

HENRY DE RÉGNIER ÉS A SZIMBOLIZMUS FÉLSZÁZADA.

Két dátum a véletlen különös találkozására folytán csodálatosképen összeesett most a francia irodalomban: a szimbolizmus félszázados fordulójának ünnepe, tehát egy jubileum s az élőnek már alig nevezhető irány gyásza, mert a szimbolizmus legjelentékenyebb, magát az iskolát jóval túlélő költője, Henry de Régnier éppen a jubileum napjaiban költözött el az élők sorából. Régnier utolsó élő tanuja volt egy irodalmi irányzatnak, amely maga mint az egész költészet megújulásának előfutárja, úttörő harcosa írta be nevét a világirodalom történetébe. Maga a szimbolizmus talán nem termelt nagy alkotásokat, maradandó műveket és igazán nagy tehetségei azok, akik kinőttek magából az irányból, de mint szellemi megmozdulás mégis a legjelentékenyebb a romanticizmus óta, mert a századforduló előtt az ízlés, a lelkeség, az irodalmi érdeklődés és a formák és stílus teljes megújulására vezetett. És nem korlátozódott szűkebb körben magára a francia irodalomra. Inspirációit részben ősi kelta és népi gyökerekből merítve és az angol szellemtől is befolyásoltatva, végighullámozott egész Európán és legtöbb népnél még nagyobb hullámokat vert és jelentősebb egyéniségeket vetett föl, mint szülőföldjén. A századforduló magyar irodalmi megmozdulása is, amelynek középpontjában Ady állott s amely itt nemcsak stílusforradalmat, hanem nyelvfejlődést is indított meg, szintén a szimbolizmus jegyében zajlott le. Ady képekbe sűrített tömör zártsága, amely költészetét a tömegek számára különösen eleinte olyan érthetetlené tette, egyik legjellegzetesebb kísérő tünete volt a szimbolizmusnak is.

Franciaországban a nyolcvanas évek elején indult meg ez az új szellemi mozgalom és eleinte ott is olyan elképesztő volt, éppen annyira kihívta a gáncsot és a gúnyt, mint nálunk. Párisban is a gúnyos röpiratok és pamflettek egész áradata fogadta a fiatalok új törekvéseit, akiket akkor még dekadenseknek csúfoltak. A mozgalom mai nevét 1886-ban kapta. Jean Moreas, a későbbi román iskola megalapítója, ekkor nevezte először szimbolistának az új költői szemléletet híres manifestumában. Maga az elnevezés alighanem Baudelaire Correspondence című költeményéből származik, amelyet az új irány valóság-gal programversévé avatott. A költemény szerint a természet templom, amelyben az ember élő szimbolumok erdejét járja és titokzatos összefüggések környezik. A sokféle szétágazó, legváltozatosabb költői szemléleteket összefogó szimbolizmusnak csakugyan közös törekvése volt, hogy ezeket az élő szimbolumokat meglássa és a látszatok mögött rejtőzött összefüggéseket kitapogassa. A közös alapelv, amelyben éppen az egyéniség szélső érvényesülését követelő és a legkülönbözőbb irányú törekvésektől kormányzott mozgalom mégis megegyezett, az volt, hogy szembehelyezkedett a költészetnek minden gyakorlati és társadalmi vonatkozásával és tiltakozott a világegyetemnek minden pozitív felfogása ellen. Így élesen szembekerült a kor két uralkodó pozitivistá irányával: a költészetben a Parnasse-szal, a prózában a naturalizmussal, bár természetes kezdő kapcsolatai mind a két iránnyal kimu-

tathatók. Az anyagi világfelfogással szemben a szellem mélyebb életének értelmét kereste. Elmélyülő beleérzéssel, az intuíción megvilágosító erejével kutatta a jelenségek mögött megbújó titokzatosságot. Az érzékelhető jelenségeken túl kitaruló világ érdekelt és a költészet lényegét a tiszta esztéticizmus szublimált örömeiben s az átérzettségnek feszültebb hőfokában látta.

Másik lényege volt a szimbolizmusnak a képszerűség, a képeknek víziókat keltő tömörítése és a vers zeneiségének szélsőséges fokozása, ha kell, akár az értelem rovására is. Az érzéseknek és gondolatoknak közvetlen néven nevezése helyett szemléltető jelképekkel helyettesítették ezeket a belső értelmi vagy érzelmi emóciókat és a lírának olyan egyéni jelnyírását találták ki, amelyet biztosan csak az olvashatott, aki belenevelte magát az ő élethez és maga is fel tudott emelkedni az ihletnek arra a megvilágosító hőfokára, amelyben a költemények megszülettek. A szimbolisták tehát az olvasót is részletetni akarták az inspiráció mámorának, elragadtatottságának gyönyörűségében.

Ami a zeneiséget illeti, Valéry szerint a szimbolizmusban «a költők számos (egymással különben ellenséges) családjának közös szándéka volt, hogy kisajátítsák a zenéből a maguk részét». És tény az, hogy a szimbolista esztétika egyik legfőbb követelménye a legteljesebben kihasználni a nyelv zeneiségében adott lehetőségeket. Gyakran a szó zeneisége kedvéért elhanyagolták a szóban rejtő lelki szuggesztív erők hatását, tehát a vers belső zeneiségét a külső zeneiség érdekében. Az volt az igazán nagy költő, aki, mint Rilke, George vagy Valéry, megtalálta a harmóniát a legteljesebb külső és belső zeneiség közt.

A zeneiség kedvéért törték át a francia vers szabályainak merev vas-törvényeit is. Ez eleinte csak abban nyilatkozott, hogy a szavak hangzása érvényesült írásukkal szemben. Később eldobta a szabályos vers mértékét és szabad ütemek szabálytalan hosszúságú soraival tett kísérletet szélesen áradó, hatalmas hang és képörvényeket kavarázó szószimfóniák felé. Végül már minden ütemezés nélkül törte a prózát hosszabb, rövidebb sorokra, úgy, hogy már csak a gondolatok és képek feszültebb belső fűtöttsége s a szavak és a szófűzés választékossága révén vált érezhetővé a különbség vers és próza közt. De éppen ez a külső elzeneitlenedés hívta fel ismét erősebben a figyelmet a vers belső zeneiségére.

Ezek az elvek természetesen csak később kristályosodtak ki. Maga a mozgalom a nyolcvanas évek elején az irodalmi fiatalság homályos, saját kívánságaiban sem egészen biztos elégedetlenségéből fakadt. A csillogó, kemény, világos szókimondású, kikalapált ritmusok és színek csinnadrattájával ható versekkel szemben, finomabb, légiesebb, rejtelmesebb zenéjű költeményeket kívántak. Elődeik közül Baudelaire és Verlaine költészetében találták meg ezt a lebegő, szétfolyó, éterikus zenét. Még hermetikussabb, még zártabb volt Mallarmé költészete, akinek a Rue de Rome-on levő kis szalonjában gyakran találkozott a nyugtalan fiatalság. Ezeknek hatása alatt indult a szimbolizmus és nőtt kérészetű kis folyóiratokban mind egyetemesebb erejű szellemi mozgalommá, amely lassankint az egész irodalmi életet elárasztotta és túlsapott Franciaország határain is.

Egészen egységes irodalmi iskolává sohasem vált. Általános elveiből mindenki annyit fogadott el és értékesített, amennyi egyéniségének és vérmérsékletének megfelelt. Sok és lelkes harciosa volt, de igazán nagy vezére egy sem. Legjobb katonái kinőttek soraiból és mint Valéry, Francis Jammes vagy Paul Claudel, a mozgalmon kívül nőttek nagygyá. Két legnagyobb tehet-

sége, aki a szimbolizmus keretében megmaradt, a flamand Émile Verhaeren és a minap elhunyt Henry de Régnier volt.

Henry de Régnier is Mallarmé keddi társaságából került ki. A szimbolista mozgalom harci lobogója 1887-ben közölte először egy kisebb ciklusát Maurice Barrés, Edouarde Dujardin, Paul Adam és Gustave Khan írásaival együtt. Ezzel Régnier hivatalosan is felesküdt a szimbolista zászlóra, amelyhez aztán a legtovább hű maradt. Már akkor két kisebb verses plakettja megjelent, amely azonban még éléken magán viselte a parnassienek hatásának jegyét. Az új irány a maga sejtelmes, misztikus szépségében *Tel qu'en songe* című kötetében bontakozott ki. Egységes versciklus ez, amelyben a remény halottas menetei vonulnak virágtömjénes homályban, halkan morajló zsolozsmázással s a misztikus derengésben az egymást idéző képek mint szorongó látomások bontakoznak ki s mosódnak el újra. Olyanféle hangulat lepi meg az olvasót a versek hatása alatt, mintha Maeterlinck valamelyik borongó, titkokkal teljes álomkastélyában járna. Míg lassan elvonul az árnyak és víziók processziója és a költő magára marad az alkonyat hervatag őszi fájdal-mával. «Régi és romantikus költemények» a megelőző ciklus címe, hangulatában és díszletében ugyanaz, mint az Álmodók ciklusa s a kettő együtt Régnier költészetének legtisztább és legjellegzetesebb szimbolikus szakasza. Régnier költészetén valami nagy harmónikus bőség árad el. Van ezekben a versekben valami pompázatos, ünnepélyes és méltóságteljes fényű. Remy de Gourmont szerint «ez a költészet szertartásos, nemes mozgással, hieratikus és kimért léptekkel úgy kanyarog egy-egy gondolat vagy érzés körül, mint fényes bazilikák körül az ékes kőrmenetek.» Drága selymeken, díszes veretű ötvösmunkákon, nehéz aranyhímzésekben török meg és csillan vissza a lobogó gyertyák fénye. Mélyen zengő ének ritmusa ad szabályos egyöntetűséget a lépteknek és mozdulatoknak s az arcokon isteni eszmék magasztos derűje békül.

Azért a költemények még sem súlyosak. Van bennük valami könnyed előkelőség, még a borongó és sejtelmes korszakokban is. De Régnier költésze egyre tisztul, áttetszővé, derűssé, kristályossá válik. Egy álmodott görögység idealizált hellén derűje ömlik el rajta. Majd kelet kőcsipkés, arabeszk, rózsaillesztos, galambrajos, cipruszöldes égszínkéjje ad új alapot a miniatűrök gyöngéd színeiben tündöklő képeknek. Régnier új szimbolista mitológia mezei és isteni játékait varázsolja a földre. Külön díszletet ad költésze egy részének Velence varázsa, amely sehol nem éled meg olyan lenyűgöző szépséggel, mint nála. A középkor diabolikus, legendás szépségei és Versailles pompája éppen úgy megihlették költészetét, mint a magános órák tiszta, lélektükröző csöndje.

Regényeket is írt, amelyekben mindig költő maradt. Prózája szintén gazdag képekben, de sohasem zsúfolt vagy fülledt. Prózája tiszta, szabatos, csupa nemes csiszoltság és egyszerű elegancia. Olyan akár a szerző külső megjelenése, amely típusa a norman eredetű, magas, szőke, derűs és fegyelmezett francia fajtának.

Egész életében, otthonában, családi vonatkozásaiban mindig a legszublimáltabb légkör vette körül. José Maria Hériadiának, a legszebb francia szonettek költőjének második leányát, Maria de Hériadiát vette nőül, aki Gerard d'Houville néven maga is a legkiválóbb francia lírikusok közé tartozik. Ebben a költői légkörben élt Régnier, akire talán a legnagyobb elismerés, hogy soha nem írt le egyetlen sort sem, mely ne a költészet jegyében fogant volna.

Kállay Miklós,

Louis-Ferdinand Céline: Mort à crédit. *Roman. Paris, 1936. Denoël et Steel, 697 (3) l.*

Ha az ember szabályos regényismertetést akar írni — azt hiszem — a regény tárgyából, meséjéből illik kiindulni s csak mikor már minden lehető jót és rosszat elmondtunk, csak akkor lehet néhány szót ejteni a stílusról és a nyelvről. Most mégis meg kell fordítanunk a sorrendet. Az első, ami egy Céline-regényben szembetűnik, a nyelv és a stílus. Céline nagy stílusújító és nagy nyelvinyenc. Ezért lefordíthatlan. Az argot gazdagságát talán még vissza lehetne adni más nyelven — magyarul nehezen —, de nem lehet átültetni azt a hangulatot, melyet ez a sajátos nyelv áraszt. A nyelv Céline-nél helyettesíti a leírást és a külső jellemrajzot. A *Mort à crédit*-ben szinte teljesen hiányoznak a leírások. Párizst csak az argot jelzi. Az embereket csak a beszédjük jellemzi. Armide néni, aki a múlt századot jelképezi, Céline számára még *imparfait de subjonctif*-eket használ. A hadarva, felkiáltásokban, rövid tómondatokban beszélés jellemzi a céline-i embert. Az argot nem ujság a francia irodalomban, nem újdonság mint drámai jellemző kellék. De újdonság mint irodalmi nyelv. Ez Céline nagy újítása. Az irodalmi nyelvet mint holt nyelvet tekinti — ez a Tante Armide nyelve, a múlt nyelve. Tudomást sem vesz róla. Céline a francia nyelvhasználat Rousseauja, aki a «vissza a köznyelvhez», «vissza a beszélt nyelvhez» eszméjét hirdeti. Helyesebben nem hirdeti, mert Céline nem hirdet semmit, nem prédikál. Az irodalmi nyelv kényes ruha, mely sok modorosságot, sok kényszerűséget hoz magával. Klasszikusokon és Prouston, Mauriacon s Giden nevelkedett franciasággal értelmetlenül bámuljuk kezdetben a lapokat. Meghökken merészségével, mellyel fittyet hány a nyelvtan leg-

sarkalatosabb törvényeinek. Szinte tájszólásban írt regény, de kínosan ügyel a helyesírási szabályokra. Irodalom — s «nagy» irodalom akar lenni. Nem ismeri a ne tagadószócskát, nem ismeri a klasszikus szórendet. Az ő nyelvének más, természetesebb törvényei vannak. Az argot nem jelenti a nyelvi nihilizmust. Nem zsonglőre a nyelvnek, mint Giraudoux, nem kémikusa, mint Mauriac, nem komédiása, mint Joyce. Az új nyelvtannál jobban kétségbeejti az idegen olvasót az új szókinccs. Az argot szótárát Céline regényeiből lehet majd megírni. Tovább megyek. A mellékmondatokat alig ismeri. Szereti a tómondatokat, a *passé indéfini*. Céline újításai bizonyára igen nagy jelentőségűek a francia irodalmi nyelv történetében, de ezt nem célozom most vizsgálni. Nem célozom vizsgálni, hogy jogos-e ez az újítás. Tiltakozzék a francia nyelv géniusza. Megvallom, Céline nyelv- és stílusújításai Tamási Áront juttatják eszembe, az Ábelkönyveket. Tamási egy csorbítatlan székelységgel akarja felfrissíteni a magyar regény nyelvét. Sikerüknek is talán közös okuk van. Mindketten frisseséget visznek az erejét vesztett nyelvbe. A kopott kifejezéseket és mondat szerkezeteket újakkal, szokatlanabbakkal cserélik fel. A regény nyelve — az irodalom nyelve — ne legyen a megszokott nyelv. (Az irodalmi megszokottá lesz s a természetes szokatlanul hat!) Mert Céline újítása nem aféle stílus-naturalizmus. Az író ugyan a mesélőnek, az elbeszélőnek az attitűdjében mutatkozik be az olvasónak. Mintha csak férfitársaságban fecsegne, nem vigyáz a nyelvére, nem válogatja meg a kifejezéseit, gátlás nélkül használja az első, kifejező szót, mely a nyelvére jön. A gondolatokat minden gátlás nélkül követő nyelv ez, nincs semmi, amit ne merne kimondani. Nem szégyenkezik, nem fojt el semmit. Céline a

kifejezés Rousseauja. A francia irodalomban hagyománya van ennek a szabadszájúságnak. Sok trágár kifejezés a fabliauk, vagy La Fontaine óta polgárjogot nyert már az irodalomban. A magyar irodalom sokkal kényesebb. Ezért is nehéz Céline-t fordítani. A Voyage au bout de la nuitben, első regényében még nem szóltak bele parlagiasságaiba. A Mort à créditben azonban már végigszaladt a kiadók vörös ceruzája. Céline azonban nem pótolta ezeket a kihúzott sorokat. Így a Mort à crédit mégis elég «fehér» regény. Céline nyelve végeredményben mégis irodalmi nyelv, az író irodalmivá nemesíti. A nyelv azonban fogva tartja az író, magával ragadja, uralkodik rajta, birkóznak. A Céline-regény csak én-regény lehet: a leírások és lélekrajzok helyét elfoglalják a beszélgetések, vagy helyesebben a monológok. Mert ritka, hogy a céline-i emberek beszélgetnek. Schizofreniások monológaira hasonlítanak ezek a végnélküli erkölcsi prédikációk, anyai keservek, szitkozódások. S mindez majdnem kizárólag tömondatokban s egyszerű bővített mondatokban. Lapokon keresztül káprázik a szemünk a felkiáltójelektől és a pontoktól. Mert Céline legszívesebben három ponttal zárja le a mondatát. Minden mondata egy kis egység, zárt rész, melyen merengeni vagy gondolkodni kell. Cezura van minden mondat végén. A mondatok felépítése nagyjában egyforma. Minden mondat a történet egy kis szakaszát rögzíti meg. A mondatok szótagszáma gyakran bekezdéseken keresztül alig változik. Ez pár száz lap után kezd fárasztóan, zsongítóan hatni. Míg az ember egyszerre kiesik a valóságból: a mondatok verssorokká lesznek, a bekezdések szakaszokká. Ritmikus próza: a hősi énekeket s különösen Ossiant juttatja eszünkbe. Ezt a ritmust olvasás közben még a hosszabb és

tagolatlan mondatokra is átvisszük. Céline irrealitása s a Céline-stílus ritmikus hullámlása a lehető legszorosabb viszonyban van. Erősítik és kiegészítik egymást.

A Mort à crédit az elégia hangulatában kezdődik: nous voici encore seuls — újra egyedül vagyunk. S ebből a félig való, félig lázálomszerű hangulattól buknak fel az elmúlt idő emlékei. Halottak mind. Mert akik elmentek, eltűntek az életünkből, meghaltak. Céline tárgya, épúgy mint Prousté, maga az elmúlt idő. De Céline világa nem Proust világa, Céline művészete nem Proust művészete. Van bennük mégis valami közös: talán éppen az inspiráció, az elmúlt idő keresése. Proust-típusú regény Céline regénye, azokhoz a művekhez tartozik, melyek az élet legnagyobb problémáit ábrázolják. Céline nem gondolkodó, hanem gondolkodtató író. A mesének igen nagy szerepe van nála. Hiszen a mesélés a regényírás ürügye. A mese a nép őskorába nyul vissza. A regény-mesének tárgya legtermészetesebben a gyermekkor. Proust is legszívesebben gyermekkorába nyul vissza. Rousseau, a természethez való visszavertés apostola is a gyermekkorba menekül. Céline is menekül a gyermekkorba, a gyermekkor meséibe. A menekülés-téma gyakran felcsendül a regényben. Mert Céline-nél is, épúgy mint Proustnál, zenei témák csendülnek fel, majd olyan szabályossággal, mint Proustnál. Minden nagy irodalmi alkotás már menekülés az időből. Soha senki erőteljesebben nem személyesítette meg ezt a menekülést, mint Proust. Céline regényeiben már gyengébben szólal meg a téma. Courtial des Pereires pincéjében menekül a gondolataival az emberek elöl. Szinte üldözési mániája ez már. Ferdinand Céline regényének hőse is menekül a családjából, abból az életből, mely körülveszi. Menekülünk a

földről, az országból, melyen élünk, menekülünk az előre megszabott életútból. Ferdinand szülei egyszer Dieppeben nyaralnak s tengeri utazást tesznek Angliába. Nem menekülés-e ez is, öntudatlan, sikertelen menekülés a Passage des Bérésinas és a «Coccinelle» taposómalmából? S Ferdinand kalandozásai, kóborlásai az 1910-es, sztrájkoló Párizsban s az éjszakai Rochesterben, megérkezése napján, s később a hülye fiúval? S nem menekülés-e az a kétségbeesett hallgatása, mely Rochesterben elfogja? S nem menekülésvággyal zárul-e a regény? Ferdinand újra facér. De már nem is akar itthon maradni. Be akar vonulni, a gyarmatokra szeretne menni. Kalandokat keres? Nem hiszem: én a menekülés kísérletét, egy tökéletesebb menekülés kísérletét látom ebben is. Menekülései nem sikerülnek. Ez a menekülő ember — mert a menekülés képei rajzolódnak fel a regény bevezető részében is — a gyermekkorába temetkezik. A gyermekkor az igazi «temps perdu», elveszített idő. A gyermek változik a leggyorsabban, a gyermek van legjobban kitéve az idő relativitásának. Első inastársát egy év, másfél év múlva már hiába keresi, nem látja, talán nem is ismeri már meg. Mikor pedig vidéki csodálatos burgonyatermelő telepükről és «nevelőintézetükből» elviszük a gyerekeket, keserűen sóhajt fel: «A gyermekek olyanok, mint az évek, nem látjuk őket többé viszont».

Az idő elhozza a halált. «Nemsokára öreg leszek. És akkor aztán végem lesz.» Mort à crédit a pusztulás regénye, a lassú halálé. Először meghal a XIX. század, ez a regénynek az a része, melyet «du coté d'Armide»-nak nevezhetnénk. Azután meghal a nagymama s mi önkéntelenül megint Proust párhuzamos részére gondolunk. A gyermek legerősebb élménye a szülők egészségének, aránylagos békéjének összeomlása. Ferdinand anyjának régiségkereskedése van. Az üzlet kezd rosszul menni, egyre rosszabbul. Ez a pusztulás-téma, mely visszatér majd a Merrywin-College sorsában és Courtrial életében. Ez a lassú halál a könyv tárgya, problémája. S a gyermekkor halála is. A regény végén Ferdinand már mint majdnemférfi hagy el bennünket.

Céline jelentékeny író. A Voyage au bout de la nuit is érdekes és gondolkodtató könyv volt. A Mort à crédit azonban sokkal közelebb áll hozzánk, sokkal bensőségesebb, szelidebb, költőibb. Ezért foglalkoztunk vele egy kicsit hosszasan. Igyekeztünk kiemelni a regény néhány átlóját: a menekülés-, a gyermekkor-, a pusztulás-átlót. Átolvasva ezeket a sorokat látom, hogy mennyi motívumot elhagytam, mellőztem. Ez újra eszembe juttatja, hogy Céline gondolkodtató író: benne elsősorban — mint egy tükörben — magunkat látjuk viszont.

Sárkány Oszkár.