

AZ ÚJABB REGÉNYRŐL.

(Regénytechnikai kérdések.)

FRANCIAORSZÁGBAN jelenik meg talán a legtöbb regény és mégis francia kritikusok kezdték emlegetni utóbbi időben a regény válságát. A válságot nem a termelésben látják; ez lázas tempójú, fiatal írók ma éppen olyan természetes első megnyilatkozási formának tartják a regényt, mint akár az egy nemzedékkel öregebbek a lírát. Az aggodalmaskodó kritikusok szerint a regény műfaji korlátai esnek szét, a belégyörmösölt idegen elemek, hosszadalmas lélektani vizsgálódások, elmélkedések stb. lassankint elcsenevesszítik a regénylényeket, a történetet. Tagadhatatlan, hogy a mai regény sokszor essaybe olvad át, az író véleményeit közli és elfeledkezik alakjai mozgatásáról. A kísértés az elmélkedésre nagyon erős; hiszen a regényformán keresztül érdeklődést és meghallgattatást talál az író a legkülönbébb egyéni nézeteivel, amelyeket ha megfelelő bölcséleti, szociológiai, művészettörténeti vagy más értekezésekben adna elő, a professzionátus szakemberek lenéző haragját idézné fejére. A legjobb értelemben vett dilettáns hajlandóságot szolgálja így a regény, a minden emberben meglévő vágyat, hogy ítéljen életről, emberekről, társadalomról, természetről és műalkotásokról. A regényíró alaptörekvése szintetikus; fikciója, a teremtett valóság körül lehetőleg teljes világszemléletet akar kialakítani. A legnagyobbaknak sikerül zárt kozmoszá varázsolni egy-egy regényüket. Az olvasó a második lapon megérzi, hogy idegen világba került, kitépődik a maga közösségéből és új törvényeknek veti alá magát. Vendégként, árnyként van jelen nálánál élőbb regényalakok között, ellenmondás nélkül figyeli furcsa életüket, fogadja el véleményeiket, alkalmazkodik költött voltuk minden következményéhez. Olvasni annyi, mint akklimatizálódni — csak legyen a könyvnek elég szervezet-formáló ereje.

Akik a regénynek elmélkedésekkel átszövődését beteges tünetnek tartják, a romaneszk elem újból túlsúlyra juttatásában keresik az orvosságot. Szerintük — és ebben igazuk van — a műfaj ősi és alaptípusa a kalandregény, amelyben a hős sok, változatos eseményen megy keresztül, életével folytonos meglepetések, váratlan fordulatok elé állítja az olvasót. Fölvetették a roman pur gondolatát. A regénynek a lélektani leírásoktól éppen úgy meg kell szabadulnia, mint ahogy fölösleges ballasztként elhagyta a realizmus kedvelt táj- és tárgy-leírásait. Mindez lényegtelen külsőség az elbeszélés testén; a történetnek meztelenül, önmagáért kell hatnia. Az írói beavatkozás, amidőn az alakját szavakkal jellemzi, tulajdonképen gyöngeség jele; az alaknak cselekedeteiben és nem a róla mondottakban kell megnyilatkoznia. A hosszadalmas kitérések, közbeszótt értekezések még inkább fölöslegesek a cselekvény menetében.

A tétel hirdetői azonban már kiindulópontjukban tévednek. Az elmélkedést a regényben (ezzel a szóval jelölve meg minden nem-történetes elemet) nem lehet modern jelenségnak, hosszas fejlődést befejező válságnak felfogni, mert kezdettől fogva és a műfajfejlődés «legelbeszélőbb» korszakaiban ott volt

hozzátartozott a regény lényegéhez. Cervantes *Don Quichote*-ja telve van az író személyes kitéréseivel, korának társadalmi, irodalmi, sőt kiadói viszonyaira vonatkozó megjegyzésekkel. Fielding *Tom Jones*-ában minden könyv elején kis értekezésbetét van különféle irodalmi kérdésekről. Marivaux a *Vie de Marianne*-ban annyit pszichologizál, hogy a legmodernebb lélektani regény-írónak is becsületére válna. A kulcsregény örök divatja is az idegen elemekkel terhelt történet népszerűségét mutatja. La Calprenède és Mlle de Scudéry regénymonstrumaiban a lehetetlen kalandok valóságos háttérét, a kortársak botránykrónikáját feltáró célzásokat élvezték az olvasók. Az író a maga mondanivalóinak, gondolatainak, magyarázatainak bekapcsolásával mindig szívesen tarkította az elbeszélést. A regény múlt század előtti fejlődése folyamán egy-izben vált művésziatlenné s így veszedelmessé, az elmélyedő hajlandóság: a XVIII. századvég szentimentális regényében, amelyben az író egyéni érzelgése úgyszólván teljesen abszorbeálta hőseinek életét.

Másrészt az újabb regény, elsősorban a háború utáni, éppen nem távolodik a nagy elbeszélő formától, sőt egyre több romaneszk elemet vesz fel magába. De ez nem a pszichológiai módszer elhagyásával megy végbe — amint némelyek kissé simplex elképzeléssel kívánják —, hanem a meglévőnek megőrzésével, új célokra felhasználásával, új követelményekhez idomításával. A romaneszk ma a pszichológiából nő ki; a lélektani játékok szökik lépten-nyomon eseménybe, a gondolat- és érzéprocesszusok lesznek drámaivá, a lelki állapotok oldódnak fel filmszerű, változatos képekben. Sokan visszavágyják a nagy mesélők kalanddobálta hőseit és nem veszik észre, hogy új alakban, de régi lényeggel szemük előtt vannak. Nem szabad elfelejtenünk, hogy egyszer megnyilvánult irodalmi formák, műfaji megoldások ugyanúgy soha többé nem ismétlődhetnek, változván az izlésbeli és társadalmi viszonyok. Két különböző korszak stílus-törékvéseit rokonítani mindig csak belső tendenciájuk, lényegbeli egyezésük alapján lehet, külsőségekben nagyon kevésbé hasonlítanak. A közben tanult nem múlik el nyom nélkül, az egyszer elért eredmény tovább hat, ha észrevétlenül is, a motívumokban való gazdagodást hiába való volna megtagadni. De a látszólag oly különböző formák azonos alkotó módszerből születhetnek. Így a mai regény lényegben közelebb áll XVII—XVIII. századi őseihez, mint mult századbeli elődjéhez, amelynek pedig közvetlen folytatója.

A végtelenül változatos regényirodalomban, ahol minden osztályozási kísérlet kétes értékű, nagyjában kétfajta regénytípust vehetünk fel. Az egyikben az író az eseményeket mintegy láncrafűzi, egymásután sorakoztatja az epizódokat, kalandokat, amelyeknek száma tisztára mesélő kényétől függ, jóval kevesebb vagy több is lehetne, anélkül, hogy a regény egésze csorbulna. Jelentőségük is többnyire csak abban áll, hogy megtörténtek, a hős keresztül ment rajtuk, de nem általuk lett azzá, ami; vagyis az események önmagukban érdekesek és nem lélekalakító hatásukban. A regény menete lineális, könnyen áttekinthető. Legfőbb sajátossága pedig: hőse — hogy úgy mondjuk — állandóan helyét változtatja. Megy, vándorol, utazik, maga keresi fel a kalandokat, világot lát. A csavargó- és utazási regények, valamint Cervantes, Le Sage, Fielding, Smollett, Sterne és a módszerben teljesen hozzájuk hasonlult Dickens örökéletű alkotásai ide tartoznak. (Gogoly a *Holt lelkek*-ben változott célok mellett kitűnő stílusfogásként alkalmazza hőse vándoroltatását.) A főalak élete időben és térben terjed ki előttünk; városról-városra, kalandból-kalandba vele sodródunk. Ez a régibb forma; kalandregény helyett talán a lényegét pontosabban megjelölő szóval történésregénynek mondhatjuk.

A másik típusnál a regény cselekvénye egy egyéni lélek vagy család sorsa körül épül ki, az események jellemekre rétegeződnek, általuk és értük vannak. A regény koncepciója nem epizódokból fűződő egyenes vonal, amely tetszés szerint nyújtható, hanem zárt kör, az eseményeknek egy pontba futó sugárrendszerével. Terjedelme, részeinek aránya szigorú belső törvényeknek van alávetve; szerkeszteni kell, hogy jó legyen. A kalandok a hős lelki evolúcióját szolgálják, értelmet hordoznak, szerepük van. A világ itt nem panorama, mint az előbbi típusnál, hanem háttér. A franciák úgynevezett roman psychologique¹-ja és Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, az oroszok, Thackeray, Hardy, Meredith ezt a csoportot képviselik. A XIX. század uralkodó regényformája; nevezzük jellemregénynek.

A nagy új regényalkotások a naturalizmussal viaskodásból születtek, íróik törekvése a naturalista írástechnikán túlhaladni, a közvetlenül örökölt stíluskonvenciókat megtörni. A naturalizmustól távolodás azonban nem jelent a romantika felé hajlást, mint sokan hirdetik; annál kevésbbé, mert épen a naturalizmus alapjában romantikus érzület stílusmegnyilvánulása, nyers hatásai mögött gyakran gyermekien naív fantázia működik. A naturalizmus után a modern regény útja magasabbrendű és főleg művészibb realizmus felé vezet, önkénytelen közeledve így az első, régibb típushoz, amelynek írói pedig már régen megszűntek eleven hatóerők, utáztott mintaképek lenni. A következőkben néhány technikai újítást, a regényszerkesztés mai módozatait próbáljuk vázolni, ahogy azok egyes reprezentatív új alkotásokban tükröződnek.

Az író és a regénylárgy.

A naturalizmus kibontakozásával a regényírók egyre hajlamosabbakká váltak a «demonstrálásra», hőseik sorsát mintegy illusztrációul szánták világos, könnyen megfogalmazható bölcséleti, társadalmi tételekhez. Történeteiket érvekl, bizonyítékul írták megfigyeléseik mellett. A pontosan analizált társadalmi berendezkedés a legaktívabb hatalommá vált szemükben; megindította a regényt, mint a görög eposzt az istenek, az ő befolyása alatt kelt életre az események hőse és kezdte meg küzdelmeit. A kicsinyes vidéki élet szenvedélyes bűnbe hajtotta az asszonyt, végzetes ambíciót ébresztett nagyratörő fiatalemberekben. A nagyváros megrontott, elsorvasztotta az erőket, vagy lendületet adott, diadalra segített. Gőgös teóriák gyilkosságba, nihilizmusba vittek embereket, társadalmi visszasságok forradalmárokat és apostolokat teremtettek. Az egyén magasabb erők középpontjában állott, tőlük nyert energiát, nekik engedelmeskedett. A kívülről impulzusnyerés gondolata durvult el aztán a zolai természettudományos regényben, a determináltság, átöröklés törvényeit szemléltetőn bemutató munkákban. A szociális válság sugalmazta tézisek egyre nyersebben jelentkeztek, a művészi ábrázolás nem tudott hozzájuk simulni. A problémák és programok elborították a regényalakok életét. Minden részlet most is a hős köré fonódott, de akár meg is fulladhatott belé. Nem volt jelentőségnélküli epizód; a legkisebből is ki kellett derülnie az író céljának. Az alakok állandóan elrendelt szerepüket játszották, percig sem adtak mást, csak mi lényegük. Az olyan biztos író, mint Bourget, a legszűkebb határig ment el és művész maradt, de a gyengébbek, a naturalizmus derékhadai, tehetetlenül birkóztak a vállalt feladatokkal.

¹ A franciák, ha irodalomtörténeti megjelölésként használják ezt a fogalmat, a *Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *Obermann*, *Adolphe*, *Dominique* regények sorát értik rajta.

A naturalizmusban művésziatlenné vált tételigazoló, társadalmi törvényeket demonstráló ábrázolás ellen fordultak elsősorban az új szándékú regényírók, akik újból minden célzatosság nélkül elbeszélnek, mint mult század előtti őseik. Nem bizonyítani akarnak a felhozottakkal, hanem történetét rögzíteni. Az események belső logikájukat követik és nem külső vonatkozásoknak szolgálnak. A világ megint panoráma; nem irányító, sorsgyűrő hatalom, hanem puszta milie, amelyben különös és mindennapi, szomorú és vidám dolgok történnek. A társadalom szerkezete önmagában fontos és érdekes, de nem cselekvényindító többé. Vegyük szemügyre Proustnak és a XIX. századi regényírás legnagyobb mesterének, Balzacnak társadalomszemléletét. Balzacnál társadalmi típusok öltenek egyéni alakot; mint olvadt ólomból a figurák, úgy válnak ki a párisi vagy vidéki társaság masszájából az emberei. A szociális körülmények az indíték, Rastignac vagy Goriot apó sorsa az eredmény. Proustnál a társaság dekoratív jellegű keret, Marcel, a főhős, életének értelmét, hangsúlyt, szint ad, de nem teremti, nem causa, hanem ratio. Marcel a felfedező lázával kutatja át rétegeit, különbözteti meg csoportjait, jegyzi föl szokásait, belévegyül és jól érzi magát. Szüksége van rá, mint hálnak a vízre; de ki állítaná, hogy a hal a víz produktuma?

A regényalakok felszabadulnak és felelőtlenebbekké lesznek; sok mindenféle történik velük, amire sem bennük, sem a körülményekben nem kell igazolást keresnünk. Hirtelen belső impulzusok és a véletlen egyaránt cselekvénybonyolítók, a végcél sokáig rejtve van, a regény — látszólag — tervszerűtlen, mint maga az élet. James Joyce *Ulysses*-e egy nap története, Leopold Bloom egy kiszakított, rendes hétköznapijéé. Reggel Bloom dolgai után indul Dublin városában, éjfélkor hazatér; a két időpont között kisebb-nagyobb kalandokon megy át, szemlélődik, tapasztal, vitákba bonyolódik, szeszélyes élményekben van része. A kis városban sétál, de egyúttal a világot járja, «helyváltoztató hős» utazás nélkül, aki anélkül, hogy messze távozna, a legmesszebbre is eljut. Joyce Ulysses-nek nevezi őt, napját az Odysszeia nyomán rajzolja; maga utal így rá, milyen jelentőséget tulajdonít alakjában a bolyongás motívumának. Leopold Bloom az élet vándorlegénye, mint Odisseus, mint Lazarillo de Tormes, Gil Blas, Tom Jones, Roderick Random vagy Twist Olivér. És Proust Marcel-je vajjon nem ugyanoly makacs buzgalommal járja-e a szalonokat, mint a régi regények vándorlegényei a fogadókat? Giraudoux tudatosan robinzoniádát ír (*Susanne et le Pacifique*) és a legérdekesebb, legújyszerűbb könyvét teremti meg. Más munkáiban is az emberek állandóan úton vannak. Virginia Woolf kis remekművében, *Mrs. Dalloway*-ban a szereplőkkel folytonos sétáik közben ismerkedünk meg. Járkálnak London utcáin, sétaterein, a külső zajban befelé figyelve és bámulatos lelki monológokban tárják fel önmagukat. Leplezett lélektani formában, de lényegben azonosan éled újra a vándorregény.

A társadalomábrázolás továbbra is egyik legfőbb törekvése az új íróknak, levetette azonban azt a szociológiai jelleget, amely a XIX. század regényírására annyira jellemző. Balzac, Flaubert, Dosztojevszkij és mások az élesszemű kritikusk szerepében állottak szemben az adott társadalommal, a nemzetgazdász, moralista, társadalomreformátor egyszerre szemlélődött és ítélt bennük a regényíróval. Csak kevesen tudtak a magán túlutaló, a valóság problémáira megoldást kereső társadalomrajztól eltérni az előadás széles-hőmpölygésű menetével, epikus nyugalomával, csak - ábrázoló céltalanságával, például Tolsztoj a *Háború és béké*-ben, vagy olykor Thomas Hardy. Ma az elbeszélő stílus feszültebb, idegesebb, szagatatottabb, az írók más módon

igyekeznek szabadulni a regény pragmatikus koncepciójától. Újból emlékeztetek Proust társadalmára. Amint nagy műve köteteiben előrehaladunk, szinte fizikailag érezzük a regény atmoszférájának egyre súlyosodó nyomását; érzésünk pontos megfelelője egy üvegközi séta benyomásainak. Mert valóban üvegházban vagyunk, mesterségesen nevelt társadalmi flórában, sűrített tulajdonságú, különleges növények, természetben nem található változatok között. A múlt századi regény mesterei az életből lesték el alakjaikat, a társadalmi rétegeknek konkrét sajátosságait igyekeztek minél hívebben és művészebben visszaadni; Proust teremti a társadalmát. Amint egyik híres részletében nem egy ismert zenedarabot önt szavakba, ami a naturalista regényíró utánczó bravúrja lehetne, hanem bámulatos felidézéssel újat «szerez», szinte lekottázásra várót (Vinteuil szonátája), ugyanúgy társaságát is nem a valóságból mintázza, hanem a valóságba kényszeríti. Nem a megfigyelt személyből indul ki, hanem a személy fogalmából, mindazokból az asszociációkból, amelyek vele kapcsolatban feltámadhatnak és megírhatók. Françoise nem egyes parasztszelédek megfigyelésének, hanem a «parasztszeléd» képzet végtelenségig menő szétfejtésének köszönheti életét és lényé intenzitását; mintaképe a cselédi és paraszti tulajdonságoknak. A Duchesse de Guermantes, a Prince de Guermantes köre vagy különösen szembeötlően Mme Verdurin «petit clan»-ja kísérleti telepek; bennük az író kényre-kedvre öltözteti alakokba társadalomfelfogását, szökteti beszélgetésekbe és gesztusokba társadalmi lény elképzelését. Társadalma a valóságból kiemelve és elszigetelve mesterséges külön életet él; rossz vagy jó tulajdonságaiból semmi sem következik a reális társadalmi viszonyok fenntartására, változtatására, javítására nézve. Jelenségei számtalan tanulságot adnak az olvasónak, aki a társas életet mindig a prousti csodálatos organizmusnak fogja látni; de az impulzusok csak a tiszta szemlélődést és nem a gyakorlati állásfoglalást szolgálják, ízlés- és nem akaratnevelők.

Mesterséges társadalom, amelyet a regény zárt burokba fog és amelyből nem vezetnek szálak a külvilág felé, kel életre Thomas Mann *Zauberberg*-jében is. A *Buddenbrooks* és a *Zauberberg*, Mann fejlődésének útjelzői, feltárják a különbséget a hagyományos társadalomábrázolás és az új társadalomteremtés között. A Buddenbrooks-család a jól megfigyelt német patricius familiák egyik példánya, életből fikcióba ültetve, történetét jellemzőnek felismert külső körülmények, belső diszpozíciók irányítják, sorsa más hasonló sorsokat példáz és a polgári erények ernyedésének szociológiai törvényszerűségére tanít. A *Zauberberg* ritkás, magaslati levegőjében titokzatos megejtő erők gyúrnak át minden alulról érkezőt, lopják Hans Castorp egészséges testébe a betegséget, egyszerű lelkébe a gondolatok és érzések bonyolultságát, formálnak társadalmat a betegek különös törzséből. «Az itt föntiek» kasztszerű öntudatukkal, életmodorukkal, kuszált érzelmeikkel és egymáshoz való viszonyukban élesen elütnek a rendes, a síkföldi emberektől. Külön világukból fedhetetlen figurák nőnek ki, Naphta, Settembrini, Mynherr Peepkorn, akiknek semmi köze a valósághoz, akik a művész erejével egyéniségekké varázsolt absztraktumok. A betegség és tétlenség gyönyörei zsibbasztják köztük az olvasót is; ha végzett a könyvvel, magátmentve menekül vissza az életbe, mint Hans Castorp szökevény nagybácsija.

Az író és a regényhős.

A történésregény hőseit már az első oldalak után jól ismerjük, alakja minden rejtély nélkül áll előttünk, egyénisége néhány átlátszó tulajdonságban sűrűsödik össze. Ezek a tulajdonságok a külvilággal érintkezésben meg nem változnak, ellenkezőleg mindig újból igazolódnak. Körülöttük zajlanak az események; a kép változatosságát éppen az ő egyformaságuk teszi szembeötlővé. Rendesen egy becsületes, rokonszenves, de az életben tájékozatlan, embereket nem ismerő, kissé gyámoltalan fickó hajszolódik mindenféle viszonytagságon át; újra meg újra pórul jár tulajdonságai miatt és újra meg újra győzedelmeskedik éppen ezek által. Lelke egyszerű tükörlap; hivatása, hogy a külső sokféleséget tükrözze, mögötte nincs mit keresnünk. A mellékalakok nem ritkán egyetlen élesen kirajzolt, rendesen groteszk tulajdonságban, vagy örökösen visszatérő jellegzetes gesztusban zsugorodnak össze, anélkül, hogy életszerűségükből (persze csak a legnagyobbak kezén) bármit is vesztenének. Dickens zsánerfigurái halhatatlan példái ennek az írói eljárásnak.

A jellemregény hőseit már nehezebben ismerjük meg. Egyéniségét fokozatosan bontakoztatja ki az író, sokrétű tulajdonságait lassankint fejtí szét. Nyomon követi a külvilágra reagálásait, természetének belső fejlődését. A változatokat néhány alapsajátságára vezeti vissza, alakjának legbelső lényegét, «jellemét» próbálja megállapítani, amelyből minden lépését magyarázza, a legjellegzetesebb vonásokat keresgéli össze.

A lényegyet megragadó jellemrajz helyett új pszichológiai eszközök bukkannak fel a mai regényben, elsősorban Proustnál. Egyes kritikusai a személyiség szétbomlasztását látják a prousti lélekrajzban. Akik így gondolkodnak, a személyiséget teljesen a realista regényírók ábrázolta jellemmel azonosítják, holott az a lélekelképzelésnek csak egyik időleges, történeti s nem örök és egyedüli formája. A «jellem» fogalom általánosan ismert tartalmával valójában a voluntarisztikus és az ember erkölcsi lényét mindenekelőtt helyező német metafizika gyermeke a múlt századi regényben. A XVIII. század regényeinek lélektípusában a kor kedvenc pszichológiai tanítása öltött alakot: a lélek érzéklések egymásutánja, a tudat nem más, mint benyomásmásköteg. Proust számára a bergsonizmus az uralkodó csillagzat. A bergsoni tételek lehetnek tévesek, mindent változásban feloldásukkal veszedelmesek, művészi felhasználhatóságuk ellen ez mitsem bizonyít. (Mint ahogy a szenzualista lélektan nyilvánvaló tévedései nem érintik a hatásából született regényalakok igazságát.) Különben Proustban hallatlan intellektualitás egyensúlyozza a bergsonista hajlandóságot. A jellemregény szuggesztíója alatt vádaskodók nem figyelik meg eléggé az ő inkább szintetikus, mint analitikus eljárását. Alakjait a különböző helyzeteknek és az idő múlásának megfelelően új meg új aspectben hozza elénk, de az egymást váltó formákat bámulatos erővel kapcsolja egybe, a lelkeket nem céltalan változtatja, hanem folytonos rétegezéssel kiegészíti. A mai én alatt ott él, módosul és módosít a tegnapi, a kettő egybefonódik és együtt vár új tapasztalatokra, a jelen élmény a múlt élő emlékeire rakódik, a friss képzet munkás régiek közé kerül. Mindenki számtalan formalehetőséget hord magában, megvalósított elmúltakat és még nem sejtett eljövendőket; mint egymásra fotografált arcok, olvadnak össze bennük különböző és mégis egy lények. Az alakok egyre teljesebbek lesznek, megállás nincsen, egy stádiumra sem mondhatjuk, ez a végleges, a lényeges. A «jellem» csakugyan elmerült a lélekfázisok sorában, de a személyiség nagyra nőtt és

néhá kísérteties gazdagságával rettetgeti a kommentátort, például baron Charlus figurájában.

Pillanatmozaikokból rakja össze James Joyce hőseinek egy napi életét. Módszerében erőszakosabban újító, mint Proust, aki újításai mellett a XIX. századi regény minden értékes eredményét művébe olvasztotta és akit ezért látunk egyszerre betetézőnek és kezdeményezőnek. Proust alakjainak legkisebb változását is gondosan megokolja, megkeresi az új lelkiállapotot sejtető előzőket, az utolsó megnyilvánulás analagonjait, az egyszer fölfedezett sajátosságokat szüntelen utalásaival emlékezetben tartja, megfigyeléseit számos képzetzállal fűzi embereihez. Joycenál a lélek gondolattörmelékekből közet módjára alakul ki; réteg borul rétegre, bennük száz különféle anyag, futó képzetek, érzéki impressziók, hangulatok, vágyak és megkívánások, ötletek, figyelemfoglalkoztató apróságok, bőséges és rendetlen emlékképek halmozódnak sűrű tömeggé. Hosszú gondolatsorok peregnek le hőseiben, úgyszólván minden logikai kapcsolat nélkül. Az asszociációk játékát tisztára a véletlen szabályozza. Nemcsak a külső, belső érzékelések, de a fogalmak felületes hasonlósága, a szavak hangalakja szeszélyes ugrásokat indítanak el a lélekben, mechanikus ismételtetésbe, szójátékokba, önkéntelen hangutánzásba, sőt szógyártó, értelmetlen duruzsolásba csábítják a bénult öntudatot. Káprázatos nyelvi gazdagsággal és szabadsággal festi Joyce a belső élet áradását, mester a rohanó élmények rögzítésében. Persze ő is konstruál, hiszen a valóságban nincsen ember, aki annyi ideig és oly kitűnő összefüggéstelenséggel tudna ábrándozni, mint Simon Daedalus, Leopold Bloom vagy Bloom álmából felriasztott felesége.

A lelki folyamatokat minden kis részletükben, önmagukért bemutató elbeszélés váratlan fordulataival és ujságaival a folytonos meglepetéseket tartogató történésregény hatását éri el. Külső eseményekre alig van szükség; egy séta közömbös felszíne vagy semmitmondó párbeszédek mögött érezzük meg a bonyodalmat, izgalmas erők működését. Hans Castorp lélekcseréje, Clarissa Dalloway és Peter Walsh egy napjának lelkükben tükröződése, Giraudoux marionette-alakjainak szerepjátszása — fantáziánkat, idegzetünket, értelmünket foglalkoztató kalandok.

Még egy tipikus, közös vonást találunk az új regények emberábrázolásában. Az író fölünyes teremtményeivel szemben és fölünyét lépten-nyomon kimutatja; mintegy az olvasóval szövethetnek ellenük. Nincs meg benne a naiv jóindulat, mint Dickensben, aki kedvenceinek örömét, bánatát megosztja, félti őket és haragszik az ellenük áskálódó gonoszokra, de nincs meg a flauberti kegyetlenség sem, amely nem kegyelmez a lemeztelenített léleknek és korbácsoló jelzőkkel üt új meg új sebeket rajta. Irónikus, játékos fölüny az övé, talán Meredithéhez hasonló, a fürkésző kíváncsiság, az élesenlátás, az illúziótlan-ság fölünye. Lélekrajza annyira biztos, hogy leleplezésnek hat; szerető és mégis gyöngédtelen. A naturalista regényíró nem mert túlközel lépni alakjaihoz; lejátszatta velük a drámát, de közbe nem szólt. A mai író szerző és rendező egyszerre, megakasztja a jeleneteket, véleményt nyilvánít, tisztában van minden szereplő értékével, gyengéivel és a próba sötétjében a nézőtérre belopódzott idegen, aki boldogan fecsegi ki az ellesett intimitásokat. A fölüny persze a leggyényibb formákban jelentkezik. Giraudoux a figuráit egy-két pompás meghatározással, találó hasonlattal állítja talpra; életértés, gyors tájékozódási készség, emberismeret teszik sikerét lehetővé. Proust percre nem lankadó éberséggel követi embereit; nincsen arcrándulásuk, gesztusuk,

szavuk, amit észre ne venne, mellettük vagy ellenük föl ne használja. Még hangjuk modulációjával is elárulnak néki valamit magukból. Thomas Mann kegyetlen átvilágításában a beteglélek titkai oly engedelmesen foszlanak szét, mint húsuk a röntgensugarak adta képen. Művészi biztonsága, intellektuális iróniája diadalt ülnek Joachim Ziemssen fenséges-szánalmas sorsának vagy Naphta és Settembrini összezsapásainak rajzában. Joyce, miként Proust, szívesen gúnyolódik hőseivel; beszélgetéseket idéz és az ártatlannak látszó mondatok mögött az író kaján rendezése működik, a beszélők öntudatlanul és csak figyelő szemnek észrevehetően elárulják titkos gyengéiket.¹ Virginia Woolf az alakjait gondolataikban, belső monológokban lepi meg; valósággal kifacsarja lelkük tartalmát, elhagyja az egyiket, a másikhoz nyúl, hogy kisvártatva újból visszatérjen az elsőhöz. Fáradhatatlan vallató, főlényes bíró.

Az író és a regényforma.

A nyelv, az irodalom, a művészet fejlődését az uralkodó nyelvi, illetőleg stílusforma sablonosodása elleni küzdelem viszi előbbre. Ma már tudjuk azonban, hogy a közkeletű akció-reakció magyarázat túlságosan egyszerűsíti a problémát. A stílusváltás, továbbfejlesztés is, nemcsak visszahatás, nem törés, hanem átmenet. Az érvényben lévő kifejezési eszközöket az újítónak is el kellett sajátítania; de a találás izgalma helyett ő már a tanultság nyugalmaival használta őket, míg végre maga a közömbösség válik idegesítővé és a feszélyező megszokás ébreszti fel az újító kedvet. Minden stílusforma így kétszer hat erősen, születésekor és szétbomlásában. A véget a stíluselemek önállósulása jelzi; a művész vagy író már nem vállalja át magátólértetődő az egészüket, hanem különbséget tesz, válogat köztük. Egyeseket raffináltan, végletekig fejleszt, felhasználva minden bennük lappangó energiát (így láttuk ezt a modern regény lélekábrázolásában), másokat végkép elhagy, lényegesnek tesz meg eddig számba aitt vett motívumokat, ornamentikai szeszélyét követve változatok tömegét szövi a megszokott alpanyagba és folytonosan változtatva a régít, végül is egészen újat és eredetit teremt.

A huszadik század regényírói számára a naturalizmus volt az adott téma, amelyből új dalt kellett komponálni. Invenciójukat, hangszerelésük gazdagságát jól értékelhetjük az elbeszélőstílus átalakításában. A naturalista író számára a folyamatos, homogén, egy stílusformát művészi gonddal végigvezető előadás volt az ideál, akár a flauberti impassibilité, akár a goncourtí szintelen «tényeket» közlés, akár a dosztojevskiji mithikus pátosz útján próbálta megvalósítani. A modern regényíró egyhangúnak érezte az egyöntetűséget és stílusbontó lett; nyugtalan előadásában hangot, modort, intenciót cserélget, nyelvi ötletekkel simul a lélek kaleidoszkopszerű változásaihoz, össze nem illő stíluselemeket erőszakosan egybeforrasztva burleszk sikert ér el. Alakjainak érzelmi magukfelettségét vagy lelkes emphasisát gúnyos, visszaszívó, józanító megjegyzésekkel kíséri, az olvasót nem engedi egy hangulatban zavartalan elmerni, bonyolítja a benyomásait, megnehezíti állásfoglalását. Giraudoux metaforák csapóajtóin át szökteti az olvasó figyelmét a legkülönösebb vonatkozások felé. Proust utólrétegetlen a stílusmimikriben: de Norpois diplomatafordulatait, Brichot professzoros beszédtemáit, majd háborús cikkeinek frazeológiáját, Mme de Villeparisis és a többi társasági hölgy csevegésmódorát, mindnyájuk

¹ A beszélőnek ezt az önleplezését mesterien alkalmazza Babits a *Haláltáji*-ban, Hintáss Gyula beszéltetésében.

királynőjének, a Duchesse de Guermantes-nak legendás szellemességét egyforma utánzókézséggel és egyforma iróniával tudja visszaadni. Thomas Mann az orvosi hangnembe átültetéssel visz új feszültséget a testiség örök témájába, amely a naturalizmus kitergető leírásaiban csak erejét veszítette. Az érzéki képzeteket hűvös műszavakba bujtatja, a testet elemeire bontja szét előttünk, arra a riadt gyönyörködésre számítva, amit a laikushan az életműködés titkainak megismerése mindig felébreszt. (Mme Chauchat röntgenképe, jelenet az őt ábrázoló festmény előtt Behrens szobájában, a professzor előadása a bőréről, Hans Castorp szerelmi vallomása.) A farsangi mulatságban kirobbanó vallomás hangját egy másik, vakmerő fogással is transzponálja; az egész, lapokon keresztül, franciául íródott. A német szövegbe a francia mondatok oly valószínűtlenül illeszkednek bele, mint ez a lázas éjszaka Hans Castorp életébe. Legtovább megy a stíluscsereben Joyce. Célja többnyire ironikus; az írek határtalan nemzeti önértetét vidéki ujságok dagályos modorában mutatja be, kis kocsmai eseményeket a krónikák ünnepélyesen merev hangján ad elő. Egyszerre megszakítja az elbeszélést és Leopold Bloom részeg álmát fantasztikus színdarabbetétként írja meg. Az utolsó előtti fejezet katechizmus formájú, kérdések és feleletek váltakoznak, stílusa a kereskedelmi s tudományos nyelvnél és mesterséges körülírásoknak különös keveréke. Az utolsó fejezet negyvenoldalas monológ, amelyet alig szakít meg néhány bekezdés és valahol a félúton meg a végén egy-egy árva pont képvisel benne minden írásjelet. Ha még tudjuk, hogy kották is vannak a szövegben, igazán nem kívánhatunk nagyobb változatosságot.

A stíluscsere mellett még egy, mélyebb tendencia is munkál az új írókban: a regény valóságillúziójának megbontása. A naturalista író gondosan ügyelt arra, hogy az elbeszéltek fiktív voltát a regény menetében el ne árulja, a bemutatott képekben a maga önkényes formáló munkáját lehetőleg feledtesse. Története falként húzódott közte és az olvasó között, elvágván minden érintkezésüket. A régi regények olvasói ellenben jól ismerik azt a kibillenő érzést, amellyel rendesen a fejezetek végefelé az események öntudatlan résztvételéből visszazökkenünk az olvasó szerepébe, házak, tájak, emberek pillanat alatt összefutnak az írott szó tudatába és mindezt az író személyes közbelépésére, aki bűvészmutatványa befejeztével közvetlen hozzánk fordul. Megjegyzései kettőnk magánügye, a fantómmá foszlott regényalakoknak többé nincs köze hozzá. Illuzióbolygató fordulatokat tart készen, amelyeket ügyesen felhasznál elbeszélése külső tagolásában. Beesteledett és hőseink megszállnak egy fogadóban. Amíg alszanak, te olvasó és én is, a mesélő, megpihenünk; vége a fejezetnek. A szerelmesek hosszú távollét után egymásra találhatnak. Hagyjuk őket egymásnak örvendezni, bizonyára sok mondani-valójuk van. Nézzünk más felé; kezdődhet az új fejezet. Máskor az író bejelenti, hogy fáradt és mára kénytelen abbahagyni az írást; egyszerű módja a jelenet befejezésének. De nemcsak záróakkordnak, hanem az elbeszélés közben is szívesen szóbaáll az olvasóval, véleményét kéri alakjairól, aggódik, hogy az események új fordulatával nem lesz meglegedve, mentegetőzik és kedvét keresi. De szereti kicsit az orránál fogva is vezetni, megréfélni, rászedni várakozását. Fielding az *Adventures of Joseph Andrews* egyik részletében érzelmes kis szónoklatot intéz a hiúsághoz, azután megvallja, hogy csak rövid fejezetét akarta megtoldani vele. Sterne *Tristram Shandy* élettörténetében tipográfiai tréfákkal lepi meg az olvasót; egy helyütt üres lapok mesélnek bizonyára nagyon érdekes dolgokat. A szemfényvesztést programmá emeli és boszorkányos

ügyességgel hajtja végre Diderot egyik legjobb munkájában. (*Jacques le fataliste et son maître.*) Jakabot és gazdáját hirtelen szemünk elé dobja; nem hajlandó elárulni, honnan jönnek, hová mennek, hogy kerültek össze, mi céljuk a vándorlással. Mint a gyerek a szappanbuborékot, megteremt egy színes jelenetet, hogy kacagva pukkantsa szét a leleplezéssel: nem így volt, bár így is lehetett volna. Máskor ellentétes képeket rajzol a hőseivel történeteikről és tetszésünkre bizza, melyiket fogadjuk el igaznak. Sűrűn megakasztja az elbeszélést és közli velünk, csak tőle függ, hogy emberei megváltozzanak, az események egész másra forduljanak. Ingerkedik az olvasó kíváncsiságával; bábjátékos, akinek szeszélyes mozdulatait engedelmesen követjük, akárcsak alakjai.

Az írói önkénynek ezek a játécai a modern regényben az író és világa, az alkotás mozzanata és a teremtmények élete közötti problémák formájában térnek vissza. André Gide, aki eszközeiben egyébként alig újító, merész kézzel nyúlt hozzájuk elhibázott, de rendkívül érdekes munkájában. (*Les faux-monnayeurs.*) Edvárd, a főhős, regényt készül írni. Megfigyeli önmagában a munka genesisét; a lelkében egymásután felötlő terveket, a történet módosulásait gondosan följegyzi naplójába. Ugyanakkor valóságos életét regénye szolgálatába fogja, tervei szerint igyekszik befolyásolni az eseményeket és a vele történeteket a képzelt keretekbe illesztgeti. Ám Gide nem elégszik meg az alkotás mechanizmusának, a képzelet és valóság kapcsolatának bemutatásával, hanem Edvárd-dal új regényformát is kerestet, ami végzetesen túlterheli művét. Az alkotólélek furcsaságai különben már egy fiatalkori munkájában is foglalkoztatták. (*Paludes*, első kiadása 1895-ben.) A főhős ott is egy témájától megszállott író, de a későbbi súlyos kérdéseknek még nyoma sincs. A fiatal irodalmár gúnyos szemével nézi költőfiguráját, aki kiszakad a való életből, minden barátját kétségbeeszt, minden dolgáról elfeledkezik és szent lázban alkot kis együgyűségeket. A regényformát bontogató, elképzelést és életet egymással játszó Gide már Pirandello kortársa.

Thomas Mannt nagy biztonsága és filozófiai érzéke segítik át a veszélyes pontokon. A fikciótudattal játékot űzve panaszkodik olykor, hogy az emberek, események kiszabadultak keze alól, szándéka ellenére fejlődnek; elhárítja magáról a felelősséget a történelemért. Néha hatalmát érezteti, mesélő mindenhatóságát, jelenetszabdaló kénye-kedvét. Bámulatos hatást ér el időérzékeltetésével. Előadása tempójával az olvasót is elmeríti a szanatórium örökjelen időtlenségében, ahol az idő múlása és így értéke iránt eltompult minden érzék, majd váratlan gyorsuló ütemmel és riogató megjegyzésekkel kitépi bágyadásából. Máskor a sokasodó hetek, hónapok nyomását vagy Hans Castorp dátumokat egybemosó, ködös mult élményét lopja át az olvasó tudatába. Majd az elmondás és tartalom időtartamának összefüggését kutatja elméletileg és bravúros művészi megoldásokkal. A regény legrejtettebb lényegére tapintva, magát az időt vallja elbeszélése tárgyának; «időregényt» ír.

Proust hőse, akiben önmagát rajzolja, a társasélet nyugtalan egyformaságában végre ráeszmél arra, hogy az ő hivatása környezetét és a tapasztaltakat megörökíteni. Fölmerül benne a regény terve, a regényé, amely már szemünk előtt bonyolódik. Alakok bontakoznak ki képzeletében, akik a történet folyamán már megteremtődtek és jó ismerőseink. Keresni kezdi azt, ami már megtalálódott. Mindvégig aggódik, lesz-e ereje a nagy munkához, amiről írója már tudja, hogy sikerült. És amint a regény a végéhez közeledik, Marcel, a regényalak, tétova elhatározásain, tehetségében kételkedésén egyre jobban áttűzel

a remekművét megalkotott író diadalmas elégedettsége, maga erejéről megbizonyosodása. A fikció menetét, bár biztos kéz vezeti, meg-megremegteti a célhozérés izgalma. Mire a regény befejeződik, Marcelben megérlelődött az elhatározás, hozzáfog az íráshoz, elkezdí a művet, ami épen véget ért. A történet a valóságban volt kezdethez hajlik vissza, a megírás aktusához, látszat és realitás síkja villanva kereszteződnek. Különös káprázat vesz erőt rajtunk; barokk művészek idéznek fel hasonlót a képből a rámára kinyúló kéz, vagy a festett sugarakat folytató arany nyilak játékával.

* * *

A hasonló tulajdonságoknak közös lélektani alap felel meg a bemutatott írókban. Az elbeszélésnek elméleti fejtegetésekkel súlyosbítása, a mesterséges társadalomteremtés, a kavargó tudatállapotokat, a pillanatonként változó belső életet ábrázolás, játékos fölény az alakokkal szemben, a stíluscserelegetés, a regény menetébe a regényforma problémáinak belejátszása, a fikciót leleplezés, az olvasót zavarba ejtő fogások — intellektuális írói eszközök. A regényírásban is, mint más alkotómunkában, a háború után egyre nyilvánvalóbb az intellektus új önérzete. A gondolat lassankint visszanyeri elvesztett tekintélyét, művészetet, irodalmat, életet irányító hatalmát. Lázadó alattvalói, az emberek, újból fejet hajtának fegyelmező ereje előtt.

Szememre vethetnék, hogy néhány példából vontam el az új regény tulajdonságait. De az újítás mindig kevesek munkája; a háború utáni regényírók nagy többsége, bármilyen kiváló tehetségek vannak egyébként köztük, nem hozott lényeges módszerbeli változást. Amint a felhozott példáknek nem mindegyike kétségtelen remekmű (Gide *Faux-Monnayeurs*-je és Joyce *Ulysses*-e inkább úttörő kísérletek, mint befejezett, harmonikus alkotások), de valamennyi előbbre vitte a regény fejlődését, úgy egy sereg angol, amerikai, német, francia munkát említhetnék, amelyek jól sikerültek, élvezetesekek, de mindenben ismert nyomokon haladnak. Különösen a francia regényírók fejlesztették művészi rutinná bizonyos megszokott formák kezelését, aminek különben megvan a maga irodalomkultúrai értéke és jelentősége. A regénytechnika átalakulását és valódi megújítóit¹ próbáltam ismertetni; az ő kezdeményezésük lesz következő írónemzedékek mintájává.

Halász Gábor.

¹ Mert az újításnak is megvannak a szélhámosai. Az amerikai Dos Passos (*Manhattan Transfer*) mozi stílusa például tisztára külsőségeken alapuló blöff, a nagy igyekezettel termelt «pszichoanalitikus» regények legtöbbjének olcsó érzéki hatás a célja, nem lélekábrázolás.