

NOVECENTO

NINCS AZ OLASZ IRODALOM TÖRTÉNETÉBEN korszak, amely oly ideges sietséggel fogott volna hozzá, hogy a maga külön egyéniségét és jellemét elismertesse, mint a mi századunk. Az előző száz év szellemi termését máris a múlténak érzi: magát máris másnak, tőle különbözőnek akarja tudni. Az irodalom berkei hangosak a vitától és Massimo Bontempelli 1926-ban egy új folyóirat címlapjára a „Novecento“ nevet írja.

Van-e annak jogosultsága, hogy a XX. század így szembe állítsa magát a korábbival? E kérdés rövid vizsgálatánál a szellemi élet egészéből indulunk ki, hiszen az irodalom ennek csak egyik megnyilatkozási formája.

A 900-as évek elejének jellemző tünete, hogy Olaszországban a filozófiai gondolat népszerűvé lesz és elhatalmasodik. A pozitívizmus után, amelyet az olasz gondolkozás — Ardigò és Lombroso ellenére — soha sem vallott a maga leikéből lelkedzettnek, a hegeli idealizmus került uralomra.

Ennek az iránynak mestere és népszerűsítője, a nápolyi Benedetto Croce, ki mint filozófus, történész, kritikus sokoldalú működésénél fogva is hatalmas befolyást gyakorolt az olasz szellemi élet alakulására. E területek munkásai, akár híveivé szegődnek, akár küzdenek ellene, még ma is kénytelenek az ő gondolatából kiindulni.

Croce azzal a pozitívizmussal szemben, amely a XIX. század második felében a külvilág s a történet objektív realitására esküdött, csak az emberi szellem valóságát ismeri, amely a természetet, világot, történetet teremt. A szellem megismerési fokai: az intuitív, azaz esztétikai; az értelmi, vagy logikai és a praktikus etikai. A művészet és irodalom tehát, mondja Croce, az értelem munkáját kizáró intuitív, érzelmi megismerés terméke. Ez a szempont gazdagon érvényesül is Crocenak az 1903-ban *Critica* címen megindult folyóiratában és a modern olasz irodalom kiválóságairól írott tanulmányai-ban. Ha azonban egyrészt sokalta, másrészt gúzsba is kötötte az irodalmi törekvéseket, mert minden értelmi megnyilatkozást kizárt a művészi megismerés birodalmából, s ezt a szellem egyetlen funkciójának szolgálatába állította. Croce Esztétikája 1902-ben jelent meg.

A nápolyi bölcselekedő rendszeréből Hegel és az olasz renaissance-filozófia szemmeltartásával a végső következtetéseket munkatársa» azután ellenlábasa, Giovanni Gentile vonta le. Gentile főművének, a „Teoría generale dello spirito come atto puro“ megjelenési évszáma 1916. Abszolút idealizmusa a Szellemet örök egységében és nem eredményeiben, hanem folyton teremtő időszerűségében fogja fel. A Spirito minden pillanatban újjá teremti a világot és önmagát. Mivel az emberi szellem önmagában zárt egység, amely aktivitásában a világegyetemet maradéktalanul kimeríti, végleg eltűnik az ellentét szellem és külvilág között, de egyszersmind eltűnnek a Szellem crocei fokozatai is. Épp ezért Gentile filozófiájának voltaképpen nincsen külön logikája vagy esztétikája. Egy művészetfilozófiát legújabbban (1931) kidolgozott ugyan, de imént említett főművében az esztétika mint külön diszciplína mindössze néhány lapra terjed.

Gentile filozófiájából az irodalomra nézve két következtetés vonható le. Először az, hogy a költő és művész csak a lelkében élő valóságot fejezheti ki, amelynek esetleg semmi köze nincs a gyakorlati ember valóságához. A másik, hogy a művész a Szellemet a maga egészében kell hogy kifejezze, tehát intuíció, logikai problémalátás és etika egyaránt kifejezésre jut művében.

Az a kritikus, aki a háború után Crocétól leginkább átvette az új irodalmi élet öntudatosítását, Adriano Tilgher, Esztétikáját (Roma, 1931.) Gentile filozófiájára alapítja. Tilgher szerint a költői és művészi tevékenység tudatos önáltatás. Nem másolja a világot, hanem érdektelenül szeretve teremt eredeti új életvíziót, amely annál tökéletesebb, minél átfogóbb és minél eredetibb. Eredetiség pedig szerinte egyet jelent korszerű és aktuális problémák új meglátásával és a kaotikus homályból világosságra segítségével. Az igazi művészet tehát mindig időszerű. Nem csupán az intuíció, hanem az osztatlan szellem munkája: érzés, gondolat, ethos. A Szellem által teremtett egységes világgép származik belőle, s ez nem merevedik statikus formákba, hanem a keletkezés dinamikájától eleven.

Az olasz Novecento műveltségi képét a filozófia uralja: az új lelkiesség benne fejeződik ki legvilágosabban. Ha tehát az irodalom is megérti a megváltozott idők szavát és a gondolat mestereinek tanácsa szerint időszerű, eredeti akar lenni, ugyanolyan messze kell esnie a múlt század realizmusától és verizmusától, mint amilyen ür választja el Croce és Gentile idealizmusát a pozitívista világgölfogástól. A külső valóság és történes tárgyas leírására irányuló törekvés ugyanis csak akkor bír értékkel, ha annak a Szellem megismerésétől független létezését tulajdonítunk. Verga, Capuana, Matilde Serao természetesen gyökereznek a XIX. század második felének szellemi életében, de már Grazia Deledda a maga folklorisztikus naturalizmusával, Guido da Verona nagyvilági társadalomrajzával az előbb vázolt olasz lelkiességgel szemben idegenek, elvesztették időszerűségüket. Bennük és más számosakban az ottocento folytatódik. Az új irodalom éppen velük szemben akar érvényre jutni. Bontempelli kikel mechanikus, „szimmetrikus, változatlan, logikus és idióta“ világgelfogásuk ellen, amely az életet úgy tekinti „mintha kezdete és vége lenne“.

A jellemrajzra építő pszichologizmus is ugyanilyen megvetésben részesül. Ha az emberi szellem minden pillanatban újjá teremti a maga aktuális világát, hol van az egységes jellem, mit Bourget „rettegetesen unalmas regényei“ oly képzelt tárgyilagossággal elemeznek, „huszonöt főmozzanatot és vagy száz lelki rezdületet különböztetve meg hősük minden félórai életében“? Ezzel szemben az Én folyton változó, és valósága mások számára is teljesen relatív. „Válasszanak Uraim — mondja Bontempelli egyik hőse — melyikük számára vagyok bolond és melyikük szemében bölcs. Mivel nincsen rá logikus kritérium, feltehetik e kérdést egy sakkjátszmára.“ Mint eléggé ismeretes, ugyanezen a relativizmuson nyugszik Pirandello és az olasz groteszk drámája. Bontempelli elbeszélő művészetének is ez az alapja, jóllehet itt kölcsönös hatásról szó sem lehet. Az új idealizmus filozófiai felfogásával azonos gyökerű életszemlélettel van dolgunk. S ez a Novecento.

AKI A NOVECENTO nevet először az új irodalmi törekvések megjelölésére alkalmazta, Massimo Bontempelli, maga is az ottocentoból indult ki, de ma már megtagadja a közösséget 1912-ig kifejtett írói munkásságával. Jóval túl jár az 50 éven, de nagy képzettsége és a kor eszméi iránt mutatott finom érzékenysége folytán Pirandelloval együtt a fiatal olasz irodalom élén áll. E kifejezésen nem szabad egy tábor vezérségét érteni, hiszen a szellemileg vele leginkább rokon Pirandello sem tart vele harci közösséget. Az egyik Comoból, a másik Sziciliából érkezett Rómába; mindkettő középiskolai tanárként kezdte pályáját, mindkettő aránylag későn tett szert hírnévre, mikor az általuk képviselt lelkiséget a háború utáni válság már teljesen kibontakoztatta.

Bontempelli helyzete a mai irodalmi életben a legújabb időkig elég különös volt. A kifejezés és stílus kitűnő művésze. De azok, akik leginkább hivatottak lettek volna ily képességeit értékelni, nem tartották számon munkásságát, talán azért sem, mert Tart pour Tart-juk nem tudta megérteni, hogy Bontempelli 1914-ben a háborús beavatkozási politika szenvedélyes harcosává szegődött, majd önként jelentkezett a frontra, mint tüzértiszt végig küzdötte a világháborút és a béke után újságírói állását ismételten kockára vetette a „pro Dalmazia“-küzdelemben és a „Marcia su Roma“ ügyében tanúsított szenvedélyes állásfoglalásáért. Papini—Pancrazi antológiája (Poeti d’oggi, 1919.) első kiadásában megfeledkezett róla, a másodikban is csupán a minden aktuális problémától távol álló stílművészt szólaltatja meg.

Viszont Bontempelli nem sietett, mint mások annyian, háborús érdemeit kamatoztatni. A háborúval kapcsolatban írott cikkeket még ma sem gyűjtötte kötetbe, csak 1924-ben lépett be a fasiszta-pártba, s a fasiszta írók szindikátusának titkárságát is mindössze egy évig viselte.

Voltaképpen Mussolini állította az őt megillető helyre, midőn az akadémia első tagjai közé iktatta. A fasiszta írók vaskos kötetű antológiája (1931) azonban kénytelen volt Bontempellinek néhány szép újságcikkét kiásni, hogy szóhoz juttathassa, nyilván mert novella- és regényírói munkásságában nem fedezett fel alkalmas időszerű értelmet.

Pedig az Bontempelli művészetében nagyon is megvan: G. A. Borgese a „Vita Intensa“-jában helyesen ismerte fel a háború utáni olasz irodalom egyik legaktuálisabb és legkomolyabb könyvét.

Művészetének aktualitása azonban még sokkal mélyebben, világszemléletének egész jellemében rejlik. Külső valóság, erotikum, pszichológiai realizmus éppoly kevésbé érdeklik őt, mint a logikus mesemegoldás sablonja. A két anya közül melyiké volt a gyermek? Ki volt a valoriai gyilkosság elkövetője? Milyen tétben játszották játszmájukat a tréfáskedvű kártyások, akik a borítékba zárt javaslatok közül csak a szórakozás végén választatják majd ki a sorssal az érvényest? Bontempelli két regényének és egy novellájának témáját érintettük itt, az író azonban nem oldja meg őket, sőt mindannyiszor orrára koppint a fölöslegesen és betegesen kíváncsi olvasónak.

Bontempellinek csaknem minden elbeszélése egy a valósággal ellenkező eszmei világban mozog, amelyet — ahogy Gentile mondaná — szellemének aktusával szabadon teremt meg. Legteljesebben ebbe az ideális világba a „Sakktábla a tükör előtt“ című hosszabb elbeszélésében és „A két anya gyermekéiről“ szóló regényben éli magát bele. A tükör mögött a benne valaha megjelent tárgyak és személyek egész külön renddel és logikával bíró életet élnek, amelybe egy tízéves gyermek kalandosan belecsöppen. „Az igazi, valóságos személyek — mondják ezek a tükörképek — csupán és kizárólag mi, a tükrön innen élők vagyunk. Ti vagytok a visszfények, a lényeket nélkülöző tünemények. A világot mi alkotjuk.“ S Bontempelli épp olyan szoros logikával építi fel ennek a tükörmögötti világnak rendjét, amilyen meggyőzően meséli el a kisfiú esetét, aki hétéves korában egyszerre csodálatos reveláció folytán rájön, hogy őt nem Marionak, hanem Ramironak hívják, édesanyja nem Adrianna Parigi, hanem Luciana Veracina és visszatalál előbbi világába, mert Mario Ramironak reinkarnációja: az egyik abban a pillanatban született, mikor a másik meghalt. A két anya küzdelmét a gyermekért stílusosan a kóborló indus cigány oldja meg azzal, hogy újra eltünteti őt a theozófiai titkok homályába.

Bontempelli tehát egy irracionális világot alkotott magának. Ha minden megismerés a Szellemben létezik, mi akadályozhat meg abban, hogy egy másik valóságot alkossak magamnak s azt vall jam élettapasztalomnak?

Bontempelli fantasztikus emlékirataiban azt a 68 elbeszélést, amelyet írt, élete 68 kalandjának mondja, melyeknek mindegyike múltja egy pillanataira emlékezteti őt, egy-egy átélt epizódot rögzít meg. A mi időnkön és terünkön kívül építi ki ezt a valóságot. Már a szereplők nevével is hangsúlyozza, hogy ez így van. Vagy mikor hívtak minden fantasztikussága mellett is modern történetben szereplő személyeket Evandronak, Euridice, Aminta, Atenaide-nek, s mikor volt Eteocle vidéki kovácsnak a neve? „Nem mi vagyunk — mondja Gentile — a térben és időben, épp ellenkezőleg, tér és idő vannak bennünk: minden, ami kiterjedéssel bír, az Én aktivitása folytán bír Vele...“ Bontempelli az idő nem létezéséről szól. A tájkép nála irreális és szimbolikus. Az ember a Kosmos

része, csillagképpé foszlik, szerelmes ölelésének tüze átharapózik a természetre.

Mindez már eléggé kiemeli az új novecento-irodalom kozmopolita jellegét. Útját mi sem készíthette elő jobban, mint a Giovanni Papini és Prezzoliniék Firenzében 1900—1920 közt megjelent folyóiratai, a *Leonardo* (1903—1907-ig), *Voce* (1908—1913-ig), *Lacerba* (1913—1915-ig), amelyek az idegen irodalmakkal és filozófiai rendszerekkel való megismerkedést közvetítették Olaszországban és könnyen fogadták magukba a XIX. századi romanticizmus utolsó hullámát: Marinetti futurizmusát. A liberális Croce és Volpe egyaránt elismerik e sokrétű firenzei mozgalomnak nagy hatását a régi konvencionális formák lerombolásában s új európai színvonalú irodalom előkészítésében. A háború után Bontempelli Marinettivel küzd a futurizmus eszméiért.

Épp a novecento kozmopolitizmusa ingerelte polémiára a Firenze környéki Valdelsa-i fasiszták folyóiratát, a „Selvaggio“-t. A vagdalkozó Curzio Suckert, írói nevén Malaparte, „Stracittá“-nak nevezte el törekvését, amit talán így fordíthatnánk: „Városi irodalom a köbön... Vele szembe Malaparte a „Strapaese“-t helyezi, s rajta a klasszikus nemzeti hagyományokon alapuló, az olasz lelket kifejező, az ottcentot is megbecsülő művészetet érti, amelyet maga egy „Arcitaliano“ című kötetben kíván megvalósítani. A „Stracittá.. és „Strapaese.. elnevezés szerencsével járt. Ma is nem egy irodalmi vita hadakozik értük.

Pedig a Novecento összefügg az új olasz szellem filozófiai alapélményével is. Bontempelli legtöbbször nem is zárkózik el teljesen irracionális világának időszerűségébe. Épp ellenkezőleg. Benne él a modern élet testi szépségkultuszában és gépvilágában, bár csak ritkán érez vele együtt, mint mikor a világszép Adria történetét mondja el, vagy egy 522-es Fiat-autó első úti benyomásait tolmácsolja egyik regényében. Legtöbbször érzi a maga-alkotta Universum és a mindennapos „tapasztalati.. élet rikító ellentétét. Olykor ad absurdum vezet a maga idealizmusának következményeit, máskor a külső életet veti össze vele. Mindkét esetben ugyanaz a humor, groteszk torzkép, irónia származik belőle, ami Pirandello drámáit is jellemzi. Már 1912-ben írt novellái világosan mutatják ezt: bennük a boldogság, életvágy, igazság problémáinak relativitását vagy megoldhatatlanságát példázza.

Olykor egy fantasztikus és nevetségesen jelentéktelen kiindulópontra szigorú logikával a szillogizmusok egész kristálypalotáját építi, mintegy gúnyt űzve annak komolyságából. A jelenség függetleníti magát alanyától: az írónak eltörött borotvatükrében fogva maradt képe Bécsből megtáviratozza gazdájának érkezését; árnyéka külön életet kezd élni; a telefonban a kedves mindennapos hangja a megszokott hívásra akkor is jelentkezik, mikor tulajdonosa nincs a készüléknél. Még a metafora, a képes szolás is valósággá válik, a vágy egy csapásra megteremti a maga tárgyát (a szobában felöltött fürdőruha a tengeri fürdő valóságát), a járulékos elem pedig ellenállhatatlanul visszahat arra, akinek csak járuléka; de a jelleme ruhái szerint változik.

Bontempelli iróniája világosabbá és célzatossá változik, mikor idealizmusa a gyakorlati élet valóságával kerül szembe. 1919-ben a háború nagy élményével tér haza Milánóba s azt képzei, hogy ott is meg kellett mindennek változnia. Ehelyett azonban úgy találja, hogy az otthonmaradottak kisajátították maguknak az életet, amelynek új lehetőségei közt sehogyan sem tudja megtalálni helyét. Enciklopédiát szerkesszen? Reklámvállalat számára termeljen ötleteket? Fizikai felfedezéseken törje a fejét? A háborús gazdag gyakorlati tanácsai sem fognak rajta és a miniszteri fogadás időpontját, amely előkelő álláshoz juttathatná, szépen elalussza. Avagy a költői szemlélődést válassza? „Költővé lesz, hivatalnokká születik az ember“ — mondja nevetve. S hol találjon tárgyat maga számára? Érezzük, hogy a nevetés nála éppoly attitűd az étellel szemben, mint De Amicis-ék könnyre fakasztó érzelmessége és Carducci prófétai hangja volt a maga idején. A bölcs türelmes derűje nyilvánul meg benne: „Homeros olimposzi isteneitől lövészárkaink katonáiig az erősek nevetnek“ — mondja Bontempelli. Talán csak egyszer robban ki titkos, elfojtott komolysága, mikor megváltja a *Vita intensa*-ban: „Míg én az emberi valóság képét festem legtragikusabb vajulásában, boldog olvasóm azt hiszi, hogy csak szórakoztató dolgokat mesélek neki.“ Elbeszélő művészetét a lehető legbanálisabb tárgyakra alkalmazza. Alig van, ami a háború utáni szemlélődő és tevékeny élet sivárságát oly élénk, nevetető iróniával szemléltetné, mint Bontempellinek közvetlenül a háború után írott két könyve. S a kritika visszafordul önmaga ellen is, mert érzi, hogy nem tud az irodalmi sémától szabadulni, önkéntelenül is látja és megfigyeli a maga írói fogásait. Tudja, hogy a benne forrongó káosznak nem sikerül eredeti formában kifejezéshez jutnia.

Újságcikkei, amelyek közismert eseményekhez fűződnek, világosan mutatják, — amit irodalmi műveiből szinte lehetetlen kielemezni — hogyan épít egy-egy tényre, azt szimbolikusan kifejező kalandos történetet.

Mindannak ugyanis, amit itt fejtegettünk, kifejezési formája Bontempellinél .. a színes, változatos, lekötő, lenyűgöző kaland. Legjobb regényei és elbeszélései olyanok, mint az izgató filmek. Nemcsak gyors pergésük, hanem személytelen előadásuk is a filmre emlékeztet. Az író érzései alig jutnak bennük kifejezésre, s ez ismét önkéntelenül eszünkbe idézi Gentile tanítását: „Az igazi művészet személytelen, mert az elvont Én kifejezése, míg a személyiség az empirikus Ént fejezi ki.“ A kalandos események gyors pergésének pedig mindig hű kifejezője marad rendkívül logikus, átlátszó stendhalian pontos nyelve. Az arany középut keresőjének öngyilkossága a milánói dóm tetejéről (*Sette Savi*), Luciana szökése a bolondok házából (*Il Figlio di due madri*), Tullia kémszerepe és halála (*Vita e morte di Adria*), Epifania története (522), a nagybácsi esete a *Famiglia deli Fabbro*-ban, a mesteri megírás példájául szolgálhatnak. Ma talán nincsen olasz író, aki olyan fesztelenül és kristálytisztá világossággal tudná kifejezni mondanivalóját, mint ő.

A modern olasz irodalomban már sok egymással összefüggő jelenség bizonyítja egy az előző századéval ellentétes „Novecento“

egyéniségének kialakulását. Alapszínét a mai filozófiai idealizmus adja meg s igazolását már elérte egy új esztétika művészet-felfogásában.

KOLTAY-KASTNER JENŐ