vágyódó marad, nem úgy mint az élők szenvedélye, amely „bánatban hagyja a szívet, az égő homlokot és a kiszáradt torkokat“. Az élet megy tovább, de *a forma örök* — egyetlen bástyánk a rohanó idővel szemben, egyetlen halhatatlanságunk.

A keatsi szépség nemcsak a lány és felületi szépséget foglalja magában, ebben különbözik a későbbi

esztétaktól. Szépség a szenvedés is. „Minden művészet kiválósága“, írja egy levelében, „az intenzitás, amely minden kellemetlen dolgot elpárologtat, minthogy a szépséggel és igazsággal hoz közeli kapcsolatba — példa rá a Lear Király.“ *Middleton Murry* kielemezi *Keats and Shakespeare* c. gyönyörű könyvében, mit ért Keats intenzitáson: a legmélyebb megértés állapotát, azt a pillanatot, amikor a világ rejtett értelme kitarul a költő és látnók előtt. Ilyen értelemben mondja Keats e tragikus sorokat:

*Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
But Death intenser, — Death is Lifé's high meed**

A halál a legintenzívebb, a legköltőibb pillanat és ahhoz, hogy valaki Keats alkotó magaslataira érjen, Keats állandó halálközelsége kellett.

Ebben az intenzitásban salakként kiég a versből minden, ami fogalmi, ami diskurzív, ami másképp is kifejezhető, és csak az marad meg, ami tiszta költészet, amiben maga a lélek és a látomás beszél. Ilyenek Keats csodálatos ódái, szonettjei, balladái: *Ode to a Nightingale, To Autumn, Ode on Melancholy, Sonnet Written Before Re-reading King Lear, Sonnet on Ailsa Rock, In a Dreadnighted December, La Belle Dame Sans Merd*, az utolsó szonett, stb.

Hosszabb elbeszélő költeményei közül az egyszerűbbek (*Lamia, The Eve of St. Agnes, Isabella*) nyelvük ideges és barokk pompájával hatnak — de magasabb értékűek elmélkedő költeményei, az *Endymion* és főképp a *Hyperion*. Mindkettőről nagyon nehéz volna megmondani, miről szól; vonalvezetésük éppoly elmosódó, mint Shelley nagy költeményeie. A *Hyperion*, ha elkészül, élete nagy műve lesz. A beteg költő kétszer is nekifogott, de nem tudta befejezni. A második verzió olvasása közben azt érezzük, amit a késői Hölderlin

* *A vers, a hír és szépség csakugyan intenzívek, de a halál még intenzívebb; a halál az élet magas díja.*

olvasása közben: hogy a költő „intenzitásában“ már olyan igazságokról beszél, amelyek túl vannak megismerésünk határain — és elfog bennünket a horror sacri. Különös véletlen, hogy mindkét nagy látnók, egymástól függetlenül, a Hyperion nevet választotta. Shelley a vers zeneiségében éri el a legmagasabb határt, Keats pedig festőiségben. Megdöbbenő, mi minden fér el Keats egy-egy sorában, mennyi kép, mennyi távol képzettársítás, mennyi rejtett értelem. Verseit úgyszólván szavanként lehet élvezni. Talán ez varázsának titka: az egyes szó is „a thing of Beauty“, szép értéktárgy a maga helyén. Az angolul tudó számára „joy for ever“, örök gyönyörűség ez a híres három sor:

*The same that off-times haih
Charm'd magic casements, opening on the foarn
Of perilous seas, in faery lands forlorn.*

Semmiféle fordítás nem adhatja vissza, mennyi mese-középkor, álom és legenda van ezekben a szavakban: *casement*, *faery*, *perilous*, és hogyan hullámoztatja el az egész versszakot álmatag végtelenségek felé az utolsó, hátravetett jelző: *forlorn*.

Vagy hogyan lehetne elemezni jelzőinek tökéletességét: az ősz a ködök és „puha“ gyümölcsteljesség évszaka, kedvesének „gazdag“ haragjáról beszél, Lear Király olvasója „átég, mint a szenvedélyes agyag ...“ A verselést is új utakra vitte az *enjambement* sűrű alkalmazása által, vagyis hogy a mondat nem zárul le a rímmel, hanem átmegy a következő sorba (a francia költészetbe Victor Hugó vezeti majd be ezt a romantikus újítást) és hogy a szonett zárt formáját nyitlta tette azáltal, hogy egy képpel fejezi be, egy képpel, amely a messzeségbe mutat. De verseinek csodáját körülírni, fogalmilag megközelíteni éppoly reménytelen, mint a nagy zeneművekéét. Verset olvasni kell, nem magyarázni.

Byron, Keats, Shelley mindhárman tragikus fiatal-ságban haltak meg. Nem értek meg, nem lettek harcos és lázadó ifjúkor után higgadt klasszikusok, mint a nagy németek. Az ilyen lehiggadás, hiába, egy kissé mindig árulás is, árulás a fiatalsággal szemben, árulás azzal a kimondhatatlan tartalommal szemben, amelyet a költő, amíg fiatal, közvetlenül tud verseibe fogadni. A három nagy angol halálával hű maradt a titokhoz, hű maradt a lázadáshoz, nem kötött békét, nem alkudott meg. Alakjukat az örök ifjúság glóriája övezi, mint az ünnepi áldozókat a görög vázán, amelyről Keats legszebb ódája szól.

Folyóiratok

Az angol romantika korában az irodalom megjelenési formája a könyv mellett a mind nagyobb teret foglaló folyóirat, a *review*. A könyv zárt egységével szemben a folyóirat nyílt forma; nincs vége, amikor a kötet végére értünk, örökre lehet folytatni, „végtelen melódia,“ mondja Thienemann, „szimbóluma annak az irodalomnak, amely a romantikában jutott kifejezésre.“ Középen áll könyv és napilap között. Nagyigényű, bekötésre, megőzésre, maradandóságra szánt, mint a könyv — de időszaki jellege által hozzákapcsolódik a futó aktualitáshoz is, együtt él és alakul a vüággal, mint a napilap.

A folyóirat először Angliában vált döntő fontosságú irodalmi szervvé. Itt jelent meg őse is, a XVIII. századi egylapos típus, amilyen a *Spectator* volt. A XIX. század folyóiratai nagy terjedelműek és ritkábban jelennek meg, a könyvnek sokkal komolyabb versenytársai. Angliában fejlődik ki ugyanis először az, amit „művelt középosztálynak“ nevezünk. Ez a számban egyre gyarapodó réteg a reviewtól várja a szellemi cs politikai irányítást, a review adatai révén akar meg-
©töződésében megerősödni. Mert a XIX. század folyó-

iratai még teljesen politikai jellegűek. A politikai önrendelkezési jog megnyilvánulásai és termékei. Mind-egyik egy bizonyos pártállást képvisel, egy politikai világszemlélet eszméit hirdeti és sokoldalúsága által a könyvnél nagyobb szerepet játszik a közvélemény irányításában.

Első közülük az *Edinburgh Review* (1802-től, évente háromszor jelenik meg, 1818-ban már 14.000 példányban nyomják) — ez a liberális eszmék, a whig párt folyóirata. Ellensúlyozására alapítják 1809-ben a *Quarterly Reviewt*, Walter Scottal az élén. Irodalmi szempontból mindkét review egyformán konzervatív és az 1817-ben alapított, havonta megjelenő *Blackwood's Magaziné* még rajtuk is túltesz. Végre a *London Magaziné* védelmébe veszi az új írók ügyét. A harc annyira kiélesedik, hogy a Blackwood szerkesztője párbajra hívja és megöli a London szerkesztőjét. Az irodalmi és politikai radikalizmus folyóirata végül is az 1824-ben alapított *Westminster Review* lesz.

A folyóiratokban találták meg pályaterüket a kor kritikusai és esszé-írói: *Charles Lamb* (1775—1834), a hajlékony, meleg, nosztalgias angol essay nagymestere, *Leigh Hunt* (1784—1859), a harcoss liberális, *Hazlitt* (1778—1830), a szigorú kritikus és *Thomas De Quincey* (1785—1859), kinek emlékirata, a *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) az angol próza egyik nagy mesterműve. Vizionárius, irtózik a szigorú szerkesztéstől, a dekadensek előfutára. Esszéinek egy részét félig-meddig önkívületi állapotban írta és ezeket tartotta legjobb műveinek. „Az álom a legnagyobb tudós“, mondja, „és az álom, ismétlem, a felelős.“

FRANCIA ROMANTIKA

Hogy a francia romantika csak évtizedekkel később virágzott ki, mint a német vagy az angol és csak a másik kettő erős hatása alatt, annak egyik oka talán az, hogy a romantika kevésbé felel meg a francia alkatnak, mint a klasszicizmus. A klasszicizmus két évszázada alatt a francia szellem irányítja egész Európát, európainak lenni szinte annyi, mint franciának lenni. A romantika korában viszont a szellemi vezetés egy időre kihull a franciák kezéből, ők maguk is idegen mintákhoz igazodnak, amíg azután legfőbb romantikusaik megint Európa mestereivé válnak.

A másik ok a történelem. A romantika bizonyos irányai francia eredetűek és Jean Jacques *Rousseau*-ból indulnak ki. De a XVIII. század végén közbejön a francia forradalom és az irodalom elhallgat. Majd ismét elindul egy romantikus hullám *Chateaubriand*-nal és *Mme de Staehl*, de ekkor rászakad a franciákra a nagy hallgatás, Napóleon kora. Napóleon nem tartozott a barbár zsarnokok közé, akik nem értik meg a szellem fontosságát. Ellenkezőleg, nagyon is jól ismerte az irodalom jelentőségét, maga is szorgalmas olvasó volt és kedvenc Ossziánjának hatása még napi-parancsaiban is érezhető. De éppen ezért tisztában volt azzal is, hogy a szellem elkerülhetetlenül zsarnokellenes. Nem vetette meg, hanem félt tőle és gúzsba

kötötte. Irtózott a gondolkozó emberektől, az „ideológusoktól“, a „metafizikusoktól“, uralmának és az állami rendnek legfőbb ellenségeit látta bennük. A sajtószabadságot olyan fényűzésnek tekintette, amelyet harcos állama nem engedhet meg magának. Az egyetlen hírlapot, a *Moniteur*t, úgyszólván maga szerkesztette, szakértők szerint elsőrendű újságírói érzékkel. Szigorúan örködött a színházak műsora fölött is. Vigyázott, nehogy olyan darabot adjanak elő, amely a vele ellenséges országokra kedvező fényt vet. A tragédiaíróknak azt a tanácsot adta, szakítsanak végre az antik végzet elavult fogalmával és helyette írják meg a szükségszerűség drámáit: mutassák meg, hogyan kényszerítik az embert magasabb érdekek, hogy látszólag vétkes, embertelen tetteket hajtson végre — vagyis igazolják Enghien herceg kivégeztetését. Zsoldjába fogadott költőket és igen jól, 1500-tól 6000 frankig díjazta verseiket. Igaz, hogy a túlbuzgó dicsőítőt, aki a gazdag rím kedvéért azt írta: „Mert ez a nagy Napóleon / Olyan mint egy kaméleon“^ élethossziglan az örültek házába csukatta. De a zsoldos költők közül Napóleon nagy csodálkozására egy sem tudott értékes művet írni...

Az előfutárok

Furcsa módon a romantikus líra előfutára, *André Chénier** a XVIII. századi Franciaország egyetlen nagy lírikusa, nem a középkor után, hanem Hellas után vágyódva találja meg a tiszta költészet és a nagy nosztalgia hangjait. A francia romantikusokhoz

* *André Chénier* szül. 1762-ben Konstantinápolyban, ahoi apja konzul; anyja görög nő. 1787—91: Angliában él, mint a francia követ titkára. Visszatérve a politikába veti magát, belép a *Société de 1789*-be, a későbbi jakobinusok klubjába. Kiábrándul a forradalomból, felajánlja szolgálatait a perbefogott XVI. Lajosnak, majd bujdosik. 1794-ben elfogják, a *Saint Lazare* börtönbe kerül és *Thermidor* 7-én, egy nappal Robespierre bukása előtt kivégzik

valahogy úgy viszonylik, legalább is irányban, mint Goethe és Schiller a német romantikusokhoz.

Verseiben új étellel telnek meg az alexandriai költészet, Theokritos és Catullus hagyományai. Újra dallá válik az antik táj és az antik derű, újra hangot talál az antik életérzés. Megjelenik a színen Homéros alakja (*Uaveugle*), a pásztori haldokló újra szépséggel eped és felgyógyul, amikor eljön a leány (*Lejeune maiadé*) és legszebb versében (*La jeune Tarentine*) felfehérlik az ókori bánatos, de nem kísérteties halál. Megrázóak a forradalmat átkozó *Iambes*-ai és a börtönben írt utolsó költeményei, köztük leghíresebb verse, *La jeune Captive*.

Versei korára már csak azért sem hathattak, mert nagyobbára kéziratban maradtak; óriási méretű költői terveinek megvalósításában meggátolta korai vége. Ronsard után a legantikosabb francia költő, — mégis a romantika előfutárának számít, verselésének merész-sége, élményszerű, friss, természetes hangja, tiszta költészete miatt; verseit is a romantika fedezte fel.

Mme de Stael (1766—1817) apja, a porosz eredetű svejci *Necker*, XVI. Lajos minisztere volt. Férje, Stael svéd diplomata megerősítette az asszony magas társadalmi helyzetét és szabadságában semmikép sem gátolta. A forradalmat Svejcből nézte végig, majd visszatért Parisba és rajongással közeledett Bonapartéhoz, az első konzulhoz. De Napóleon az okos férfiakat sem nagyon szerette, az okos nőktől pedig egyenesen irtózott, különösen ha olyan agresszív természetűek voltak, mint *Mme de Stael*. *Mme de Stael*, miután hosszasan és hasztalanul ostromolta az első konzul szívét, egész életére szóló sértődöttséggel vonult vissza. Nemsokára kitört köztük a harc, *Mme de Stael* tollal hadakozott, Napóleon pedig a hatalom eszközeivel, száműzte ellenfelét Franciaországból, írásait elégette. *Mme de Stael*, a „premier exilé“, az elsőszámú száműzött, Svejcben, Franciaország határán telepedett le, mint egykor Voltaire, itt Coppet-ban fényes

házat vitt, előkelő nemzetközi társaság középpontja volt és a Napóleon elleni szellemi koalíciót irányította.

Állandóan szerelmes volt, viharosan, romantikusan, szerencsétlenül, a nagyon okos nőknek ritkán van szerencséjük a szerelemben. Szerelmeinek állít lírai emléket két regényében, a *Delphine-ben* (1802) és az Itáliát felfedező *Corinne-ben* (1807) is. Az egykorúak tanúságtétele szerint minden szellemi magasrendűsége dacára rettenetes lehetett. Azt mondják, mindig úgy öltözködött, mint egy kötélhányós nő; a narancssárga ruha, amelyben Goethe anyját meglátogatta, sokáig kísértett a német irodalomban.

Irodalmi hivatása az volt, hogy rést üssön a francia szellem sokszázados kínai falán, a franciákat fogékonnyá tegye az idegen értékek iránt. Mint svejci, mint protestáns, mint diplomata és mint száműzött kiválóan alkalmas volt erre a feladatra. Még alkalmasabbá tette nagy okossága, amelyben az asszonyi megértés emberi megértéssé nemesük. Ki tudta mondani, mi a lényegszerű a francia, az olasz, a német, az angol civilizációban, a kultúr-morfológiát talán elsőnek művelte. Ő persze nem tudta, hogy ilyen komoly dolgot csinál, inkább csak rögtönzött, mint hősnője, *Corinne* és dicsőítette az idegen népeket, hogy ezzel is bosszantsa Napóleont és megmutassa, szellemileg mennyire elszegényedett Franciaország politikai dicsőségének legmagasabb fokán.

Leghíresebb könyve a *De l'Allemagne* (1813), „Németország felfedezése“. A francia romantika szemében Németország ettől kezdve a nagy filozófus álmok és a kicsi, idilli boldogság hazája, vagyis felfedezik a Jean Paul-i Németország meghitt, ábrándos világát. „Aki itt nem foglalkozik a világ-mindenséggel, — mondja — annak igazán nincs mit csinálnia.“

Az irodalomtörténetírás különösen azért tiszteli, mert bölcs asszonyi ösztönével felismerte, milyen szorosan összefüggenek a társadalmi képződmények

és az irodalom; azt művelte, amit sokkal később irodalomszociológiának neveztek el.

Mme de Staelnak az a sors jutott, hogy nemcsak mint író maradandó, hanem mint téma is. Legnagyobb és legfájdalmasabb szerelmének tárgya, *Benjámín Constant* (1767—1830) regényt írt kettejük szerelméről *Adolphe* címen (1816). Ez a kis regény sokkal modernebb, sokkal valóságízűbb, mint Mme de Stael nagyszerű, de elmosódó körvonalú regényei, a *Delphine* és a *Corinne*. Az *Adolphe* a XIX. századi lélektani regény egyik legkorábbi fegyverténye. Pontos, részletes, hűséges, a későbbi nagyokra emlékeztető analízisét adja annak a férfinak, aki egy nála jelentékenyebb asszony ígérete alatt áll. Nem tudja az asszony szerelmét teljes odaadással viszonzni, de nem tud szakítani sem. Az *Adolphe* a szakítani nem tudás örök kézikönyve marad. Benne megjelenik a romantika egyik nagy felfedezése, a bonyolult szerelem; a szerelem, amely nem egysíkú, nem egyértelmű, hanem ambivalens, egy kissé gyűlölet is.

Chateaubriand (François-René, Marquis de ..., 1768—1848) élete éppúgy irodalomtörténet, mint művei, akárcsak Goethe vagy Byron élete; életének legendáját szolgálja sötét, romantikus méltóságú és bánatú önéletrajza, amelyet csak halála után engedett kiadni, a *Mémoires d'Outre-Tombe* (Sírontúli emlékiratok, 1850). A legendagazdag Bretagneban, Saint Maloban született ősi nemescsaiádból; talán kelta vére is magyarázza álmodozó természetét és gazdag képzeletét. De megmagyarázza ifjúkora is, az öreg, elhanyagolt combourgi kastélyban, rosszindulatúan zordon apja mellett; nem értette senki, csak gyenge idegzetű, korán meghalt nővére, Lucile; megmagyarázzák az esték a kastély óriási lovagtermében, ahol apjuk szótlanul járt fel és alá, mialatt nekik beszélgetniük sem volt szabad, csak figyelték, hogyan tűnik el apjuk alakja a terem túlsó végén,

ahová már nem hat el a gyertyák bizonytalan világa...

Apja kívánságára katona lesz, majd 1791-ben, apja halála után, régi vágyának engedve, Amerikába megy, fel akarja fedezni az Északnyugati Átjárót. Az Átjárót nem fedezte fel, de felfedezte a romantikus tájat, ami idővel sokkal fontosabb felfedezésnek bizonyult. Hazajött és 1792-ben ő is emigrált, mint a többi nemesember; Angliában megismerte a nyomort és az éhezést. Karrierje kb. Napóleonnal együtt indul el, az *Atala* 1801-ben egy csapásra híres íróvá teszi, Napoleon nagyrabcsüli, diplomáciai utakra küldi, de Chateaubriand a Duc d'Enghien kivégzése után kilép Napoleon szolgálatából. A Keletre utazik, hogy színeket gyűjtsön ökeresztény tárgyú történelmi regényéhez vagy prózaeposzához, a *Les Martyrs*-hoz (1809), keleti úti benyomásait *Itinéraire-jében* (1811) írja meg. Minthogy Napoleon nem hagyja géniuszt szabadon érvényesülni, dacosan visszavonul az irodalomtól, Napoleon bukása után pedig a legitim monarchiának ajánlja fel szolgálatait és magasrangú diplomáciai helyeket tölt be. 1830-ban, a Bourbon-ház legitim ágának bukásakor sértődötten és büszkén visszavonul a politikai élettől. Ezentúl idejének nagyrészt rajongójának, Mme Récamier-nek szalonjában tölti, körülvéve hódolókkal, akik áhítattal hallgatják önmagáról szóló előadásait.

Chateaubriand, amint mondják, Amerikából két különös bennszülöttet hozott magával, *Atalát*, az indián szüzet és szerelmesét, a nemeslelkű *Chacást*. Rousseau és Bernardin de Saint Pierre leszármazottjai ők, civilizációtól meg nem mételyezett bennszülöttek, de egy lényeges lépéssel előbbre vannak a preromantikus bennszülötteknél: Chactas Atala halálán érzett bánatára a katolikus hitben talál vigasztalást, amelyre Pere Aubry, a szavojai vikárius romantikusabb utóda téríti meg. Az Atalával kb. egy időben keletkezik, bár később jelenik meg *Renés*, a francia Werther, a világ-

fájdalom első francia regénye, felcsillan benne a testvérszerelem motívuma is, amelyet később Byron fog halhatatlanítani.

A francia forradalom összeomlásakor, 1802-ben elérkezett a pillanat, hogy Chateaubriand átvegye az irodalmi vezérséget főművével, a *Le génie du christianisme*-md. Talán nem a könyv tette, minihogy szerzője állítja, hogy a lelkek a szkepszisztól ismét a vallás felé fordultak, — ilyen nagy fordulatot nem egy könj^v szokott előidézni; de mindenesetre ez a könyv tudatosította a fordulatot. Voltaire idejében a katolicizmus elvesztette szellemi méltóságát a franciák szemében; Chateaubriand újra meggyőzte az embereket, hogy nincs mit szégyelniök, ha a vallásban keresnek vigasztalást, mert a katolicizmus még művészi szempontból és az érzelmi kultúra szempontjából is a legcsodálatosabb értékek hordozója.

De még nagyobb korfordulatot jelent stílusa. Még sok benne a hideg, klasszicizáló *empire* elem. mégis győzedelmeskedik benne az ossziános sejtelmesség, a hangulat, a meglazulás, a titok beáramlása. Amint már mondtuk, minden nemzet prózájának van egy nagy pillanata, amikor egyértékű a költészettel és a próza is „tisza költészet“: Osszián, Hölderlin, Chateaubriand pillanata.

A kortársakat is ez a romantikus alkatnak annyira megfelelő zene babonázta meg, a zene, amely minden tartalmi mozzanatnál intenzívebben kifejezi a világfájdalmat, a kor gögös és szépséges bánatát. A nagy szó-zenész nagy szó-festő is, a táj csodálatos ábrázolója. A görög táj, az exotikus világ, az otthoni mélabús Bretagne ezer színe csillog meg műveiben és minden táj fölött kimondhatatlan fájdalom borong és a lelki nemességnek valami egészen egyéni fajtája, amely mindig megérinti az embert, ha Chateaubriand műveit olvassa.

Ha a halála után felfedezett Chéniert még nem

számítjuk, a francia romantika első igazi lírikusa *Alphonse de Lamartine*.* Két évszázados klasszikus észuralom után az első költő, aki nem gondolatokat fejez ki jólápoltt rétori formákban, hanem a lélek belső hullámverését viszi be verseibe. Az emlék, az elmúlt szerelem, a mulandóság általában, erről szólnak legszebb versei. A táj és a víz ihletik. „A víz szomorú elem“, mondja, „mert együtt sír az egész világgal.“ Leghíresebb költeménye *Le Lac*> A tó.

Verseinek vaUásos idealizmusában a francia vidéki nemesség szép hagyományai szólnak meg. A francia irodalomban ő ad példát arra a minden földi dolgot égivé nemesítő költői stilizálásra, amely később a század másodrendű költőinél oly általános és oly unalmas lesz. Lamartine számára ez még nem modor, ő csakugyan angyali természet. „A bűn“, mondja Brimédére, „alig létezik a számára, inkább csak hallásból ismeri.“ A dolgokban csak a nemes vonást látja meg, az emléekben elmosódik minden, ami kis-szerű volt az élményben, szerelmei, a kis nápolyi dohánygyári lány, Graziella és az öreg orvos ideges és ambiciózus felesége, Elvire, éteri tisztaságban és magasztos bánatban élnek tovább. Ez a tisztalelkűség tette kedvessé a kortársak szemében verses regényét, *Jocelynt* (1836), a paplaki idillt is.

A kor úgylátszik valósággal éhezett e tisztaság, ez érzelmesség után. Lamartine első verseskötetét, a *Méditations poétiques-t* (1820) páratlan lelkesedés fogadta; Talleyrand hajnalig olvasta és nem tudta letenni, pedig nem volt különösen érzékeny ke-

* *Alphonse de Lamartine* szül. ijgo-ben Máconban. Verseinek hatása alatt XV111. Lajos a firenzei francia követség titkárának nevezi ki; 1830-ban lemond és keleti útra indul családjával. 1833-ban politikai pályára lép, képviselő, majd 1848-ban miniszter lesz a forradalmi kormányban. A második császárság korában visszavonul a politikától. Öregkorára nagyon elszegényedik, állandóan írnia kell, hogy megéljen, míg végre 1867-ben a császári kormány évjáradékot ad neki. Megh. 1869-ben.

dély. A könyv népszerűségét azóta sem vesztette el, az átlag-francia versérzékenységének még mindig ez felel meg legjobban, 1870 és 1914 között csak egy kiadó nyolcvanezer példányt adott el belőle. Korábban igen nagy hatást tett *Histoire des Girondins* (1847) c. erősen stilizált történelmi műve is, nálunk Petőfire és Eötvösre.

A francia nagyromantika

A francia romantika ideje igazán csak 1830 körül jön el. „Abban a pillanatban“, írja *Sainte-Beuve*, „amikor Angliában és Németországban kimerülni látszik a nagyszerű költői szármalás, amely több, mint negyven éven át repítette őket, míg körülöttünk kettős hallgatás ül Byron és Goethe sírja mellett, jól esik látni, hogyan növekszik Franciaországban a költők sokoldalú tevékenysége.“ Az elszigetelt nagyok után most egy egész nemzedék kezd tömörülni a romantikus zászló alá. Szervezkednek, összejöveteleket tartanak *Charles Nodier*nél, az Arsénal könyvtárosánál, kezdik magukat *cénacelnak* nevezni és mikor *Vidor Hugó* 1827-ben *Cromwell* c. drámájának előszavában hadat üzen a klasszicizmusnak, személyében megtalálják a várva-várt vezért. Victor Hugó *Hernani*é. 1830-ban előadják a Comédie-ben; ekkor tör ki a háború a régi és az új hívei közt. Ez a „mellények csatája“, mert az előadásra *Théophile Gautier* piros mellényben vonul ki hasonló fantasztikus és színes öltözetű fiatal festő- és költőtársaival; már órákkal a kezdet előtt elfoglalják a nézőtér fontosabb sztratégiai pontjait és az előadás alatt letorkolják a maradi ízlésűeket, akik hangosan kifogásolják a darab újító merészségeit. Néhány hónap múlva a júniusi forradalom felszabadítja a sajtót és a színházat a Bourbonok cenzúrája alól és a most következő, a harmincas évek a francia romantika fénykora.

*Vidor Hugó** pályájának első negyedszázadában a konzervatív kritika pergőtüzében áll, mégis a legfőbb költő, nemcsak Franciaországban, hanem az egész világon őt tekintik Byron igazi örökösének. A francia irodalomnak visszaszerzi a vezetés szerepet, amelyet a forradalom után elvesztett; nem egy a romantikusok közül, hanem maga a romanticizmus. Egész lénye monumentális, emberfölötti arányú, még fizikailag is. Annyit eszik, mint más három ember együtt, szakállába beletörlik a borotva, hetven éven át ontja fáradatlanul és bőségesen a verset, a drámát, a regényt, a tanulmányt, mint egy vulkán, amely állandó működésre rendezkedett be.

Ez a hasonlat ostoba, de találó. Leonidás, amikor felszólították, hogy adja meg magát, mert a perzsák annyian vannak, hogy kilőtt nyilaik elsötétítik a napot, azt felelte: „Nem baj, legalább árnyékban harcolunk!” Azután hősi halált halt. A klasszikus hősök általában csak egy ilyen nagy mondást tudtak életükben megérlelni, ezzel a mondással vonultak be a halhatatlanságba. Victor Hugó korlátlan mennyiségben ontotta az ilyen nagy mondásokat, versenkint, oldalankint legalább egyet. Ez a szóbeli monumentalitás az, ami-ben egészen magábanálló a világirodalomban.

A romantika befelé fordultsága, a novaiisi „Nach

* *Victor Hugó szül. 1802-ben Bésanconban. Apja tábornok. V. H. mint gyermek elkíséri apját Napóleon hadjárataiba; Spanyolországban, majd Parisban, apjától külön élő anyja mellett nevelkedik. 15 éves korában már irodalmi díjakat nyer, 1822-ben, első verseskötete (Odes et ballades) megjelenése után évi kegydíjat kap XVIII. Lajos királytól. X. Károly uralma alatt elidegenedik ifjúkorának rojalista eszményeitől és örömmel üdvözli az 1830-as forradalmat, amely szabaddá teszi a színpadot. 1827-től 1843-ig tart drámáiról korszaka. 1841: akadémikus, 1845: Franciaország pairje. Az 1848-as forradalom még inkább belesodorja a politikába, képviselő lesz antiklerikális, a szocializmus felé közeledő programmal. 1851-ben ellenállást tanúsít III. Napóleon államcsínyével szemben és száműzetésbe megy. Belgiumban, majd Jersey, majd Guernesey szigetén él. 1870-ben tér vissza, éppen az ostromolt Parisba. 1876-ban szenátor lesz. 1885-ben hal meg, az egész nemzet gyászolja.*

Innen geht der geheimnisvolle Weg“, a byroni egocentrizmus hiányzik belőle. Nem a lélek, hanem a külvilág költője, hid a klasszikusok és a naturalisták közt. A szemén keresztül fogadja be a világot és képekben gondolkozik. Képeinek bőségében, méltóságában és erejében is monumentális, alig akad költő, akit hozzá lehetne hasonlítani, talán csak Shakespeare-t és Vörösmartyt. Mint azokban, benne is mithosszá növekedik a hasonlat, titokzatos étellel telik el, megmozdul, riaszt és megragad. Ő is a legnagyobb dolgokhoz fűzi képzeiteit: hasonlatának anyaga a tenger, a vihar, az erdők rengetegje, menny és pokol, az örök mithoszok képei. Minden sorát látni lehet, — de nem úgy, mintha kinéznénk az ablakon, hanem mintha a semmiből ugorának elénk, látomás gyanánt és mintha minden hegy egy Montblanc volna és a látóhatár sokkal távolabb terülne el, mint az emberek látóhatára. Shakespeare-ről szóló tanulmányában a zsenit *homme océannak*, óceánembernek nevezi; ő csakugyan ez volt, az óceáni képzelet embere.

Míg a klasszikusok plaszticitásra törekszenek, a romantika festőiségre, — ez a célkitűzés is Hugóban valósul meg a legteljesebben. Ő a legfőbb mestere az ú. n. *couleur localnak*, a helyi színezetnek. A klasszicizmus az általános-emberi kedvéért kerülte az egyéni vonásokat; a romantika felfedezi az egyénit a tájban, az országokban, a történelmi korszakokban, a szép helyett a *jellegetes* lesz a fontos. Hugó egyik legnagyobb művészete szófantáziája, amellyel ezt az egyéni színezetet ki tudja fejezni. Színes és ritka táj- és műszavaival újra gazdaggá teszi a francia nyelvet, amelyet elszegényített a klasszikus századok választékos nyelvhasználata. Tisztában van a tulajdonnevek mágiájával, vissza is él velük.

Ekkora verbális készség természetesen nagy kísértésekkel jár. Hugó helyenkint áradóan bőbeszédű, tizenötször is elmondja, kis variációkkal, ugyanazt a gondolatot. Másik kísértése a szónokiasság. Hugó

nem mond el, nem beszél és nem vall, hanem szaval. Sokszor még akkor is, amikor legbizalmasabb mondanivalóját közli; kedvesének is megafonnal kiáltja fülébe: szeretlek, és gyermeke halálán érzett fájdmát teljes hangszereléssel, fortissimóban zokogja el. Brunetiére úgy találja, hogy megvan benne a romantikának oly kedves „érezék az árnyék és a titok iránt“, — de valahogy a titkot is sokkal hangosabban mondja el, semhogy az emberben borzongást tudna kelteni. Éjszakájába túlságos retorikai fénycsóvák hullanak. Híres borzalom-tablói, a Csodák Udvara a *Nőire-Dameh%oxi*, a harc a polippal a *Tenger Munkásaiban*, az elszabadult ágyú az 1793-ban oly bravúrosak, hogy az ember csak gyönyörködni tud a polipban és társaiban.

Gondolatainak és érzéseinek gazdagsága nem áll arányban képeinek és szavainak bőségével. Különösen érzelmi világa szűkös és kissé nyárspolgáris. Egy szenvedélyt ismert, a haragot. A szerelem kevésbé kavarta fel, de mélyen és őszintén szerette gyermekeit és unokáit, a gyermekek iránt való szeretet költészetének egyik alapmotívuma. Szinte sok is a gyermek műveiben, ez az óriás néha csakugyan olyan, mint a tölgy, amely egy virágot imád, amint egyik szerencsétlen hasonlatában mondja. Ez a biedermeier vonás költészetében; a polgáris XIX. század boldogan ünnepelte a költőt, aki megírta a „nagytyaság művészetét“. Humora egyáltalán nincs. Saját géniuszában naiv biztonsággal hitt, nem Byron sátáni göggyével, hanem a polgár önelégültségével.

Mégsem szabad nagyságát kétségbevonni. A költő hivatását a legmagasztosabban fogta fel; a Tart pour l'art gondolata távol állt tőle; a költőnek, a géniusz-nak, úgy gondolta, harcosan részt kell vennie a világ alakításában. A költő mágus, az emberiség jótevője, általa valósul meg a fejlődés, az élet értelme. Az élet értelme pedig a szabadság. Az emberiség zsarnokokból és elnyomottakból áll, a történelem szabadság-

harcok sorozata, rettentő megpróbáltatások után a szabadság végül mégis diadalmaskodni fog, a nép a zsarnokok nyakára hág. Ő maga a szabadság választott hirdetőjének tekintette magát — és úgy tekintett rá egész Európa is. Költőfejedelem volt, mint előtte Voltaire és Goethe; de elődeinél inkább a közönség embere, a század mondanivalójának nagy kimondó} a. Mint egy próféta élt száműzetésében, „szikláján az óceánban“ és mennydörgő üzeneteket küldött népeknek és uralkodóknak.

Legmaradandóbbak költeményei. Nagyszámú verseskötete közül kiemelkedik a *Les Orientales* (1829), benne felfedezi a franciák számára a festői Keletet, *Les Châtiments* (1853), fenyegetések, amelyeket száműzetéséből dörög III. Napóleon fülébe, kinek hatalomrajutását ő is elősegítette korábbi verseinek Napóleon-kultuszával; *Les Contemplations* (1856), elégiák tengerbe fulladt fiatal leánya fölött, és főképp a *La légende des siècles* három sorozata (1859, 1873, ^J 883) Hugó legnagyobb műve, amelyben az egész emberiség történetét mutatja be kis eposzok formájában, az emberiség történetét, amely királyok gonoszságából és népek szenvedéséből áll.

Drámái, amelyek akkora megbotránkozást váltottak ki az egykorú nézőkből, ma már kevésbé hatnak, bár kétségkívül nagyszerű színpadi alkotások, hatalmas, kissé túlságosan is hatalmas páthoszukkal, izgalmas fordulataikkal. E romantikus drámák világviszonylatban meglehetősen klasszikusoknak érződnek, nagyon emlékeztetnek Corneillere, ezek is nemes érzések és nagy mondások drámái. Középpontjukban egy-egy belső antitézis áll: *Hernani* (1830) haramia, aki nemeslelkű; *Marion de Lorme* (1831) kurtizán, aki becsületes; a *Le roi s'amuse* (1832) Triboulet-ja elvetemült férfi, akiben egy nemes érzés van, a leánya iránti szeretet, *Lucrece Borgia* (1833) elvetemült nő, akiben egy nemes érzés van, a fia iránti szeretet, mindketten éppen egyetlen nemes érzésükön keresztül

bűnhődnek. A szereplők inkább ragyogó antitézisek, mint emberek.

Regényeinek lélekrajza is antitétikus: a *Notre-Dame de Paris* (1831) hőse csúf, püpos, de belseje szép; *A nevető ember* (1869) is nemeslelkű emberi szörnyeteg, a *Nyomorultaknak*, e hatalmas freskókat felrajzoló társadalmi regénynek (1862) hőse a nagy-szerű fegyenc, Jean Valjean. Utolsó regényében, az 1795-ban (1873) a fanatikus ellenfelek, a két forradalmár és az ellenforradalmár hirtelen feláldozzák magukat egymásért és néhány idegen gyermekért. Regényeit nem is annyira az emberi alakok éltetik, mint inkább a *tárgyak* és az egész külső világ festői-sége; legkiválóbb a *Notre-Dame de Paris*, a gótikus művészet lelkének zseniális megidézése és költői hangszerelése révén.

Pályája második felében korlátlan tiszteletben állt, ő volt a nagy aggastyán, „szikláján megistenülve“. Nálunk is a legnagyobbak tanultak tőle, Vörösmarty, Eötvös, Petőfi, Jókai. A századvég páthoszellenes és a XX. század romantikaellenes hangulata meglehetősen ellene fordult; a francia kritika sokszor oly igazságtalan vele szemben, mint az angol Byronnal szemben. Faguet szerint Hugó kicsi lélek, „dépaysé dans un grand génie“, idegenbe tévedve egy nagy géniuszban. A pánfél sokkal nagyobb, mint a lovag; lehet, — de mikor a pánfél olyan gyönyörű! Nem tudjuk megállni hogy ne idézzünk két versszakot azoknak kedvéért, akik esetleg nem ismerik ezt a pánfét, ezt a páthoszt, ezt a szabadságszeretetet:

*Quand le désert, où Dieu contre l'homme proteste,
Bannirait les bannis, chasserait les chastes;
Quand mérne, infâme aussi, lâche comme le resté,
Le tombeau jetterait dehors les trépassés;*

*Je ne fléchirai pas Sans plainte dans la bouche,
Calme, le deuil au coeur, dédaignant le troupeau,*

*Je vous embrasserais dans mon exil farouche,
Patrie, o mon autel! liberté, mon drapeau!*

Hugó színpompája mellett a kortárs-költők elhalványodnak; de ami belőle hiányzik, megjeljük a nagy romantikus triász másik kettőjében, *De Vigny*bn a gondolat, *Musset*ben az érzelem gazdagságát.

Alfréd de Vigny gróf* előkelő, gögös és zárkózott lélek. Idegenkedik a romantika túláradó érzelmeitől és vallomásos Én-kultuszától. Egy akadémikus egyszer sajnálkozott, mert nem adatott meg neki, hogy De Vignyvel jóban legyen. „Vigasztalódjék“, mondta egy másik akadémikus, „De Vigny senkivel sem volt jóban, önmagával sem.“ Az alkotásnak sem tudta teljesen átadni magát, nem érezzük műveiben a munka könnyű és lebegő gyönyörűségét. Keveset és nehezen írt; hiányzott belőle a legfőbb költői adomány, a nyelvi szerencsésesség. Fordítva, mint Victor Hugó esetében, benne az ember volt nagyobb az alkotónál, a mondanitudas nem állt arányban a mondanivalóval.

Kincse, Faguet szavaival, „a költői eszmék adománya“. Gondolatvilága pesszimista, a kiábrándultság filozófiája, az eszmei világfájdalom. Máiig is mély hatású nagy költeményei a romantikus világnép tragikus oldalát fejezik ki: *Moïse* a géniusz gyógyíthatatlan és vigasztalan magányát, a *La maison du berger*, érdekes kitéréssel a vasút el'en, amely kiöli majd az emberekből a táj szeretetét, a természet közönyét fedezi fel, a rousseau-i vigasztalások cáfolata gyánánt. A föld ezt mondja:

* *Alfréd de Vigny* gróf szül. Lochesban, 1797-ben, régi katonacsaládból. Katonatiszt a Bourbonok alatt, külföldön állomásozik; mint író, V. Hugó és a *cénacle* baráti köréhez tartozik. 1825-ben megnősül, 1827-ben kapitányi rangban nyugdíjba megy. 1835 után keveset ír, késői verseit haldia után adják ki *Les Destinées* címen. 186j-ban hal meg.

*Je roule avec dédain sans voir et sans entendre,
 A côté des fourmis des populations,
 Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
 L'ignore en les portant les noms des nations**

Még tovább megy a *Le Mont des Oliviersben.*: az Olajfák hegyén Krisztus agonizáló kérdéseire Isten éppúgy nem válaszol, mint ahogy nem válaszolt az embernek a természet; az igaz ember „csak hideg hallgatással felelhet az Istenség örök hallgatására“. Komor sztoicizmusa a *La Mórt du Loupban*, remekművében ér el a legmagasabbra; az ember is tanuljon meg hallgató daccal meghalni, mint a farkas — „seul le silence est grand“, csak a hallgatás nagy.

Leghosszabb elbeszélő költeménye, *Éloa* (1824) Lamartine hasonlótárgyú *La Chute d'un ange*-jávai és Hugó *Fin du Satanjává*, a byroni satanizmus francia visszhangja. Éloa, a mérhetetlen szálnalmú égi lény, beleszeret a legszánandóbb Sátánba és ezért elbukik. Az égi lényel egyébként De Vignynek sincs több szerencséje, mint Miltonnak vagy francia követőjének, Chateaubriandnak: „Je t'aime et je descends, Mais que diront les cieux“, szeretlek és leszálok veled, de mit szólnak majd hozzá az egek, — mondja a francia, jótársaságbeli angyal.

Prózai művei közül kiemelkedik a *Cinq-Mars* (1826), a Walter Scott típusú történelmi regény egyik legjobb francia képviselője és főképp a bizonyos fokig önéletrajzi *Servitude et grandeur militaires* (1835); a katonaelet legfőbb emberi értéke, hogy megtanítt a lemondásra. Közönségsikert csak színdarabjával, *Chattertonnal* (1835) ért el; a költő és a sorsharag története ez, a szerencsétlen végű XVIII. századi angol misztrifikátor példáján bemutatva; egyúttal

* *Megvetéssel, nem látva, nem hallva görgetem a hangyák mellett a népségeket, nem különböztetem meg barlangjukat hamvuktól, miközben hordom őket, nem ismerem a nemzetek nevét.*

romantikus vádirat a társadalom ellen, amelynek kötelessége vo na költőiről gondoskodni.

*Alfréd de Musset** a byroni romantika dandys, világi oldalát képviseli a francia lírában. Petőfivel és Heinével rokon költő; csapongó érzelmeit szabadon, természetes közvetlenséggel énekeli ki, nagyszerű, meglepő, félig groteszk ötletekkel. (A hold a torony fölött olyan, mint a pont az i-n, mondja híres hasonlatában.)

A mondáin, kecses hang uralkodik novelláiban (*Le merle blanc, La mouche* etc.) és vígjátékaiban is. (*A quoi revent lesjeunes fiiles, Un caprice, Le chandelier*, a magyartárgyú *Barberine* stb.). Ezek a kis semnrségek hasonlíthatatlanul kedvesek és üdék. Más darabjaiban, mint pl. *Fantasio, On ne badine pas avec Vamom'*, a francia grácia egyesül az angol *faerie* elemmel, a Shakespeare-vígjátékok tündéri játékosságával és a romantika keserű szerelmeivel. Áttetsző tiszta költészet, csupa hangulat, kevés költő győzte le ennyire a nehézkedés erejét, mint Musset, vígjátékaiban. Az egész francia romantikában ezek a kis remekművek a legromantikusabbak abban az értelemben, ahogy mi használjuk ezt a szót. Nem a színpadra írta Őket, annyira ellenkeztek az akkor uralkodó színpadi konvenciókkal, hogy nem is kerültek előadásra 1847-ig, azután lassankint meghódították a közönséget és ma állandóan műsoron vannak.

Musset különben sem rövid, tízéves termékeny időszakában volt igazán népszerű, hanem 1850 és 1870 között, az új szentimentális hullám korában. Ekkor lett pl. általánossá a grisetteken, a kis párisi boltilányokon, a Quartier Latin diákjainak múzsáin és madonnáin való ellágyulás, amelyet Musset *Mimi Pinson* c. novellája indított meg és *Henri Murger* (1822—1864) híres regényében, a *Scènes de la vie*

* *Alfréd de Musset* szül, i8io-ben Parisban, koránérő tehetségű. 19 éves korbán már híres költő, 30 éves korában már csaknem fiiirta magát. 1857-ben hal meg.

de Bohème-jében (Bohémélet) érte el tetőfokát. Musset, a kecses és könnyed költő, azért oly kedves a másodlagos szentimentalizmusnak, mert ő a legboldogtalnabb valamennyi francia romantikus közt. A romantikus meghasonlottság legigazibb képviselője, magasba vonzó érzelmi idealizmus és cinikus érzékiség harcol benne, álma a nagy hűség és odaadás és csapodárságával halálra gyötri azt, akit szeret. Egyetlen tragédiája, a *Lorenzaccio*, renaissance környezetbe, a zsarnokgyilkosság témájába vetíti vissza lelkének tragikus kettősségét.

¹ Szentimentális és byronosan kiábrándult elbeszélő költeményeit (*Rolla*, *Namouna* stb.) ma sokkal kevésbé becsülik, mint színdarabjait és novelláit. Versei közül kiemelkednek *Les Nuits*, hz éjszakák. A négy költemény és folytatása, a *Souvenir*, egy szenvedély teljes története, a feneketlen szomorúságtól a megnyugvásig, az emlékből való feloldódásig. A költőt a szenvedés teszi költővé, mondja, a vers szépségét is a benne panaszkodó szenvedés adja meg:

*Les plus déespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais dHm mortels qui sont de purs sanglots.**

Az 1833-as esztendő a szerelmi végzet éve a francia romantikában: Victor Hugó, miután elhidegült felesége iránt, talán mert az megcsalta Sainte-Beuve-vel, ebben az évben szereti meg Juliette Drouet-t a színésznőt, aki azután egész életén át hűséges és megértő kedvese marad; ebben az évben kerül össze De Vigny egy másik színésznővel, Marié Dorvallyal, aki később szívtel enül otthagyja; és ebben az évben szereti meg egymást George Sand és Alfréd de Musset.

Ez a szerelem, a XIX. század leghíresebb szerelme, kettejük minden írásánál nevezetesebb; az utókor tudatában mint nagy szerelmesek élnek, akár

* *A teg kétségbeesettebb dalok a legszebbek és ismerek halhatatlan dalokat, amelyek tiszta zokogásból állnak.*

Abélard és Héloïse. Szerelmük történetét Musset megírta regényében, az unalmas *Confession d'un enfant du siècleben*. (1836) és halhatatlan emléket állított neki az *Éjszakákban*; George Sand érdekes, de önmaga felé részrehajló beszámolást hagyott hátra az *Elle et Lui*-ben, *Paul de Musset*, hogy megvédje fivére emlékét, megírta a *Lui et Elle*-t; azóta egész könyvtár foglalkozik e szerelem történetével, amely a sok változat révén egyre bizonytalanabbá válik. George Sand a nála fiatalabb és sokkal kevésbé férfias Musset-t, miután kikérte Musset anyjának engedélyét, magával vitte Velencébe; itt Musset megbetegedett és George Sand a betegágy mellett megcsalta egy olasz orvossal; a további történetben az ember nem ismeri ki magát, hol az egyik fordul el ridegen a másiktól, hol a másik, — csak az kétségtelen, hogy mind a ketten annyit szenvedtek, amennyit csak szenvedni lehet a szerelemtől. Maurras *Les Amants de Venise* c. könyvében erre a szerelemre építi egész vádiratát a romantika ellen.

A nagy regény hősnője, *George Sand*,* az első nagyvonalú emancipált nő; aggály nélkül dobta el magától a konvenciókat, szivarozott, nadrágban járt. Bár csúnya és alaktalan volt („la vache qui écrit“, mondta róla Balzac), csodálatos női vonzóereje lehetett, a kor legtöbb híres emberével intim kapcsolatban állt, Musset-n kívül Sainte-Beuve-vel, Lisztel, Chopinnel, hogy csak a legfontosabbakat említsük.

Hosszú életén át szakadatlanul írt. Regényeinek a maguk korában Európaszerte számos rajongója volt, az orosz irodalomra pl. erősen hatottak. Első korszakában a szenvedély jogát hirdeti vad lírai regényeivel:

* Igazi neve *Lucile-Aurore Dupin*; szül. 1804-ben Parisban, nagyanyja a *Maréchal de Saxe* törvénytelen lánya, egyébként gazdag Polgárcsalád. 1822-ben férjhezmegy *Dudevant* báróhoz, 1831-ben elhagyja férjét és gyermekeit és *Sandea*val Parisban él, író nő lesz. 1839-től kezdve ideje nagyrészt nohanti birtokán tölti. 1876-bor hal meg.

Indiana (1832), *Maugrat*, *Lélia* stb. A negyvenes évek társadalmi nyugtalanságában ráeszmél a szociális kérdésekre, az egyszerű emberek életigényére, és mint nőíróhoz illik, a társadalmi problémát grófkisasszonyok és nemeslelkű iparosok összeházasításával oldja meg. (*Le compagnon du tour de Francé*.) Harmadik korszakában nyugodt, idillikus elbeszélő lett, a francia falutörténet művelője (*Frangois le Champi*, 1844, *La maré au diable*, 1848, *La petite Fadette*, 1848 stb.). Regényei romantikusnak túlságosan realiztikusak, realistának túlságosan romantikusak. Nagyon olvasható a *Leone Leoni* (1835), Manón Lescaut-utánezat a szerepek felcserélésével: itt a nőt köti leküzdhetetlen szerelem a férfihoz, aki nem érdemli meg ezt a szenvedélyt. A francia kritika stílusművészetéért mindmáig sokra becsüli regényeit.

A romantika legbelsőbb köreihez tartozik *Théophile Gautier* (1811—1872) is, a „poète impeccable“, ahogy Baudelaire a *Fleurs du Mai* ajánlásában nevezi. Gautier festőnek indult és festői tehetségét transzponálta később irodalmi műveibe. Éppen ezért válhatott nem önmagáról beszélő, hanem ábrázoló lírájával a *parnassienek* (1. ott) ősévé. Híres verseskötetének, az *Émaux et Caméesnek* (1852) zománca azóta sokat veszített csillogásából, de ma is érdekesekek a fáradhatatlan újságíró útleírásai, visszaemlékezései fiatal festőkorára, a romantikus áttörés nagy napjaira, továbbá regényei (*Mademoiselle de Maupin*, *Le capitaine Fracasse* stb.) és novellái. E. T. A. Hoifmann fantasztikus mese-novelláinak motívumait vitte be a francia irodalomba. Különös, hogyan alakul át a német téma a francia író kezében, pl. *Avatar* c. kisregényében az elcserélt lelkek meséje: Gautier hasonlíthatatlanul szellemesebb, de ugyanannyival pedánsabb és tudálékosabb is, mint német mintaképei. írásai zsúfolva vannak értéktárgyakkal, amelyeket a festőszemű műbarát gondos szeretetévé' ír le, és értékes idézetekkel, amelyek olvasottságát igazolják. Zsúfolt-

sága és pedantériája is a századvég és szecesszió íróira emlékeztet, akiknek útját ő készítette elő a démoni iránt való felszínes vonzódásával és főképp a *l'art pour l'art* elvének kimondásával.

A romantikus korszakban már megindult a XIX. század legfontosabb irodalomszociológiai átalakulása, amelyről behatóbban a következő részben lesz szó, a közönség megoszlása elitre és „nagyközönségre“. Victor Hugót demokratikus páthosza és nagyszerű közhelyei miatt nemcsak a választott kevesek méltányolják, — de a többi nagy romantikus népszerűségét nem is lehet összehasonlítani azokkal az irodalmi szempontból nagyon is másdrangú hírességekkel, akik az új közönségréteg, a polgárság nyelvén tudnak beszélni.

Ilyen elsősorban az *idősebb Alexandre Dumas* (1803—1870), az utolérhetetlen népszerűségű regényes drámaíró. A közönség meghódítására felhasználta mindazt, amit a romantika újításaiból felhasználhatott: a történelmi és táji *couleur locale* művészetét, a *sors emberének* titokzatos vonásait (Athos a *Három Testőrben*), a nagy szenvedélyek, különösen a bosszú romantikus motívumkincsét, — de ami az elit-művészeknél szín, nála rikító szenzáció, ami ott művészet, itt hatásvadászat. Mégse legyünk hálátlanok vele szemben sem, valljuk be, hogy könyvei csakugyan nagyon érdekesek, a *Három Testőrt* (1844) és a *Monte-Cristot* (1844—45) ma sem lehet letenni, ha megfelelő életkorban kerül a kezünkbe; a maga nemében ő is halhatatlan.

Dumas Pere versenytársa *Eugène Sue* (1804—1857). Nagy újítása az, hogy a szenzáció-romantikát megtoldotta egy lépéssel és korszerű irányzatot vitt belé: síkra szállt a szegényekért és hadakozott a jezsuiták ellen. Eszméiért a szenvedést és számkivetést is vállalta, amikor a herceg-diktátor 1851-ben uralomra került. Nagyterjedelmű emberbaráti rémregényei, *Les Mystères de Paris*, *Le Juif errant*, *Les Mystères du peuple*,

egész Európában óriási hatást tettek, nemcsak az olvasókra, hanem még a magas irodalomra is: Victor Hugó, Jókai, Dosztojevszkij és megannyi más nagy név tanult tőle. Ez is mutatja, hogy az irodalomtörténet túlságosan szigorúan bánt e kitűnő rémregényíróval. Ha valaki előveszi könyvtárak mélyéből avult köteteit, megdöbbenve veszi észre, milyen izgalmasak ma is, mennyivel magasabbrendűek a mai rémregény-nél, nemcsak nemes tendenciáiknál, hanem gazdag képzeletüknél fogva is.

A lírikusok közül *Jean-Pierre Béranger* (1780—1857), a népköltő volt a közönség kedvence. Könnyed, jókedvű és dallamos *chanson*jaiban a kispolgári lét örömeit énekelte, a bort, a barátságot, a kézzelfogható szerelmet s a XIX. század politikai hitvallását, a szabadságszeretetet és demokráciát. Tudatosan az egyszerűek, a kisemberek költője volt és az is maradt, az akadémikusságot elutasította magától. Híre messze túlnőtt Franciaország határain, nálunk Petőfi Sándor rajongott érte és tanult tőle. Lelki élete semmivel sem gazdagabb, mint hallgatóié, csak a rímelés adományában különbözik közönségétől.

Az egyszerűek, a szegények költője kívánt lenni eleinte az arisztokratikus lelkű *Sainte-Beuve*³* a későbbi nagy kritikus is. Költeményei, amelyeket egy korán tüdőbajban elhunyt költőnek, *Joseph Delor*nek hagyatéka gyanánt adott ki (1829), az élet egyszerű, meghitt, polgáris oldaláról beszélnek, az angol polgárcöltők, Cowper és Wordsworth hatását érzetik. Múzsája, mondja, nem elbűvölő odalisk, hanem szerény, szorgalmas (és tüdőbeteg) házilány, a költőnek nincs több vágya, minthogy három éven át tiszta tej legyen az asztalán és fekete szem az ágyában... De később, mikor jobban ment neki, hűtlen lett a szegényekhez és mikor látta, hogy mint lírikus nem

* *Charles-Augustin de Sainte-Beuve* szül. 1804-ben Boulogne-sur-Merben. Parisban tanul, újságíró lesz, a Cénacle tagja; 1840-től 48-ig a *Bibliothèque Mazarine* könyvtárosa. Megh. 1869-ben.

veheti fel a versenyt a nagyokkal, hűtlen lett a költészethez is. Pedig jelentős lírikus volt, a szonettformát ő újította fel a francia költészetben és nem kisebb költő tanult tőle, mint Baudelaire. A hűtlenség természetéhez tartozott: nagy kritikus korában sem tudta legyőzni irigységét és bele-beleharapott romantikus fegyvertársaiba.

De magát a romantikát nem tagadta meg, az elmélet terén ő segítette diadalra Hugót és társait, ő fedezte fel Ronsardban és a Pléiade-ban a romantika őseit, történelmi háttérrel adva a mozgalomnak. A kritika művészetébe ő vitte bele a romantikus módszert, általános emberi és költői igazságok helyett azt kereste, azt elemezte ki az alkotásból, ami egyéni benne. Elsősorban az alkotás mögött álló emberi alak érdekelt. Előtte a kritika az alkotás *értékét* mérlegelte, hozzá mérve a művet az öröknek hitt műfaji szabályokhoz; Sainte-Beuve nem bírálta, hanem inkább megérteni akar, az alkotás szinte csak ürügy, csak kiinduláspont a lelki elemzés számára. A legfontosabb, mondja Corneilleről írt tanulmányában, hogy megmagyarázzuk azt a pillanatot, amikor egy nagy költő első műve megszületik. Ha ezt megértettük, kezünkben a kulcs a többi műhöz is; csak az első igazán érdekes, mert itt lehet megfogni az egyéniség titkát. És sikerült is neki meglátnia a titkos erővonalakat, amelyek sötétben és bizonytalanul a nagy alkotások felé vezetnek. Folyóiratokban megjelent kritikáit *Causeries du lundi* címen foglalta össze. Talán még kritikáinál is maradandóbb remekműve az *Hűtőire de Port-Royal* (1840—1860), hatalmas történelmi analízis a jansenista mozgalomról.

A századfordulón úgy látszott, hogy a romantika éppoly dicsőséges fejezete a francia irodalomnak, mint a klasszicizmus. De a XX. században, különösen a világháborút megelőző években igen erős ellenhatás állott be; a jobboldali elit „újra értékelte“ a romantikát és könnyűnek találta. *Jacques Bainville*, a kitűnő

történetíró, *Charles Maurras*, a harcias rojalista közíró, a hatalmas intellektusú *Lasserre*, a kevésbé hatalmas intellektusa *Seilliére*, *Léon Daudet*, az *Action Francaise* merész bohóca stb. azt tanítják, hogy a romantika beteges tünet, az Én hipertrófiás túltengése (Brunetiére is így látta már a század végén), az érzelem jogtalan felduzzasztása, az irracionalizmus torz diadala az értelmén. Minthogy a világosságot, az észszerűséget tartják a francia szellem leglényegesebb vonásának, a romanticizmust, mint franciátlan irányt ítélik el és rámutatnak, hogy a francia irodalom sosem volt annyira nyitva idegen hatások számára, mint a romantika korában. A romantikával szemben sürgetik a francia klasszicizmus eszményeihez való visszatérést; és a romantikával együtt elítélik, liberális politikai eszméivel együtt az egész XIX. századot, *Ce stupidé dix-neuvième siècle*, amint Léon Daudet egy könyvének címe mondja. Álláspontjuk önellentmondásáról *Maurraisszal* kapcsolatban beszélünk.

ÖTÖDIK FEJEZET

A KISEBB ROMANTIKUS IRODALMAK

Olasz romantika

Az olasz szenvedő, elnyomott nemzet a XIX. század elején; alig tudja magáról, hogy nemzet egyáltalán. Ezért romantikája a kis nemzetek egykorú irodalmára emlékeztet, a magyarra, a lengyelre. Éltető középpontja a nemzeti eszme; csak azért emlegetik a nagy multat, hogy lelkiismeretfurdalást ébresszenek a kores utódokban. Minden valamire való olasz költő megírja ebben az időben azt, amit *Kölcsey* a *Zrínyi két daléban*: az olasz nép, mondják, nem méltó a nagy romokhoz, amelyek között él. A romantika elméleti harcosai azt hirdetik, hogy el kell vetni a nyomasztó klasszikus hagyományokat, az élettelen mythológiai apparátust és társait, az irodalmat közelebb kell hozni az olasz valósághoz, meg kell teremteni az egységes és élő olasz *irodalmi nyelvet*, hogy ezzel is előkészítsék a százados álomnak, az egységes Itáliának megvalósulását.

A múlt birodalmában nem lehetett könnyű megszabadulni a hagyományok hatalmától. Hogy a secento, az olasz barokk formái mennyire elevenek, milyen legyőzhetetlenül kötelezők itt, mutatja a századforduló ünnepelt költőjének, *Vincenzo Montinak* (1754—1828) példája. Politikai költő, nagy alkalmi ódák és invectivák szerzője, de minthogy még ízig-vérig udvari költő, költészetét nem tudja másképp elképzelni, mint a hata-

lom szolgálatában. Minthogy pedig a hatalom ezekben az esztendőkbén viharosan cserélte gazdáit, viharosan változott Monti költészete is: *Bassvillianájában* (1793) még a francia forradalmat átkozta és a pápaságot dicsőítette, hogy később Napóleon uralmát, azután pedig az ausztriai házat ünnepelje. Mindezt a barokk panegyricus idejét múlta formái közt: Bassville, a francia forradalom római megbízottja, akit a nép meglincsel, az égben vallomást tesz XVI. Lajos királynak, hogy mennyire restelli az egészszet; *Mascheromanájában* egy olasz tudós megy fel az égbe és az ott egybegyűlt lombard intellectueleknek beszámol Bonaparte itáliai és egyiptomi sikereiről, *Il Prometeojában*, amelyet Bonaparte polgártársnak ajánl, egy titán elmondja, mennyit kellett az emberiségnek szenvednie, mígnem egy fiatal francia tábornok meghozta a világnak a békét, stb.

Az olasz romantika első nagy neve *Ugo Foscolo* (1778—1827). Zantéból, a görög tengerpartról jött Velencébe, anyja görög, amint büszkén emlegette, hiszen a görög az a nép, amelynek szabadságáért dobogtak ekkor Európa legnemesebb szívei. Foscolo maga is szabadságharcos, majd emigráns lett, Angliában ő nyitotta meg a kalandos, tisztelt és kissé megmosolygott, látványos olasz száműzöttek hosszú sorát. / *sepolcri* c. hosszú költeményében a sírok antik és olasz kultuszát védelmezi meg bizonyos modern higiéniai ellenvetésekkel szemben. *Le ultimé lettere di Jacopo Ortis* (1798) c. levélregényében, az olasz Wertherben egy ifjú panasolja el világfájdalmát és kiábrándultságát az Euganei hegyek közt, mielőtt öngyilkos lenne.

Az olasz szabadságmozgalmaknak maradandó irodalmi emléket e mozgalmak mártírja, *Silvio Pellico* (1789—1854) állított *Le mie prigioni* (Börtöneim, 1832) c. emlékiratában. A könyv meghatóan egyszerű és bensőséges hangon számol be elfogatásáról, a velencei ítélszék előtt történt eseményekről, az ólomkamrák-

ról, majd hosszú sínylődéséről a morvaországi Spielberg börtöneiben. Magyar szempontból azért is érdekes és megindító, mert ugyanezt a sorsot szenvedte végig Kazinczy társaival.

Mérhetetlenül sokat szenvedtek, nemcsak az éhség és a rossz bánásmód miatt. Nem érintkezettek a külvilággal, Pellico évekig abban a hiszemben élt, hogy szülei meghaltak. Egyideig még a vallás vigasztalásáról is le kellett mondaniuk, mert attól tartottak, hogy papjuk az osztrákok kémje, olvasniuk nemigen lehetett és idővel kényszermunkát is kellett végezniük. De a legnagyobb szenvedés mégis a magány volt, különösen az annyira társas, baráti természetű Pellicora nézve. Annyira tele volt szeretettel, hogy egy pillanatig sem élhetett a nélkül, hogy ne szeressen valakit; a börtönőr kislányát, egy ismeretlen nőt a szomszéd cellában, mert olyan szép és szenvedő hangja van, vagy ha más nem akadt, hát a pókot a sarokban. És gondosan feljegyzett minden szeretetet, amelyben részesült: az egyszerű emberek, mint pl. a börtönőrök, még az idegen földön is jók voltak a szegény foglyokhoz; talán megérezték, hogy ezek az olasz nemesek közvetve az ő ügyükért is szenvednek.

Csodálatosképen túlélte minden szenvedését, holott összeesküvő társai rendre elhaltak mellette; megélte azt is, hogy tíz év múlva kegyelmet kapott és visszatérhetett Olaszországba. Nyilván a szenvedések közt egyre mélyülő vallásossága adott erőt e törékeny léleknek — és még valami: hogy igazi író volt. Szüvévései közt egy pillanatig sem szünt meg író lenni; évekig csak rossz feketekávéból élt, az étkezésről le tudott mondani, de a papirosról nem. És amikor semmiféle ravaszág és börtönöri szívjótság nem használ (az osztrák hatóságok jól tudták, milyen veszedelmes a zsarnokságra minden be nem írt papírlap), akkor az asztalára írt drámákat, eposzokat és regényeket, és ha nem volt több hely, letörölte a készet és tovább folytatta. Hősiesen viselte a szenvedést, mert

bizonyára homályosan érezte, mindez csak élményanyag, rettenetes, de gyönyörű ajándék, hogy egykor majd megírja a könyvet, amelyért a világra jött, a *Börtöneimet*.

Ha Pellico Kazinczyra emlékeztet, még erősebben emlékeztet a nagy romantikus regényíró, *Alessandro Manzoni* gróf (1785—1873) Eötvös Józsefre. Előkelő, jómódú ember, mély együttérzéssel szemléli és támogatja az Olaszország felszabadítására irányuló mozgalmakat, de a forradalmi eszközöktől ő is idegenkedik. Őt is az a magasrendű, a legszentebb dolgokra tekintő és mégis gyakorlatias idealizmus, az a barátságos, de kevés illúziót tápláló emberszeretet hatja át, ami Eötvöst. Ő is szelíd és okos volt, szűk körében boldogan élt és megélte ifjúkori álmainak megvalósulását, az Unita Italiát.

Legfőbb műve történelmi regénye, *A jegyesek* (1824). A walter scotti vonalhoz tartozik, mint a századnak úgyszólván valamennyi történelmi regénye, de az olasz táj, olasz történelem, olasz lélek mégis egészen más koloritot ad. A spanyoloktól és földesuraktól elnyomott XVII. századi Lombardiában vagyunk, szemünk előtt zajlik le egy milanoi éhséglázadás és egy nagy pestis, mialatt egy fiatal, egyre újabb akadályok miatt megesküdni nem tudó jegyespár történetét követjük. A hatalmas terjedelmű regény legfőbb vonzóereje Manzoni nehezen meghatározható olasz okossága, amely Eötvösre emlékeztető, tanulságos kitérésekben szólal meg. Az olasz valahogy közelebb van az élet realitásához és jobban kiismeri magát az emberi dolgokban, mint az északi népek; de talán éppen azért, mert náluk ez az okosság oly mindennapi és magától értetődő, igen ritkán szólal meg ünnepélyes hagyományok közé rögződő irodalmukban. Manzoni azóta sem érte utól senki. Manzoni olyan okos volt, hogy miután megírta a *Promessi Sposi*t, egy értekezésében bebizonyította, hogy a történelmi regény lehetetlen műfaj.

Hogy a Promessi Sposi mégsem tartozik azok közé a regények közé, amelyeket mindenkinek el kell olvasni, annak oka talán az, hogy Manzoni túlságosan egyszerű embereket választott könyve hőseiül. A derék Lorenzo Tramaglino igen rokonszenves fiatalember, becsületes, de a mellett ravasz is, tragikus sorsú és a mellett enyhén komikus, nehezen lehet emberibb és olaszabb embert elképzelni — mégis sokkal kisebb, semhogy szimbolikus magasságra tudna emelkedni, semhogy sorsában valami nagy közös sors, valami kimondhatatlan tanulság tükröződnék, mint a halhatatlan regényhősökben.

Az olasz romantika büszkesége *Giacomo Leopardi* gróf (1798—1837). A világfájdalom költője; világfájdalmában nincsen semmi póz, semmi másodlagos byronizmus, semmi kordivat, hanem élete és szenvedése szólal meg reménytelen hangokon. Leopardi, ha más korban él, akkor is Leopardi lesz, a fájdalom és elhagyottság énekese.

A család intézménye sehol sem olyan erős, mint Olaszországban. Manzoni a család romantikusa és Leopardi a család áldozata. A koraérett, megdöbbenő intelligenciájú fiút szülei örökös fogságban tartják az Isten háta mögötti Recanatiban, egy elátkozott kis vidéki kastélyban, amilyen annyi lehetett akkoriban Olaszországban. Fogságban tartják, részben takarékoságból, részben pedig mert attól félnek, hogy kint a világban elkapnák a fiút az átkos modern eszmék, a szabadság fuvallata. Leopardi unalmában a könyvekhez menekül és betegre olvassa magát, szeme elromlik, hátgerince elgyengül. Szökni próbál, de a pénzhiány szégyenteljes visszatérésre kényszeríti. Végre 1822-ben, huszonnégy éves korában kijut Recanatiból és ettől kezdve nagy szegénységben, de szabadon él — de ekkor már késő. Mindinkább elhatalmasodó betegsége ágyhoz köti, az élet álmodott szépségeiből nem ismer meg mást, mint az irodalmi élet kétes örömeit.

Így születik meg pesszimizmusa, amely a wertheri és byroni világfájdalomnál sokkal mélyebb és sötétebb. Ügy látszik, a világos latin fajtához kell tartozni, hogy ilyen tisztán láthassa valaki a sötétséget. A természet, mondja, nem törődik az emberek boldogságával, csak teremt és pusztít embertelen közönnyel. Minthogy a pusztító erők fölényben vannak a teremtő erők fölött, a szenvedés mérhetetlenül több, mint az öröm. Öröm? Talán nincs is, a donnák, akikről a költők írnak, talán sosem éltek, csak a könyv, a szellem hideg vizsgálatása marad meg.

Erről a reménytelen fájdalomról beszélnek aforizmatikus prózai írásai (*I Pensieri, Operette morali*). Van bennük valami, mind a gondolatban, mind a forma kegyetlen tisztaságában, ami Pascalra emlékeztet: az ember végtelen kicsiny, de tudata végtelenül nagy és minden teremtmény közül csak ő tudja felismerni kicsinységét. Ezt a fájdalmat dalolják *Énekei*, ezek a szabad sorokba elhullámzó hosszú elégiák is, pl. 77 *passero solitario, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* stb., stb.

Olasz költemények olvasása közben az ember nem tudja, mi az, ami megragadja, a költemény, vagy pedig az olasz nyelv ellenállhatatlan költőisége. Az ember hajlandó az utóbbira gyanakodni, hiszen minden olasz költő annyira hasonlít egymásra (legalább is a hozzá nem értő szemében), oly közös bennük a lágyan ringató szép retorika. Ez a retorika Leopardi verseiből sem hiányzik; de egy-egy részletből hirtelen kiüt az a mély, hiteles és szinte égető leopardis elhagyottság és fájdalom, amely annál hatásosabb, hogy a lágy, édes és olaszos szövegből árad váratlanul felénk.

A spanyol romantika

A XVIII. században, a teljes politikai hanyatlás korában hallgatott a spanyol irodalom; és a XIX. század elején sem sokat hallatott magáról. Pedig az ember azt gondolná, hogy a romantika nagyon megfelelhetett a spanyol alkatnak. A külföldi romantikusok, Byron, Hugó, Musset, Tieck stb. képzelete sehol sem időzött olyan szívesen, mint a regényes Spanyolországban. A spanyol történelem, a spanyol népelet és a régi spanyol irodalom ebben az időben egész Európát állandóan ihleti — csak éppen magukat a spanyolokat nem. De érthető is, hogy a nagyon nagy múltú népek, az olaszok és a spanyolok, nem fordultak romantikus lelkesedéssel saját múltjuk felé, mint a többi nép. Számukra a múlt nyomasztó teher, adósság, lelkiismeretfurdalás. Az épületekből, műemlékekből állandóan rájuknéző nagy múlt olyan, mint a Comendador kőszobra, amely rettentő vacsorára várja Don Jüant. A romantikus kor spanyolját nem érdekli a költészet, túlságosan „költői“ nép ahhoz; versek helyett jobb szeretne végre valami szép valóságot. A költők sehol sem olyan felesleges emberek, mint akkoriban Spanyolországban.

A spanyol romantika két név: *Espronceda* és *Zorilla*, *José de Espronceda* (1810—1842) nem is több, feltűnt egy név, egy kalandos élet emléke. Byroni lázadó és szabadsághős, börtönökből menekül, párisi barikádokon harcol 1830-ban, küzd a lengyelek ügyéért, kergeti a nőket, szónokol, újságot ír és vezérkedik, míg ki nem ég és harminckét éves korában meg nem hal. Főműve a Don Juan-motívumot dolgozza fel *El estudiante de Salamanca* címen, elbeszélő költeményben.

A Don Juan-monda a tárgya *José Zorilla* (1817—1893) legismertebb drámájának, a *Don Jüan Tenorio*-nak (1844) is. Zorilla nem forradalmár; benne a spanyol költészet vallásos katolikus hagyománya él

tovább. Még Don Jüanja is megtér, amikor a meghalt Dona Inez árnya rábeszéli. Ez a darab a spanyol *Molnár és gyermeke* mindmáig játszik Mindenszentek estéjén. Nem is lehet csodálni; hiszen nemcsak Dona Inez áhítatos árnya jelenik meg, nemcsak a kőszobor száll le talapatáról, amint illik, Zorilla a mondát megtoldja egy romantikus lépéssel: Don Jüan gondos atyja, mielőtt meghal, Don Jüan valamennyi áldozatának síremléket állít egy kertben és a végzetes órán a szobrok egész tömege feléled, baglyokkal és kígyókkal felszerelve. De milyen szép a spanyol nyelv, hogy zengenek Don Jüan szerelmi vallomásai!

Zorilla rögtönző tehetség volt, másik leghíresebb darabját, *El Punal del Godox* huszonnégy óra alatt írta, valamelyik nagy elbeszélő költeménye pedig úgy jött létre, hogy előbb voltak meg az illusztrációk, amelyeket Gustave Dóré tulajdonképen Tennyson egy művéhez készített.

A spanyolok nagy nemzeti romantikusukkal sem sokat törődtek. Zorilla 1850-ben, már mint híres költő, az éhhalál elől Franciaországba, majd Mexikóba menekült és 1866-ban szegényen tért vissza, csak öregkorában kapott állami segítséget. Drámáit még adák néha, költeményeit (*Cantos del Trovador* stb.) zengzetességük dacára kevesen olvassák.

A lengyel romantika

A lengyel irodalom története megdöbbentően hasonlít a magyarra. A földrajzi szomszédság, a közös vallás, a társadalom azonos szerkezete, a nagyon hasonló évszázados történelmi kalamitások, a két nép rokon vérmérséklete rokon hangokat váltottak ki; csak éppen hogy a lengyeleknél minden szélsőségesebb, mint a magyaroknál. Hiányzott belőlük a fék, a csendes rezignáció, az a valami, ami Arany János; a lengyel

költőkben viszont gazdagabb a képzelet és több a transzcendensbe futó vonás.

Az írásbeliség náluk is olyan későn kezdődik, mint minálunk. Kézírtos vallásos irodalmukat, valamint egész szellemi kibontakozásukat erősen befolyásolja a gazdag középkorral rendelkező rokonkép, a cseh. A nemzeti magukraeszmélés kora náluk is a reformáció (különösen az unitáriusoknak ut nagy szerep) és a humanizmus százada. Első nagy költőjük, *Jan Kochanowski* (1530—1584) Franciaországban, Ronsard mellett ébred rá a nemzeti nyelv költői lehetőségeire; gyönyörűek *zsoltárfordításai* akár Ballassa Bálintéi. Egy másik, kevésbé jelentékeny költőjük, *Adam Czachrowski* Balassával együtt katonáskodik Egerben, lengyel, magyar és latin verseket ír, sokat tanul Balassától — mutatja, hogy a két nemzet renaissance-a milyen közel van egymáshoz.

A XVII. században náluk is a jezsuita barokk uralkodik, nekik is vannak barokk eposzaik, bőbeszédű és kedves főrangú költőik és náluk is lassan ellankad az a lelkesedés, amely XVI. századukat ihlette. A mélypont náluk is a XVIII. század első fele, azután a század második felében náluk is felújulás következik. Az ő felújulásuk dátuma egy évtizeddel korábbi a miénknél: 1763. A nemzeti fellendülés vitéz királyuk, Poniatowski Szaniszló személyéhez fűződik. Vezére Ignatij *Krasicki* püspök (1735—1801), aki többek közt filozofikus utazási regényt is írt, mint Bessenyei. Termékeny színpadi írójuk, *Fredro* gróf (1793—1876) talán Kisfaludy Károllyal párhuzamos, de dicséretére válik, hogy ő nem Kotzebuet követte, hanem Moliéret.

De mindez csak helyi jelentőségű. A lengyelek világirodalmi pillanata a romantika, ekkor érnek meg azok az alkotások, amelyek révén a lengyelek mint egyenrangúak vesznek részt az európai irodalmi együttesben. Fénykoruk az 1820—1850 közti időszak, amikor a világ politikai részvétele és együttérzése

is Lengyelország felé fordul, hősiesség felkelése (1830) előtt és után. A lengyeleket is a romantika, amely egyéni, nemzeti, népi és történelmi vonásokat keres, vezeti rá saját kincseikre, a romantika tanítja meg őket, hogy önmaguk legyenek, akár a magyarokat és a németeket. Így eszméltek magukra az oroszok és a skandinávok is és náluk mégsem lett a romantika irodalmuk fénykora. Hogy a lengyelek számára az lett, hogy a közös-európai romantika bizonyos oldalát ők tudták legszebben szavakba foglalni, annak oka egyrészt az, hogy a lengyel közismerten hasonlít a romantikus emberideálhoz, szenvedélyes és bánatos, gavalléros és zenei, dionysikus fajta, a józan meggondolás kevésbé uralkodik rajta, mint más emberen. Másrészt a tragikus lengyel sors, a nagy nemzeti megpróbáltatás tüzeiben edződött ki belőlük a nagy költészet aránya. Míg a legtöbb romantikusból csak egyéni, csak-lelki vagy csak-metafizikai fájdalom váltják ki a romantikus bánatot, a lengyeleknek igazán van miért sírniuk és sírásuk sokkal hitelesebb: hazájukat vesztették el, keserű emigrációban élnek, izzó bosszúvágy, „vert hadak és vakmerő remények“ közt; történetfilozófiájuk nem merő ábrándozás, hanem egzisztenciális kérdést vet fel: van-e még népüknek jövője, kérdik a megsemmisülés árnyékában remegve. A költői hivatástudat is magasabbrendű, intenzívebb, közösségibb itt, mint Nyugaton. Hiszen, amikor a költők műveiket írják, Lengyelország már nem él máshol, mint az ő alkotásukban; ők és csak ők őrzik nemzetük múltját és ők, csak ők őrzik nemzetük álmodott feltámadását is. „Millió a nevem“, mondja Mickiewicz *Dziadyj*ának hőse, „mert milliókért szeretek és szenvedek.“ Ezek a vonások is nagyon emlékeztetnek a magyar romantikára, de Lengyelországnak sorsa is szélsőségesebb, tragikusabb a magyarnál. A lengyel költő, emigrációjának furcsa, élet és lidércnyomásos álom közt lebegő esztendeiben, nemcsak megjátssza a byroni szerepet, hanem éli is, kényszerűen

maga is olyan lesz, mint egy romantikus költemény hőse, az egész romantikában itt a legkisebb a távolság költészet és valóság között.

Emigráns volt a nagy lengyel triász mindhárom tagja, *Mickiewicz*, *Slowacki* és *Krasinski*. De ezek a költők talán emigránsnak is születtek: lényüknek a távolság páthosza felelt meg. Alapvető nosztalgiájukhoz kellett, hogy távol legyenek mindentől, amit szeretnek, kellett nekik ez a lebegés lét és nemlét határán, ember és sors eredendően egymáshoz volt szabva. Abban is hasonlítanak egymásra, hogy misztikus töprengésükben kiégnek, korán abbahagyják a költészetet és torzó marad valamiképp mindhármuk életvonala is, nagy szerelmekkel, amelyeket furcsán, megokolatlanul szakítanak szét a teljesedés előtt.

Közülük *Mickiewicz Ádám** a leginkább világ-irodalmi név, ő a lengyel irodalom reprezentatív költője. Ő öntötte formába a lengyel romantika legsajátabb mondanivalóját, a lengyel *messianizmust*. *A lengyel nép és a lengyel zarándokok könyve* a Szentírás, a profetikus könyvek hangján mondja el, mi Lengyelország hivatása a nemzetek között. Az anyagiságba süllyedt korban Lengyelország az emberiség lelke. Szenvedéseivel, amelyet az egész emberiségért vállal

* *Adom Mickiewicz szül. 1798-ban Zaosiében Nowogrodek melletti Litvániában. A litvánok maguknak követelik, ő is mindig Litvániát nevezi szűkebb hazájának, de családja ősnemes lengyel család. 1815-ben a vilnai egyetemre kerül, ekkor írja első verseit. Hazafias ifjúsági mozgalmakban vesz részt. 1823-ban kezdődik az orosz reakció, Mickiewiczet számos diáktársával együtt bebörtönözik, majd Oroszországba költöztetik. Bejárja a Krim-félszigetet, barát'ságot köt Puskinnal. 1829-ben elhagyja a cári államot. Rómában vallásossága megerősödik. 1830-ban a forradalom hírére hazatér, de már későn érkezik. Parisba emigrál. 1840-től a párisi Collège de France-on a szláv nyelveket és irodalmakat adja elő. Állásától 1844-ben felmentik, mert túlságos politikai propagandát fejt ki. Közben Towiahski misztikus tanításának hatása alá kerül, s ez írói munkáját megbénítja. III. Napóleon 1852-ben az Arsénal könyvtárosává nevezi ki. A krimi háború kitörésekor Konstantinápolyba siet, hogy lengyel légiót toborozzon az oroszok ellen, ott hal meg kolerában 1855-ben.*

magára, újra megváltja az emberiséget. És amikor Isten ismét kegyelmébe fogadja az embereket, Lengyelország lesz az, amely megtanítja a nemzeteket a szeretetre, a megbocsátásra, a békére. — A lengyel szellemenben egybeolvad misztikus vallásosság és fájdalmasan égő hazaszeretet; a kettő szintézise a messianizmus. A messianizmusban rokonok a csehekkel és legfőbb elnyomójukkal, az oroszokkal. Ez a szláv idealizmus a fausti nyugattól eléggé idegen, inkább a kelet, India felé mutat: nem harccal, nem az akarat végtelenbe feszítésével kívánják elérni céljukat, hanem passzivitással, szenvedéssel.

Élete főművének a *Dziadyt*, az Ősöket (1833) tekintette, amelyen egész ifjúságán át dolgozott. Epikus természetű drámai költemény. A lengyel katolicizmus több népi elemet őrzött meg, mint más népé: így pl. megtartotta az ősök ünnepét, amikor ajándékokat adnak a kedves halottaknak, akik eljönnek az ajándékokért. Ebből a szertartásból indul ki a költemény s azután a legkülönbözőbb elemeket olvasztja magába: megrázó erejű beszámolást az orosz erőszak uralmáról, fantasztikus démonomachiát az elnyomás irányítójának, Nowosilcow szenátornak lelke körül, homályos jóslatokat és a híres „rögtönzést“, amelyben Konrád, a költő, mérkőzésre hívja ki Istent, akivel egyenrangúnak érzi magát, mert Isten teremtő munkájában nem tudja túlszárnyalni az ő teremtő képzetét. A nagy lengyelek költői öntudata erősebb a kortárs-költőkénél, talán még Victor Hugóénál is; Mickiewicz, irreális lebegésében lét és nemlét között, valami mágikus idealizmust érez magában, úgy érzi, költészete erejével a valóságban is építhet és rombolhat világokat. Konrád Jób módjára felelősségre vonja Istent a lengyelek sorsáért és minthogy a menny konokul hallgat, feléje kiáltja: „Te nem vagy a mindenség atyja, hanem...” és a démonok kara rávágja: „A cárja vagy!” így káromolni csak a mélyen vallásos lelkek tudnak,

De a közönség és az utókor nem az Ősöket tekintette legjobb művének, hanem a *Pan Tadeuszt* (1834), amelyet mintegy csak melleleg, minden különösebb becsvágý nélkül írt meg. Ez az elbeszélő költemény Brandes szerint a XIX. század egyetlen eposza. A lengyel költőnek sajátos helyzeténél fogva csakugyan sikerült annyira megközelíteni az igazi eposzokat, mint talán senki másnak ebben a században. Epikus tárgyért nem ment vissza a messze múltba, mint Vörösmarty és Arany János. A Pan Tadeusz majdnem a költő jelenkorában játszódik, a napóleoni háborúk korában, Litvániában. Ezen a világ sodrából kieső vidéken a XIX. század legelején még szinte sértetlenül élt a feudalizmus, az a világrend, amelyben eposzok játszódhatnak le. A Walter Scotti romantika itt nem régmúlt, hanem élő tegnap. A nemesség még saját szakállára hadakozott, a nagy birtokpereket, mint nálunk is, fegyveres birtokbavétellel döntötték el; ilyen szomszédok közötti hadmenet az eposz tárgya.

A nemesi világ, amelyet rajzol, hangulatában Puskin *Anyeginjé*t& hasonlít (de az Anyegin, mint hangulat, jobb), realitásában pedig a régi Magyarországra. Az emberek vadászattal, evés-“vással, gombaszedéssel töltik a bőséges időt, mindenki elnök, táblabíró, tárnokmester vagy valami hasonló szép címet hord, csak nemesek által lakott falvakat és csodálatos külpolitikai tájékoztatlanságot látunk; mindez oly itthonias. Olvasása közben az ember minduntalan azon sajnálkozik, miért is nem választott Arany János korban közelebb fekvő tárgyat eposzaihoz, akkor a magyar nemesi világ is úgy megörökítődött volna az utókor és Európa számára, mint a lengyel a Pan Tadeuszban.

A lengyel irodalom értői *Juliusz Slowackk* (1809—1849) Mickiewicznél is többre becsülik. Slowacki vetélytárs-önjelöltje volt az idősebb és tekintélyesebb Mickiewicznek, életének középponti szenvedélye a

Mickiewiczre való féltékenység, számos művét az ihleti, hogy Mickiewicz valamely írását akarja túlszárnyalni vele. Mindenben szélsőségesebb Mickiewicznél, képzelete még gazdagabb, még játékosabb, általában a képzelet az uralkodó vonása. Misztikája és messianizmusa is szélsőségesebb, és a korai halál elébe menő költőben még erősebb a lengyel lebegés lét és nemlét határán. Erősebb a szláv passzivitás is: egyik költeményének címszereplője, *Kordján*, végigéli képzeletben a nagy zsarnokgyilkos tettet és holtan esik össze, mielőtt a zsarnok színe elé kerül.

A romantika benne már továbbmegy önmagán a századvég dekadenciája és sátánossága felé, amelyre a katolikus lengyel éppúgy hajlik természetől fogva, mint a katolikus francia. Slowacki, mint lengyel hazafi, különös szeretettel időzik olyan képzeteknél, amelyek során valaki bűnös és aljas tettet visz végbe a haza, a zsarnokon való bosszúállás érdekében. Mickiewicz *Konrád Wallenrod*a is litván létére beáll a német lovagrendbe és idővel annak főnöke lesz, hogy törbecsalhassa a németeket — de Slowacki messze túlesz rajta, hőse átmegy az ellenség táborába, ahol az árulót örömmel fogadják, összecsókolják és csak amikor holtan esik össze, látják, hogy a döghalált hozta közéjük. Ez a század nagy erkölcsi válságának sajátos lengyel formája: nem a nietzschei Übermensch-eszme, hanem a hazaszeretet az, ami elmossa Jó és Rossz különbségeit.

A triász harmadik tagja *Zygmunt Krasinski* gróf (1812—1859) hármuk közül a leginkább meghasonlott lélek. Apja Napóleon vitéz tábornoka volt, de később a cárizmus szolgálatába állt és annyira kedvében járt gazdáinak, hogy 1856-ban Paszkiewicz után ő lett Lengyelország helytartója. Krasinski imádta apját, mint ifjú elszenvetde, hogy társai kiközösítették apja miatt, mégis patrióta volt és a többiekkel együtt emigrációba ment. Műveit nem akarta saját nevéen, apjával közös nevéen kiadni és így mindhalálig névtelen maradt,

A két forradalmár mellett Krasinski inkább ellenforradalmár. Ő az első, aki a nemzeti problémák mögött meglátja a társadalmi problémákat és megremeg. Nagy műve, *Az istentelen színjáték* (1835), Az Ember Tragédiájának és Peer Gyntnek egyenrangú társa, nagyszerű drámai költemény. Hőse, Az Ember, elhagyja feleségét és házát a költészet, a drámaírás kedvéért, majd az elsővel lazán összefüggő második részben hitetlenül a hit védője lesz; mindkét téma a romantika alapválságát fejezi ki. A második rész az igazán megrázó. A nép fellázad és gyilkolja urait; vezére, Pankracy, a démoni néphatalom gyűlölettel megrajzolt, de monumentális képviselője. Az Ember jobbjáival a Szentháromság Bátyájának védelmére siet, ahol összegyűltek a vallás és a hűbériség utolsó hívei és ott esik el, egyformán undorodva aljas ellenfeleitől és üresfejű, gyáva nemestársaitól. A századközepi dezilluzionizmus hatalmas költeménye; egyúttal a szabadság-páthosz korában meglepő ellenforradalmi vádirat: Vigyázzatok, ez lesz a szabadságból, ha a nép kezébe kerül! Az 1846-os galíciai parasztlázadás igazolta félelmeit.

A három nagy romantikus mellé újabban negyedikül emlegetik *Cyprian Norwidot* (1821—1883), akinek elszórt műveit halála után Zenon Przesmycki gyűjtötte össze negyvenéves munka árán; a többinél is lebegőbb, vizionáriusabb, megszállottabb, úgyhogy csak a századforduló kora jutott el megértéséhez.

Mialatt ezek a nagyok az emigrációban éltek látomásai és tépelődéseik Patmosz-szigetén, odahaza a magárahagyott, értelmiségétől megfosztott közönséget *Kraszewski* (1812—1887) látta el irodaim vigasztalással. Hatvanéves írói pályája folyamán százsámra írta a regényeket, ezersámra a tanulmányokat, novellákat, történelmi műveket, megteremtette a lengyel falusi történetet, egymagában egész irodalom volt.

KILENCEDIK RÉSZ
A REALIZMUS

A XIX. század első felében az európai művelődés olyan nagyjelentőségű átalakuláson megy át, mint az ókori az alexandriai korban, amikor a hellén kultúrából kialakult a hellénizmus. Ezt a nagy átalakulást a spengleri szóhasználattal úgy mondjuk, hogy a kultúrából civilizáció lett.

A „kultúra“ (ebben a szűkebb értelemben) az ókorban is és az újkorban is egy arisztokratikus társadalom szellemi oldala. Ebben a társadalomban az emberek ereendően, születésüktől fogva nem egyenlők. Mindenki beleilleszkedik végzet- vagy gondviselésadta helyére a társadalmi értékrendszerben, amely hierarchikus felépítésű. Aki fent van, nem kerülhet le és aki lent van, nem kerülhet fel; helyét mindenki véglegesnek és szentnek érzi.

A szellemi dolgok is szent és végleges helyükön állnak. Nem probléma, mi a céljuk és mi az értékük, mint ahogy nem probléma a király és a jobbágy célja és értéke sem. Mindenki és minden dolog eleve kijelölt funkcióját teljesíti, az irodalom is.

A „kultúra“ nagy hierarchiájában az irodalom az életen kívül és az élet fölött áll. Nem a hétköznapi, hanem az ünnepi dolgok körébe tartozik. A legtöbb műfaj formulái és szabályai arra figyelmeztetnek, hogy valamikor szigorúan előírt ünnepi szertartás részei voltak; különösen áll ez a színházra, a drámára. Az irodalom nyelve őrzi annak az emléket, hogy őse a mágikus, varázshatalmú szó, a ráolvasás; ezért a vers fontosabb, mint a próza. A stílus emelkedett. Az ábrázolásmód stilizált,

eszményítés. A költő titkon még emlékszik rá, hogy valamikor vates volt és ünnepeken énekelt. A közösség mondanivalójáról beszél, saját személyét többnyire zárójelbe teszi még olyankor is, amikor egyes szám első személyben szólal meg. A „kultúra“ Dante, Shakespeare, Racine és Schiller.

Ez a kor Nyugaton a francia forradalommal drámai véget ér. Német klasszicizmus és romantika nagyszerű, de rövidéletű retardációs kísérlet, az angol és francia romantika már átmenet a civilizáció felé.

A társadalom a politikai és még sokkal inkább az ú. n. ipari forradalmak következtében demokratikus átalakuláson megy át. Az embernek nincs többé szigorúan kijelölt helye, magának kell a helyét kiverkedni. Az egyes ember ezentúl elméletileg annyit ér, amennyit egyéni munkája ér, amekkora hasznot nyújt teljesítményével a közösségnek. Gyakorlatilag pedig annyit, amennyi pénze vagy összekötetése van. Az író is ennek az értékelésnek van alávetve. Elméletileg, a kritikusok és irodalomtörténetírók szerint annyit ér, amennyit a munkája, művének tökéletessége —gyakorlatilag, a nagyközönség szemében pedig abban a mértékben részeseül megbecsülésben, amennyit keres, amennyire a kormány kitünteti vagy amennyire divatos.

Az irodalom elveszti életfölötti szerepét. A civilizációban nincsenek ünnepek, csak munkanapok és közöttük egy-egy munkaszünet. Az irodalomnak is magának kell kiverkednie ezentúl helyét és létjogosultságát. Két álláspont lehetséges.

1. Az *aktivista* álláspont. Az irodalomnak is bele kell kapcsolódnia az életbe és aktív részt kell vennie annak alakításában. Le kell szállnia ünnepi magaslatairól, a nép közé kell elegyednie. A mindennap égető problémáival kell foglalkoznia, állást kell foglalnia a nagy társadalmi és politikai kérdésekben. A valóságot kell ábrázolnia kérlelhetetlen és kritikus igazságszeretettel, egyszerű, közérthető nyelven: realizmus, naturalizmus.

2. Az *esztéta* álláspont. Az irodalomnak teljesen el kell különülnie a hétköznapi, szürke, művészetlen valóságtól. Vissza kell vonulnia az „elefántcsonttoronyba“, a gondolatba, a Szépség örök álmai közé. Az irodalom tiszta forma, a tiszta forma pedig az élet negációja. Thomas Mann megfogalmazásában az irodalom nem az élet, hanem a halál birodalmába tartozik, az alkotások örök-mozdulatlan szépségbe merevednek, mint a halottak. *Odipofanum*, az esztétának a „tömeg“ felé csak megvető gesztusai vannak.

A kétféle álláspont bizonyos fokig megfelel a polgári társadalom kettős rétegződésének, az aktivizmus a kispolgár, az esztétizmus a nagyburzsoa természetes állásfoglalása.

A „kultúra“ századaiban az irodalom legmagasabb és egyben hjáhalánosabb hatású megjelenési formája a színpadon előadott dráma, a leginkább ünnepi, leginkább kultikus jellegű műfaj. A „civilizációban“ ez sýnyli meg legjobban, hogy az irodalom elvesztette kijelölt helyét az értékkozmoszban. Nagy dráma nem lehet el ünnepi közösség nélkül. A „civilizációban“ a színház már nem ünnep, hanem csak a szünetet, a pihenés üres óráit tölti ki, szórakozásul szolgál. Ennek következtében a színház a teljesen polgáriasuk Angliában és Franciaországban megszűnik irodalom lenni, a dolgoknak abba a rendjébe kerül, ahová az opera és a boxmeccs tartozik. A többi országban, ahol az emberek kevesebbet járnak színházba, a dráma főkép mint könyvdráma él tovább. A könyvdrámának egy-két érdekes kísérlete azután ideig-óráig a színpadot is meg tudja hódítani.

Annál nagyobb teret foglal el a regény, amely a „kultúra“ századaiban alárendelt szerepet játszik. A regényt Paul Ernst „monumentale Unform“-nak nevezte; tulajdonképpen nincs is igazi formája, nincsenek ünnepi szertartásokból fakadó szabályai, minden szellemi és életjelenség elfér benne, a leginkább demokratikus műfaj, a relativizmus természetes irodalmi formája. Elengedett stílusa, laza szerkezete következtében min-

den ünnepi nekikészülés, minden hangulati hozzáemelés nélkül, bárhol és bármikor olvasható. Szabad, mint maga a „szabadidő“, amelyet a civilizált ember olvasására fordít.

A civilizáció a kultúrával szemben mégsem feltétlenül kisebb értékű. Amit veszít intenzitásban, megnyeri extenzitásban. A műveltség sokkal több ember számára válik megközelíthetővé és ezáltal humánus, szelídítő, nemesítő hatását sokkal erősebben éreztetheti. És mindig akadnak géniuszok, a civilizációban is, akik elérik a lélek legmélyebb, a szellem legmagasabb pontjait. Amint látni fogjuk, bizonyos szempontból a XIX. század az irodalom egyik legnagyobb korszaka.

FRANCIA REALIZMUS

Irodalom és ipar

A francia irodalomban romantika és realizmus nem két egymásra következő korszak, mint az angolban, hanem két egymás mellett haladó stílusirány, minthogy itt a romantika később, a realizmus pedig korábban lépett fel, mint máshol. A nagy romantikusok és a realista regény megalapítói kortársak és barátok.

Hiába jöttek a francia forradalom után a napóleoni katonai diktatúra és a Bourbon-reakció évtizedei, ami történt, már nem lehetett meg nem történné tenni. A francia polgárság éppúgy öntudatra ébredt, mint előzőleg az angol és nemsokára a középeurópai. Napóleon bukásától kezdve a francia irodalom közönsége mennyiségileg és minőségileg egészen más, mint a XVIII. században volt. A technika fejlődése és az igények megnövekedése egymást támogatják: a nagyobb közönség számára az új nyomdatechnikai találmányok, különösen a gyorssajtó (1840) és a fapapiros (1844) nagyobb mennyiségű és olcsóbb könyvet és hírlapot tudnak szállítani; viszont a sajtótermékek olcsósága még inkább megnöveli az olvasók számát.

Ennek folytán természetesen rendkívül megnövekedik az írói rend fontossága. XVIII. Lajos és főképp X. Károly kormánya már mint legfőbb ellenséggel számol az irodalommal, minden forradalmi nyugtalanság a betűből indul ki és a Bourbon-ház idő-

sebb ága 1830-ban azért veszíti el trónját, mert meg akarta szüntetni a sajtószabadságot. „Mikor a királyi hatalom eltűnt“, mondja panaszosan *Maurras*, „nem a népfélségnek adta át a helyet, amint állítják; a Bourbonok utóda az *homme de lettres*, az irodalmár.“

Ugyanakkor egy másik, csendesebb forradalom is lebonyolódott, az ú. n. ipari forradalom, amely kihatásaiban az 1830-as eseményeknél sokkal fontosabb: a tőke átvette az uralmat. Az irodalom véglegesen összekapcsolódik a gazdasági élettel, üzletág lesz. Írónak lenni ezentúl pénzkereső mesterség. Megjelenik a színen az irodalmi üzletember, a kiadó. A kiadó képviseli a kapitalista demokráciát: minthogy annál többet keres, minél több példányra talál vevőt, természetesen törekvése, hogy olyan könyvet adjon ki, amely a lehető legszélesebb közönségben ébreszt fel vásárlási vágyat.

Segítő eszköze a sajtó, a hirdetés révén. Az *annonce* a kiadónak névvel ellátott hirdetése; fontosabb a *réclame* (ma azt mondjuk: *kommuniké*), a fizetett kis cikk, látszólag az újság szól önzetlenül néhány elragadtatott szót a megjelent műről. *Sainte-Beuve De la littérature industrielle* c. tanulmányában 1839-ben már azon panaszkodik, hogy a reklám megöli a kritikát. Tisztán látja már az eliparirodalom minden veszedelmét. Az egyik az, hogy a mennyiségi szempont mindenütt a minőségi helyére áll. Nemcsak a kiadó értékeli példányszám szerint, hanem maga az író is: „Saját fontosságát eltúlozva, géniuszát kerek összegekben kezdi értékelni; minden gög szökőárja aranyeső gyanánt hull le“.

Másik veszedelem az írói alvilág kialakulása. „Sosem árasztotta el“, mondja *Sainte-Beuve*, „az irodalom mezejét ily nagyszámú, ily különböző értékű és csaknem szervezett tömeg, mint ma; zászlójukon csak egy jelszó: megélni az írásból.“ Az írók sosem voltak könnyen összeférő természetűek, — de most, hogy már a mindennapi kenyérről is szó van, kezdetét

veszi az irodalmi közelharc, intrika, író, kritikus és kiadó vétkes összeszövetkezése, amely egyre növekszik, amint az irodalom mind komolyabb üzlet lesz. Balzac az *Illusions Perdues* második kötetében leírja az akkori irodalmi alvilágot; rajza száz év alatt semmit sem veszített aktualitásából.

Ez az irodalmi alvilág abból él, hogy a közönség két részre oszlott. A kevés választott, az értők és tanulnak kis elitje azt keresi, am új és értékes; de a nagyközönség idegenkedik a nagyon is újtól és nagyon is értékestől, mert fárasztó és meghaladja szellemi színvonalát. Azt keresi, ami tegnap volt új, de ma már megemésztett anyag, közérthető, az uraságoktól levett szellemi attitűdöket, az „alászállott kultúrjavakat“. Ilyen szempontból a nagyközönség is „nép“ — csak-hogy ízlése sokkal megbízhatatlanabb, mint a népé. A múlt század derekán, a realizmus korában ilyen alászállott kultúrérték a *másodlagos romantika* (l. II. 219.), amely pl. mindkét Dumas regényeiben hódít: érdekes olvasmány, de nem lép fel magasabb érzelmi és értelmi igényekkel az olvasóval szemben.

Egy-egy nagyon nagy írónak mégis sikerül át-hidalni a szakadékot elit és nagyközönség közt. Ilyen a franciáknál Balzac, az angoloknál Dickens. Ezek az írók viszik diadalra a polgári társadalom szellemének igazán megfelelő irodalmi irányt: a *realizmust*. A XIX. és XX. század olvasója szórakozás gyanánt szereti a másodlagos romantikát, felelőtlen érzelmességével és kalandjaival (ide tartozik napjainkban a limonádé-, cowboy-, detektív- és történelmi regény) — de komosy olvasmánynak, igazi irodalomnak csak azt tekinti, ami „a valóságot ábrázolja“. Sőt a mű értékét is azon méri, hogy a benne foglalt dolgok mennyire egyeznek saját megállapításaival, mennyire ismeri fel a könyvben önmagát és környezetét. Az írótól elsősorban élethű arcképet vár, akár a festőtől. Józan fantáziája a képzelet világában is szolid árut keres. A polgárság már a közép-korban is a realizmus híve volt.

A realizmus teljes diadala mégis „késői“ jelenség a mi kultúrkörünkben is, mint ahogy az antik világban is csak az alexandriai korban következett be. A realizmus nem „kultúra“, hanem „civilizáció“. A nagy kultúra idején az arisztokratikus művészet emberének nem jut eszébe, hogy feljegyezze a hétköznapi élet ezer apróságát; neki „nem a való hát, annak égi mása“ kellett, a nagy szenvedélyek és nagy eszmék nyoma az emberi anyagban. A realizmus akkor lép fel, amikor minden *relatív*vá válik, amikor elvész az érzék a nagyság iránt és azok iránt az értékek iránt, amelyek a fogható dolgokon kívül esnek.

A francia realizmusban azonkívül igen nagy szerepet játszik a polgári írók újfajta önértékelése. A romantikus költő megszállottságában látta saját maga értékét; most, amikor fanyar, kiábrándult ellenhatás indul meg a romantika érzelmi anarchiája ellen, az új író szinte szégyeli a benne lévő költőiséget és abban találja igazolását, hogy nem „csak“ író, több annál a józan polgári értékskálán, tudós is. A francia realizmus jellemző vonása a tudományos becsvágy: az író nem „költ“, hanem leír, pontosan, kérlelhetetlenül. Balzac az emberi flóra és fauna Linnéje, rendszerezője akar lenni és am nála még inkább csak szókép, a század végén, a zolai kísérlet regényben már komoly valóság: a regényíró szociográfusnak és pszichológusnak érzi magát, célja a társadalom és a lélek mozgató erőinek tudományos feltárása.

A realizmus megalapítói

hz első, a romantikával egyidős és sok tekintetben még a romantikához tartozó nemzedék nagyjai *Mérimée*, *Stendhal* és *Balzac*.

Mérimée és *Stendhal* hasonlít egymásra. Mind a kettő előkelő ember, állami szolgálatban; sok minden más tudományos és művészeti műkedvelés mellett

foglalkozik csak az irodalommal; mind a kettő rangján alul valónak tekinti, hogy az írói rendhez számít-sák. Ezért, és úri tartózkodásból irtóznak a romantika hatásos eszközeitől, az érzelmi kilengésektől, a színes, „szép“ stílustól és mindattól a hamisságtól és bőbeszédűségtől, ami ezzel a stílussal együttjár. Mindkettő mélyen megveti az embereket, szereti felültetni őket álnevekkel és misztifikációkkal. Annyiban a legigazibb romantikusok, hogy mindketten a „mintha“, az álarcosjáték mániákusai.

*Prosper Mérimée** írói pályáját mindjárt két misztifikációval kezdte: kis színdarabjait *Théâtre de Clara Gazul* címen, mint egy spanyol színésznő darabjait adta ki, azután megírta a *Guzlát* (1827), Macpherson Ossziánja után a világirodalom legnevezetesebb irodalmi csalását. A guzla egy délszláv húros hangszer; ezt a címet adta gyűjteményének, amelyben „morlák“ balladák fordítását adta közre. A balladákat az előszó szerint egy dalmáciai olasz gyűjtötte össze és fordította le francia prózában. A népköltészet és a *couleur locale*, az exotikus helyi színezet ekkoriban Európa-szerte igen nagy divatban volt; a *Guzlát* mindenütt lelkesedéssel fogadták, Puskin oroszra, Mickiewicz lengyelre fordította, Ranke, a nagy történettudós forrásmű gyanánt használta, egy német pedig (legalább is Mérimée szerint) németre fordította versekben, mert úgy találta, hogy a francia prózából is kiérződik az eredeti versmérték. Mérimée játékos kedvében ellátta a könyvet mindennel, ami hitelességét növelhette: összehasonlító filológiai jegyzetekkel, variánsokkal, kisebb tudományos értekezéssel a vámpírokról, a íó nótafának, Hyacinthe Maglanovitchnak képével és életrajzával. A második kiadás előszavában azután bevallotta, hogy a Guzla úgy keletkezett, hogy Dalmá-

* *Prosper Mérimée* szül. 1803-ban Parisban. 1830-ban miniszteri titkár, 1831-ben a műemlékek országos felügyelője, 1853-ban szenátor. Eugénia császármőnek, III. Napóleon feleségének legbelsőbb környezetéhez tartozik. Megh. 1870-ben,

ciába és Boszniába akart utazni a híres vad couleur locale tanulmányozására, de nem volt pénze az utazáshoz; ezért elhatározta, hogy előre megírja azt a könyvet, amelyre majd a dalmáciai út fogja ihletni és csak azután, a könyv jövedelméből fog elutazni. De még ez a magyarázat is misztifikáció. A Guzla a romantika rajongását az exotikum iránt gúnyolja ki; a balladák nagyon érdekesek, és ami a legfurcsább, csakugyan van bennük valami hangulat, ami nagyon illik a dalmát hegyekhez.

Igazán nagy alkotása három kisregénye: a *Colomba* (1840), a *Carmen* (1847) és a *La double méprise*. Mériméet is a szenvedélyes emberek, tájak és témák vonzották, mint kortársait, de — és itt kezdődik a realizmus — ő már ráeszmélt arra, hogy amint a tréfa is jobban mulattat, ha szenvtelen fa-arcval mondjuk el, a romantikus történet is hatásosabb, ha a stílus nem színes, hanem egyszerű. Zárkózott természete idegenkedett a romantikus szubjektivitástól, írásaiban egyáltalán nem akarta kiadni önmagát, még csak annyira sem, amennyire a személyes stílus elárulja az író. Úgy akart írni, mint mindenki. A stílus gazdagságát az elbeszélés csodálatos tömörsége és fordulatossága pótolja. Amint van tiszta költészet, van tiszta elbeszélő művészet is; Mérimée ennek a mestere, mind regényeden, mind nagyszerű novelláiban (*La Vénus d'Ille*, *Le vase Etrusque* stb.).

*Stendhal** még tovább ment. Azt állította, hogy írás előtt mindig a törvénykönyvet tanulmányozta, hogy stdusa száraz legyen, ne jussanak eszébe a kis virágocskák, amelyekkel kortársai kiszínezik elbeszéléseiket.

Ez a különcködő dandy későn kezdett írni, akár Mérimée, előbb végigjárta Napóleon hadserege mögött

* *Stendhal*, igazi nevén *Henri Beyle* szül. 1783-ban Grenoble-ban. 1800-ban mint élelmezési tiszt vesz részt Napóleon olaszországi hadjáratában. 1814—21 Milanóban él, majd visszatér Parisba, szegényesen él. 1830-tól francia konzul Civitavecchiában, de idejének nagy részét Parisban tölti. Megh. 1842-ben.

Európa országait, sehol sem csinált semmit, csak szerette a nőket (legtöbbször reménytelenül) és a zenét. Negyvennyolc éves korában írta meg első regényét, a *Le rouge et le noir*. Az írást nem vette egészen komolyan, első műveiben hosszú fejezeteket plagizált olasz kézikönyvekből, írásainak nagy részét nem is adta ki. Álnevek mögé rejtőzött, a „Stendhal” név egy kis porosz várost tesz halhatatlanná; még sírfelirata is hazugság: *Arrigo Beyle, Milanese*.

Póz és megdöbbentő őszinteség kiszámíthatatlan keveréke. Csupa hazugság az egész ember és olyan lélektani igazságokat tár fel, amelyeket előtte senki sem tudott kimondani. Távoltartja magát műveitől, irtózik a romantikus szubjektivitástól és vagy ötven kötetnyi önéletrírást hagy hátra, amelyek egy ládában porladnak a grenoble-i könyvtárban, amíg 1888-ban egy unatkozó lengyel fel nem fedezi őket; részben mindmáig kiadatlanok.

Az ellentmondások kulcsa talán ez: Stendhal önéletrajzi ember, de rossz lelkiismerettel. Magáról akar vallani, de irtózik a vallomások korszerű divatjától. Alapélménye a „les autres” lehetett: az az érzés, hogy ő más, mint a többiek. Mélységesen irigyelte a többieket: a csinosakat, a könnyűeket, az üresfejű tucatembereket, akik előtt megnyílik az élet és a nők szíve, mert nem ismerik a gátlásokat, amelyeket a nagyfokú tudatosság és még nagyobb fokú érzékenység emel. Irgyelte a többieket és megvetette őket, aggodalmas vizsgálattal emelte ki magában a vonásokat, amelyek megkülönböztetik a többiektől, egyedüli példánnyá teszik. A tudatos elkülönöződésnek ezt a világnézetét nevezte *egotismenék*. Így vélte, egyetlen dolga ezen a világon, hogy teljesen, megalkuvás nélkül Henri Beyle legyen.

De az igazi egyéniségnek a világban is érvényesülnie kell. Eszményképe Napóleon. Machiavelli óta senki sem tanulmányozta ilyen gonddal és ilyen cinizmussal, hogyan lehet az ember úrrá embertársai fölött.

De ő is csak elméleti arrivista, mint Machiavelli. Imádja a hatalmat és azokat az emberfölötti embereket, akik magukhoz tudják ragadni, az olasz renaissance egyik első rajongója — de ő maga szegény és befolyástalan marad, a nők sem szeretik e csúnya, kövér, közönséges arcú és túlságosan szellemes embert. Míg végre Stendhal ráeszmél, hogy most már úgymint késő van, nem fogja meghódítani sem a világot, sem a nőket — ekkor ül le regényt írni, hogy az írásban megtalálja azt, amit az élet megtagadott.

Korábbi írásaiban Olaszország művészetét és társadalmát ismerteti: *Rome, Naples et Florence* (1817), *Promenades dans Rome* (1829) stb. Stendhal nem szerette a részben nyárspolgári, részben szalon-konvenciókba merevedett Franciaországot, ellenben rajongott Olaszországért, ahol úgy érezte, még él valami a renaissance-kor merész életstílusából, férfiak és nők nem pazarolják erejüket hideg, szellemes társaság-beli csillogásra, hanem a *grandé passionnak*, a nagy szenvedélynek élnek. *Racine et Shakespeare* (1823) címen a romantika mellett száll síkra a klasszikusok ellen, ugyancsak a szenvedély nevében és a szenvedély természetrajzát adja a *De Vamour* (1822), mintegy előjátéka regényeinek. Ebben a meghatározhatatlan műfajú könyvben jelenik meg először Stendhalnak az a tehetsége, amelynek irodalmi nagyságát köszönheti: csodálatos pszichológiai érzéke.

A lélekelemzés művészete a francia irodalom legnagyobb büszkesége; és ebben Stendhal a franciák közt is a legnagyobbak egyike. Egy érzésben, egy gesztusban, két ember viszonyában ezernyi apró árnyalatot, lehelletnyi lelki megrezdüléseket képes tudatosítani, meg tudja magyarázni a különös önellentmondásokat a lélekben, amelyeket az észszerű klasszikus pszichológia nem tudott megérteni. Kifejezésformája az aforizma; megfigyeléseit nem foglalja rendszerbe, nem épít rá elméleteket, olyan röviden mondja el, amennyire csak lehet. Éppen ez a rövidség

biztosítja megállapításainak igazságát: a lélektani élményt nem toldja meg, nem hamisítja meg spekulációkkal.

Mert semmitől sem irtózik annyira, mint a hamis lelki tényektől. Felismeri, hogy lelkünkben kétféle események mennek végbe: egyrészt igaziak, másrészt hamisak, felfűjtak, kívülről és készen kaptak. A konvencionális, a romantikus érzelmesség ilyen hamis lelki tény. Az írók nagyrésze készpénznek veszi e hamis aktusokat, elhiszi kritika nélkül a nagy és nemes érzelmeket, amelyek a valóságban semmit sem jelentenek; Stendhal fanyarul óvatosságra int, hogy annál mélyebb komolysággal álljon meg az igazi megrendültség, az igazi szenvedély előtt.

Főműve a *Le rouge et le noir* (Vörös és fekete, 1831). Höse, Julián Sorel napóleoni becsvággal emelkedik fel alacsony sorból a legmagasabb társadalmi rétegekbe. A regény belső menete mintha a pikareszk regényekre emlékeztetne, természetesen egészen más szellemi nívón: arról szól, hogyan ismeri meg Julián a világ fogásait, hogyan tanul meg bánni a „többiekkel“, a hülye és gonosz külvilággal. Dezilluzionista regény; akármit ér el Julián Sorel, mindig azt érzi: csak ennyi az egész?

A stendhali pszichológia két területen remekel benne: az egyik a szerelem leleplezése, a másik a társadalmi rétegek egymáshoz való viszonyának elemzése. A szerelem Stendhal szerint bármilyen intenzív is, mégsem csupa érzés, csupa eksztázis, csupa áradás, mint ahogy eddig ábrázolták; a szerelem, legalább is a magasabbrendű embereknél, mint amilyen Julián és kedvese, Mathilde grófnő, elsősorban az akarat és az ész dolga. Julián az érzelemhez alig jut el, mert állandóan azon kell fejét törnie, vajjon mi lesz jó hatással hölgyére, vagy saját reakcióit vizsgálja, vagy érzékeny hiúságával küszködik. A nagyon tudatos ember szerelmét látjuk, fanyarul igaz, nyugtalanítóan sokoldalú megvilágításban. A tudatos ember rajza a

legcsodálatosabb ebben a könyvben: az a jelenet, amikor Julién elhatározza, hogy húszig számol és azután lesz, ami lesz, megfogja szerelme kezét; vagy amikor pisztollyal felfegyverkezve felmászik a létrán a randevú helyére és az első csókok közben gyanakodva vizsgálja a bútorokat, nem bujt-e el mögöttük valaki.

Julién érzékenylelkű szegény, akit sorsa a gazdagok és hatalmasok közé vet. A kisebbségi érzés minden kínját, a társadalmi különbségek kimeríthetetlen színképét tárja fel, apró tényekben és aforizmákban, mint ahogy a szerelmet leplezte le. Julién Sorel, akár alkotója, Stendhal, teljesen extravertált ember: ami nem a társaságban és a szerelmi kettősben, nem a francia értelemben vett „világban“ játszódik le, az nem számít: ha a világban kudarcok érik, nincs hová menekülnie, a magányos bensőség birodalmát nem ismeri. Ennyiben igazi francia.

Másik nagy regénye, *La Chartreuse de Parme* (A pármái Certosa, 1839) Stendhal eszményi alakjait vonultatja fel. Hőse, Fabrice del Dongó, a szerencsés csillagok alatt született, szép és erős akaratú fiatalember, az az ember, aki Stendhal szeretett volna lenni. Mellette Mosca gróf a tökéletes udvari ember, abban a késői izgalmas alakváltozatban, amelyet Talleyrand és Metternich képvisel a történelemben. Hősnői odaadó, szenvedélyes szerelmesek, erkölcsi aggályokat nem ismernek és a külső körülményekkel is hősieen dacolnak: azok a nők, akiket Stendhal egész életén át hiába keresett. Stendhal alkotásában a *Le rouge et le noir* a valóság, a *La Chartreuse* az ábránd; az egyik Franciaország, a másik Olaszország.

A halála után felfedezett kéziratokból adták ki önéletrajzi regényét, *Henri Brillard-t*. Egy gyermekkor története Stendhal fanyar és aprólékos éleslátásával; az olvasót különösen az lepi meg, milyen szenvedélyesen gyűlölte nyárspolgári apját. Ugyancsak a kéziratból adták ki egy másik regényét, *Armanche-ot*

és egy töredékét, *Lucien Leuwent*, amelyet sokan a Chartreus-ezel és a Le rouge et le noir-ral egyenrangúnak tartanak.

Stendhal regényei megjelenésükkor alig keltettek visszhangot, az álszenvedélyekhez szoktatott kor nem tudta megérteni az igazi szenvedélyt, amely még hozzá száraz, fel nem díszített formában jelentkezett. Csak a rokonlelkű géniusz, Balzac, sietett üdvözlésére. Taine az elsők közt fedezte fel Stendhalt. Stendhal megjósolta, hogy 1880 felé híres lesz; csakugyan ekkor, a naturalizmus fénykorában kezdődik meg kultusza, amely azóta is egyre növekszik. Igen komoly kritikusok a legnagyobb francia regényírónak tartják; a modern lélektani regényre nagy hatással volt.

A Stendhaltól elmaradt siker mintha mind a másik nagy kora-realistának, *Honoré de Balzac*nak jutott volna osztályrészül. *Sainte-Beuve* még nem is lát benne többet, mint a közönség népszerű szórakoztatóját, óriási energiájú regény gyárost; csak később, tanítványain keresztül sorozzák a világ legnagyobb regényírói közé, lassankint dicsőül meg abba a legendászerű nagyságba, ahogy Rodin csodálatos szobra ábrázolja.

Honoré de Balzac (1799—1850) jómódú vidéki polgárcsalád sarja; a nemesi „de” szócskát egészen önkényesen ragasztotta neve elé. Fiatalon Parisba ment, ő is, mint Stendhal, mint az egész nemzedék, zaval a szándékkal, hogy meghódítja a világot. Ő is a napóleoni lehetőségek bűvöletében élt: „amit ő kardjával ért el, azt én tollammal fogom megvalósítani”, írta fel a szobájában álló Napóleon-szoborra. De Balzac életétvágya nem olyan sápadt, önirónikus, elméleti, mint Stendhalé; az 1800 körül született nemzedék sok álmódója közt ő az élet embere, a valósággal teremtő kapcsolatban álló energia. Külsejében és belsejében egyaránt van valami túláradó, valami, ami Gargantuára, az óriás-gyermekre emlékeztet. Mindig jókedvű, mindig hangosan beszél és

gesztikulál, mindig óriási tervek töltik el és mindig minden kell neki, egész Paris, minden gazdagsága és élete. És munkabírása egyedülálló az irodalom-történetben.

Teljes szenvedéllyel vetette magát az irodalomba. Fiatalkorában álneveken írt vagy harminc regényt, mert egyiket sem tartotta még magához méltónak, Csakugyan nem is voltak azok. (Aki ilyen sokáig keresi a hangját, mondja csúfondárosan Sainte-Beuve, az attól félhet, hogy nem is fogja tudni mindig megtartani.) Közben megunta az irodalmat, amely nem hozta meg a kívánt pénzt és sikert és kilépett a gyakorlati életbe. Láta, hogy az irodalmon nem az író keres, hanem a kiadó; tehát kiadó lett. Kiadóvállalatán és nyomdáján azután elvesztette nemcsak a saját és családja pénzét, hanem még kedvesének vagyonát is és hátralévő életében mást sem tett, mint hogy írással, tehát „elmélettel“ szerzett pénzén törlesztette az adósságokat, amelyeket a „gyakorlat“ segítségével felhalmozott. A sors megbünteti azokat, akik, mint Jónás próféta, meg akarnak szökni hivatásuk elől.

Újra írásnak látott. Este nyolckor lefeküdt, de éjfélkor felkeltette magát, barátkámzsájában íróasztala mellé ült és dolgozott egyfolytában tizenkét órát, néha többet is, lankadó szellemét feketekávéval ébresztgetve. Így alkotta meg 1830 és 1850 közt a *Comédie Humaine* negyven kötetét. Élni nem ért rá máskor, mint a néhány délutáni órában, amely szabadon maradt. Ily mód!elkében elmosódtak a valóság és a regényeiben megteremtett világ határai; számos legenda szól arról, hogyan tévesztette össze regényalakjait a valóságos emberekkel, úgy beszélt róluk, mintha csakugyan élnének és mindenki ismerné őket.

Végre révbe érkezett. Adósságait kifizette és feleségül vette a lengyel Hanska grófnőt, az „étrangére“-t, akit éveken át csak levelekből ismert és szeretett. Nyugalmas élete mindössze egy évig tar-

tott, szervezete kilobbant, mint egy elhasznált vilánygő.

Irodalmi becsvágya is olyan nagyarányú, mint munkaereje: bemutatni az egész francia társadalmat, minden rétegét, minden foglalkozási ágát, minden vidékét, jellegzetes képviselőiben. Más regényíró az élet egy-egy kiragadott részét, egy-egy kiragadott életet ír meg, az ő célja a totalitás. Különös tehetsége, hogy csoportokat tud mozgatni és ábrázolni, ismeri az egyes szerepét a csoportban és a csoportok egymáshoz való viszonyát. Mint szociológust, a törvények érdeklik, amelyek a társadalmat mozgatják — és mint dinamikus természetű ember, e törvényeket a lelki erőkből, a szenvedélyekben találja meg.

A modern társadalom legfőbb mozgatója a pénzre irányuló szenvedély. Balzac maga is nagyon jól ismerte ezt. Ő a pénz első és mindmáig legnagyobb írói ábrázolója. Nincs az a pénzember, aki több élvezettel és lendülettel tudna diszponálni óriási összegek fölött, mint ő a regényeiben; és nincs az a szegény, aki olyan intenzíven tudna szenvedni néhány hiányzó frank miatt, mint ő, alakjain keresztül. Távol állt tőle a művészlelkek hagyományos irtózása az anyagiaktól, sőt az ellenkező végletbe csapott át; előre látta és előre megírta azt a kort, amikor a pénz, a nagy absztrakció, rettentő bendőjébe nyel minden konkrétumot.

Legnagyyszerűbben megrajzolt hősei a pénz- és hatalomvágy megszállottjai (Nucingen, Gobseck, Vautrin). Polgári, üzleties Napóleonok, bankókkal akarják meghódítani a világot; vagy vidékiek (Rastignac, Rupempré), akik magukhoz akarják ragadni a gyönyörűséges asszonyt, Parist, — Parist, a teljes élet y szimbólumát. (Gondoljunk Ady Endrére!)

Ha nem a pénz, akkor más szenvedély mozgatja alakjait, de mindig csak *egy* szenvedély. Balzac szerint, ha felismertük egy ember uralkodó szenvedélyét, ezen keresztül minden tettét és minden szavát meg-

érthetjük. Hulot báró (*Cousine Bette*, 1846) az érzéki szenvedély monomániakusa, Claes (*La recherche de Vabsolu*, 1834) az alkímiáé stb., stb. Még a jóság is gyilkos szenvedéllyé válhat: *Goriot apó* (1835) azon megy tönkre, hogy mániakusan szereti lányait. Ennek a jellemrajzolásnak az az előnye, hogy nagyarányú alakjai mélyen bevéődnek az olvasó emlékezetébe; de leegyszerűsíti a valóságot, nem ért az összetett jellemekhez, alakjaiból hiányzik az a nyugtalanító, feloldhatatlan és éppen ezért oly hiteles valami, ami Stendhal alakjait annyival igazabbakká és érdekesebbekké teszi az övéinél. Maga is ilyen egyszerű jellem volt, maga is egy szenvedély embere: az írás monomániakusa. Gargantuai életétvágya idővel írói energiává váltódott át. A regényírásban megtalálta a teljes életet, a pénzt és a hatalmat, amelyet a valóságban eredménytelenül keresett.

Világot teremtett, világot, amelynek részletgazdagságban sem szabad elmaradnia a valóság mögött. Legfőbb eszköze a leírás: aprólékos részletességgel mond el mindent hősének szobájáról, életmódjáról, ruhájáról, válogatás nélkül minden részletet. Pedig, mondja Taine, a felsorolás sokszor csak jegyzék és nem kép. Ebben a mindenre kiterjedő leltárfelvételben a naturalizmus őse; naturalista azonkívül kiábrándultságában, pesszimizmusában is, az emberi rosszaságot mutatja be újra és újra, hatalmas, romantikus tablókban. Az emberek, ha befelé talán „alapjában véve jók“ is, a létért való küzdelemben csakugyan nem angyalok; de gonoszságuk sokkal szürkébb, sokkal kevésbé színpadias, mint Balzac és később Zola regényeiben.

A legnagyobb és legnépszerűbb írók alkotásai-ban rendszerint sokkal több a giccs, mint a finom elefántcsonttorony-írók műveiben: gondoljunk Shakespeare-re, Dickensre vagy Dosztojevskijre. Balzacra is áll ez a megállapítás. Regényeinek meséje a legolcsóbb másodlagos romantika, a rémregény motívu-

maiból szövődik össze; szereti a rém-romantikus emberi szörnyetegeket, amilyen pl. Vautrin. Kompozíciója éppolyan tervszerűtlen, befejezései éppolyan elnagyoltak, mint Dickenséi. De elbeszélői nagyságban is csak Dickensszel lehet összemérni: csak kettejükben van meg a mesének ez a bőséges, kimeríthetetlen, magával ragadó minden kritikát lefegyverző áradata. Ők ketten tudták csak áthidalni a XIX. században keletkezett nagy úrt elit és közönség közt: azt adták, amit a nagyközönség várt az irodalomtól, de olyan nagyarányú, kegyelemszerű bőséggel, hogy az megszegyeníti a náluk sokkal előkelőbb, de vértelenebb alkotókat.

A stílus Dickensnek sem volt erős oldala; Balzacnak még kevésbé. Ahogy Jules Renard finoman írja Naplójában, Balzac talán az egyetlen, akinek jogában áll rosszul írni. Rendkívül bőbeszédű író; a mai olvasót erősen fárasztják közbeszótt elmélkedései, amelyek külön kötetben, mint amilyen a *Physiologie du mariage* (1830), nagyon élvezetesek, de megterhelik a regényt. Sokszor pedáns módra kérkedik sokoldalú tudásával és tájékozottságával, sokszor megöblös és hamis páthosszal beszél dolgokról, amelyeket halkán és egyszerűen kellene elmondani. Aggálytalanul használja a romantika olcsó stílusvirágait, amelyekről Stendhal annyira irtózott. Ritkán természetes, ritkán egyszerű. Stílusának csak olyankor mestere, amikor nem a saját stílusában ír: így a *Contes Drôlatiques-ban* (1831), a XVI. század elbeszélőit utánzó pajzán novellákban.

Hibáinak legfőbb forrása, hogy óriás-gyermeki természetéből hiányzott az önkritika. De ha van önkritikája, az megöli azt is, ami nagyszerű benne. Akármilyen eszközökkel is éri el, mégis élet az, amit regényeiben érzünk, gazdag, áradó, feszítő. Nemcsak kereste a totalitást, hanem meg is valósította. Taine szerint Shakespeare és Saint-Simon mellett Balzac az emberi természet megértéséhez szükséges dokumentumok legnagyobb tárháza.

Az ötvenes és hatvanas évek

Balzac fénykora a forradalmas negyvenes évekre esik, amikor a társadalmat semmi más nem érdekelte, mint maga a társadalom és még a rémregényíró is, mint *Sue* (1. ott) a szociális eszmékért szenvedett. Az ötvenes évek folyamán, az államcsíny és a Második Császárság korában politikai okokból el kellett hallgatnia ennek a hangnak vagy csak szentimentális felhígításban élhetett tovább.

A másodlagos szentimentalizmusnak legjellemzőbb alkotása az *ifjabb Alexandre Dumas* (1824—1895) világhírűvé lett *Kaméliás Hölgye*. (1852). Mái is mindenki ismeri Gautier Margitnak, a tisztalelkű, tüdőbeteg kurtizánnak szomorú történetét, színdarab, opera (*La Traviata*) és film halhatatlanította azóta. A romantika regényírói síkra szálltak a társadalom kitagadottjaiért; a Második Császárság szentimentális és igen szerelmes természetű korát csak egyfajta kitagadott érdekelte, de az nagyon: a Kaméliás Hölgy nyomán a megható demimonde-regények áradata indult meg. Erre a hamis és alacsonyrendű érzelme hullámra kell gondolnunk, hogy irodalomtörténeti helyén lássuk a keserű ellenhatást, Flaubert magas művészetét. Dumas fiú regényeinél többet érnek polgári színművei (*Frangiiion, Vami des femmes stb.*); *Augier-yú* (1820—1889) ő ennek a moralizáló műfajnak nagymestere.

*Gustave Flaubert** „merekítette márványba és ércbe azt, ami Balzacnál még izzó láva, Stendhálnál szeszélyes rögtönzés“, mondja legjobb magyar ismerője, Gyergyai Albert. Az írnudás, a gondos stílus, a helyes nyelvhasználat, az irodalom formai értékei

* *Gustave Flaubert* született 1821-ben Rouenban jómódú családból; 1840-ben Parisba ment jogot tanulni, 1846-ban birtokára, a Rouen melletti Croissetbe költözött és itt élte le hátralévő életét, nem számítva keleti utazását 1849-ben és kisebb párisi kirándulásait. 1880-ban halt meg.

egy nemzet tudatában sem olyan nagy fontosságúak, mint a franciában — és a franciák Flaubert-t tartják a próza legnagyobb mesterének, a leghibátlanabb francia írónak. Tökéletességét az idegen olvasó is megérzi, ha nem is tudja felfogni árnyalatbeli finomságait. A szavak csodálatos biztossággal sorakoznak helyükre; a jelzők, a gondosan kidolgozott hasonlatok pontossága megdöbbentő. És főképp ritmusa van ennek a nyelvnek, valami meghatározhatatlan, jóleső hullámlázása. Flaubert hangosan felolvasta magának mondatait, hogy megítélhesse jólhangzás szempontjából; csak azt a mondatot fogadta el, amelynek felolvasása nem okozott semmi nehézséget, nem állt ellentétben a lélekzés törvényeivel. Prózaritmusát tehát a lélekzés természetes ritmusa szabályozza.

Ezt a tökéletes stílust nem adják ingyen. Flaubert fiatalon elvonult a világtól morózus vidéki magányába, hogy minden erejét az írásnak szentelje. Semmi más nem érdekelt, sőt ostobaságnak tartott minden egyéb emberi tevékenységet. Műveihez nagy tanulmányokat végzett, utazott, könyvtárakra menő szakmunkát olvasott el, töméntelen jegyzetet készített. Nehezen, óvatosan, gyanakodva írt. Azt állítja, hogy néha nyolc napig is eltartott, amíg egy oldal elkészült. Azután újra olvasta és fáradhatatlanul javította művét; a *Tentation* pl. már majdnem készen volt, amikor megtudta, hogy disznója nem Remete Szent Antalnak volt, hanem a másik Szent Antalnak, és átírta az egész könyvet. Annyira beleélte magát a műbe, hogy amikor ahhoz a részhez ért, ahol *Bovaryné* megmérgezi magát, ő is belebetegedett. És mikor egy-egy könyve végre nyomtatásban feküdt előtte, mégis súlyos elégedetlenséget érzett. Így vált alakja az *írói lelkiismeret* legendájává, az utána következő nemzedékek utolérhetetlen mintaképévé.

Ebben a legendában találkozik össze írói és polgári ideál. Flaubert büszkesége nem a tanultság és finomság, mint a humanista íróké, nem a megszáll-

tottságot, mint a romantika embereié, hanem a végzett munka nagysága, a *teljesítmény*, A XVII. századi polgári származású klasszikusok, Boileau felfogása eléggé közeláll Flaubertéhez; ők is a mesterségbeli tökéletességet becsülték. De Flaubert-rel egy új, ha szabad azt mondani nagykapitalista vonás járul hozzá a munka megbecsüléséhez: nem elégszik meg azzal, hogy lelkiismeretesen dolgozik, hanem arra törekszik, hogy teljesítménye felülmúlja a többiekét, a szabadversenyből győztesen kerüljön ki. Nagykapitalista vonás Flaubert irodalmi intranzigenciája is: éppúgy megvet mindent, ami nem irodalom, mint ahogy a nagykapitalista lenéz mindent, ami nem pénz. Ez a századközép jellegzetes művészetfelfogása; az angol irodalomban *Ruskin* képviseli.

A „legenda“ szót azért használjuk, mert elfogadjuk a kritikusok gyanúját, hogy Flaubert nem is dolgozott mindig olyan megfeszítetten, mint ahogy hirdette. Hogy egy oldal megírása olykor nyolc napig tartott, az nemcsak lelkiismeretességén múlt, hanem lustaságán is. És főképp azon, hogy nehezen írt. Akik számára az írás természetes, kegyelemszerű ajándék, mint Balzac vagy Dickens, Tolsztoj vagy Jókai, könnyen és gyorsan írnak és a stílussal nem sokat törődnek. A stílus flauberti bálványozásába legtöbbször olyan író esik, aki nehezen ír.

Flaubert éppannyira romantikus, amennyire realista. A kétféle írói készség nem ötvöződött össze műveiben, hanem munkássága során egy realista regényt mindig egy romantikus regény követett. Romantikus regényeit bevallása szerint nagyobb élvezettel írta, viszont a realista regényeket tekintette komolyabb feladatnak.

Első regénye, a *Mme Bovary* (1857) teszi híres íróvá. Realista regény; tája a leghétköznapiabb francia kisváros, emberei valamennyien átlagemberek; nem típusok, mint Balzac alakjai, hanem olyan még csak nem is tipikus emberek, akikkel az olvasó mindennap

találkozik. A regény meséjét adó tragédia is mindennapi tragédia. Bovaryné a „meg-nem-értett asszony“, megfertőzte a „század betegsége“, sosem érzi jól magát ott, ahol él, elvágyódik a látóhatáron túlra, örökös belső nyugtalanságában megcsalja becsületes és teljesen jelentéktelen férjét, élete mindinkább kisiklik, mígnem a végleges lesüllyedés előtt öngyilkos lesz. A regény a polgári Flaubert vádirata a romantika ellen. De ugyanakkor — Flaubert a francia irodalom leginkább kétsíkú lelke — a romantikus Flaubert szatírja is a nyárspolgárság ellen. Mellékalakja, M. Homais, a patikus, Bovarynél is híresebb lett: az önelégült, félművelt, a Felvilágosodás és a forradalom nagy ígéit frázisok gyanánt szajkoló kispolgár, a nietzschei Bildungsphüister kitűnő arcképe. Flaubert gyűlölte a nyárspolgárokat és gyűlölte az „eszméket“, Homais úrból örök időkre nevetséges figurát csinált, mert csak azt látta benne, milyen kritikátlanul, mennyire belső élmény nélkül rajong a szellemi dolgokért. Pedig Homais úr, a XIX. század szellemi értékekért kritikátlanul rajongó nyárspolgára, még mindig sokkal többet ér a XX. század nyárspolgáránál, aki kritikátlanul lenézi a szellemi értékeket.

Második regénye, a *Salammo* (1862) történelmi regény. A francia romantika vonzódása a Kelet, a pogány ókor, a napban fürdő tág horizontok, a nyersen egyszerű szenvedélyek után ebben a regényben teljesedik ki legművészbibb formában. De hiányzik a regényből a romantika minden érzelmi velejárója, hideg, tárgyilagos, úgy szép, mint egy szobor. Flaubert legfőbb alkotói elve az *impassibilité*, a szentvelenség: az írónak nem szabad személyével résztvennie a műben, önmagából nem szabad semmit sem belevinnie, nem szabad szeretnie vagy gyűlölnie alakjait; csak ábrázolni szabad, tárgyilagosan, szentvelenül. Az elv helyesége nagyon is vitatható — *Salammo* mindenesetre ennek a távolságtartásnak a remekműve. Kár, hogy a történelmi háttér (Carthago harca a zsoldosokkal

szintén nagyon távoli, annyira nem függ össze semmi ma élő dologgal, hogy nem tud igazi érdeklődést felkelteni. Flaubert embergyűlölete ebben a színgazdag könyvben is megszólal: ókori figuráit csak a legnyersebb, emberalatti indulatok mozgatják, Flaubert Carthagója valahogy úgy marad meg az ember emlékezetében, mintha óriási hangyák vagy más nyüzsgő, nem-emberi lények lagnának benne.

Majd megint egy realista mű következett: *Uédu-cations sentimentale* (Érzelmek iskolája, 1869). Egy romantikus lelkű átlagfiatalembernek, Mme Bovary férfialakpárjának, a „század gyermekének“ élettörténete. Amennyiben történetnek lehet nevezni azt, ahol nem történik semmi. Frédéric Moreauval nem is történhet semmi, ez a leglényegesebb vonás benne: az idők csendesek ahhoz, hogy kívülről kerüljön be az események örvényébe, ő maga pedig sokkal passzívabb, semmint hogy valamit elkezdjen vagy vállaljon: az akaratnélküli embernek, az orosz és északi regények főalak; ának francia társa. A regény az idő műfaja. Események és változások egymásra következtetésén érzékelteti, hogy múlik az idő. Az Education azt érzeke tétí, milyen *lassan* múlik az idő, milyen észrevétlenül és milyen értelmetlenül folyik alá egy emberélet. A francia realista regény dezilluzionista hajlama itt éri el legmagasabb fokát, az Education az a priori kiábrándultság regénye: életünk oly üres, hogy nincs is miből kiábrándulnunk.

A realista részletmunka után megint egy nagy romantikus műben pihente ki magát: a *Tentation de Saint Antoineba* (1874). Remete Szent Antal előtt a pusztában felvonul a test és a szellem valamennyi kísértése és gyönyörű monológban mutatkozik be. A legnagyobb teret az emberi butaság kigúnyolása foglalja el, felvonulnak a primitív és ókori vallások istenei, hogy az olvasó elképedjen, mikben tudott hinni az emberiség. Flaubert ebben a műben sokkal szabadabban engedi kép- és szófantáziáját, mint

egyébkor: a szfinksz és a chiméra párbeszéde pl., bár prózai a legszebb francia költemények egyike.

A *Trois contes* (1876) három novellája közül az egyik, a megrendítő *Un coeur simple*, a naturalizmus alapokmánya, míg a másik kettő, *Hérodias* és különösen az utolérhetetlen tökéletességű *Légende de Saint Julién VHospitalier* Flaubert romantikus színeit legszebb, legtudósabb csillogásukban mutatja be.

Élete végén ismét egy nagy realista regényen dolgozott, a *Bouvard et Pécuchet-n* (1881). Flaubert mint író szenttelen volt, de mint ember szenvedélyes: szenvedélyesen gyűlölte a butaságot, oly szenvedélyesen, hogy állandóan rá kellett gondolnia, nem tudta levenni róla szemét, gyűjtötte a butaság nevezetesebb megnyilatkozásait, undorodó, beteg élvezettel. A *Bouvard et Pécuchetbn* a butaság nagy hőskölteményét akarta megírni: két ostoba nyárspolgár kalandjait az érzelmek és főkép a gondolatok világában. Bouvard és Pécuchet unalmukban és ostobaságukban minden tudományba belekontárkodnak és mindenkiből kiábrándulnak. A könyv, azt hiszem, egyúttal a tudományt magát, a XIX. század nagy bálványát is ki akarja gúnyolni. Flaubert, azt mondják, ezeröttszáz szakkönyvet tanulmányozott át e műhöz és mindent abból a szempontból olvasott el, hogy mennyire nem érti meg Bouvard és Pécuchet. Micsoda kiábrándultság kell ahhoz, hogy valakit a tudomány csak ezért érdekeljen!

Flaubert impassibilitása és a zolai naturalizmus között a *Goncourt-üvérek** regényművészete az átmenet. A *Germinie Lacerteux* (1864) Zolára saját bevallása szerint a legnagyobb hatással volt. A regény előszavában a szerzők bejelentik, hogy az egyszerűek, az alázatosak regényét akarják megírni. Egy cseléd sorsát mondják el, mint Flaubert az *Un coeur simple*-ben. Mindkét mű hősnője egész életén át tárgyat keres fölösleges szeretete számára; de míg Flaubert

* *Edmond de Goncourt 1822—1896 és Jules de Goncourt 1830—1870.*

mulat az együgyű szíven, aki végül is egy papagájnál köt ki és azt lassankint a Szentlélekkel azonosítja, a Goncourtok hősnője tragikus és megindító. Az impassibilité elhajlik a szociális részvét felé.

Germinie Lacerteux története belső történet, a hisztéria egyik első mélyreható elemzése az irodalomban. A Goncourtok a betegeshez vonzódnak. Büszkén írja sokkal később Edmond a naplójába: „Mi voltunk a modern idegesség Keresztelő Szent Jánosai“. Ez is örökségül száll a naturalizmusra. Miért érdekli őket ennyire a pathológia? Részben, — ez a bevallott ok — mert a lélek bűvárai számára a lélek kóros elváltozása tanulságosabb, mint az egészséges állapot, az orvos is a beteg szerven tudja legjobban tanulmányozni az illető szerv működését. De az igazi ok az, hogy a Goncourtok és akik a nyomukba jönnek, többé-kevésbé tudatosan a szenvedés regényeit akarják megírni, az emberi gyötrelém teljes enciklopédiáját. E célkitűzésben a kor mélységes, alkati pesszimizmusa fejeződik ki. A klasszicizmus és a romantika szép álma után, mondják, lássuk a rideg valót — és a valóság a szenvedés.

De stílusuk előkelő, sőt kényeskedő, keresetten egyéni, „artisztikus“, ahogy ők mondják. Személy szerint nagyon távol álltak a szenvedőktől, az alsó néposztálytól. Tőkájük kamatjaiból élő jómódú emberek, aszkétikus lelkesedéssel és aszkétikus elkeseredéssel szentelik egész életüket a művészetnek. Csak az irodalom és a képzőművészet érdekli őket, mással, mint íróval és művésszel nem is érintkeznek. Napokra bezárkóznak otthonukba és sajátos kollaborációval dolgoznak regényeiken: megbeszélnek egy-egy részt, azután mindketten kidolgozzák, majd összeegyeztetik a két szöveget. A rendkívüli műgondot, az artisztikus stílust csak a céhbeliek tudják igazán megérteni, a Goncourtok az írók írói — mégis megmérgezi életüket a sikertelenség, annak felismerése, hogy a nagyközönség nem kíváncsi az elit-írók művészetére.

Hatalmas közös *naplójuk*, amely annyi rendkívül becses adatot tartalmaz a hatvanas és hetvenes évekre vonatkozóan, az elit-írók szenvedéseinek dokumentuma. A sikertelenség elszigetelő ereje lassankint őket is pathológikusakká teszi: úgy érzik, minden újat ők találtak ki, tőlük lopták el a többiek, kínosan követelnek maguknak témákat, ötleteket, mondatokat — gyakori betegség irodalmárok közt.

A Goncourtok esetében az a tragikus, hogy csakugyan mindent ők találtak ki. A századvégi „modernség“ minden szála hozzájuk vezet; oly gazdag kezdeményezők, mint a XVIII. században Diderot. Hiperszenzibilis finomságukkal minden árnyalatra reagáltak és új szépségeket fedeztek fel: ők hozták divatba a japán művészetet és a rokokót. A *La Femme du dix-huitième siècle* c. korrajzuk (1862) regényeikkel egyenrangú alkotás.

A flamand *Charles de Coster* (1827—1879) hatalmas próza-eposza, a *Thyl Ulenspiegel* (1868) nem fér el a XIX. század műfajai közt. Népkönyv; hőse az alnémetek Bolond Istókja, Till Eulenspiegel és mellette Sancho Panza gyanánt Lamme Goedzak, a kolduló barát. *Lemonmer*, a belga író, a flamand föld bibliájának nevezte ezt a könyvet. A XVI. században, a flamand szabadságharc idején játszódik, groteszk, trágár, hősies és jelképes részek vad összevisszaságban kavarnak benne, boszorkányok és emberfarkasok között élünk és a regény legfőbb alakja a főszörnyeteg, II. Fülöp spanyol király. A könyv nagyon érdekes, de amikor letesszük, az az érzésünk, hogy nem tudjuk, miről volt szó benne; visszamarad belőle valami életérzés, ami Brueghel festményeivel és azzal a borzalommal rokon, amelyet a XVI. század nagy festői és írói fejeztek ki: hogy az élet nagyszerű és nincs semmi értelme.

Lassankint a kor színpada is átszerelt a romantizmusról a realizmusra. A francia színpad ura a csodálatos termékenységű Eugène Scribe (1791—1861)

után Victorien *Sardou* (1831—1908). Scribe az első mestere a *pièce bien faite*-nek, a színpadi hatás minden eszközével felépített színdarabnak; darabjai által a költészet végleg leszorul a színpadról, hogy helyet engedjen az ügyességnek. Scribe darabjai közül ma is él az színpadon az *Egy pohár víz*, Sardou darabjai közül pedig a humoros Napoleon-darab, *Mme Sans Gêne*.

A történelemírás

Az ötvenes és hatvanas években Franciaország is a vasútépítések és nagy vállalkozások korát éli, mint Európa többi országa, „enrichissez-vous“, gazdagodjatok meg, a nagy jelszó. A józan gondolkodás, a tények tisztelete uralkodik a szellemeken is és ennek nem felel meg a regény, bármennyire realiztikus is. Ez évtizedek igazán reprezentatív és legnagyobb utóhatású írói a tények és a kérlelhetetlen tárgyilagosság két csodálatos történettudósa, *Taine* és *Renan*.

Közvetlenül előttük *Jules Michelet* (1798—1874) uralkodott a francia történetírásban. Michelet a romantika zseniális történetírója. Nagy munkájának, az *Histoire de France*-nak legerősebb része a középkor története (1833—1844). Michelet úgy látta a történelmet, mint Victor Hugó: színes, lobogó, gyönyörű tablókban, az egyik oldalon álltak a királyok és a papok, a másik oldalon a nép. A királyok és a papok erőszakkal és csellel elnyomták a népet, a nép pedig időnkint hősiessz szabadságharcokkal segített magán. Míg Hugó a királyokra haragudott jobban, Michelet inkább a papokra, a középkor „sötét babonáira“.

Taine és *Renan* fellépése ellenhatás a romantika személyes, pathetikus és tudatosan elfogult, politikai irányzatú történetírása ellen. Ők is az impassibilité hívei, mint *Flaubert*. A történetírást tudomány-nyá akarják tenni. A francia és a német szellem

ritka és páratlanul szerencsés pillanatban találkozott bennük: a német tudomány termékenyítette meg gondolkozásukat és ők a német filozófia és kutatás tartalmát francia világossággal, jőzansággal és formaművészettel egyesítették. Ellentétes fajok kulturális vérkeveredése talán még sosem vezetett ilyen nagyszerű eredményre.

*Ernest Renan** vallásos breton paraszток ivadéka, papnak készült, de vallási kétélyei következtében elhagyta az egyházi pályát, hogy mint független tudós a vallástörténetnek szentelje életét. Kétélyeit nem filozófiai okoskodások váltották ki, mint a Felvilágosodás, a Voltaire-kor embereinek tagadását, hanem a történelmi kutatások, a német biblikritika eredményei. Nem arra jött rá, hogy a vallás tanításai nem igazak, mert ellenkeznek az ész törvényeivel, hanem arra, hogy másképp igazak: ezek is történelmi és társadalmi körülmények függvényei, mint minden a világon; igazak, de csak relatív igazságok vannak.

Életének nagy műve a hétkötetes *Histoire des origines du christianisme* (A keresztem scg eredetének története, 1863—81), amelyhez később bevezetés gyanánt megírta öt kötetben az *Histoire du peuple d'Israeh*. Legnagyobb feltűnést, megbotránkozást és rajongást az első kötet, a minden nyelvre lefordított, számtalan példányszámban elkelt *Jézus élete* váltott ki. Jézus alakját pusztára emberi és történelmi szempontból nézi, mélységes, vallásos hódolattal ugyan, de ez a hódolat az embernek, a békességes, költőien szelíd, pálmafák alatt sétáló nagy vallási géniusznak szól, nem az Istenfiának. A későbbi kötetek valamennyien felülmúlják ezt az első, kissé még határozatlan kötetet, a szentírásbeli történetet páratlan

* *Ernest Renan* szül. 1823-ban Tréguierben. 1845-ben elhagyja a papi pályát. A *Bibliothèque Nationale* tisztviselője és a *Collège de France*-on a sémi nyelvek tanára. 1863-ban a *La vie de Jézus* által kiváltott botrány következtében elveszt' állását, később visszanyeri. Sokat utazik Keleten, a Szentírás színhelyén. Meghal 1892-ben.

művésziességgel állítják be történelmi és társadalmi környezetébe, megelevenítik a mellékszereplőket, élénk vetítik a tájat. Renan nagy tehetsége, amint Brandes mondja, nemcsak a tények kritikai elemzésében nyilvánul meg, hanem még inkább a szintézisben, amellyel szétszórt részekből élő egészet tud alkotni. A bűvös kötelék, amely az egészet összetartja, a pszichológia nagy francia tudománya, a belülről való megértés.

Renan külsejében is mindig megőrizett valamit a papból és lelkében sem vált sosem vallástalanná. Vele új korszakba lépett a kételkedés: ő az, aki kételyében is kételkedik. Semmi sem áll távolabb tőle, mint az elbizakodott tagadás, amely a Felvilágosodás embereit eltöltötte. Végtelen gyengédséggel fordul a vallás tényeihez; ha nem is hisz bennük, tisztában van értékükkel. „Bölcs az“, mondja, „aki tudja, hogy minden csak kép, előítélet, szimbólum és hogy a kép, az előítélet, a szimbólum szükséges, hasznos és igaz.“ Egész lelkével magába fogadja nem a vallás igazságait, hanem a vallás szépségeit.

Így keletkezik az a lelki magatartás, amelyet dilettantizmusnak nevez. A renani értelemben vett dilettantizmus Bourget meghatározása szerint az a szellemi diszpozíció, amely sorra az élet különböző formái felé fordít bennünket és arra készlet, hogy valamennyinek odakölcönözzük magunkat, anélkül, hogy valamelyiknek is odaadnók magunkat. A „dilettáns“ az élet legmagasabbrendű élvezője. Mindent megért és semmit sem fogad el; „megértése révén vesz részt a dolgok végtelen termékenységében“.

Innen erednek Renan sűrű önellentmondásai és ironikus játékossága a nagy igazságokkal szemben. A nagy igazságok mind megbízhatatlanok — csak az árnyalatok a fontosak, a tudomány célja a nuance. Ilymód készíti elő Renan a századvég impresszionizmusát, hangulatkultuszát. Stílusa is a hajszálfinom árnyalatosság által vált az irodalmi elit mintaképévé. Művészete tetőfokát nem nagy történelmi műveiben

éri el, hanem szépirodalmi alkotásaiban, a négy „filozofikus drámában“. Közülük az első kettő (*Coliban*, 1878 és a *VEau de Jouvence*, 1880) Shakespeare *Viharjának* folytatása: Prospero, Ariel és Caliban sorsában példázza a szellem sorsát a társadalomban. Ő is feltétlenül hisz a tudományban, mint Taine, ő is abban látja a történelem egyetlen értelmét, — de a társadalom, az emberiség számára ő sem vár túlságosan sokat a tudománytól. A tudomány üdvöt ad annak a kevés embernek, aki arra született, hogy vele foglalkozzék és taian-talán nagylássan áthatja és jobb útra téríti a tömeget is; de egyelőre a tömegeknek nem kell a tudomány és ha az avatatlanok kezébe kerül, a tudatlanságnál is sokkal rosszabb és veszedelemesebb.

*Taine** alkati különössége az, hogy benne egy nagy filozófus egyesült egy nagy történetíróval. Figyelmét a konkrétum, a kultúra ezerarcú változottsága vonja magára, de gondolkozása minden tényből azonnal az általános érvény, a törvény felé halad. Gondolkozásának ezt a nomothétikus, törvényalkotó irányát a francia szellem geometrikus hagyományán kívül a természettudomány determinálta. A németektől átveszi a hitet a fejlődésben. Miután a tudomány megállapította a törvényeket, amelyek a látható világ jelenségeit irányítják, a jövőben megállapítja majd a lélek törvényeit is, amelyek a történelem és a társadalom útját szabják meg.

Mert az emberi világban is, tanítja, minden éppúgy összefügg, mint a természet világában, minden dolog ok is és okozat is, az embernek éppúgy nincs szabad akarata, mint a lehulló kőnek, azt teszi, amit

* *Hippolyte-Adolphe Taine* szül. 1828-ban Vouziersban (Ardennes). 1851-ben tanár lesz, de csak egy évig bírja ki a konzervatív szellemet, amely ekkor a közoktatást irányítja. Első sikere az erősen ironikus *Les Philosophes français au XIXe siècle* (1857). 1864-től az *Ecole des beaux-arts* tanára. 1878-ban nagynehezen bevélasztják az Akadémiába. 1893-ban hal meg.

a három nagy determináns, *a faji a környezet és a történelmi pillanat* előír a számára. „A bűn és az erény éppolyan termék, mint a vitriol és a cukor.“ A történelemben nincs jó és nincs rossz, nincs szép és nincs csúnya, legalább is nincs a tudós számára; a tudós feladata az, hogy tárgyilagosan, előítélet nélkül össze-szedje a „kicsiny jellemző tényeket“ és ezekből ki-következtesse azokat a hatóerőket, amelyek révén minden szükségképen úgy lett, ahogy lett: meg-keresse a történelem törvényeit. Ez a *pozitivizmus*.

Nehéz kevésbbé művészies történetfelfogást el-képzeln. De szerencsére Taine művész volt, nagy művész, filozófiája ellenére. Gondolkozásában *Hegel-ből* indul ki, de ahol Hegel értekeznek, ő leír vagy jellemző anekdotát mond el. Taine természetesen nagyszerűen számolt, hiszen egész világképe a mathe-matika és a zene felé irányította, — de mialatt számolt, a számok mindig megjelentek előtte egy képzeletbeli fekete táblán. Ez jelkép lehetne: Taine csodálatos biztonsággal találta meg az elvont, általános érvényű törvényeket, de a törvények mindig ezer apró színes vonással, konkrét és élő formában jelentek meg előtte. Általános igazságait ma már kételkedéssel fogadjuk, nagyon is egyszerűek, nagyon is geometrikusak, nagyon is franciák; de a tények, amelyeket tételének illusztrálása gyanánt felvonultat, öncélúan is meg-állnak a világban, mint művészi képek, alkotások; és logikus láztól megszállott egymásra következésük rit-musa magával ragad.

Taine irigyelte Macaulayt, hogy verset is tud írni (ő csak két szonettet írt, mind a kettőt macskákról) és regényíró szeretett volna lenni. Egy regénytöredéken kívül megírta *La vie et opinions de Thomas Graindorge* c. igen szellemes regényszerű könyvét egy öreg amerikai milliomos párisi tapasztalatairól. Az irodalomtörténetíró örökös fájdalma, mondta egyszer *Cysarz*, a modern német irodalom-történész, hogy csak „kívülről“ szereti az irodalmat,

kisebbségi érzés fogja el még a másodrendű alkotóval szemben is. Ilyenkor, mondta Cysarz, találjon vigasztalást abban a gondolatban, hogy mégis csak Taine volt a legnagyobb francia regényíró. Ha nagy történelmi műveit vagy akár tanulmányait, a *Görög; az Olasz, a Németalföldi művészet bölcséletét* olvassuk, az elmélet rövidesen szétfoszlik előttünk és marad az ábrázolás tökéletes plaszticitása, az intuíció páratlan mélysége.

Az angol irodalom történetét (1864) azért írta, ' hogy a gyakorlatban, működésben mutassa be elméletét a faj, a környezet és a pillanat determináló erejéről. Nem vette észre, hogy éppen fordítva jár el, mint ahogy elve értelmében kellene: nem a kis tények alapján következteti ki az általános igazságot, hanem intuíciójával előbb találja meg az igazságot és azután keresi meg hozzá az igazoló tényeket, — minden ludós így jár el a szellemtudományokban. Teljesen tisztában volt már vele, hogy egy bizonyos kornak minden jelensége összefügg egymással, ugyanaz a titokzatos valami nyilvánul meg egy kor irodalmában, zenéjében és öltözködésében, stb.; fel is fedezte, mindenkinél előbb, ezt a közös valamit, ami összetartja a jelenségeket, de nem tudatosodott benne, hogy ez a valami mennyire szellemi természetű, mennyire nem olyan, mint a vitriol vagy a cukor. Így történt, hogy megalapította a *pozitivista* irodalomtörténetet és *Az angol irodalom története* mégis a pozitívizmust leváltó és hatalmát megtörő *szellemtörténeti* irány legnagyobb alkotása, a pozitivista módszer legszebb cáfolata.

Taine a szélső baloldalról, a konzervatív világkép félelmes ellenfeleként indult; utolsó, befejezetlen művével, a *Les origines de la France contemporaine-ni* (1875—93) mégis magára vonta a haladás híveinek gyűlöletét és teljesen elveszítette népszerűségét. Taine ugyanis ebben a műben, amely az 1871-es összeomlás hatása alatt született meg, kegyetlen tárgyilagossággal világitotta át nemcsak az ancien régime-et, amelynek a

forradalomban el kellett buknia, hanem magát a forradalmat is. Taine, mint Renan, bizonyos szellemi arisztokratizmus híve volt, megvetette a születési arisztokráciát, de megvetette a demokráciát is, mert áthidalhatatlannak érezte az ürt elit és köznép között. Intuíciójával előre sejtette azt a kort, amelyet egy későbbi nagy író a tömegek lázadásának nevez, a francia forradalom példáján látta, mit jelent az, amikor a nép annyira felszabadul, hogy az anarchia elől a rémuralomba kell menekülnie. Megoldást ő sem tudott, éppoly kevéssé, mint az „elit-gondolat“ későbbi hívei. Orvosságul a hagyományok tiszteletét, az organikus fejlődésben való bizalmat ajánlotta, de a XIX. század vezető elméi közül kevesen tettek annyit a korhadt hagyományok lerombolásáért, mint éppen Hippolyte Taine.

A líra

Utoljára hagytuk a korszak mostoha gyermekeit, a lírai költőket. Úgy is csak okkal-móddal függnek össze a realista korizléssel, inkább a következő korszakot készítik elő.

A kor költő-vezére a távollevő Victor Hugó helyett *Leconte de Lisle**. Azt kereste a lírában, amit Flaubert a prózában, Taine és Renan a tudományban: a személytelen tárgyilagosságot. A költő ne önmagáról beszéljen, ne játsszék és ne tüntessen érzelmeivel, hanem az örök szépséget ábrázolja és ő maga tűnjék el műve mögött. És főképp ne keveredjék bele politikai eszmék harcába; álljon magasán a napi kérdések fölött, éljen az eszmék aszkétájaként „elefántcsonttornyában“: ez a *l'art pour l'art*.

* *Charles Leconte de Lisle* szül. 1818-ban a tropikus Réunion szigetén. Hosszas utazások után Parisban telepedett le. Eleinte a szocialista eszmék híve volt, majd a görög szellemben találta meg önmagát. Meghalt 1894-ben.

Az *impassibilité* elvét a lírában sokkal nehezebb keresztülvinni, mint a prózában. Mert miről írjon a költő verseket, ha nem önmagáról és érzelmeiről? Leconte de Lisle, aki a valóságot akarja tárgyilagosan ábrázolni, kénytelen ahhoz a valósághoz fordulni, amely önmagában is költőies: a történelemhez és az exotikus természethez. *Poèmes Antiques* c. első verseskötetében (1853) a romantikus feledés után újra felfedezi a görög szobrok nemes vonalvezetését, „szenvtelen szépségét“ és bevezeti a francia költészetbe Indiát, *Poèmes Barbares-*di (1862) pedig az északi és a primitív exotikumot; szóval a költészet földrajzi határait kitérítve a romantikus expanzió túlra is. Benne is, mint a rokonlelkű Flaubertben, nagyon erős a vallástörténeti érdeklődés, mithoszokat és isteneket farag tiszta verseibe, olykor Hugót is felülmúló színpompával.

Ugyancsak a *Poèmes Barbares-ban* vannak Leconte de Lisle leghíresebb versei, amelyek hatalmas exotikus vadállatokról szólnak, kondorról, jaguárról, fekete párducról, elefántról. Ma, amikor a népszerű exotikus irodalom és főképp a filmfelvételek révén közelebről ismerjük a trópusokat, mint Leconte de Lisle közönsége, vadállatait túlságosan ünnepélyes és programmszerű bestiáknak érezzük, übertieret, állatfölötti állatok. Csak néha sikerül kifejeznie az emberalatti világ érthetetlen, ösvilági, vad félelmeit: *Les Hurleurs*.

Eszmei mondanivalója a pesszimizmus. Már nem a romantika viharos, élményszerű világfájdalma, hanem a következő állomás az európai szomorúság történetében, a filozófiai, világnézeti keserűség. Talán ezért is oly kevésbé hatásos; túlságosan szépen, túlságosan tudatosan bizonyítja, hogy meghalni jobb, mint élni — pesszimizmusa cifra, ahogy Kosztolányi mondja.

Leconte de Lisle később egy iskola, a *parnassiemk* vezére lett; a nála sokkal nagyobb *Baudelaire*, a századközépi Európa legnagyobb, egyedülállóan nagy költője magányos óriás maradt.

Egy költő alkotása nemcsak verseiből áll, hanem személyiségéből is, amelyet sokszor nem kisebb gonddal dolgoz ki, mint verseit. *Baudelaire** személyiségét Byron és az angol világfi-költők mintájára stilizálta meg. Eleganciában és tartózkodásban az angolokat követte. Versei és a róla szóló megemlékezések egyaránt tanúsítják, hogy nagyon szerette a macskákat, akár „a forró szerelmesek és a zordon tudósok“, Théophile Gautier szerint ő maga is olyan volt, mint egy nagy macska: szép és lusta, gögös és kényes. Irtózott a köznapi élet érintésétől, büszkesége nem ismert határt, szinte minden emberi dolgot rangján alul levőnek tekintett, csak az alkotást tisztelte. De nehezen és keveset írt. Egész életén át készült valami nagy mű megírására; szörnyű lelkiismeretfurdalások gyötörték, hogy nem dolgozik és azután lelkiismeretfurdalásai is csak gátolták a munkában. Alámerült alkotói tehetetlenségének tudatába és otthonosan érezte magát benne, mint minden büntudatban.

Művészetfelfogása Flaubertéval és Leconte de Lisle-ével rokon, tehát elméletünk szerint nagypolgári jellegű. Származása, neveltetése és vagyona révén is a nagypolgársághoz tartozott. Hatalmas összegeket örökölt és vert el rövid idő alatt, hogy azután egész élete a hitelezők elleni harcban, keserves anyagi gondok közt teljék el, — de ezek a gondok nem a nyomorgó bohém, hanem az elkényeztetett, a tékozló fiú gondjai.

* *Charles Baudelaire* szül. 1821-ben Parisban. Apját korán elvesztette, mostohaapjával, Aupick tábornokkal nem értik meg egymást. A tábornok Baudelairet 1841-ben tropikus hajóútra küldi, hogy ne legyen mindig szeme előtt. Baudelaire 1842-ben visszatér, megkapja örökségét, felét két év alatt elkölti. 1844-ben ál-öngyilkossága dacára gondnokság alá helyezik. 1848-ban résztvesz a forradalomban, de attól kezdve kerül minden politikát. Verseskötete, a *Les fleurs du mai* 1857-ben jelenik meg, a császári kormány perbe fogja erkölcstelensége miatt. 1864-ben Bruxellesbe megy, sikertelen előadásokat tart a modern festészetéről, majd hosszabb ideig ott marad, bár gyűlöli a belgákat és gyilkos verseket ír róluk. Utolsó esztendeiben régi betegsége elhatalmasodik, elveszti beszélőképességét. 1867-ben Parisban hal meg.

Éppen ezért, mert ennyire nagyburzsoa volt, minden elődjénél erősebben élt benne az „épater le bourgeois“ hajlama, szerette megdöbbszteni az együgyűen józan polgári világot. Társaságban, nyilvános helyen, ismeretlen emberek közt váratlanul és udvarias, dandys faarccal olyan kijelentéseket tett, hogy minden polgár hajszála az égnek állt, azután elégedetten távozott. Gondosan megjátszotta a csendes és hideg örülte és mély vonzalom fűzte az igazi örültekhez, mint amilyen *Gérard de Nerval* volt (1808—1855), költőtársa és barátja, a német-romantikus lelkiség francia költője. Versei közül is bizonyára sok készült pour épater le bourgeois, így az *Une Charogm*, amelyben hosszadalmas részletezéssel írja le egy állat feloszló hulláját, hogy végül is levonja a tanulságot: látod, ilyen leszél te is, kedvesem! Ő az a költő, akiben megerjedt és csípős szeszé vált a polgári lét biedermeieres édessége.

Hasonló a helyzete a romantikával szemben: mélyen romantikus természet, a szertelen szenvedélyek, vad új színek, a feltétlen eredetiség és feltétlen individualizmus híve, — de benne a romantika is önmaga ellen fordul. A romantika ihlet-kultuszával szemben a tudatos, kimért alkotás értékét hirdeti, „egy jó költő“, mondja, „mindig az utolsó sort tartja szeme előtt, amikor az elsőt leírja“. A romantikus természetességgel szembehelyezi a *le goût de Vartificiel*) a mesterséges dolgok szeretetét. Amint a kifestett nő korszerűbb és magasabbrendű a festetlenénél, mondja, a keresett és ritka szavakkal díszes költemény többet ér a természetesen omlónál, a mesterséges élvezetek boldogítóbbak a természeteseknél, könyvet írt *Les paradis artificiels*, Mesterséges Paradicsomok címen a hasis és az ópium dicséretére.

Természtől fogva hívő és katolikus lélek, a katolicizmus szertartásai, tanai, középkori lírája, amely továbbél az egyház énekeiben, formálónak költészetére. De a katolicizmus is önmaga ellen fordul benne, büntudattá és sátánossággá lesz. A *bün-*

tudat Baudelaire legerősebb mondanivalója. Állandóan úgy rajzolja magát verseiben, mint Szent Ágoston fiatalkori önmagát: a kárhozat mocsári fényei táncolnak körülötte romantikus színpompában, gyötrött víziói nem maradnak el a próféták és Dante mögött. „Elátkozott költő“, akinek sírja fölött farkasok ordítanak, kiéhezett boszorkányok és trágár aggastyánok üzik undok játékaikat, fekete gazfickók esküsznek össze. A múlt is mindig kínos lelkiismeretfurdalás alakjában jelenik meg előtte.

De ebből a büntudatból hiányzik a megjavulás szándéka. A költő otthon érzi magát a büntudatban, ez atmoszférája, amelyben verseinek vad növényzete kivirágzik. Innen már csak egy lépés a sátánosság. A középkori sátánosság, amint *Proust* egy csodálatos elemzéséből tudjuk, csak mélyen vallásos lélekben található otthonra, a sátánosság az Istenhit negatív formája. Baudelaire is, mint a régi sátánosok, minthogy nem érzi magát eléggé jónak és tisztának ahhoz, hogy Isten zászlaja alá álljon, fogvacogó, gyilkos önkívületben átáll az Ellenség táborába. Byron és a romantika nem jutott el ideig; Byron tisztelte a Sátánt, diplomáciai tárgyalásokba bocsátkozott vele, de megőrizte vele szemben függetlenségét. A baudelairei versek állandó látogatója a démon, kísérteties pompával, a rémület ragyogásával körülvéve. Minthogy nem tud jó lenni, öngyilkos hőrizmussal vállalja a gonosz-ságot. Versei egy fekete szépségű boszorkányszombat állomásai.

Ezt fejezi ki a nagyszerűen összefoglaló cím, a cím, amely talán még erősebben csengett tovább az utókor fülében, mint maguk a versek, *Les fleurs du mai*, a Gonosz virágai. Mint ahogy Spengler *Untergang des Abendlandes-je* vagy Nietzsche *Jenseits von Gut und Böse-je* is elsősorban címe által hatott. Érdekes, hogy ezt a tökéletes címet nem Baudelaire találta ki; a kávéházban született, mint annyi végérvényes megfogalmazás.

Baudelaire lázadása átmenet a biedermeier idők tisztas erkölcsösége és a későbbi korok teljes erkölcsi közönye közt. Ő vitte be a költészetbe a bűnös szenvedélyek, a kaini zendülések és az elhibázott életek megdicsőülését. De ez a negatív erkölcsiség még mindig erkölcsiség; aki dacolva szembeszegül az erkölcsi eszményekkel, még mindig hisz bennük, még mindig nem tart mindent relatívnak.

A romantikusok úgy érzik, hogy a kezdetén vannak valaminek, előhírnökei egy szebb kornak; Baudelaire az első, aki úgy érzi, hogy a végén van egy kornak, az első dekadens. A késői római császárság és Bizánc példájára hivatkozik; elfordul az egyszerűtől, idegeinek, mondja, raffináltabb izgalmakra van szüksége, érzékeinek túlságos élességére büszke, felfedezi a költészet számára a szagok birodalmát.

Megváltoztatja a költői szerelemtant is. Szemben a szerelem betegség; lelki betegség, amelyet szégyelni kell, amelyet büntudat nélkül elképzelni sem tud. Ösztönösen olyan nőt választ magának örök társul, akivel semmi más kapcsolata nem lehet, mint a felborzolt érzékeké: egy félvad, tudatlan, rosszindulatú és mohó néger nőt, aki a trópusok buja erdeire emlékezteti. Kedvese vámpír, aki a vérét szívja és a költő hozzá van kötve, „mint a fegyenc a lánchoz, mint a vad játékos a játékhoz, a palackhoz a részeges, a férgekhez a dög — átkozott, átkozott legyen!”

De az ilyen szenvedélyes felkiáltások ritkák. Szerelme fagyasztóan hideg. Baudelaire a hideg költőkhöz tartozik, Heine lélekszomszédságába; tárgyilagos, impassible. A nőt legszerelmesebb verseiben is groteszk állatokhoz hasonlítja, majomhoz, elefánthoz, táncoló kígyóhoz; legtöbbször úgy áll vele szemben, mint a festő a modelljével. Szépségét akarja ábrázolni, halhatatlan versekbe zárni, mielőtt elragadja a mulandóság. A lelke nem érdekli, beéri a szép látszattal.

A költészet legfőbb célja a Szépség, a megköze-
líthetetlen ideál megközelítése, a lerajzolhatatlan
lerajzolása. „Ez a lelkesedés“, mondja, „teljesen
független a szenvedélytől, amely a szív részegsége és
az igazságtól, amely az ész tápláléka. Mert a szenved-
ély természetes dolog, túlságosan is természetes;
sértő, disszonáns hangot visz a tiszta szépség birod-
almába; túlságosan mindennapi és túlságosan heves,
megbotránkoztatja a tiszta Vágyakat, a kecses Melan-
kóliákat és a nemes Kétségbeeséseket, amelyek a köl-
tészeti természetfölötti birodalmát lakják.“ A *poésie*
pure, a tiszta költészet programját senki sem fogal-
mazta meg szebben.

A Szépség így szól Baudelaire szonettjében:

*Je suis belle, o mortels! comme un reve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trone dans Fazur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.**

Bűntudat és sátánosság, dekadencia-érzés, szere-
lem-betegség és a távol, életidegen Szépség kultusza:
mindez együtt azt jelenti, hogy Baudelaire az Ellen-
párthoz tartozott. Azok közé, akik az étellel szemben
a halál pártján állnak, akik felismerték hívó édességét

** Oly szép vagyok, mint egy kőarcú álom,
A keblemen haltak meg ezerek,
De a költő, halálos ideáлом,
A vérért, a könnyért még jobban szeret.*

*Mint szifinsz ülök értetlen s egyre rontok,
Hó a szívem, fehér hatyúpihe;
Gyűlölöm a mozgást, a formabontót,
Nevetni, sírni nem lát senki se.*

(Ford. Kosztolányi Dezső)

és lelkükön úrrá lett a másik vágy, amely a nemlétezés partjai felé csábít:

*Plus encore que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils**

De mostanig még csak mondanivalójáról és szerepéről beszéltünk. Hátra volna még a legfontosabb: hogy megmondjuk, miben áll költői nagysága, óriás-sága. Beszélni kellene eszközeiről, elemezni kellene szavainak érzéki varázsát. És ez a feladat meglehetősen reménytelen. Baudelaire a szavak szuverén ura volt; úgy tudta összeválogatni őket, hogy legszörnyűbb látomásai is bűvös és szép visszhangot csendítenek a lélekben. Minden elődjénél, még Victor Hugónál is inkább fel tudta használni a szomszédos művészet-területek lehetőségeit: a festészetet és a zenét. Mindkét művészethez kitűnően értett; a képzőművészetekkel foglalkozó tanulmányait szakemberek igen sokra becsülik, az elsők közt ismerte fel Manet és Wagner Richárd tehetségét.

Varázsának egyik titka talán az, hogy verseiben nincs meg az a harmónia tartalom és forma közt, amelyet a tankönyvek előírnak: lázadó és bomlasztó érzéseit szigorúan zárt, gyémántosan kicsiszolt formák közé szorította, a versírásban nem ismert elengedettséget, dekadenciát. „Mi már klasszikus ízt érzünk verseiben“, mondja Kosztolányi. „Olyan tisztán szól, — árnyalatok és finomkodások nélkül — mint egy klasszikus.“

De mindez nem mond semmit. Ki tudná megmagyarázni, kielemezni azt a bűvöletet, azt a felszabadító hatást, amelyet költészete most már annyi nemzedékre tett és tesz? A legnagyobb költészet mindig titok marad, méltatni és magyarázni szinte szentségtörés, borzongó hallgatással kell meghajolni előtte, *favete linguis*.

* *A halál, az életnél is inkább, finom láncokkal tart bennünket.*

Kortársai közül csak az a kis kör ismerte, amely az új és tiszta költészet iránt érzékeny volt. Hatása csak később kezdődött. Verlaine egyik első írásában őt ünnepli mestere gyanánt, a szimbolista nemzedék ismeri el igazi nagyságában. Ők elsősorban a sátános költőt, az erkölcsi anarchistát szeretik benne. A XX. század francia kritikusai és költői felfedezik verseiben a rejtett katolikumot. Közép-Európában az a nemzedék eszmél rá mágikus nagyságára, amely a századfordulóval lép az irodalomba: nálunk Ady Endre és Babits Mihály, Németországban Stefan George költészetét segít felszabadítani a másodlagos romantika konvenciói alól, amelyek a XIX. század második felében a magyar és a német költészetet elborították.

ANGOL REALIZMUS

Reformerek

A XIX. század közepén a szellemi vezetés megint Anglia kezébe kerül. A világ leggazdagabb népe gondolatai révén is uralkodik a művelt emberiségen; irodalma ismét olyan magaslatra jut, mint Erzsébet királynő nagy napjaiban. A sokat csúfolt Viktória-kor Anglia egyik fénykora.

A XVIII. és XIX. század fordulóján s az azt követő évtizedekben Anglia átment azon az óriási átalakuláson., amelyet *ipari forradalomnak* szokás nevezni; az egykori agrárország elsőnek alakult át teljes mértékben iparúzó országgá. Ugyanekkor egy másik nagy átalakulás is ment végbe: Chesterton szerint a XIX. századi Anglia legfontosabb eseménye az, ami nem történt meg, t. i. hogy a francia forradalom megfelelője Angliában elmaradt és helyette egy békés kiegyenlítődés következett be, a nagy Viktória-kori kompromisszum. A főnemesség és a nagypolgárság hallgatag szövetséget kötöttek egymással Anglia vezetésére.

Ennek a kompromisszumnak döntő fontosságú következménye az, hogy az arisztokrácia és az udvar is felvette a polgárság életformáját, amikor Viktória királynő lépett a trónra (1837). Hosszú uralkodása az emberiség legerkölcösebb és legszemérmesebb korszaka. A királynő és férje, Albert herceg, Európa leg-

mintaszerűbb családi életét élék nagyszámú gyermekeik körében és trónusuk árnyékában kötelezővé válik a régi polgári erkölcs komolysága, vallásossága és tisztasága. A XVIII. századi szabadosságnak még emléke is eltűnik. Anglia, az iszákosok paradicsoma, ekkor változik át teaivó országgá.

Angliában alakul ki a XIX. század két leglényesebb tudománya, a nemzetgazdaságtan, majd a fejlődésgondolaton alapuló természettudomány. A nemzetgazdaságtan dogmáját, az utilitarizmust *Bentham* és *James Mill* fejlesztette ki. Ez a felfogás, amint ismeretes, a hasznosat tekinti legfőbb értéknek, tehát kiválóan megfelel a nagypolgári társadalomnak.

A természettudományok nagy forradalmát *Charles Darwinnak* és népszerűsítőjének, *Thomas Henry Huxley*-nek neve jelzi. Mindenki ismeri a fajok keletkezésének tanát, a *struggle for life* (a létért való küzdelem) és a *survival of the fittest* (a legalkalmasabb egyed fennmaradása) elvét, és mindenki átláthatja, ez az eszme mennyire függvénye a kapitalista termelési rendnek: Darwin és követői a természetet is úgy fogják fel, mint egy szabadversenyre berendezett társadalmat, ahol aki bírja, marja és aki nem bírja, elpusztul.

Ezek a koreszmék az irodalom szempontjából nem azért fontosak, mintha az írók az ő szócsöveik lettek volna, hanem ellenkezőleg: azért, mert a Viktória-kor szépirodalma harcoss ellenállás a koreszmékkal szemben. Az angol realizmus ennyiben szerves folytatása az angol romantikának: az írók valamennyien láznak és tiltakoznak, ki dacosabban, ki a Viktória-kor szelíd fegyvereivel.

Hiszen az utilitarizmus világában lázadás már maga az írói alkotás is: nem hajt hasznot és nem járul hozzá közvetlenül a „nagyobb rész boldogságához“. A nagy angol írók ugyan népszerűbbek, mint író valaha volt, de népszerűségükben mindig van valami a komédiás, a mulattató népszerűségéből; a hasznosság emberei nem veszik komolyan. Az írásra

szánt ember egész mivoltából következik, hogy ez ellen tiltakoznia kell, tiltakoznia kell az elgépiesedő világ ellen, amely a hasznosság nevében ki akar irtani a dolgokból mindent, ami lélek és szépség, ami ember-voltunk halhatatlan felesleges luxusa.

De a nagy angolok jelentékeny része közvetlenebb módon is lázadó, tiltakozik nemcsak a lélek és a költészet, hanem a humánus nevében is, a társadalmi visszaélések ellen. A Viktóriakor nagy paradoxája, hogy soha ennyire nem nyomták el, nem zsákmányolták ki emberek társaikat, de soha nem is sajnálják őket ennyire. Ez a kor, amikor halálra dolgoztatják a fejletlen gyermekeket, de ez a kor, amely törvényt hoz a gyermekek dolgoztatása ellen. Ez a kor, amelyben az ipari munkás rabszolga-életet él, de ez a kor szabadítja fel a rabszolgákat. A középkori társadalom Isten akaratában megnyugvó rendje már nem áll fenn, de a modern társadalom tudatos és szervezett osztályharca még nem alakult ki — a kereszténység még mindig a legnagyobb belső realitás és az emberek még szeretik egymást, legalább is azt hiszik. Ez a szeretet részben szentimentális póz, részben pedig a legmélyebben átélt együtt-rezdülés a szenvedőkkel, — sokszor ugyanabban az emberben él mind a kettő, példa rá Dickens.

A történetírók

Azt mondtuk, a Viktória-kor valamennyi írója lázadó. *Lord Macaulay** ezt a kijelentésünket csak fenntartással alkalmazhatjuk: Macaulay csak hivatalból lázadó. Csak annyiban, amennyiben a whig-párt

* *Thomas Babington Macaulay* 1800-ban született *Rothley-Tempie*-ben, polgári családból. Ügyvéd, az *Edinburgh Review* munkatársa. 1830-tól képviselő, 1834—38-ig Indiában az ottani perrendtartás és közoktatásügy reformján dolgozik. Visszatér, államtitkár lesz, 1857-től a felsőház tagja. Megh. 1859-ben.

szócsöve és a whigek a haladás elvét képviselik a reakciós torykkal szemben; de azt a haladást, amelyet felülről lefelé, kormányrendeletekkel és parlamenti vitákkal lehet irányítani. A maga módján ő is a hasznossági elv alapján állt, a nagypolgárság legfőbb szószólója volt és még gyönyörű stílusából, érdekes írói attitűdjéből is kiérződik néha a nagyburzsoa társadalom rövidlátó önelégültsége és olcsó optimizmusa.

Csakhogy ez a nagyburzsoa angol nagyburzsoa; ivadéka azoknak a régi polgároknak, akik Európában elsőnek tudták megvédeni függetlenségüket királlyal és egyházzal szemben és akiknek volt egy kincsük, amelyet még a pénznél is jobban szerettek: a szabadság. Macaulay főművének, *Anglia történetének* (1848—1861) első mondatai méltóságteljes prózaritmussal jelentik ki a mű célját: megmutatni, hogyan tette a renddel párosult szabadság Angliát a szomszédállam hűbéreséből döntőbíróvá Európa ügyeiben. Műve tárgyául a XVII. és XVIII. század fordulóját választja; található volna Anglia történetében színesebb és mozgalmasabb korszakot is, — de ebben az időpontban született meg a szabadság védőpajzsa, az angol alkotmány. Ariosto, mondja Macaulay, egy tündérről mesél, aki időnkint kénytelen igen rút kígyóvá változni. De azokat, akik kígyó-állapotában is kedvesek hozzá, bőségesen megjutalmazza, miután ismét tündérré változott. Ilyen a szabadság. „Boldogok azok, akik befogadták lealjasult és félelmes alakjában, mert végül is elnyerik jutalmukat szépségének és dicsőségének idején.“

Taine szerint Macaulay mint író is megőrizte ügyvédi kiválóságát és ennek köszönheti sikerét. Valóban mindig vitatkozik. Csodálatos debatter. Eszközei, amelyekkel meggyőzni igyekezik, igen változatosak a tények és érvek logikus felsorolásától a költői megrendülésig és a száraz, gyilkos angol iróniáig. Vitatkozik és ítélkezik; az angol esszéista nem az ember vagy a cselekedet rugók nyomozza, mint a francié,

hanem ítélkezik fölötte, mérlegeli, mi helyes, mi helytelen.

Stílusának ércessége, mondja gúnyosan egy szellemes modern történetíró és esszéista, *Guedalla*, az ipari civilizáció egyik legszebb terméke. Csakhogy ez az érces stílus igazán szép és érces. Férfias méltósága erőt és bátorságot önt az olvasóba, mint a kürt szava. Macaulay élővé tudja tenni azt, amiről beszél. Szakemberek azt mondják, hogy mint történettudós elfogult volt és gyakran tévedett; de nagy művének híres harmadik fejezete, „Anglia állapota 1685-ben“, csak a legnagyobbak, Taine és Burckhardt korábrázolásával mérhető össze.

Esszéi, tanulmányai talán még a nagy múnél is jobbak. Amint leírja az újjélandi utazót, aki majd századok múlva elmereng a londoni Szent Pál katedrális romjai fölött (*A pápaságról*), amint M/tora-tanulmányában érces és világos módján elmagyarázza, mi a költészet; amint elmondja, mi volt a baj *Byronnal* és amint végigtekint *Bacon* kígyószerű életén — nagyon is megértjük, hogy több mint egy félévszázadon át ő volt az esszéírás mintaképe egész Európa számára.

Macaulay világos, néha túlságosan is világos írásművészete az angol szellem latin-francia oldalának kifejezője, míg kortársában, *Carly/e*-ben* az angolság germán vonásai állnak előttünk. Angolra fordította a német klasszikusokat, tanulmányaiban ismertette életüket és gondolataikat, mélyen behatolt a német idealista filozófiába, általában a német fénykor szellemiségének angol hittérítője volt.

Különös összetétel. A német idealizmust egyesítette a skót puritánok szigorú erkölcsi hagyo-

* *Thomas Carly* le szül. 1795-ben *Ecclefechanban*, Dél-Skóciában, egyszerű szülőktől. Papnak készült. Feleségével nagy szegénységben él *Craigenputtock-i* magányában, míg 1837-ben a Francia Forradalom Története híressé nem teszi. Felesége halála (1866) után ismét nagy magányban éli szomorú és nyugtalan öregkorát. Megh. 1881-ben.

mányaival. Szembehelyezkedve kortársainak gépies és gyakorlati gondolkozásával, a kimondhatatlan Lényeget kereste, azt, amit nem lehet statisztikák és kísérletek segítségével megközelíteni, hanem csak a géniusz hirtelen felvillanó látomása útján. Minden egyéb ismeretet alsóbbrendűnek tartott és megvetett minden életet, amely nincs eleven kapcsolatban az Abszolutummal. A világtörténelemben az Istenség legnagyobb jelképét csodálta; a történetíróra az a feladat vár, hogy kibogozza a történelem misztikus értelmét. De a Lényeg, amint az ő látomásában megjelenik, nem a német pantheizmus elmosódó képzete, hanem a személyes, szentírásbeli Isten arcának egy-egy felvillanása; a tanulság, amelyet levon, nem metafizikai megismerés, hanem gyakorlati elv, erkölcsi utasítás. Ez a skót örökség benne. A Lényeg a jó és rossz örök harca.

Az egyén sorsában történhetnek igazságtalanságok, de a nemzetek sorsában a nagy számok törvényénél fogva az apró igazságtalanságok kiegyenlítődnek és végül is a jó győz, a rossz elveszi büntetését. Főművét, a *Francia Forradalom Történetét* az elretentő példa kedvéért írja meg: lássák az angol uralkodó rétegek, hogyan büntette meg Isten a francia arisztokráciát égbekiáltó vétkeiért.

Mert a nagy átalakulások nem lassú haladás útján mennek végbe, mint ahogy Macaulay és a whig nagyburzsoázia képzele. A világtörténelmet a nagy emberek teremtik, a hősök, akiket leghíresebb tanulmánygyűjteményében, *On Heroes* (1841) címen ünnepel. Ők adják meg az emberi élet értelmét. Milliók élnek látszatéletet, csak a nagyok látják és élik a lényeget. A történelem nagy fordulatain mindig megjelenik egy hős és új arcot ad az időnek- Luther, Cromwell, Nagy Frigyes. Az emberek nem egyformák; a választott vezetők hivatása parancsolna a tömegé engedelmeskedni.

Új nagy emberek jönnek majd és kivívják az elnyomott osztályok igazát. Carlyle indulatos lelké-

nek egész hevével kiáll a szegények mellett a *chartism* néven ismert mozgalomban, amely a szocializmus őse. Esszéiben (*Past and Present, Chartism* stb.) profétai hangon szólal fel, megjósolja az uralkodó osztálynak, hogy a talaj meginog majd alatta.

Stílusa is különös összetétel. Legfőbb alkotóelemei az angol Biblia és a német Jean Paul bonyolult, barokkos prózája. A komoly Viktória-kor rajongott ezért a stílusért, amely nagy elmélyedést és áhítatos figyelmet követel az olvasótól; Carlyle mondatain nem lehet könnyeden tovasiklani, görcsös, berovátkolt és meredek sorait kétszer is el kell olvasni, még akkor is, ha egészen egyszerű dologról van bennük szó. Stílusa miatt ma nehezen élvezzük Carlylet; affektációi bánatnak, a Végtelen, a Kimondhatatlan, a Lényeg állandó emlegetése is modorra válik, és végül is lényegszemlélete elcsobog fölöttünk, mint egy unalmas prédikáció. Még kevésbé elviselhető csikorgó, öreg-tanító, skót humora. Valahogy mindig azon mulat, amin nem kellene; humorával a legjobb történeteket is tönkreteszi. Elmeséli pl. *Cagliostro* 2^{lk}, a szélhámoskirálynak igazán kitűnő történetét, de közben állandóan gúnyolódik rajta, csipkedi, hogy milyen csirkefogó, milyen nagy étű, hogy fog sülni a pokolban stb., — ahelyett, hogy azokon mulatna, akiket Cagliostro oly zseniálisan rászedett.

Carlyle-ből megmarad őszinte megrendültsége, az a tulajdonsága, amelyet maga is a legtöbbre becsült: ő csakugyan szemtől-szemben állt a *wondenzi*, a csodával, amelyet, a költő szavaival élve, csak az képes látni, aki a csodát magában hordja.

A réalista regény

Ebben a korszakban mindenütt a regény az uralkodó műfaj, a XIX. század a regényírás nagy kora, — de Angliában különösen jelentős a regényforma, a

XVIII. századtól kezdve napjainkig. A társadalmi konvenciók és erős valláserkölcsei tiltások miatt korlátok közé szorított lélek ebben a formában keres szabadságot. Itt elmondhatja *mindazt*, amit az angol társalgás merev személytelensége következtében élőszóban sosem mondhat el, kiöntheti szívét, amelyet az életben kénytelen elrejtteni a szenvtelenséget követelő gentleman-páncél mögé. Még akár a megszentelt és megíámadhatatlan nemzeti intézményeken is gúnyolódhat, mert hiszen amit ír, csak regény, csak *fiction.*, ahogy az angolok mondják, kitalált történet, nincs súlya, bohóckodás az egész. Sehol sincs annyi regényíró, mint Angliában, hivatásosak és műkedvelők, sehol sem olyan nehéz e két típust egymástól elválasztana mert olykor a műkedvelőnek is óriási sikere van és olykor a hivatásos is, gentleman lévén, habitusában megőrzi a műkedvelő vonásait.

Ez a regény helyzete az írók felől nézve; az olvasók felől nézve pedig a regény a viktoriakori angolnak legjobban megfelelő szórakozás. Az emberek családiások, otthonülők, megszentelik a hosszú vasárnapokat, évszázadok bibliaolvasása türelmes és buzgó olvasókká nevelte őket. Romlatlan lelkük a jóság és gonoszság megrázó nagy történeteinek utár vágyik, amelyekben az egész család együtt gyönyörködhet a kandalló mellett a téli estéken át.

Ezt kapja meg *Charles Dickens** regényeiben. Ha Dickens regényírói attitűdjét összehasonlítjuk

* *Charles Dickens* szül. 1812-ben Landportban Portsmouth mellett. Apja kis tisztviselő, aki az adósok börtönébe kerül. Dickensnek már gyermekkorában dolgoznia kell, címeteket ír egy cipőkenőcs-gyárban. Majd mégis iskolába jár, azután ügyvédi irodákban dolgozik, gyorsíró és riporter lesz. Első könyve 1832-ben jelenik meg: *Sketches by Boz*, a Boz álnevet sokáig használja. Hírnevét a *Pickwick Papers*-nek (1836—37) köszönheti; e könyvet egy kiadó egy népszerű illusztrátor kész rajzaihoz íratta. Ettől kezdve kitűnően keres, de vagyonát tőzsdei spekuláción elveszti. 1842-ben Amerikában jár felolvasó körúton, itt szerzett rossz benyomásait írja meg a *Martin Chuzzlewit*-ben. A *Mystery of Edwin Drood*-on dolgozott, amikor 1870-ben meghalt.

Flaubertével, a két legszélsőségesebb példán világosan láthatjuk a francia és az angol regényírás különbségét. Flaubert eszménye az *impassibilité*, a szenvtelenség; az író érzelmeivel ne vegyen részt alakjai sorsában, legyen tárgyilagos és kérlelhetetlen, mint maga a valóság. Dickens viszont állandó felfokozott érzelmi részvéttel kíséri alakjai sorsát, könnyezik értük vagy széles kacagással kineveti őket, meg-megvonaglik az ellenszenvtől és a haragtól. Míg Flaubert hidegebb alakjai iránt, mint az ember szokott lenni társai iránt, Dickens sokkal hevesebben együttérez velük, mint az ember társaival; ez az emberfölötti feszültségű részvét regényeinek legfőbb ismertetőjele.

Művészetében éri el tetőfokát az az emberbaráti és erkölcsi szentimentalizmus, amely a XVIII. század óta egyre növekszik az angol szellemben. Dickens az emberbarát par excellence. Ihletője a jóság és a szájalom; minden regénye az olvasó legnemesebb erkölcsi érzelmeihez fellebbez, megindít és könnyekre fakaszt. „A szív írója“; sem előtte, sem utána nem akadt író, aki annyira fenntartás nélkül szavakba tudta volna önteni szeretetét és gyűlöletét, örömet és bánatát, szélsőséges és gazdagon emberi érzésvilágát. Mások sokkal mélyebben elemezték az átfutó hangulatokat, a bonyolult és szubtilis érzéseket, — Dickens írásait a legelemibb, legáltalánosabb érzések hatják át. Az érzelmiség átszínezi és emberi módon vibrálóvá teszi az egész dickensi légkört; itt minden tárgy él és résztvesz az érzelemben, minden bútorról és szobasarokról megtudjuk, jó-e vagy rossz, a szeretendő vagy a gyűlöletes dolgok rendjébe tartozik-e. Ez az érzelmiség adja a Dickens-regények életfölötti életteljességét, mert az érzés mindig előbb, mint a gondolat.

Életfölötti, mondtuk. Mindennapi életünket' távolról sem hatják ennyire át érzelmeink. Dickens hangulatában van valami felcsigázott. Nem hagy egy könnylehetőséget sem kisajtolatlanul. Jó emberei mér-

hetetlenül jók, rossz emberei olyan gonoszak, mint egy béka, kígyó vagy skorpió; gondoljunk Heep Uriás kezének nedves érintésére! Regényei csodálatos melodramák. *Maurois* kitűnő Dickens-tanulmányában Dickens színészi vonásait emeli ki: mennyire szeretett műkedvelő színjátékokat rendezni, milyen kitűnő előadó volt, mennyire mindig a közönségnek fordulva élt, még villájában is úgy dolgozott íróasztala mellett, hogy a messziről jött áhíthatos turisták meghatva nézhessék, hogyan dolgozik. Bár tiszta epikus, nem drámaíró, mégis minden regényírónál közelebb áll a színpadhoz.

Érzelmisége bizonyos fokig megmagyarázza páratlan népszerűségét. Már nem is regényíró volt, hanem nemzeti intézmény, mondják az angolok. A hét legfontosabb eseményének a következő regényfolytatás megjelenését tekintették és a haldoklók azért imádkoztak, hogy még megérhessék ezt a napot. Nálunk is évtizedeken át a legolvasottabb író volt, Sue és Dumas pere mellett. A XIX. században, amint már mondtuk, népszerűség és művészi jelentőség már nem esnek egybe, a nagy írók többnyire nem népszerűek és a népszerű írók többnyire nem nagyok. Dickens a hatalmas kivétel. Mi az oka, kérdi *Chesterton*^ hogy Dickenset csodálták, annak dacára, hogy csodálatos? Szerinte azért csodálták, mert megrázóan tragikus és könnyfakasztóan komikus emberekről írt, nem pedig arról a talán valóságosabb közép-világról tragikum és komikum közt, amely az elit-írók tárgyköre, de a közönség szélesebb rétegeit hidegen hagyja. A közönség írója, sírást indít és kacajt; mint Shakespeare, mint Balzac, ő sem idegenkedik a banális és giccses eszközöktől, nem előkelő író, hanem népi, a szó legeslegjobb értelmében.

A közönség rajongott érte, mert a XIX. századnak egy regényírója sem volt annyira egy közönséggel, mint ő. A század valamennyi angol írója reformer, javítani akar; de míg a többiek művében egy-egy

egyéniség áll előttünk, aki a maga módján akar segítenie Dickensben mintha maga az elégedetlen tömeg szólalna meg. Regényeiben azt mondja el, amit a kor egyszerű embere, a *lower middle class*, az alsó középosztály érzett a kor visszaéléseivel szemben. Elpanaszolja, mit szenvednek a gyermekek az ósdi iskoláztatás következtében, hogyan sínylődnek derék emberek az adósok börtönében, milyen sivár az északi gyárvárosok naptalan élete stb., stb. Reformokat nem ajánl, csak panaszodik, egyhangúan és ízeseen, mint a „százados szelíd szegénység“ Illyés Gyula versében és ez a panasz sokkal intenzívebb, mint Carlyle és a többiek izzó felkiáltásai. De nem a forradalmi tömegek zúgása. Az angol tömegek nem forradalmiak. Dickens, a társadalombíró, mértékudóbb és józanabb a kor doctrinaire-jeinél: ez a nép józansága. És a nép intranszigienciája is: Isten országát kéri számon, amelynek a földre kellett volna jönnie.

Ha Dickensre, a művészre gondolunk, elsősorban mindig halhatatlan alakjai jutnak eszünkbe. A mese nem erős oldala, a legtöbb Dickens-regény epizódok laza gyűjteménye; az alakok a mesétől, a regénytől függetlenül is élnek. Nem mennek át belső átalakuláson, életkoruk sem változik a regény folyamán, időtlenek, mint az istenek. És mint az istenek, valóságosak. Valóságosabbak, mint a halandó emberek.

Valóságosabbak és nem valóságosak. Dickens a legnagyobb realista regényíró, de alakjait nem lehet a realizmus mértékévei mérni, nem lehet abból a szempontból megítélni, vajjon vannak-e csakugyan ilyen emberek az életben. Az „életben“, a szó realisztikus értelmében, ilyen emberek nincsenek; az életben az emberek többoldalúak. Dickens alakjainak rendszerint csak egyfelől lehet látni az arcát, csak egy jellegzetes vonásuk van. Sam Weller mindig közmondásokat mond, Copperfield nagynénje mindig

a szamarakat kergeti, Micawber úr mindig optimista és hosszú leveleket ír, Nickleby anyja mindig belezavarodik a sok lényegtelenségbe, amelyet elmesél. Az életben Mr. Micawbernek is lehettek rossz órái és Nickleby anyja is elmondott néha egy összefüggő történetet, — de Hermés mindig csalfaságon törí a fejét, Artemis mindig fanyaron szüzies és Héra mindig féltékeny; az isteneknek csak egy arcélük van és ők a halhatatlanok. Dickens elemezhetetlen bűvésze abból áll, hogy regényei a legteljesebb léletszerűség érzését tudják felkelteni emberi formára kikerekített alap-geztusok segítségével. Olyan ember, mint Mr. Pickwick, sose volt — és mégis elevenebb minden embernél, aki igazán volt.

Jókai Mór, amikor valószerűtlenségei miatt bírálta, azzal védekezett, hogy vele csakugyan ilyen dolgok történtek, nem tehet róla. És a csodálatos népi mesemondó, Fedics Mihály, ezeket mondta Ortutay Gyulának; „Mind igaz vót a mese az azelőtti népel... Én is láttam ennekelőtte gyermekkoromban sárkányokat. Mikor jött valami terhes felleg, aztán a sárkányok meg sétáltak a felleg tetején ... De mcstmán azt se látom sose. Nem is jön sohase, még a fellegek se ojanok.“ Dickens fiatalkorában is voltak “ még sárkányok. Copperfield első részének alakjai mind olyanok, ahogy a kisfiú látja, a földről felfelé nézve, az embereket; és Dickensben mindig is megmaradt valami a kisfiúból, aki meséin keresztül és meséinek intenzitásával látja a világot. Nem ilyenek az emberek? Ő így látta.

A dickensi alakok a dickensi tájban élnek; ez a táj egy város, London. Dickens a nagyváros írója; semmiféle regényíró városa nem annyira város, mint a dickensi London. Zárt világ, köde barátságos sötétség a kinti ellenséges sötétséggel szemben — egy óriási szoba. A dickensi London úgy aránylik a valóságos Londonhoz, mint a dickensi emberek a valóságos emberekhez. Itt mindig köd van, mindig

tél és éjszaka, de az éjszakában mindenféle meleg kandallók, barátságos lámpák fénye ég meghitt kis házakban. London tele van különös öreg házakkal és utcarészletekkel, de Dickens kellett ahhoz, hogy kivarázsolja belőlük a rejtett hangulatot, a titkot, a borzalmat és a megbújó intim boldogságot, amelyet azóta is mindenki érez erre a szóra: London. Megteremtette London mithoszáét. Parisban és Olaszországban a lelket ezer történelmi emlék kísérti, Londonban az ember Pickwick urat és a régi karácsonyokat keresi.

A dickensi hangulat a karácsony jelképében csúcsosodik ki. Igen jelentős adat, hogy Dickens karácsonyi történeteit Olaszországban írta. Ihletőjük a nosztalgia, amelyet a napfényben érzett a londoni köd után, a nyárban a londoni tél után. Angol lelke idegenül járt a nyílt formák közt, a felhőtlen olasz ég alatt, — a dickensi életérzés abból a biztonságból táplálkozik, amelyet a barátságos fűtött szoba nyújt a téli éjszakában.

Regényei valamennyien nagyszerűek és akárhol ütjük is fel, mindig a dickensi humor és szentimentalizmus remek példáira bukkanunk. De művészi értékük nem egyenlő és az egyes regényekben is mesteri fejezetek váltakoznak rossz értelemben melodramatikus részletekkel. Három regényét emelhetjük ki, mint legnagyobb alkotását: a *Pickwick Paperst* (1837), első regényét, itt humora még ifjúkori mértéktelenséggel, túlaradóan, szinte megdöbbenően önti el a lapokat; a *Dávid Copperfieldet* (1850), klasszikus alkotását, amelyben egyúttal önmagáról is képet ad; és mint művészi szempontból legértékesebbet, a *Great Expectationst* (Nagy Várakozások, 1861), késői regényét, ebben a legerősebb a dickensi iszony, a dickensi misztérium. Mert a barátságos fűtött szobát, a karácsonyi Dickens-világot körülveszi a névtelen téli éjszaka; és Dickens nemcsak a szobáról tudott írni, hanem az éjszakáról is. Valami meghatározha-

tatlan borzalom leselkedik a legvidámabb Dickens-regény mögött is. Különösen akkor érezzük, ha az egykorú illusztrátorok Dickenshez készült rajzait nézzük: a gonosz emberek gonosz, az ostobák emberfölöttien ostoba arcán ott vigyorog ez a dickensi iszonyat.

Dickens valóban teremtő volt, regényeit nem élményeiből építette fel, nem megfigyeléseiből állította össze, hanem teremte, mint a mező a búzát. Művészete az alkotó ösztön diadala, míg nagy francia kortársaiban az alkotó értelem diadalmaskodik.

Az irodalomtörténet szeret párokban gondolkozni. Goethe mellé mindig odagondoljuk Schillert és Dickens mellé Thackerayt. *Thackeray** az összehasonlítás révén rosszul járt már saját korában is, mert hűvösebb művészete nem vehette fel a versenyt a dickensi áradással és bár a kritika azóta is mindigre ingadozik kettejük közt, végeredményben mégis úgy látszik, hogy Dickens továbbra is népszerű olvasmány marad, míg Thackeray minden értéke dacára lassankint irodalomtörténeti anyag lesz. Thackeray keserű életének bizonyára nem legkisebb keserősége lehetett ez a párhuzam. Míg Dickens boldogan és rengeteget ír és önmagáról harciasan óriási véleménye van, Thackeray lusta, nehezen dolgozik és nincs megelegedve sem írásával, sem sikerével. Thackeray, a nagy tehetség úgy állhatott Dickens, a géniusz mellett, csodálva, féltékenyen és egy kis lenézéssel, mint Shakespeare mellett Ben Jonson, mint Goethe mellett Schiller.

Roszkor született. Abból az angol fajtából való, amely a XVIII. században Swiftet és a XX.-ban

* *William Makepeace Thackeray* szül. 1811-ben, Calcuttában, ahol apja állami tisztviselő volt. Cambridgeben tanult, de tanulmányait nem fejezte be. 1832-ben átvette örökségét és rövid idő alatt elköltötte és elspekulálta. Egyideig mint rajzoló kereste kenyerét, majd mint író. Folyóiratokba dolgozott, nagyobbára név nélkül. Első nagy sikere a *Hiúság Vására*. 1859-től egyideig a *Cornhill Magazine*-t szerkesztette. 1863-ban halt meg hosszú betegeskedés után.

Aldous Huxleyt adta. Ha Dickens a szívével ír, ő nyilván idegeivel, amelyek kínosan megrándulnak az ellenszenvtől, az utálattól. De a szelíd és jóindulatú Viktória-korban a kegyetlen irónia, az ostorcsapás-ként ható swifti mondat nem volt odahaza Angliában. Thackeray valószínűleg sosem öntötte ki fenntartás nélkül minden utálatát és kortársai még így is valami sátánit láttak benne, védekeznie kellett a „cinizmus“ vádjá ellen. Nagy szatirikusnak, a kor szörnyű Iuvenalisának született, — de kénytelen volt vitriolját az ártatlan kroki és a terjengős realista regény oldatába felhígítani. A sors iróniája, hogy Dickens korában még Thackeraynek is ki kellett időnkint jelentenie ilyesmit: „A tréfa jó, az igazság jobb, de a szeretet a legjobb.**“

Nem véletlen, hogy művészi pályáját mint torzképrajzoló kezdte, majd mint a *Punch*, a híres, tekintélyes, nemzeti intézménynek mondott élclap munkatársa, torzképszerű krockikat írt (*The Book of Snobs*) és csak későn tért át a realista regényre. Így önmagában végigélte mintegy a „törzsfajlódást“, mint az embrió; mert a realizmus a festészetben, azt mondják, a torzképekből fejlődött ki, amelyet a régi németalföldi mesterek nem mint valóságot, hanem mint groteszk humort vittek vásznaikra. Nagy regényeinek írásakor sem szabadult egészen a torzképrajzolás módszereitől. Macaulayval kapcsolatban mondtuk, hogy a francia író azért ábrázol, hogy elemezzen, az angol azért, hogy ítélkezzék; a francia pontosságra törekszik, az angol plaszticitásra, arra, hogy alakja erős vonalakkal rajzolódjék ki az olvasóban. Hasonlítsuk össze például a törtető rajzát az angol és a frarítia regényben, Thackeray Becky Sharpját a *Hűség Vásárából* és Stendhal Julién Soreljét a *Vörös és fekete*ből. Stendhal szenvtelenül, de feszült érdeklődéssel nézi alakját, Thackeray izzó gyűlölettel, a legkisebb sikert is sajnálja tőle, Becky Sharp a felsült törtető, mindenre ráfizet. Így követeli a kor erkölcsi

érzése is, a rossznak nem mehet jól a regényben. Stendhal belül van, Julién lelkének minden zugában és megmagyarázza minden cselekedetét. Thackeray kívülről nézi Becky Sharpot, közben a közönség felé integet, mutogatja, mint az orvosprofesszor a felboncolt hullát és kezét dörzsöli örömeiben, ha Becky Sharp pórul jár.

A *Hiúság Vásárában* (1847—48) még túlnyomó a karikatúra, a *Pendennis története* (1849—50) már igazi regény, lassú hömpölygése visszaadja a Viktória-kor csendes életritmusát, alakjai körüljárható, emberi emberek. Thackeraynek ez a két halhatatlan alkotása; későbbi regényei (*Henry Esmond*, 1852, *The Newcomes*, *The Virginians*) már túlságosan is lassan hömpölyögnek, lassabban, mint az, amit mi értünk életen. Sokan legértékesebb munkájának *Esmondot*, ezt a XVIII. század nyelvén írt történelmi regényt tekintik; kitűnőek benne a XVIII. század irodalmi és politikai kiválóságairól rajzolt arcképek. Ezek az arcképek átvezetnek bennünket Thackeray másik lehetőségéhez, az esszéíráshoz.

A Viktória-kor közönsége nem elégszik meg azzal a hideg kapcsolattal, amely általában fennáll regényíró és közönsége közt, hanem közvetlenebb összeköttetést keres. Ezt szolgálja a regény folytatásokban való megjelenése is: a folytatásos regény úgy bekapcsolódik az olvasó napi életébe, mint a napilap, a színház. Nemcsak a regényben történik valami, hanem a regény is történik az olvasó életében, megjelenik egy bizonyos időpontban, egész Anglia elolvassa és beszél róla, mint az időjárásról és a királyi családról, az angol társalgás örök témáiról. De a közönség még ennyivel sem érte be: időnkint személyesen is akarta látni és hallani kedvenceit. Így alakult ki a felolvasások intézménye. A népszerű írók megfordultak Anglia minden városában, azután átmentek Amerikába is. Dickens regényeiből olvasott fel részleteket bámulatos színészi készséggel; a nehézkes és

maga iránt bizalmatlan Thackeray nem lépett ki regényrészletekkel, hanem külön szöveget írt felolvasásai számára, így születtek kiváló történelmi tanulmányai: *A négy György* és *A XVIII. század nagy humoristáiról*.

Thackerayt általában mint moralizáló írótk szokás elkönyvelni a regényeibe közbeszótt rengeteg elmélkedés miatt; Taine vele kapcsolatban „a pedagógia inváziójáról“ beszél. De Thackeray hideg és távoli lényét az erkölcsi kérdések végeredményben éppoly kevésbé érdekelték, akár a politika, a társadalmi bajok vagy a vallás. Egyetlen egy dologra reagált erősen: ami Flaubert számára a butaság, az Thackeray számára a *sznobizmus*. Mint Flaubert a butaság „okmányait, úgy gyűjtötte Thackeray a kis történeteket, amelyekben egy ember „hitványán imádja a hitvány felsőbbrendűséget“, ahogy ő a sznobizmust meghatározza. Nem az egyes emberek, nem is az egyes társadalmi rétegek rajza izgatja, hanem az egyes társadalmi rétegek egymáshoz való viszonya. Hogyan esik hasra a kispolgár a gazdag ember előtt, a gazdag nagypolgár az arisztokrata előtt és az arisztokrata az udvar előtt, és hogyan kárpótolja magát ezért lefelé való dölyfösséggel: ez Thackeray területe, ebben ő a mester a XIX. századi irodalomban. És ennyiben lázadó is: mert gyűlöletének legfőbb tárgya az angol sznobizmus által piedesztálra emelt arisztokrácia és a királyi család, a részeges Hannoveri Ház, amelyet oly neveltségessé tesz regényeiben és a *Négy Györgyben* — már csak ezért sem lehetett igazán népszerű Angliában. Természetesen „ki miben tudós, abban gyanós“; Thackeray maga is nagy sznob lehetett, csak megfordult benne a sznobizmus és a sértett nagypolgárból kiváltotta a még felsőbb rétegek iránt való gyűlöletet. Élményszerűen, önszemlélet útján fedezte fel az angol középosztálybeli ember végzetét: hogy nem a saját életét éli, hanem a társadalmi konvenciók, a sznobizmus szabályai írják

elő minden mozdulatát. Ezt fejezi ki chef d'oeuvre-je, a *Pendennis*; a rajz még magatudatlan, csak a századforduló nemzedékében, *Galsworthyéknál* tudatosodik.

Műveiben a társadalmi rétegek és azok egymáshoz való viszonyának rajza a tökéletes és maradandó; ő indítja meg azt a vonalat, amely Meredithen keresztül Marcel Prousthoz vezet.

Thackeray saját korában csak egy volt a nagy regényírók közül; azóta kortársait lassankint elfelejtik. Az utókor kritikája megmérte és könnyűnek találta a Dickensszel népszerűségben versengő *Edward Bulwer, Lord Lyttont* (1803—1873), aki a regény valamennyi fajtáját termelte a bűnügyi történettől (*Eugen Aram*) a történelmi regényig (*The Last Days of Pompeii, Rienzi*) és az utópiáig (*The Corning Race*). Bármilyen érdekes is *Benjámín Disraeli, Lord Beaconsfield* (1804—1881), a zsidó miniszterelnök alakja és élettörténete, nem tudjuk már olvasni regényeit (*Vivian Gray, Contarini Fleming, Coningsby, Sybilla* stb.). A harcos radikális *Charles Kingsley* (1819—1875) történelmi regényei (*Hypatia, Westward Ho!*) ifjúsági olvasmányok lettek, szocialista regényeit (*Yeast, Alton Locke*) pedig problematikájuk sem teszi érdekessé. A Viktória-kor tagadhatatlanul unalmas kor volt. Csak egy-két nevet kell kiemelnünk a realista regény tengeréből.

Anthony Trollope (1815—1882) életművének az ad érdekességet, hogy mintegy az érem másik oldalát mutatja be. Az angol regényírók mind whigek vagy radikálisok, ő pedig tory, konzervatív. Leghíresebb regényének, *The Wardennak* (1855) hőse egy idősebb anglikán lelkész, aki egy szép régivilágbeli színekurából él, a szegényház gondnoka, de a szegényház javadal-mázásának tisztos része őt illeti meg, nem a szegényeket. Társadalmi visszaélés, abból a fajtából, amely ellen a viktoriánus reformerek sikraszálltak. Szóvá is teszi az ügyet a Nagy Lap, azután Mr. Popular Sentiment (Közérzelem vagyis Dickens) regényt ír róla,

vérfagyasztó figurát csinálva a lelkészből, Carlyle pedig filozófiai homályú igéket dörög ellene. A lelkész a világ legszelídebb embere, belsején soha egy önző gondolatnak az árnya sem suhant át és az ellene indított hajsza annyira elszomorodik, hogy nem-sokára^ bele is hal. A jóságos lelkésznek, a köznemes-lelkűség áldozatának alakja oly megható és rokonszenves, mint Goldsmith Wakefieldi Vikáriusa vagy Dickens alakjai.

Trollope többi regénye is nagyobbára lelkészek-ről, „katedrális-városokról“, a kapitalizmus által nem érintett régi Angliáról szól; legnagyobb igényű a *Barckester Towers* (1857), a Warden folytatása.

Charles Reade (1814—1884) arról nevezetes, hogy ő írta a kor legjobb történelmi regényét *The Cloister and the Hearth* (Oltár és tűzhely, 1860) címen. A radikalizmus a történelmi regényt is eltérítette bizonyos fókig a Walter Scott által kijelölt ösvényről. Charles Reade jellegzetes módon nem Erasmusról ír regényt, hanem Erasmus ismeretlen szüleiről, az egyszerű emberekről. Ez a széles, tiszta epikájú regény nemcsak nagyon érdekes olvasmány, hanem korrajzát is hitelesnek érezzük; megsejtette a felbomló középkor izgalmasan bonyolult vonásait, a régi tiltásokat és az új lázadást és döbbenetet.

George Meredith (1828—1909) jelentősége már inkább a következő korszakban bontakozik ki. A magas társadalmi rétegek realiztikus ábrázolója, azoké, akiket a sznobok imádnak. Ezt a réteget nem nézi sokkal több rokonszenvvel, mint Thackeray az ő rétegét, a jó középosztályt. A felső réteg bűne Meredith szerint az, amit ő az egyszerűség kedvéért egoizmusnak nevez, de ami tulajdonképpen önhittség, nagyképűség és narcissizmus keveréke. Ezt rajzolja mesteri kézzel a *The Ordeal of Richárd Feverel* (1859) hősének apjában és a *The Egoist* (Az önző, 1879) hősében. Hatalmas, plasztikusan előttünk álló figurák ezek, az ellenszenv realizmusa hozta létre őket, mint Flaubert

alakjait. Meredith is a különböző társadalmi rétegek surlódásáról ír legszívesebben, mint Thackeray, de míg Thackeray a felfelé néző ostoba imádat, Meredith a lefelé néző ostoba gőg specialistája.

Legfőképen stílusáról híres. Reakcióként a realizmus egyszerű elbeszélő modora ellen és a szecessziós ízlés előfutáraként, valami egészen sajátos, kissé Sterne-re és Jean Paulra emlékeztető stílust épített ki magának, artisztikus stílust, amely a Goncourt-ok stílusának angol megfelelője. Mondatai mellékmondatok, közbevetések, finom célzások, zárójelbe tett mosolyok áttekinthetetlen, de igen gondosan szőtt hálózatai. A polgári közönség riadt tisztelettel nézett erre a stílusra; különösen párbeszédeit csodálták szellemességük, kihegyezett választékosságuk miatt. A jámbor olvasó elhitte, hogy az arisztokraták így beszélnek; becsvágyó hölgyek hosszú időn át igyekeztek is utánozni, amennyire erejükből telt. A mai kritikusok véleménye Meredithre vonatkozóan nagyon megoszlik, de általában idegenkednek túlságosan kidolgozott stílusától.

A kitűnő regényírók mellett mind nagyobb szerepet játszanak ebben a korban a regényírónők. A hosszú-életű királynő uralkodása különben is a nők fénykora; ez az az idő, amikor Anglia az idősebb hölgyek birodalmává alakul át. Nem véletlen, hogy Thackeray regényeiben az idősebb hölgyek a legelevenebb és legfontosabb figurák. Bár a nők élete még igen távol van az emancipációtól, sőt kötöttebb, mint az előző században, mégis általában nagyon tisztelik a nőket, elismerik szellemi képességeiket és nem csodálkoznak többé, ha egy nő nagyszerű regényt ír.

Amin csakugyan nincs is semmi csodálkoznivaló. Hiszen a realista regény arról szól, ami a női érdeklődés középpontjában áll: az ú. n. emberi dolgokról, szerelemről, házasságról, családi életről, gyermekekről, betegségről, halálról, a lélek belső életéről — és kimaradnak belőle a jellegzetesen férfi-gondok, a

szellem nagy kérdései. Ezért a realista regény Angliában mindinkább a nőírók kezébe megy át, elsősorban nők írják és olvassák majd. A századvég férfi-írói más formákat keresnek maguknak, a háború utáni nemzedék pedig szakít a realista regénnyel és új regényfajtákkal kísérletezik.

Észak-Anglia legsivárabb vidékén, egy szegényes paplakban élt három kisasszony, *Bronté* tiszteletes úr lányai, *Charlotte*, *Emily* és *Anne*. Zárkózott, belterjes leányi életükben nem történik velük úgyszólván semmi. A szerelem is hármuk közül csak egynek, *Charlotte*-nak életében jelenik meg és az is reménytelen, titkolt szerelem. Olvasnak, ábrándoznak és egyszerűen csak elhatározzák, hogy mindhárman írnak egy-egy regényt. A három regény 1847-ben megjelenik és közülük kettő, *Charlotte Jane Eyre*-jt és *Emily Wuthering Heights*-jc az angol regény legnagyobb remekei közé tartozik.*

A *Jane Eyre*-nek óriási közönségsikere is volt, amit egy különös véletlen pletykának köszönhetett. Ugyanabban az évben jelent ugyanis meg *Thackeray* első nagy regénye, a *Hútság Vására*. A beavatottak kiszámították, hogy *Charlotte Thackerayéknél* volt nevelőnő, *Thackeray* őt rajzolja *Becky Sharp* alakjában, viszont *Charlotte Thackerayt* *Rochester* alakjában. A pletykának az szolgáltatott alapot, hogy *Thackeraynek* felesége örült volt, mint a regénybeli *Rochesteré*. A kósa szóbeszéd következtében a

* *A Bronté-nővérek* apja, *Patrick Bronté* (tkp. *Brunty*) ír parasztszaládból származott. *Charlotte* 1816-ban, *Emily* 1818-ban született. Két idősebb nővérükkel együtt *Gowan Bridge*-ben nevelkedtek, abban a szörnyű intézetben, amelyet *Charlotte Lozwood* néven ír le a *Jane Eyre*-ben, a két idősebb lány ott szerezte halálos betegségét. *Emily*vel egész életében nem történt semmi, 1848-ban, híres regényének megjelenése után egy évvel meghalt. *Charlotte* nevelőnősködött, *Bruxelles*-ben franciául tanult és szerelmes volt tanárjába, akinek a *Villette*-ben állított emléket. Zárkózott életét mint híres írónő sem adta fel, 1854-ben férjhez ment egy *Nicholls* nevű lelkészhez és 1855-ben meghalt, mielőtt gyermekét világráhozza volna.

Hiúság Vására is sokkal nagyobb példányszámban fogyott el, mint ahogy szerzője várta.

A *Jane Eyre* két részből áll. Az eleje tanügyi rémgény, mellette Dickens szenvedő gyermekei is elszégyelhetik magukat. A rettenetes az, hogy a hölgyek, akik Charlotte-tal együtt szenvedtek, mint kislányok abban az intézetben, amelyet regényében megörökít, utólag azt vallották, hogy Charlotte aránylag enyhe képet rajzolt gyötrelmeikről. Az emberbaráti Anglia a gyermekek pokla lehetett.

A második rész egy nagy áldozatos szerelem regénye. Charlotte titka az, hogy sikerült regényszerű, realiztikus formában megírnia az emberiség egyik alap-legendáját, amelyet az ókor *Ámor és Psyche*, a középkor *Volter és Grizeldisz* történetében mondott el: a férfi rettenetes próbáknak veti alá a nőt, akit szeret, a nő minden próbát hűségesen kiáll és végül is elnyeri jutalmát. A legenda a nemek ősi viszonyának kifejezője és a civilizált világban kissé exotikusan hat; mégis minden nő egy kissé Jane Eyre és egy kissé a titokzatos Rochester után vágyódik. Mert Rochester titokzatos, olyan titokzatos, amilyennek a szenvedélyes és az életet kevésbé ismerő nőírók látják a férfit. (A nőt a szenvedélyes férfiírók látják titokzatosnak.) A regényhősök titokzatossága, így Rochesteré is, általában könnyen megoldható: az a titkuk, hogy nem szeretik a hősnőt. Ez az, amit hősnők általában nem szoktak megérteni. Rochester titokzatossága abban a pillanatban megszűnik, amikor beleszeret Jane Eyre-be.

A regény alapsémája tehát megdöbbenően elemi, kidolgozása pedig melodramatikus, égő házzal, megvakult Rochesterrel, nagy szónoklatokkal. Rochester úgy viselkedik, mint egy byroni hős és az író nő elhiszi neki, hogy csakugyan byroni hős. De éppen ez a primitívség, ez a nagyszerű grand-guignol vonás oly vonzó, oly üde, ennek köszönhető, hogy a mai olvasóra sokkal közvetlenebbül hat, mint a század-

középi realizmus többi nagy regénye. Mert a primitívség, a melodráma mögött ott áll a szenvedély. A szenvedély, amely kimaradt a realista regényből. A realizmusban mindig erős a leleplező, dezilluzionista vonás, szeretik megmutatni, hogy egy dolog „nem más, mint...” Thackeray, Stendhal és Flaubert leleplezték a szerelmet is; George Sand tudott volna egyet-mást mondani a szenvedélyről, de higgá fecsegte; mígnem eljött a két Bronte-nővér és Sappho arany lantja újra felénekelt.

Csodálatos, hogy a két szentéletű papkisasszonyra várt ez a feladat. Maguk is jól érezték furcsaságát. Műveiket álnéven adták ki (Currer Bell és Ellis Bell), Emily mindig is elvonultan élt, Charlotte-ot pedig az ájulás környezte, ha valahol úgy üdvözölték, mint a Jane Eyre szerzőjét. Nagyon megviselte, hogy a korabeli kritika művét durvának, kétes erkölcsűnek, szeméremszéttörőnek minősítette. Későbbi regényei már sokkal tisztességesebbek, de nem közelítik meg a Jane Eyre-t (*Shirley, Villette*).

Jane Eyre a szenvedély regénye, de eltöri Emily regénye mellett. A *Wuthering Heights** címe „szélfúttá dombok“-at jelent; ilyen szél, ilyen vihar nem fújt az angol irodalomban Shakespeare napjai óta. A szerelmi megszállottság regénye; Heathcliffet és Katherinet oly rettenetes izzású szenvedély fűzi és kényszeríti egymáshoz, hogy az már nem „testi” szenvedély, tüze kielegeti a kívánságokat is, ez már csak szenvedély, csak vihar, nem ér véget a halállal sem, kísértetiesen tovább él a síron túl is. Minden vihar ebben a könyvben: az embereket mozgató szenvedély, a viharzó északi táj, a viharzó vadromantikus cselekmény. A romantika kevésbé előkelő ágából, a végzetes emberekről és nagy titkokról szóló rémhistóriákból nő ki, de micsoda magasságba! Kitűnően mondja Chesterton: olyan, mintha egy sas írta volna.

* Magyarul *Üvöltő Szelek* címen jelent meg.

Mint a Dickens- és a Dosztojevszkij-regények, amelyeknek egyenrangú társa, azokat az ősi szenzációkat emeli a legnagyobb művészet síkjába, amelyek a giccsirodalom témái. Jó írók rangjukon alul valónak tartják, hogy ezekhez a témákhoz hozzányúljanak — csak a silányaknak és a legjobbaknak szabad.

A *Wuthering Heights* az északi táj regénye, a legészakibb angol regény. A Moors, a brontéi táj él benne magasztos és fájdalmas sivárságban, az örök szél hona. Olyan lélek műve, aki teljesen egy volt a tájjal, ahol élt; ha el kellett hagynia Haworthot, Emily megbetegedett és hervadni kezdett. Csak akkor érezte jól magát, ha óriási, vad kutyájával bolyonghatott a szélfúttá dombok között.

Mire gondolhatott a szép és hallgatag leány magányos bolyongásain? Hogyan születhetett meg a szenvedély nagy regénye egy életből, amely még szelíd formájában sem ismerte a szerelmet? Miféle titokzatos módon kelhettek életre Emilyben kelta fajtájának ősi legendái, óriási szimbólumai és halálosan szép mesehangulatai, hogyan alakulhattak ki modern és vad Tristanná és Izoldává az északi égbolt sötét szuggesztívja alatt, örök titok marad. Ez az az eset, ahol az élmény semmit sem magyaráz meg, a korszellem nem sokat, a génius, az egyéniség kinondhatatlanságával állunk szemben.

A Bronték írói hírneve nem csökkent haláluk után; műveik egyre újabb kiadásokban jelennek meg, gyönyörűséggel olvassuk Emily költeményeit is és Haworthot, remeteségük színhelyét sűrűn látogatják az áhítatos kirándulók; fiatalabb kortársnőjük, *George Eliot* (Mary Ann Evans, 1819—1880) egykor óriási népszerűsége enyészőben van. A Viktória-korra jellemző, hogy regényirodalmában egy nőíró képviseli az intellektualitást; George Eliotot erősen foglalkoztatták a kor szellemi kérdései, a darwinizmus által életre hívott természettudományos világkép kialakulása, a vallásos élet nagy válsága, mindazok a kér-

dések, amelyek Dickenset és Thackerayt teljesen hidegen hagyták. Ő az igaz realista regényíró; az ő realizmusa elvszerű, pozitivista világnézetének következménye, mint Zola naturalizmusa. Kikapcsolni a regényből mindent, ami nem hétköznapi, ami nem jellegzetes apró emberi dokumentum, szürkének lenni, mint az élet. Az angol regény humora és szentimentalizmusa helyébe a francia pontosságú iélekrajzot ültette. Regényei abban a mértékben avulnak el, amint a múltba süllyed vallási problematikájuk. Elmékedései eléggé fárasztóak, de a *Middlemarchot* (1872) mégis olvashatóvá teszi a polgári élet széles és sokoldalú rajza, a *The Mill on the Floss* (1860) pedig kortörténeti szempontból is igen érdekes képet ad a tehetséges nő helyzetéről a Viktória-korban.

A költők

A Viktória-kor legünnepeltebb és legjellegzetesebb költője *Tennyson*.^{*} Szerencsés, harmonikus élete és személyisége is a kor derűjét és kiegyensúlyozottságát fejezi ki. Aranykori ember, stílusa, valamint alakja és helye korának életében legfőbb mesterére, Vergiliusra emlékeztet. Ő is poéta laureatus, úgy emeli költészetté Viktória uralkodói eszményeit, mint Vergilius Augustus császáréit.

Tennyson a Viktória-kori kompromisszum, az arisztokrata-nagypolgári nyugalom költője. Kezdetől fogva jómód és siker veszi körül; azt írja, ösztönösen, önmagának minden megtagadása vagy felhígítása nélkül, amit pártfogói és közönsége várnak tőle. Eszméi azonosak osztályának eszméivel: átérzi a kor bensőséges, csendes erkölcsi megújulását és verseivel

^{*} *Alfred Tennyson* szül. 1809-ben Somersbyben (Lincolnshire). Atyja lelkész. 1850-ben poéta laureatus lesz. A Wight-szigeten telepedik le és nyugodt, előkelő életet él. 1884-ben Lord Tennyson lesz. Megh. 1892-ben.

nyomon követi az angol imperializmus lassú kibontakozását; a királynőben és férjében, Albert hercegen csakugyan eszményi alakokat lát. Nem érzéketlen a kor fájó társadalmi sebei iránt sem, de azok hangfogón át jutnak el költészetébe, éppúgy mint a személyes fájdalom. Öröklí a romantika gyönyörű fegyvertárát, de lázadás és anarchia nélkül, megszelídült, viktoriánus áttételben, — nem a vihart, csak a vihar utáni szép naplementét.

Csak igazán „költői“ témákról „énekel“: fiatal lányok játszi szeszélyéről, hamvas szépségéről és megható hervadásáról; az angol táj örökzöld mélabújáról, és főképp a dekoratív meseközépkorról, amelyet a romantikától kapott a századközép polgára. A Scott és Byron által teremtett elbeszélő költemény nagy mestere. Remekműve az *Idylls of the King* (1859); a halott Albert herceg emlékére és a királynő vigasztalására írta. A kelta mondák emberfölöttien tiszta és nemes és mégis emberi szenvedélyekkel felszántott mesevilágába vezet. A történetek közül legszebb az *Elaine*, az angol Szép Ilonka. Az *Idylls of the King* népszerűségét is felülmúlta az *Enoch Arden* (1864), szentimentális történet a halottnak hitt tengerészről, aki visszatér, de csendben elvonul ismét, nehogy megzavarja övéinek boldogságát. A *The Princess* (1847) a Shakespeare-vígjátékok mese-renaissance-ában játszódik és egy nők számára való egyetem történetét mondja el; Tennyson az egyetemre járó nőt még annyira fantasztikumnak tartja, hogy csak mesében tudja elképzelni. *Maud* (1855) kísérlet egy meghasonlott lélek ábrázolására; nem nagyon sikerült és a közönség sem vette jónéven ezt a kilengést. Személyes lírai költeményt keveset írt; fiatalon meghalt barátját gyászoló ciklusa, *In Memóriám*, kissé hideg és merev.

A tárgyválasztásból is láthatjuk, hogy Tennyson a másodlagos, a polgári romantika költője, a költészetben mesét, hangulatot, álmod keres, érzéseket, amelyek

meghatnak, de nem ráznak meg. Mégis igazi költő, a másodlagos romantika egyetlen nagy költője. Mert ha mondanivalója nem is szakad fel a mélységekből, mondanitúdása, költői készsége csaknem Shelley és Keats mellé állítja. Sorainak zenés mélabúja annál ellenállhatatlanabb, mert az olvasótól kevesebb lelki alkalmazkodást követel, mint a nagy romantikusok sorai. Választékos és ünnepélyes verseiben is a mindennapok meghatározhatatlan és közös bánata szól felénk, a tárgyak könnyei, a tájak panasza, a mulandóság. Nem tudjuk megállni, hogy egy példát ne idézzünk a tennysoni szépségre, néhány sort, amelynek bizonyos aktualitást ad, hogy Huxley mottóul választotta utolsó regényéhez:

*The woods decay, the woods decay and fall,
The vapours weep their burden to the ground,
Man comes and tills the field and lies beneath
And after many a summer dies the swan.**

Másodlagos költő lévén, igen sok hangja, igen változatos skálája volt. Nem hiányoztak belőle a nagy stílus hangjai sem: az *Ulysses* és a *Lotoseaters* az örök versek közé tartozik, az előbbi a fausti ember távolokba űző nyugtalanságát, az utóbbi ennek ellentétét, a halálos nyugalom vágyát fejezi ki. A legmagasabb ünnepiség hangját is megtalálja a *Morte d'Arthurbm*; Taine szerint Goethe óta nem írtak ennél a költeménynél „nyugodtabbat és imponálóbbat“.

Mégis elsősorban polgári költő; lelke mélyén ő is realista. Szereti a keretet, amely józan szavakkal, kissé mentegetődve, kissé oktatóan elmondja a vers keletkezését és beállítja a mindennapi életbe; egy keret-utószó a *Morte d'Arthur* pathétikus magaslatáról is siet leszállni bosszantóan nyugodalmas polgári

* *A fák korhadnak, korhadnak és kidőlnek, a felhők földre sűrjék terhüket, az ember jön, megműveli földjét és azután fekszik alatta, és sok nyár után meghal a hattyú is.*

környezetbe. És nehéz megbocsátani a hosszú szónoklatot, amelyet a Király-idillek végén Arthur király, a mintaférj mond Guinevere királynénak, miután megtudja, hogy az éveken át csalta Lancelottal, — csak a Viktória-kor tudott tragédiákat ilyen nyugodt és oktató hangon elkenni, és Tennyson korának költője.

Tennyson az angol polgári fénykor egyik arca: az arisztokráciával kompromisszumot kötött, az udvar felé forduló, szenttelenül gentlemanlike, jómodorú és kedves, latinos angol. Nagy kortársa és vetélytársa, *Browning* az angol nagypolgár másik, északi arcát mutatja: a szélsőséges individualistát, a külön angolt.

*Browning** nyitja meg az „érthetetlen“ költők hosszú sorát. (Mert Blaket nemigen ismerték, Shelley pedig azt a látszatot kelti, mintha értené az ember.) Az érthetetlen költő, festő, zenész természetes következménye a XIX. századdal beállott irodalomszociológiai helyzetnek, elit és nagyközönség szétválásának, annak, hogy az alkotó most már nem a közönségnek dolgozik, hanem önmagának és a kisszámú választottaknak. Az alkotó ebben a helyzetben büszke is arra, hogy kevesen értik, olykor el is túlozza érthetlenségét. *Browning* szép versekben (*Pictor Ignotus, Home*) mondta el, mennyire irtózik attól, hogy közönséges emberek megértsék, mennyire nem abban látja a líra feladatát, hogy önmagát közölje ismeretlen tömegekkel. A flauberti impassibilité angol megfelelője a *browningi* különködés.

Minthogy ő az első érthetetlen, csakhamar igen sok mulatságos legenda keletkezik körülötte. Mikor feleségül vette Elisabeth Barrettet, Wordsworth így szólt: „Remélem, jól meg fogják egymást érteni.

* Róbert Browning szül. 1812-ben Camberwellben, London mellett. Atyja vagyonos tisztviselő, ő is gondtalan jómódban él, mint Tennyson. 1846-ban megszökteti és feleségül veszi Elisabeth Barrettet. Felesége haláláig, 1861-ig Olaszországban él, majd felváltva itt és Londonban, ahol tekintélye egyre nagyobb lesz. Megh, 1889-ben.

Más úgysem érti meg őket.“ Carlyle szép levélben köszönte meg Browningnak, hogy elküldte *Sordelloját* majd ezt írta: „Feleségem elolvasta a könyvet és kérdezteti, hogy Sordello ember-e, asszony-e vagy pedig tó“. Valaki állítólag megkérdezte Browningtól, hogyan kell érteni egyik költeményét. Browning elgondolkozott, majd így szólt: „Évekkel ezelőtt, amikor írtam, még ketten voltak, akik értették, Isten és Róbert Browning. Most már csak egy van, Isten.“

Browning csakugyan „próbára teszi az olvasót“, a szó szoros értelmében. Az ember először találmra beleolvas a browningi dzsungelbe, nem ért belőle semmit és dühösen teszi félre a könyvet. A türelmes és lelkiismeretes olvasó esetleg még egyszer előveszi és harmadszor vagy negyedszer már nagy fáradtsággal meg is érti, át tudja rágni magát Browning hosszabb versein is, — de amikor a végére ér, csalódva állapítja meg, hogy kár volt a fáradtságért, a nagy, bonyolult apparátus mögött csak valami sovány és lapos „mélyebb értelmet“ talál. De ha valaki azt mondja magában, mégsem lehet jelentéktelen költő az, akit annyi komoly kritikus komolyan vett és még egyszer rászánja magát, végül is egyszerre csak megtalálja a kulcsot Browning nagyságához.

Browningot nem szimbolikus kifejezőmód teszi nehezen érthetővé, nem is a mélyebb értelem. Hanem egyrészt az elliptikus modor: annyira irtózott a köznapiasztul, hogy nagyon sokszor elhagyta a mondat vagy a gondolat felét, mondván, hogy az már úgysis magától érthetődik. Másrészt azért oly nehéz, mert a kis dolgok művésze, mint a realista kor legtöbb írója és olyan gonddal időzik el lényegtelen részletek és öncélú hasonlatok mellett, hogy az olvasó állandóan elveszti a fonalat. Harmadszor pedig a groteszk iránt való túlságos érzéke nehezíti meg az olvasást. Minduntalan tréfál és gúnyolódik; humora oly csikorgós, mint Carlyle-é és Thackerayé, az olvasó zavarba jön, mert nem veszi észre, hogy nevetnie kellene.

A nem-angol olvasónak különösen a kisebb lírai versek okoznak nehézséget. Ezeknek zenéjét is alig tudja kihallani, mert Browning a verselésben is a groteszket keresi, a zökkenő ritmusokat és a bizarr rímeket.

Browning csak maga-feltalálta műfajában igazán nagy: ez a monológ. *Férfiak és nők* (ez a címe első, leghíresebb monológ-ciklusának) szólalnak meg és fordultos, nyers humorú, közvetlen módon elmondják titkaikat, leleplezik a lélek és a lélektörténet egy-egy nagy talányát. Fra Tippo Lippi elmondja, hogyan született meg a renaissance világi festészete, egy arab orvos elmeséli találkozását a feltámasztott Lázárral, egy régi püspök bevilágít a renaissance mecénások lelki indítékaiba stb., stb. Még érdekesebbek azok a monológok, amelyek a jelenkor kérdéseivel foglalkoznak: Biougram püspök az elvilágiasodott katolicizmusról, Mr. Sludge, a médium a spiritizmus titkairól nyilatkozik. Browning legnagyobb műve is monológok sorozata: a *The Ring and the Book* (1868) magva egy bűnügyi történet, valaki megölte feleségét és mindenki elmondja saját verzióját az esetről. Ha nem is monológ, de drámai líra a híres *Pippa Passes* (1841): egy fiatal munkáslány énekelve végigmegy az utcán, amerre elmegy, haltgatják a nyitott ablakok mögött és egyszerű énekével mindenütt nagy fordulatot idéz elő. Ez a drámai költemény Browning optimizmusának művészi megnyilatkozása:

*God's in kis heaven,
All's right with the world.*

Optimizmusa megnyilatkozik abban is, hogy csaknem valamennyi monológja védelem, még azok is, amelyek vádiratnak látszanak, mint *Mr. Sludge, a médium* önleleplezése. Megmagyarázni a rosszat is, ez Browning becsvágya; a világ talán nem jó, mindenestre azonban érthető és ezért megbocsátható. De

nagyszerű versbe tudta fogni azt is, ami nem érthető, a táj és a múlt irracionális borzalmát, és ez talán leg-szebb költeménye: *Child Harold to the Dark Tower Came*.

Tennyson és Browning nagy költő, de egyik sem igazi lírikus. Browning felesége, *Elizabeth Barrett** talán nem olyan nagy költő, mint amekkorának kortársai tartották, így férje, aki versein keresztül szeretett belé és *Poe*, aki ismeretlenül neki ajánlotta költeményeit Amerikából, — de igazi lírikus. Verseiben újra hangot tudott adni a lírai költészet legősibb tárgyának, a szerelemnek, amely a századközép nagy költőinek skálájából sajátosan hiányzik. (Gondoljunk Arany Jánosra!) Szerelmes verseinek halhatatlan eredetiségét az adja meg, hogy érezzük, ez a költő csakugyan szerette azt, akibe szerelmes volt, Róbert Browningot. Mert Hugó, Musset vagy Baudelaire verseiből inkább csak azt érezzük, mennyire szerelmesek; romantikusan eltelnék saját érzéseikkel, verseikben csak az Ént látjuk, a Te egészen háttérbe szorul. Elizabeth Barrett-Browning verseiben a szerelem két ember dolga. Lelki hitelesség szempontjából talán csak Petőfi egyes szerelmes verseit lehetne hozzá hasonlítani.

De egyébként egészen mások: egy igazi nő beszél itt, megrendítő, öntudatos asszonyi alázattal. Tudja, hogy ő kicsoda, annál nagyszerűbb gesztus, amellyel az imádott férfi lábai elé szórja kincseit. Érdekes, hogy mint a regényírásban a két Brontë-nővérnek, a lírában is egy nőnek kellett az angolok számára újra felfedezni a szerelmi szenvedélyt. Elizabeth Barrett-Browning tisztában volt vele, költészete mennyire

* *Elizabeth Barrett* szül. 1806-ban *Coxhoe Hallban*, gazdag birtokoscsaládból. Minthogy igen törekeny alkatú volt, apja nem engedte meg, hogy szobáját elhagyja, sőt hogy ágyából felkelhessen; házasságról természetesen beszélni sem lehetett. Róbert Browning 1846-ban megszőktette és Olaszországba vitte, *Elizabeth* ettől kezdve egészséges volt és kitűnően bírta a fáradságot. Megh. 1861-ben.

nem egyeztethető össze a kor női ideáljával és híres vers-ciklusát *Sonnets from the Portuguese* (Portugálból fordított szonettek, 1850) címen adta ki.

Elizabeth Barrett-Browning nem volt az a nő, aki teljesen felolvad érzelmeiben. Korának problémái sokkal erősebben foglalkoztatták, mint férjét, így imádott Itáliájának szabadsága (*The Casa Guidi Windows*) és a kezdődő nőemancipáció. A korproblémákat *Aurora Leigh* c. nagyterjedelmű verses regényében (1857) dolgozta fel. A gazdag hasonlatok e művet nagyon szép, de nehéz olvasmánnyá teszik.

Az esztétizmus

Az ötvenes-hatvanas években új hang szólal meg az angol irodalomban és egyre erősödik a század vége felé: az *esztétizmus*, a francia *Part pour Part* angol megfelelője. Akaratlan megalapítójának *John Ruskin** lehet tekinteni.

Ruskin első korszakából való írásai (*Modern Painters*, 1843, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, *The Stones of Venice*, 1851—53) döntő fontosságúak a művészi öntudat történetében. *Ruskin*, a Szentírás és *Carlyle*-en nevelt puritán, a művészethez olyan szent komolysággal fordult, Isten nyomdokait keresve benne, mint romantikus elődei a természethez. Minden művészet imádság, tanítja. Ezért méltatlan hozzá minden kicsinyesség és még oly jámbor csalás is. A templomokat a legértékesebb anyagból kell építeni és nem szabad egy anyagot ügyesen úgy átfesteni, hogy valami más, értékesebb anyagnak lássék; mert

* *John Ruskin* szül. 1819-ben Londonban. Apja nagyon gazdag borkereskedő. *Ruskin* már mint gyermek apja üzleti útjain megismerkedik a latin tájjal és latin művészettel. Utazásaitól eltekintve, életét apja birtokán, *Herne Hillen* tölti, 1870—79-et kivéve, amikor a művészettörténet tanára *Oxfordban*. Óriási vagyonát szétosztja jótékony célokra. Megh. 1900-ban.

a művészet célja nem az illúzió, nem a szép hazugság, hanem az igazság.

Ruskin a művészet autonóm erkölcsstanának törvénymondója. Előtte csak azt kívánták meg a művésztől, hogy *mint ember*, legyen erkölcsös; Ruskin azt tanította, sokkal fontosabb, hogy *mint művész* becsületes legyen. A művészi erkölcs alaptörvénye az, hogy a művész mindig a tőle telhető legtökéletesebbet alkossa, bármekkora fáradságot és gyötrelmet követel is ez a belső parancs. Ilymódon az alkotói tevékenységet minden addiginál magasabb erkölcsi méltósággal ruházta fel: a művész hivatása nemcsak azért nemes, mert nemes a *tárgy*, amellyel foglalkozik, hanem elsősorban azért is, mert nemes a *mód*, amellyel tárgyához közeledik. A művész legfőbb erkölcsi értéke az eszményhez való hűség és az önmagával szemben tanúsított kérlelhetetlenség. Ilyen magas célokat előtte csak a német klasszicizmus tűzött maga elé, amellyel Ruskin Carlyle-en keresztül érintkezik. Vele emelkedik az alkotó ember öntudata a történelem folyamán elért legmagasabb síkra; vele kezdődik a művészetnek az a megbecsülése, amely a világháború végéig tart.

1860 után, második korszakában Ruskin átélte, hogy a művészet egész glóriája nem ér semmit, ha az emberiség nagy része áldásaiból eleve ki van zárva. Dilettáns műélvezőbőJ társadalmi apostollá lett, az angol radikalizmus egyik vezéralakjává (*Unto This Last, Fors Clavigera* stb.).

De szerepe így is éppoly nagypolgári megnyilvánulás, mint Flauberté, akivel művészet-erkölcsé oly rokon. Ruskin is dogmatikus, mint Flaubert, a művészi értékek 'ránt nem fogékony sokasággal szemben ő is éppoly türelmetlen. Annyira „védett“ életet élt, hogy oxfordi diákkorában az anyja is vele ment Oxfordba. A művészet életfölötti paradicsomában élt ő is, mint a nagypolgár a vagyonában; és szocializmusa elsősorban abból állt, hogy a szegényeket is be akarta

engedni ebbe a paradicsomba, mint ahogy egyes főurak vasárnap délelőtt megnyitják parkjukat a környékbeliek számára.

Ruskin sokat csodált stílusa a méltóságteljes nagypolgári lélek művészi megnyilvánulása. Kétháromoldalas mondatai oly szépen ágaznak el és tagozódnak, mint a pillérek a Ruskin-szerette székes-egyházakban. De Chesterton szerint éppúgy lehetne őket egy vasút diadalmas elrobogásához hasonlítani...

A puritán Ruskin bizonyára nem veszi jónéven, ha esztétának nevezik. Az esztétizmus tudatos megalapítója *Waltér Páter* (1839—1894). Továbbképezte Ruskin művész-ethikáját és hosszú mondatait, de immár szentírási idézetek nélkül. A művészi szépség benne válik öncélú kultusz tárgyává. A kultúra vallási alapjai Páttert nem vonzották kevésbé, mint Ruskint, de állásfoglalás nélkül, az élvező szemével nézte azokat, mint Franciaországban *Renan*. Szíve a pogány világ szabad szépségvallása felé húzta, de tisztelte a dóm-építő középkort is és műveiben kettejük összeláncolását, „interpenetrációját“ vizsgálta. Így *Marius the Epicurean* (1885) c. késő-római tárgyú regényében és bájos *Imaginary Porraits-Júhtn* (1887), amelyek a kultúra egy-egy nagy fordulatát mutatják be képzelt előfutárok arcképén keresztül. Főműve *The Renaissance* c. esszé-gyűjteménye, a renaissance pogány életöröméről szóló legendának egyik alappillére. Páter Ruskintól tanult, de a következő nemzedék esztétáinak ő a legfőbb mestere.

A ruskini művészeti elvek és társadalmi tanok a *Praeraephaelite Brotherhood* festő- és költőiskolájában valósultak meg. A prerafaelitákat új romantikus hullámnak is szokás tekinteni, mert ők is a katolikus középkorban látták az emberiség eszményi korszakát.

A kis csoport legtevékenyebb tagja *William Morris* (1834—1896). Ez a gyermeklelkű és zseniális ember úgy gondolta, hogy a középkori ember boldog volt, mert szép kis házában, szép tárgyak között életét

nagyobbára szép tárgyak előállításával töltötte, olyasmin fűrt-faragott, amit szeretett; művein a munka közben érzett gyönyörűség látszik, ez teszi a középkor ipari emlékeit oly szépekké és meghittekké. Amint Ruskin új méltóságot adott a képzőművészeteknek, Morris az iparművészet erkölcsi értékét fedezte fel.

Maga is elsősorban iparművész, szőnyegszövő, lakásdíszítő, ezermester, a szép modern könyv és általában a modern iparművészet megteremtője. Az iparművészetten keresztül akarta megváltani az emberiséget: majd ha a munkások nem csúnya gyári áruk, hanem finom, kézzel készített bútorok és függönyök közt laknak, megint boldogok lesznek, mint a középkorban. Ezt a felülről jött angol esztéta-szocializmust a század végén nyom nélkül elsöpörte az alulról jött dialektika, az osztályharc tana.

Mint költő is iparművész maradt. Versbe szötte, versbe hímezte, bámulatos könnyedséggel és hűséggel, az ókor és középkor mondáit, hol külön-külön (*Life and Death of Jason, The Story of Sigurd the Volsung*), hol meg fantasztikus keret segítségével egyesítve a kétféle mithológiát (*The Earthly Paradise*, 1868). Szocializmusát utópisztikus formában fejezte ki (*News from Nowhere*, 1891).

A prerafaeliták legnagyobb költői és festői tehetsége *Dante Gábriel Rossetti*.*

Rossetti nem természetes és nem közvetlen lírikus, még annyira sem, mint Tennyson vagy Browning. Művészetét a művészet ihleti. Legszebb szonettjei festményekről beszélnek; alkotásmódja által az

* *Dante Gábriel Rossetti* szül. 1828-ban Londonban. Apja olasz politikai menekült,; nővére, *Christina*, kiűnő vallásos versek szerzője. Ő alapítja meg *W. Holman Hunt*tál és *J. Everett Millais*-vel a *Praeraphaelite Brotherhood*-ot. Ruskin pártfogásába veszi őket. Rossettít mélabúba dönti fiatal tüdőbeteg feleségének halála. Szonettjeit felesége koporsójába rejti, az irodalomtörténeti hagyomány szerint onnan exhumálják a kéziratot. 1882-ben halt meg, talán a mérték' telenül szedett fájdalomcsillapítószer miatt. Első verseskötete 1870-ben, szonettjei 1881-bm jelennek meg.

esztéták közé tartozik. A prerafaeliták középkor rajongása *balladák* írására indította; ezek olyanok, mint a XIX. század többi balladája, kissé modorosak és soványak, egyik sem éri el Arany János magasságát. De később a régi olasz költőkkel, a *dolce stil nuovo* mestereivel és Dantéval való elmélyedt foglalkozás hatása alatt szonetteket kezdett írni, az olasz szonett szigorú rímelhelyezésével, és csodálatosképen ezek az enyhén archaizáló szonettek modernnek, elevennek és megrázóak.

Nehéz megmondani, miből áll Rossetti modernsége, miért ő a legrégebb angol költő, akit már úgy olvas az ember, mintha kortársunk volna. A szonettnek, mondja Rossetti egy versében, tiszteletreméltónak kell lenni „for its arduous fullness“, izzó teljessége révén. Talán ez az izzó teljesség teszi. Egy szonettbe annyi érzéstartalmat tömörít, amennyiből Byron egy elbeszélő költeményt, Shelley egy hosszú elmélkedő ódát írt volna; itt döntő fontosságú minden szó, még a rímek is és a mondatok bonyolult csavarodása a rímek körül. Tartott, fáradt és halk érzés, de valami sűrű elem, mint a sós tavaké, ahol semmi sem sülyed el; az a tömörség, amelyet idehaza Babits Mihály és Tóth Árpád költeményeiből ismerünk. Keats is ilyen tömör szonettjeiben, — de Keats minden verse csoda, születése alkotói misztérium, míg Rossettinél a biztonság érzése ragad meg, abban gyönyörködünk, hogy Rossetti ezeket a verseket *meg tudta csinálni*, a mesterség tökéletes fölényével, mint ahogy a festők dolgoznak.

A prerafaelitákhoz közel állt *Edward Fitzgerald* (1809—1883), aki 1859-ben angolra fordította *Omar Khajjam* perzsa költő (1. ott.) *Rubayyat*-ját és ennek köszönhette népszerűségét. Fitzgerald szabad fordításai a mondáin embernek, az életet élvezni tudó, gúnyos és szabadgondolkozó gavallérnak találkozásai a halállal. A horatiusi *Carpe diem* modern és csendes változatai; olvasásuk közben nem borzongunk meg a

végzet szelében, nincs bennük semmi a középkor macabre reszketéséből a rosszszagú enyészet előtt, az enyészet itt jómodorú, mint egy angol úr és szelíd, mint egy viktoriánus hölgy, főképp rózsákat hervaszt el, — de mégis enyészet, ez az érdekes ezekben a költeményekben.

A nonsense

A viktoriá-kori irodalomnak van egy ága, amelylyel az irodalomtörténet általában nem foglalkozik, pedig legalább olyan jellemző a korra, mint az esztétizmus. A *light verse-ékhez*, a könnyű versekre és a vele rokon prózára gondolunk, az angol irodalom nagy különlegességére. A *light verse* nem mindig vidám és főképp nem mindig gúnyos, de a legmerészebb lázadás, amely a Viktória-korban lehetséges: lázadás a józan ész ellen. A költők és írók, akiket az alábbiakban említünk, a diadalmas értelmetlenség, a *nonsense* bajnokai.

Előfutárnak lehet tekinteni *Richard Barham* lelkészt (1788—1845), a romantikus nonsense nagymesterét. *Ingoldsby Legends* címen összegyűjtött költeményei vadregényes kísértet- és rémhistóriák, részben régi tragédiák, pl. a Velencei Kalmár feldolgozásai — de kísértetei és gyilkosai két jelenés vagy gyilkosság közt a legkedélyesebb bukfenceket hányják és kitűnően szórakoznak azon, hogy ők kísértetek vagy gyilkosok.

A nonsense-költészet legnagyobb neve *Edzoard Lear*, a festő (1812—1888); *The Book of Nonsense*-t 1846-ban jelent meg. Híres versformája a *iimerick*, rövid vers, amely többnyire egy városnévre rímelve mond el falrengető értelmetlenségeket. A nonsense-prózában pedig *Lewis Carroll* (igazi nevén Charles Dodgson, 1832—1898) oxfordi matematika-tanár, Viktória királynő kedvenc írója vezet. Híres mese-

regénye, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) a játékos, ellenőrizhetetlen és kiszámíthatatlan fantázia remekműve: benne az álteknősbéka (az álteknősbéka-levesből!) elmondja megrendítő csalódásait, a cheshirei macska (aki úgy nevet, mint nálunk a fakutya) mind-egyre eltűnik és csak egy mosoly marad a helyén; szóval a nyelvi képek megelevenednek és működni kezdenek. Egy híres balladában értesülünk a kártya-királynő gonoszságairól. Carroll írta a legcsodálatosabb halandzsa-költeményeket is, a borogove-okról, akik mind mimsyk voltak stb. Minden nemzetnek vannak sajátosságai, amelyeket nem lehet magyarázni; Angliát csak az érti meg, aki élvezni tudja Alice kalandjait.

HARMADIK FEJEZET

AZ ÉSZAKAMERIKAI IRODALOM A XIX. SZÁZADBAN

Észak-Amerika irodalma ebben a században még nem válik el élesen az angoltól. Nemcsak a közös nyelv és a közös hagyomány köti Angliához, hanem az is, hogy az amerikai írók a múlt században minden tőlük telhetőt elkövettek, hogy úgy írjanak, mintha angol írók volnának. A fiatal országot hatalmas ön-bizalom feszítette, amikor valóban óriási arányú gazdasági és politikai növekedésére tekintett, de irodalmi szempontból kisebbségi érzések gyötörték. A XIX. századnak csak két alkotója van, aki teljesen, félreismerhetetlenül amerikai: *Walt Whitman* és *Mark Twain*.

Mégis különválasztjuk az amerikai írókat, mert ha szellemben, nyelvben, formában még annyira sem különböznek az angoloktól, mint az egykorú skót vagy ír írók, mégis más a táj, a lelki földrajz, amelyről beszélnek. A nagy amerikai írók ebben az időben mind kissé felfedezők és úttörők: beviszik fokozatosan az irodalomba Amerikát, a földrészt, ha nagyobbára az óvilágból hozott eszközökkel is.

Az angol és az amerikai szellem közt ekkor csak egy lényeges különbség van: az amerikaiból hiányzik a XVIII. század. Az Egyesült Államok kulturális szempontból legfontosabb részének, *New England*-nek., az északkeleti partvidéknek telepesei azok a

protestánsok, akiknek ősei az anglikán egyház színe-
sebb szertartásai és arisztokratikus egyházkormány-
zata elől menekültek el és akiket gyűjtőnéven, *puritá-
noknak* neveznek. Az újangliai puritánok ott foly-
tatták, ahol Anglia Cromwell halála után abbahagyta.
A kis közösségek vezetője továbbra is a lelkész, az
egész közösség egymást szigorúan ellenőrizve igyek-
szik életét megszentelni. Kiirtanak minden világias
örömet, minden testiséget és minden szabadabb
gondolatot. Amerikai talajon nem verhetett gyökeret
a XVIII. század szelleme, a vallást bíráló *Felvilágo-
sodás*, a világiasan elegáns *rokoko* és a pogány emlé-
kekre épülő *klasszicizmus*. Az amerikai irodalom
igazán csak a romantikával kezdődik és az amerikai
romantika közvetlenül kapcsolódik a XVII. századi
puritán hagyományokhoz. A XVIII. századi emelet-
nek, az európai szellem legfinomabb, legurbánu-
sabb rétegének hiánya okozza, hogy az amerikai
irodalom mindmáig, az utolsó évtizedekben bekövet-
kezett nagy áttörés dacára is, mindig vidékies be-
nyomást tesz az angol mellett, New York modernsége
dacára mindig egy fázissal késésben van Európa
mögött.

Az irodalom nemcsak az író személyes élményei-
ből táplálkozik, hanem még inkább olvasmány-
élményeiből is. Az irodalom legfőbb ihletője maga
az irodalom. Kitűnő példa erre az, hogy az amerikai
költők verseiben hosszú időn át olyan madarak szere-
pelnek, amelyek Amerikában nem élnek, annál gyak-
rabban tűnnek fel az óhazái költők verseiben. Úgyszól-
ván kétszáz esztendeig tart, amíg az amerikai költők
ráeszmélnek, hogy új világban vannak, ahol mások
a madarak és mások az emberek is; itt kezdődik az
amerikai irodalom.

Az első európai nivójú amerikai író *Washington
Irving* (1783—1859). Európai műveltségű és európai
érdeklődésű is, műveinek egy jelentékeny része az
európai történelemmel foglalkozik. Nagyvárosi író,

a fiatal New York előkelő és finom krónikása, ő indítja meg az újangliai irodalom kissé sznobisztikus nagyjainak sorát, azokét, akik a kifinomult irodalmat önkéntelenül a társadalmi kiválasztódás eszközeként tekintették. Nevét két novellája tartja elevenen: *Rip van Winkle* (1819) és *The Legend of the Sleepy Hollow*.

Megalkotni az új földség legendáját, ez a célja az amerikai romantika legismertebb írójának, *James Fenimore Coopernek* (1789—1851) is. Nagyon sokat írt, az amerikaiak tengerész-történetet is sokra becsülik, de a világirodalomban csak *Bórharisnya-történetei* révén szerepel (1823—1841). A Bórharisnya-könyvek Walter Scott hagyományát követik; mint Scott az angol-skót határvidéket, a *Bordert*, úgy romantizálja Cooper a *Frontiért*, a fehérek és indiánok közti, mindinkább nyugatra tolódó határt; nemes és félvad skótok helyett nemes és félvad rézbőrűeket szerepeltet. Chingachgook, az „utolsó mohikán“, mint szállóige él a tudatban.

Bórharisnyát a gyermekek olvassák kivonatos fordításokban, vagy legalább is olvasták még harminc évvel ezelőtt. Ha felnőtt korunkban elővesszük a meg nem rövidített Bórharisnya egyik kötetét, nagy csalódást érzünk. Ezek a történetek, amelyek ifjúsági átdolgozásban oly érdekfeszítők voltak, eredeti formájukban nagyon unalmasak. Meséjük, a leányrablás, üldözés és megszabadítás sematikus és lassú; végtelen beszélgetések és leírások szakítják meg. Még unalmasabb Cooper világszemlélete. A rousseai, preromantikus vonal elkésett és vidékies képviselője: a rézbőrűekben és az őserdő fehér vadásaiban a természet romlatlan fiait látja és sajnós, a szereplők is annak látják magukat. *Vadölő*, a későbbi Bórharisnya, amint kilép a rengetegből, ahol a Delaware-indiánok közt nevelkedett, rögtön Rousseaút idézi, idézőjel nélkül, mert magától jött rá: minden ember jó, úgy ahogy Isten megteremtette és csak a társa-

dalom teszi rosszá őket. Cooper is azonosította Rousseau szavát a természet szavával, mint az egész romantika.

Amerikában a theológia uralmát elsőnek nem a Felvilágosodás kezdte ki, hanem a német idealista filozófia és liberális protestantizmus, az a szellemiség, amelyet az angol irodalomban *Carlyle* neve jelöl. Az amerikaiak ezt a halkán forradalmi mozgalmat *transzcendentálisizmusnak* nevezik. Legkiválóbb embere Amerika nagy esszéírója, *Ralph Waldo Emerson** (1803—1882).

Emerson elhagyta a lelkészi pályát, mert a dogmákkal szemben meglehetősen kételkedő egyéni felfogását nem tudta összeegyeztetni a hivatalos állásponttal. De a lelkészi hivatás vérében volt, egész életén át igehirdető maradt, annak is érezte magát, laikus értelemben. Nagyszerű alakja mintegy megtestesíti az átmenetet theológiai és világi kultúra közt Amerikában. Amint Paul Elmer More mondja, Emerson „az új angliai lelkiismeret, megfosztva konkrét istenségétől és helyette az örök szépség és szentség sugaraiban lebegeve“.

Mint esszéíró, a legjobb angoloknak, Macaulay-nak, Rusknnak és mesterének, Carlylenek egyenrangú társa. Stílusa éppoly egyéni, mint a másik háromé. A „transzcendentális“ jelzöt talán stílusára is lehet alkalmazni: áradó mondataiban van valami angyali, valami földszerűtlen ragyogás. Akármiről és akákiről beszél, tárgya áttetszően szép lesz, földi és durva oldalát elveszíti és „megmarad a romolhatatlan“. Stílusát is átszínezi lelkesült platóni idealizmusa és az a kérlelheteden derűlátás, ami világfelfogásának sarkalatos pontja. Kérlelhetetlen, mondjuk, mert semmiféle ténynek nem engedi meg, hogy optimizmusából kikölkentse. Ez költői ereje és gondolkozói gyengesége. Carlyle azt panaszolta, hogy Emerson nem látja az ördög kezét az emberi életben. Amerikai szempontból forradalmi újítás volt ez, mert a puritá-

nok az ördög kezét látták mindenben, ami az életet elviselhetővé teszi.

Állandó ragyogásával és lelkesedésével Wells egyik novellájára emlékeztet, amelynek hőse elvesztette a nehézkedési erőt és ha nem vigyáz magára, mindjárt felrepül a mennyezetre, ahonnan azután nagyon nehéz visszahúzni a szoba lakott részeibe. Emerson is minduntalan elhagyja a padlót. Vannak orákulumszerűen sejtelmes, mélyekbe világító mondatai, de oldalakra terjedő semmitmondó magasröptűségek közé beágyazva. Minden dolog megszépül és megnemesedik, amihez hozzáér; de a dolgoknak nem az a hivatásuk, hogy megszépüljenek és megnemesedjenek. Fiatalnak kell lenni, hogy az ember igazán tudja élvezni.

Emerson gyakorlatibb tanítványa Henry Dávid Thoreau (1817—1862). Egyideig inasként élt mestere házánál, mint a középkori tudósok tanítványai. Azután megfogadva Emers önnek a *self-reliance-ic*, az önállóságra vonatkozó tanításait, házat épített magának az erdőben és ott élt két évig, mint transzcendentalista remete, évi 8 dollárból. Remetei tapasztalatait írta meg főművében, a *Waldenben* (1854).

Emerson barátja és szellemi társa az újangliai puritánok nagy regényírója, Nathanael Hawthorne (1804—1864). Mesterműve, a *Scarlet Letter* (A skarlát betű, 1850) történelmi regény. A régi puritánok világában játszódik, abban az időben, amikor még nagy vörös *A* betűt (Adultery, házasságtörés) égettek a házasságtörő nő vállára. Az elfojtott és örömtelen élet, a lelkiismereti szenvedés oroszos nagyságú ábrázolója. Magában álló író, nem hasonlít senkire, nincs köze a Scott-típusú történelmi regényhez, bensőséges, mély és rendkívül szuggesztív. A transzcendentalisták egyike, ő is fellázad a puritanizmus ellen és a legfélelmesebb fegyvert használja ellenük: lelkükbe világít. Leleplezi a szadista bosszúvágyat, amely az erkölcsbíró palástjába rejtőzik, a képmutató gyávaságot, amely

a férfit meggátolja abban, hogy kiálljon szerelmese mellett. Annál fénylőbb glóriában jelenik meg az áldozat, a szenvedő nő, aki a bűnön és szenvedésen keresztül jut el önmagáig, a titkos erőforrásokig, amelyek a végzetes órán fakadnak fel a lélekből.

De Hawthorne maga is a puritanizmus hajtása, akárcsak Emerson és Thoreau. Legerősebb élménye a büntudat, a *Scarlet Letter* is a büntudat regénye. A büntudat e regény minden mondatában olyan jelenvaló, mint Zola *Germinal*jában a bányalég. Ez a levegő, amelyet emberei beszívnak.

A Scarleí Letteren kívül még két regényt (*The House of Seven Gables*, *The Blithedale Románcé*) és számos novellát írt.

Az új angliai éghajlathoz tartozik, Hawthorne iskolatársa volt Henry Wadsworth *Longfellow* is (1807—1882). Tennysonnal szokás együtt emlegetni, akivel népszerűségben, versesköteteinek százezres példányszámában vetekedett. Ő is nagy mestere a XIX. század jellegzetes és unalmas műfajának, az elbeszélő költeménynek, ő is a másodlagos romantika költője, a romantikus formákat műveli romantikus lélekalkat nélkül. De Tennyson a maga keretei közt nagy költő, Longfellownak pedig nincs egy igazán költői sora sem és minden, amit írt, másodkézből való. *Evangeline* (1847) c. újangüai idilljében a Hermann und Dorotheát és Voss Luiséját, a *The Building of the Ship*en Schiller Giocékját, a *The Saga of King Olofin* Tegné Frithiof-mondáját utánozza stb. Leghíresebb műve, a *Hiawatha* (1855) a rézbőrűek mondáit dolgozza fel epikus formában; e költeményhez a *Kalevalái* vette mintaképül és így keletkezett az a különös helyzet, hogy az északamerikai bennszülöttek finn ritmusban és a finn népköltészet formai eszközeivel szólalnak meg az irodalomban, persze a finn eredetinek naiv bája nélkül. Ünnepekt kisebb költeményeiben ártatlan hangulatokat és épületes gondolatokat fejez ki; ő az olvasókönyvek kedvence.

Óriási és nemzetközi népszerűségét annak köszön-
hette, hogy azt adta, amit a polgári közönség várt
a költészettől: meseközépkort, idealizmust, bölcs meg-
nyugvást a fennálló rendben és egy szót sem arról,
ami csakugyan van a világon. Csak egyszer beszélt a
realitásról, de akkor legalább a jó ügy érdekében:
versciklust írt a rabszolgaság eltörlése mellett.

A nyárspolgárok normális költője után beszél-
jünk az elit furcsa kedvencéről, *Edgár Allan Poeról*.*

Poe költészetében nincs semmi amerikai. A pu-
ritán hagyomány, az amerikai élet semmi nyomot
nem hagyott művein és Amerikában mindmáig ke-
vésbé népszerű, mint Európában. De az európai
irodalomhoz sincs sok köze; magányos géniusz, csak
utódai vannak, elődei nincsenek. Három irányban
is igen fontos újító: a lírában, a novellában és a
költői elméletben.

Nem sok verset írt és a legtöbb azok közül is
jelentéktelen, — de néhány költeménye révén a
nagyok közé tartozik. Elsősorban nem is a *Raveme*
(Holló, 1845) gondolunk, erre a verselési akrobata-
mutatványra, hanem inkább azokra, amelyek Poe
vizionárius tájaira vezetnek. Szörnyű sötét hallgató
tavak és tárnák közt járunk, a partot félelmes liliumok
hada szegélyezi, a fák mohos ágairól örökre hull a
harmat, láva- és jégfolyók hömpölyögnek, elátkozott
angyalok kara suttog a légben eltévedt, tragikus és
halott szerelmesek fölött; valahol a világ végső végén
járunk, a költött földrajzi nevek is a messzeséget és
az elhagyottságot szuggerálják. (*Ulalume, The Haunted
Palace, Dreamland, Silence, Eldorádó* stb.) A halott
szerelmes mindig jelen van az életbenmaradt körül

* *Edgár Poe* szül. 1809-ben Bostonban, szülei színészek, korán
elveszti őket. Nevelőatyja, *John Allan*, kinek nevét viseli, részben
Európában iskoláztatja. Az egyetemről kártyaadósságai miatt ki-
csapják, megszökik nevelőatyjától, katona, majd újságíró Phila-
delphiában és New Yorkban. Első verseskötete 1827-ben jelenik meg-
1849-ben, közvetlenül második házassága előtt hal meg: részegen
elalszik az országúton és tüdőgyulladást kap.

és misztikus édességű egybeforrásukban nem is tudjuk már, a halott él-e, vagy az élő halt-e meg? (*Annabel Lee For Annie* stb.)

A halott szerelmes különös erővel kísért Poe prózájában is. Nőalakjai áttetszően finomak és előkelők, mind meghalnak és a történet sokszor csak most kezdődik, a halott nő holtteste vagy sírja körül. Rémtörténeteiben újra meg újra felmerül a sír riasztó képzelete: az inkvizíció összezáródó falú pincéje, a borospince, amelybe egy örült olasz befalazza áldozatát, a tetszhalott síri felébredése stb. A preromantika óta a sír, mint motívum nagyon divatos, — Poeban a mesterkélt divat egyszerre élményként, megszállottságként, mániaként jelenik meg. Költészetének varázslatában egyszerre hiteles lesz a sok örület, amit a romantika síri képzelete kitermelt. Hogy miféle lelki kényszer hajtotta Poet ezek felé a szörnyű képzetek felé, ez a kérdés már az idegkörtan hatáskörébe tartozik.

A megszállott, azt lehetne mondani, tisztességtelen versenyt folytat a józan íróval: könnyű E. T. A. Hoffmannak és Poenak jobb rémtörténetet írni másoknál, hiszen e rémségekben személyes, belső élményeiket mondják el. (Igaz, hogy Poe ismerte már Hoffmann írásait.) Poe nem annyira a hátborzongató elemek mesteri elrendezése és fokozása által hat, mint a kísértetműfai többi klasszikusa, hanem inkább a kísérteties atmoszférával, tehát a költészet eszközeivel. (Legjobb példa: *The Masque of the Red Death*.)

Ezt nem lehet utánozni, ehhez Poe megszállottsága kellett. Nem is kísértethistóriáival alapított új iskolát, hanem a *detektívtörténet* felfedezésével. Az elszabadult fantáziájú költő semmire sem volt olyan büszke, mint józan, éles logikájára; ő találta fel az amatőr-detektívet, aki következetes észjárásával a legbonyolultabb bűnügyeket is kideríti; az ő novelláinak olvasása közben érezték az emberek először azt a könnyű, de izgalmas logikai örömet, amely a detek-

tívregény hatásának egyik titka és a rejtvényfejtés lelki magatartásának közeli rokona. Novelláinak tudományos fahangja csak növeli a hatást és számos követőre talált.

Harmadik és talán legfontosabb újítása a költészet-, elmélet új felfogása. Ő, a megszállott, az első, aki szembehelyezkedik a romantikus poétika ihlet-kultuszával és a tudatos, hideg, logikus alkotás elsőbbségét hirdeti. Elmondja, hogyan írta meg a *Hollót*, mennyire józan meggondolások alapján kereste ki a leghatásosabb témát, a halott kedves siratását, hogyan számította ki a refrént, hogyan jött rá, hogy a refrén akkor lesz igazán megrázó, ha valaki mondja, még megrázóbb, ha értelmetlen lény mondja; először papagájra gondolt és végül a holló mellett kötött ki. (*Philosophy of Composition.*) Más kérdés, hogy csakugyan így írta-e, nem detektívregény-e ez is. Elsőnek mondja ki, hogy a hosszú vers nem igazi költészet, nem igazi költészet az oktató költészet sem, a költészet célja nem az igazság és nem az erkölcsi tanulság, hanem „a szépség ritmikus megteremtése“. (*The Poetic Principle.*) O veti meg a l'art pour l'art iskolájának alapját, és ami ennél is futosabb, benne tudatosodik először a *poésie pure*, a tanítástól, politikai, valláserkölcsi és egyéb eszméktől mentes, csak a szépséget kifejező tiszta költészet fogalma, amiért Paul Valéry oly sokra becsüli.

Az irodalomban sokszor a kisebb költő indítja el útjára a nagyobbat; Poe tudatos és artisztikus művészetfelfogása révén lett a nála sokkal nagyobb *Baudelaire* felszabadítója és mintaképe; ez legfőbb irodalomtörténeti jelentősége. *Baudelaire-en* keresztül növekedett ki Poe poszthumusz európai hírneve és nagy hatása a századvég költőire.

Mindezek a költők és gondolkozók, akikről eddig beszéltünk, művük táji és történelmi mozzanataitól eltekintve, éppígy lehettek volna európaiak is. Az első,

akiben az új világrész lelke és eredeti mondanivalója eredeti formában tudatosodik, *Walt Whitman**

Az új világrész nagy mondanivalója a demokrácia. Nem mint politikai elv, hanem mint életérzés. Whitman mindmáig a közösségi érzés legnagyobb költője a világirodalomban. Költészetében a demokrácia nem támadó élű, nem hadakozás a demokrácia ellenségeivel hanem élmény, páthosz, szenvedély. Az emberekkel, minden emberrel és az embereken túl is, az egész élő és élettelen világgal való belső összetartozás diadalmas ódáit énekei.

Költeményeinek alapsémája az, hogy lelkendezve, gyorsan, bőven omló sorokban felsorol egy csomó embert vagy tájat vagy tárgyat vagy emléket vagy gondolatot vagy akármit és a hatalmas felsorolás az összetartozás rövid nyomatékos kifejezésével zárul le. Legtöbb költeményében üdvözlétét küldi embereknek vagy dolgoknak, versei mintegy kozmikus képeslapok. Szépségüket és emberi értéküket Whitman ujjongó hangja adja meg. A költők évszázadokon át egymásra licitáltak a bánkódás művészetében, — Whitman az, aki a múzsákat megtanította örülni. A whitmani öröm nem egy boldog pillanat felkiáltása: költeményei „álló versek“, mint a középkori himnuszok, állandó, megtörhetetlen, kozmikus ragyogás, emberfölötti átlelkedült boldogság kifejezői. Ha valami hiányt érzünk ezekben a versekben, az éppen az árnyék hiánya; csak fény, csak derű e költészet és a sok fény elrontja a körvonalakat.

Mindent ünnepel, ami ezen a világon van és egy-két találó jelzővel rá tud mutatni minden jelenség nagyszerűségére, szeretetre- és csodálatraméltó voltára és az olvasót magával ragadja rajongásába.

* *Walt Whitman* szül. 1819-ben *Westhillsben Long Islanden*. Igen egyszerű környezetben nő fel. Tanító, újságíró. A *Leaves of Grass* első kiadása 1855-ben jelenik meg. Az amerikai polgárháborúban és utána önkéntes betegápoló. Hatalmas egészsége lassankint felőrölködik, 1873-ban megbénul, de öregkorában is változatlan kedvvel ontja költeményeit. Megh. 1892-ben.

Ez a szó: optimizmus, halvány és nyárspolgári ahhoz, hogy Whitmanre lehessen alkalmazni. Nem azt hirdeti, amit Emerson, nem azt, hogy a világ jó vagy szép, hanem azt, hogy a világ, minden rosszaságával és csúnyaságával együtt olyan nagyszerű hely, hogy eksztázisba esik az ember, ha ráeszmél, hogy itt élhet, tagja lehet ennek a kimondhatatlanul ragyogó közösségnek.

Az ujjongás nemcsak kifelé irányul. Whitman önmagáért is éppúgy lelkesedik, mint a viláéért. Újra meg újra, olykor mély hegedűhangon, olykor ripacsos nagyszájúsággal elmondja önmagáról való óriási véleményét, diadalittasan dicséri költészetét, férfiaságát, szépségét, tagjait, jóságát, megrészegetül saját hatalmától az eljövendő lelkek fölött, nem tud betelni önmagával. Ebben a gyermekes önharsonázásban is a fiatal Amerika igazi fia és nem lehet rossznéven venni, hogy ennyire tetszik önmagának. Modern kritikusan általában szemére vetik ízléstelenségeit, verseinek megdöbbentő egyenetlenségét, és főképp ripacsos vonásait; de vannak ripacskodások, amelyek az őszinteségnél is meggyőzőbben hatnak, Whitmané is ezek közé tartozik. Whitman a legeredetibb költők egyike, eredeti az őszinteség rovására is, — az adott helyzetben, a századközép állott nyárspolgariságában ez jobb volt, mintha őszinte lett volna az eredetiség rovására.

De hiába tisztelte magában a tömegek megszólaltatóját, közösségi költészete sosem juthatott el a tömegekhez. Ennek legfőbb oka Whitman formai eredetisége, a *szabadvers*. Úgy gondolta, hogy a szabad, demokratikus mondanivalóhoz nem illenek a kötött versformák, szabad országhoz a szabad vers való. Mintaképe az angol Szentírás és Macpherson-Osszián ritmikus prózája lehetett, talán Blake profetikus könyveit is ismerte. A szabadvers, amint tudjuk, tetszés szerinti hosszúságú, rímnélküli, versmérték nélküli sorokból áll; a prózától csak abban külön-

bözik, hogy változó hosszúságú sorokra van feltör-
delve. Ezekbe Whitman valami olyan belső ritmust
tudott belevetni, hogy később, 1910 és 1930 közt,
a szabadvers fénykorában ezren és ezren utánozták,
de senki sem érte utol. Az elit-olvasónak nem is
hiányzik a rím és a metrum Whitman szabadverseiből;
de a nép, a közösség, hiába, mégis csak azt érzi
versnek, aminek csengő ríme és pattogó metruma
van — és valljuk be, nem is téved olyan nagyon.
Whitman szabadversei nem mindig versek, stílusa is
általában prózai; de amikor versek, azért versek,
mert rejtett és nem is mindig rejtett ritmusuk kötött
versmértékekre emlékeztet. Hatásuk titka az, ami
egyes modern szobroké és festményeké: a modern
néző sokszor jobban szereti a ki nem dolgozott
vázlatot vagy a torzót, amely csak sejtet és emlékez-
tet, mint a minden részében agyonfaragott és befeje-
zett művet.

Poe és Whitman sorsában közös a poszthumusz
dicsőség. A különös Poet a századvégi dekadencia
emelte vállára; Whitman kora sokkal később jött el,
a világháború előtt és után, a rövidlejárátú közösségi
hangulatban. Az angol, francia, német, magyar
„izmusokat“, különösen az expresszionizmust nem
lehet Whitman nélkül elképzelni. Shakespeare óta
nem volt költő, akinek ilyen egyetemes hatása lett
volna, akit ilyen szolgálai követek volna; igaz, hogy
ez a lelkesedés nagyon rövid ideig tartott. A szabad-
vers kora ismét lejárt. A költőknek észre kellett ven-
niük, hogy a szabadvers, amelyet nem lehet másképp
kezelni, mint ahogy Whitman kezelte, végeredmény-
ben egyhangúbb, mint a kötött mértékek, és vissza-
tértek a hagyományhoz.

A századközepnek van egy döntő dátuma, egy
hata'vas vízváltatója: Európábaé 1848, a sikertelen
forradalmak, a romantikus világkép összeomlásának
esztendeje, Amerikában 1861, a polgárháború, a rab-
szolgaság eltörlésének, a szabadságeszme nagy diada-

lának esztendeje. Ha összehasonlítjuk 1848 és 1861 eredményeit, megértjük, miért komorak a nagy dátum után Európa és miért ujjongó hangúak Amerika költői. A rabszolgháború Amerikát két pártra osztotta; az írói rend dicsőségére szolgál, hogy Észak-Amerika minden írója, a legel vontabb és a legnagyobb polgáribb is, szívvel-lélekkel vetette magát a küzdelembe, valamennyien a szabadság oldalán. Longfellow és Whitman igen különböző hangon, de egyforma szenvedéllyel szólalt meg és az eszme átütő ereje nagy politikai költővé tett egy egyébként közepeszerű tehetséget, John Greenleaf Whittiers (1807—1892). Az „abolíció“ eszméje ihlette Mrs. Beecher-Stowe-t (1811—1896) példátlan sikerű regényének, a *Tamás Bácsi Kunyhójának* megírására (1852).

Harriet Beecher-Stowe-t az „amerikai realizmus anyjának“ nevezik. Ő az első, aki szembenéz az amerikai valósággal, nem a művészi ábrázolás kedvéért ugyan, mint inkább azért, mert felháborította ennek a valóságnak rettentő árnyoldala, a nemzeti szegénység, és el akarta tüntetni. Műve inkább társadalmi, mint irodalmi tett; művészi szempontból meglehetősen kezdetleges, szentimentális és prédikáló hangú, de mindmáig megrázó olvasmányá teszi, hogy amit írt, csakugyan, bebizonyíthatóan így volt.

Könyvének adatainál is megdöbbentőbbek sikerének méretei. Az amerikai demokrácia a gigantikus sikerek hazája. A nagy sikereket a homogén műveltségű tömegek közös ízlése okolja meg. Ekkora sikerek nem lehetségesek olyan társadalomban, amelynek egyes rétegeit mély szakadékok választják el egymástól. *Tamás Bácsi Kunyhója* az első mammut-siker, de azóta sem érték utói. Mindjárt millió és millió példányban fogyott el, és hatását semmivel sem lehet összehasonlítani. Ötszázezernél több angol asszony írta alá a köszönő levelet, amelyet Mrs. Beecher-Stowe-nak küldtek, Oroszországban sok földesúr azonnal felszabadította jobbágyait és ami ennél is

több, a takarékos Skóciában a szegények pennyjeiből ezer font gyűlt össze a rabszolgák felszabadítására. Mrs. Beecher-Stowe-nak nagy szerepe van abban, hogy az Észak hadba vonult a Dél ellen és kényszerítette a rabszolgák felszabadítására. A Tamás Bácsi Kunyhója pedig népkönyv lett; úgy tartozik hozzá az Egyesült Államokhoz, mint Petőfi költészete Magyarországhoz. Mrs. Beecher-Stowe írói alakjára csak az vet árnyat, hogy később megírta Lady Byron élet-történetét és ebben rettenetesen meggyalázta a szabadság halott óriásának, Byronnak emlékét.

A következő mammut-siker *Bret Harte-é* (1839—1902). Mikor első novellái, a *The Luck of the Roaring Camp* stb. 1868-ban megjelennek, az *Atlantic Monthly* c. folyóirat rögtön évi tízezer dollár fizetést ajánl fel neki és útja a Vadnyugatról keletre egy fejedelem bevonulásához hasonlít. Bret Harte fedezte fel az amerikai exotikumot: a Vadnyugatot, ő alapította meg azt a műfajt, amelyből idővel a szörnyű *cowboy-regény*, korunk irodalmi életének legsötétebb foltja lett. Bret Harte-nak sikerét Lewisohn azzal magyarázza, hogy az amerikai közönség, amelynek életét oly szürkévé teszi a puritán tisztesség, szeret olvasmányai barr'csavargókkal, hamiskártyásokkal és utcalányokkal érintkezni, de lelkiismerete megnyugtatóására megköveteli a *happy endinget* (nem happy endet, ahogy Pesten ismeretlen okokból mondjuk). A happy ending ugyanis nem is olyan happy európai értelemben: az ártatlan lány megszabadul, az intrikust lelövik, a nemeslelkű hamiskártyás hősiezen meghal. Tehát az erkölcs diadalmaskodik. A későbbi cowboy-regények európai sikerét azonban nem lehet a puritán gátlásokkal megmagyarázni. Inkább azt kell gondolnunk, hogy a cowboy-regény a hősi epikának valami egészen csodálatos módon elcsenevészedett hajtása és azok az erők éltetik, amelyek valamikor a chansons de geste-ket. A cowboyok persze úgy aránylanak a vitézekhez, mint Madách eszkimója Miltiadeshez.

Az emberszeretet és az exotikum sikerét a humoré követte: a harmadik nagy siker *Mark Twain*.*

Ha a „nép“ szót tágabb értelemben használjuk, nemcsak a parasztságot értjük rajta, akkor Mark Twain igazi népi géniusz: az amerikai széles tömegek természetes és sajátos jókedvének, gondolkozásmódjának adott irodalmi formát; minden amerikai magára ismert írásaiban, végre megtalálta magát az irodalomban, amely addig csak európaias, magasrendű és nagy-polgári szellemű alkotásokat adott a kezébe. Európai népszerűségét pedig az magyarázza, hogy egy új léleklehetőséget hozott, Amerikát, mint emberi jelentőséget. Mark Twain ellenállt a kísértésnek, amelynek amerikai írók áldozatul szoktak esni: bár Európában úgy ünnepelték, mint átutazó fejedelmet, bár a legelőkelőbb világ versengett barátságáért, mégis megmaradt egyszerű, naiv és darabos yankee-nek, akinek a régi dicsőség „nem imponál“. (*The Innocents Abroad, A Yankee at the Court of King Arthur*, 1889, a tennysoni meseközépkor kitűnő persziflázsa a nyárs-polgári józan ész szemszögéből.)

De igazán maradandóak csak gyermekkönyvei: *The Adventures of Tom Sawyer* (Tamás úrfi kalandjai, 1876), *Huckleberry Finn* (1885), *The Prince and the Pauper* (Koldus és királyfi). Ez a három regény a legnagyobb, amit ebben a műfajban eddig írtak, Mark Twain csakugyan a gyermekkönyv Shakespeare-je. Az élelmes, de azért polgári lelkületű Tom Sawyer

* *Mark Twain* (igazi nevén *Samuel Langhorne B. Clemens*) szül. 1835-ben. Népi származású. Ifjúkorában mindennel megpróbálkozott, többek közt hajókormányos volt a *Mississippin*, a nagy folyamon, amelynek később költője lett. Irodalmi pályája 1866 körül kezdődik. Mint igazi régivágású amerikai, az irodalomban is igyekezett jó üzletember lenni, semmi írását és ötletét nem hagyta kiaknáztatlanul, nem akarta, hogy a kiadók kizsákmányolják, ezért maga adta ki egy időben műveit, majd maga is akarta nyomtatni, egész vagyonát egy újszerű nyomdagépbe fektette, el is vesztette rajta egész vagyonát, akárcsak a hasonlóan üzleti szellemű *Balzac*. Ekkor felolvasó körútra indult (1895) és rövidesen sokkal gazdagabb lett, mint annakelőtte volt. 1910-ben halt meg.

és barátja, a javíthatatlanul bohém Huckleberry Finn mindnyájunk életének része, akár Robinson vagy Gulliver, de sokkal melegebben, sokkal bensőségebben, hiszen együtt voltunk velük gyermekek. Mindnyájunkat édes és kalandos emlékek kötnek a Mississippihez, az álmos, nagy, gyönyörű folyamhoz, nevének hallatára szívünk elszorul, nyár lesz és a gyermekkor ege süt le ránk. Miért elemezzük e könyvek mágiáját? oly visszás érzés lenne, mint mikor az analitikus feltúrja a gyermekkori emlékeket. Amerika adta az emberiségnek a dohányt, a burgonyát, a poloskát, a szabadverset és annyi más fontos áldást és átkot, — de legkedvesebb ajándéka eddig Huckleberry Finn volt.

TARTALOM

<i>A BAROKK</i>	5
A manierizmus	9
A spanyol fénykor.....	30
A franciák nagy százada	42
Északi barokk.....	73
<i>A FELVILÁGOSODÁS</i>	89
Angol klasszicizmus	94
Az ancien régime ..,	117
A német irodalom a XVIII században	140
<i>A ROMANTIKA</i>	147
A preromantika	152
Goethe és kora.....	176
Az angol romantika.....	225
Francia romantika	249
A ki; _bb romantikus irodalmak	273
<i>A REALIZMUS</i>	289
Francia realizmus	295
Angol realizmus	333
Az észak ímerikai irodalom a XIX. században.	371