

NÉMETH LÁSZLÓ

OLVASÓNAPLÓ

Gorkij: Életrajzi trilógia

Egy fiatal orosz diplomata lepett meg velem a szocsi tengerparton, hogy Csehovot Gorkij fölé helyezte. Hogy nyugat literátorai Csehovot közelebb érzik magukhoz, azt természetesnek találtam, de hogy a pusztulásnak az a mélabúja, mely Csehov varázsa, már a forradalom második nemzedékét is jobban vonzza, mint a Gorkijban hírt és példát kapó szocialista realizmus, arra nem számítottam. A művész csak a beléölt erőt adja vissza — politikai érdemét a történelmen kell követelni az írónak: ez volt szememben egy félszázad után a Gorkij—Csehov párhuzam tanulsága.

Gorkijt is persze elsősorban az olyan késői művei alapján ítélt meg, mint regényei közül az Anya, vagy az Éjjeli menedékhely című dráma, melyet Vásárhelyen csalódottan olvastunk oroszul tanuló barátaimmal, olyan nagy volt a gyermekkori színházi emlék s az olvasmány között a különbség. Amit később fordítanom kellett, az még gyengébb volt. Ez a társadalmi író, úgy látszik, a hivatottak ábrázolásában, az Ohazov városka féle kisregényében, novelláiban, a Volga tutajosai közt volt a maga elemében — ezért is beszélt olyan nagy megbecsüléssel Knut Hamsunról. Az Artamonovok, ez a nagy-szerű ökonómiával dolgozó családregény eszméltetett az igazi Gorkijra s most az életrajzi trilógia olvasása tárja fel az aknákat, amelyekből merített. Az életrajzi trilógiáról — olvastam-e vagy sem? — egy réglátott film alapján voltak emlékeim. Azt, hogy ki készítette, nem jegyeztem meg, de úgy maradt meg bennem, mint a legtökéletesebb orosz film, amit láttam. Ízléses, egyszerű rendezés, s nagy színészek — főleg a nagyanya és a folyami szakács, akinek az arca most, tán egy negyedszázad múltán is előttem van. A nagyanya az olvasott regényben is megőrizte uralkodó helyét; ő a női Vipane, a mitológiai összegező, akinek az írástudatlan jóságán és bölcsességén át a Természet és Emberség hajol elárvuló rongyszedőként, szentképfestő inasként húzódó unokája fölé — aki ezt az alakot megteremtette, annak sokkal gazdagabb, bonyolultabb tudása van a világról, mint azt pedagógiai terveiben maga is elhíhette. De ami most igazán meglep, az az embervegetáció, amelyből a Kazirin család tagjai kiemelkedtek. Gorkij hangsúlyozza, hogy nem a maga történetét írja ebben az életrajzban, hanem az az emberi massa a tárgy, amelyből élete kinőtt, s a cél, melyet átvitt egy-egy bekezdésbe: nézzétek, mennyi élet pusztul el az orosz mélységekben, s ezen a rengeteg gonoszszágon, kegyetlenségen, szörnyű nyomoron mégis átszillog a feltörő jóság, a megváltás reménye. Engem azonban ötven évvel később nem annyira a forradalmi vágy és cél ragad meg, mint maga az „embersűrű” vadon, melyben ezek a számunkra torznak tetsző, de hatalmas életerezű, egymás hegyén-hátán át fényt kereső alakok össze-
szövődnek.

Az orosz nép valódi természetrajzát a klasszikus orosz irodalom nem mutatta meg. A nagy orosz regényírók, Turgenyev, Gogol, Tolsztoj egy-egy ne-

mesi családon, orosz udvarházon át pillantottak A kapitány lánya lapjain kijelölt tölcserbe; Dosztojevszkij is csak az Emlékiratokban szállt alá igazán. Gorkij azonban ifjúkori társadalmában, emlékezete legősibb rétegeiben egy olyan vad, sötét, s mégis erőteljű duzzadó emberi együttélést hozott fel, mely nekem az őszövetségben megismert világot juttatja az eszembe. A tanító, az orosz újszövetség apostola persze itt is megpróbálkozott némi tompítással, az emberek rettenetesebbek és ártalmatlanabbak lettek, mint valóban voltak — a kritikai realizmus, mely már Gogolnál is torzító realizmus, itt ironia nélkül kelt pedagógiai rettenetet, de azon túl, amit ábrázolnia kell, a nagyanyai szeretet, fogékonyt, amelyhez nem lehet egészen hűtlen, meggyőző képet ad arról, mi volt az orosz irodalom magánya a forradalmár szívek küzdelme alatt, s miféle sötétséget kellett a megváltó kísérletnek — a forradalomnak — föl-kavarnia s kiforrasztania.

Dosztojevszkij

A füredi könyvesboltban megvettem Dosztojevszkij Megalázottak és megszorítottak-ját. Az, hogy a 27 ezer példányban megjelent klasszikust féláron, más, raktáron maradt könyvek közt fedeztem fel, arra vall, hogy a magyar közönség nem kapott rá a sokáig tilos, s így bizonyos vásárlói ingerteremtő jelentőségre erre a művére. S ez az elutasítás nem bizonyít izlése, ösztöne ellen. Mint Troyat könyvéből látom, a Megalázottak már megjelenésekor visszatetszést keltett. Dobroljubov azt írta, hogy „Dosztojevszkij, már megbocsát, ha kijelentem, hogy regénye valamiképp alatta van a művészi kritikának”. A fő kifogás az erőltettség, valószínűtlenség, az alakok bábuvolta. Maga Dosztojevszkij rálicitált a bírálatokra, s azzal mentette magát, hogy bátyjával közösen szerkesztett folyóiratuknak volt szüksége a gyorsan összecsapott folytatásos regényre. Pedig a Megalázottak, megjelenése percét tekintve, Dosztojevszkij további írói sorsára kritikus lehetett volna. A Szibériában töltött évek után ez volt első írói jelentkezése, s a mércéjét közben nagy művekkel megemelt orosz íróvilág e könyvön mérhette föl, mi lett Belinszkij hajdani felfedezettjéből. Dosztojevszkij nagy szerencséje volt, hogy a Megalázottakkal egyidőben jelent meg az Emlékiratok a halottak házából, amely épp igazságával, valóságosságával, nem bábalakjaival, a kárhozat földi képével íróját a Turgenyevék, Tolsztojok, a legnagyobbak közé emelte. A későbbi Dosztojevszkij-regények, a mű egésze természetesen a Megalázottakat is magasabbra emelte, a művészi kritika szintje fölé került, a ponyvaregényi váz azonban, amely Dosztojevszkij műveiben sehol sem hiányzik, itt továbbra is feltűnő maradt, a legfeltűnőbb valamennyi nagy regény közt, úgyhogy nem csodálható, ha a Karamazovok, a Félkegyelmű, a Bűn és bűnhődés felé áramolva a XX. századi izlés is elkerüli. Azonban egy nagy író gyengébb műve sokszor éppen, mert lazább, jobb betekintést nyújt az író sajátos vívmányaiba; ha a nagyigényű s szerencsés művekben a tökéletesség varázslata, a műben felidézett csoda fedi el a mesterséget, az ilyenfélekén, mint a Megalázottak, szinte anatómiai tanulmányok végezhetők. Ott mondanivalója, arányai, külön élete húzza magára a szemet, itt a kritikus reflexei.

A Megalázottakban minden kellék megvan, amit egy fogyasztási cikknek szánt, Sue-féle francia mintákra néző regény megkíván: a démoni gonoszság hálójában vergődő becsületes család, a megszőkített lány, átkozódó, majd megbocsátó apa, a mellékregényben egy másik kitagadott s elhagyott lány, aki apai bocsánat nélkül pusztul el. A történetben grófnők, hercegek, hajdani bankárok, kerítőnők és szépségek, kéjencek, piszkos ügyekben parazitáskodó, alapjában jószívű privát nyomozók szerepelnek. De aki ezt a regényt össze-

rázta, s folyóirata példányszámát megemelte vele, mégis csak Dosztojevszkij: tanulságos megfigyelni, miben. Akik — mint jó 40 éve Karácsonyi Benő a Pjotruskájában — Dosztojevszkij varázslatába kerültek, mintha az ő emberi beszédébe szerettek volna bele. Folyik a leírás, párbeszéd, s egyszerre csak az egyik, néha nem is a főhősből, hanem a mellékesebbnek látszó figurából kilöködik a dugó, s folyik az, amit a monológ intérieur mintájára monologue extérieurnek lehetne nevezni. A kicsit kapatos, vagy legalább a szemérmet elvető ember, nem törődve azzal, hogy beszédének mi a társadalmi, etikai jelentése, az önkéntelen önleplezés mámorában mondani kezdi magát. Így leleplezte magát mindjárt a sok év utáni összetalálkozás első órájában a történetet elmondó író hajdani iskolatársa, az enni-, főleg innivalóját a mások kenyérében kereső Masilobojev, ez az agyafúrt, ám alapjában „jószívű” elveszett ember, amilyen sok van az oroszok közt. — De így jellemzi magát a kicsit együgyű, de tiszta szívű Anna Arbejevna, a szökött lány anyja, aki az apa kérlelhetetlen nyomása alatt várja a kibékülést, így a gonoszságát megfélemlítésül bevető, de abban elvesző Valkovszkij herceg, s többé-kevésbé így a komolyságukkal ellentétes sorrendben a regény minden szereplője. Ahogy Shakespeare ökonomikus színpadán érezzük: na, most a játékmester fölemelte a pálcáját, s ömölhet a szerep, a nyelvbeli remeklés; itt is megérezzük a pálcáemelését, s utána, amit orosz iróniának lehetne nevezni. Dosztojevszkij a beszélgetésnek ezt a művészetét Gogoltól örökölte, akit pályája kezdetén témaiban is utánozott. Csak a Dosztojevszkij-alakok még jobban beleéreztek magukat az önleplező szóba, s az író szimpátiája is messzebb követi őket: abban, amit mondat velük, kevesebb a gúny, s több a sejtett részvét, az ilyenek vagyunk egyetemes szomorúsága. A monologue extérieur a szemérmet elvető, vagy a jámborul közlékeny emberek hangneme; a büszkéké, zárkózottaké; a rejtett lelki tartalom átvillantása. Elnyomás, az elnyomott áruló jeladása az, ami vibrál indulatkitöréseikben, s ellágyult megtorpanásaikban. Nyikolaj Szergejevics, a kibékülésre vágyó apa, aki átkokba gyúri le apai szerelmét, mely este szökött lánya ablaka alá hajtja, aránylag egyszerűbb, átláthatóbb képviselője a büszkeséget rejtő zárkózottságnak. A regény legszebb alakjának, a tüdőbeteg kislánynak épp ez a vibráló bujdosás adja lélekrajzát. Vad, büszke, az élettől embergyűlöltre nevelt kis lélek, aki ezzel a vadsággal védekezik a szívet eltöltő gyengédség ellen is, amelyet az első jötevője, a pártfogására kényszerült emberi felelősség iránt érez. Amint a másik nő, Natasa, a távolból is rájön, ez a csenevész, 14 éves gyermek már a nő szerelmével szereti a férfit, aki a szállására befogadta, s az író nemcsak a rejtett érzés s a rátámadó valóság vibrálásában gyönyörködik, de a megbántott gyermeki s féltékenységében hirtelen megérett női pszichológia színváltásaiban is.

Dosztojevszkijt a testi fejlődésnek elébe vágó, nem természetes fényben szivárványló szerelem felé a határhelyzetek izgalma, a lélektani spektrum-bővítés felfedezésének a bátorsága viszi. A regény legjellemzőbb, legnagyobb jövőjű alakja azonban tán mégsem a kislány, hanem Aljosa, a gonosz Valkovszkij herceg fia, akivel az okos, tiszta Natasa megszökteti magát, s aki azt egy másik okos, tiszta nő, Katja grófnő szerelméért elhagyja. Ez a fiú, aki két kiváló nőben tud ilyen erős szerelmet ébreszteni, a mi fogalmaink szerint egy állhatatlan, jellemtelen fickó, a legjobb esetben egy vonzó moral insanity, akire bármilyen tekintetben esztelenség építeni... Dosztojevszkij azonban a nők szemével az ártatlanságot látja ebben a felelőtlenységben — a lelkesedést, amelyet irányváltásában mi hütlenségnek hívunk, s a védelemre csábítást, mely a beleszerető nőt a kiélt szerelmi zsarnokság reményével vonzza. Ebben a csapodár Aljosában már van valami a későbbi, a karamazovi Aljosából, nem a szentség, de mentesség az aljasabb emberi indulatoktól. A hú szerelmes, a történetet elmondó Ványa féltékenysége ellenére igazat ad az esztelen női vonzalomnak.

Az életrajz szerint Dosztojevszkij ezt az alakot tán első felesége szerelméről vette, illetve az ideálból, mellyel a vonzalmat féltékeny szíve megmagyarázta. A regény Ványájának a hűsége, mellyel a szökött lány tanácsadójává, szülei vigasztalójává lesz, sokban emlékeztet az elnézésre, mellyel Dosztojevszkij szeretete, felelősségérzete tette túl magát a féltékenység s a poltronság látszatán. Látszólag ő, az elbeszélő a legszürkébb alak a regényben, s mégis ő, az imádóját kalandjába barátként tovább kísérő, az utcáról betévedtet gondjává tevő képezi a regényben a hidat az író személyétől a Dosztojevszkij-hősök felé. Miskin herceg, a félkegyelmű, tán nem is lesz más, mint Ványa felelősségérzete a Megalázottak Aljosájának a tisztaságába beoltva.

A Megalázottakban nincsen „igazságszolgáltatás”. A regény úgy ér véget, hogy a kis Jelena meghal, az elhagyott Natasa elhagyott marad és kifosztott szüleivel Szibériába utazik, Ványa betegen magára marad, Katját Valkovszkij herceg cselszövénye sem kíméli meg, Aljosa fia megszerzi őt és a vagyonát. Az igazságszolgáltatás az, hogy ezek a társadalom homályába szorult alakok felfedezik egymást, s a tulajdon jó érzéseiket.

A Megalázottakban aránylag kevés szó esik az oroszországról, az orosz nép hivatásáról, amely a Bűn és bűnhődés, a Karamazovok írójának élete végére, mint a Puskin-emlékbeszéd mutatja, minden eluralkodó vezérgondolata lesz, az azonban, ami Dosztojevszkijben igazán nagy, a vibráló, határokat ostromló pszichológia, a jellemek új, nem bevett mértékek szerinti értékelése, s az alulmaradtak, a szerencsétlenek iránti szolidaritása, ott van, mert hisz ott volt szerzőjében, ebben az üzleti célokra összevágott ponyvaregényben is.

Osztrovszkij: Farkasok és bárányok

A televízióban a vetélkedők helyett néha színdarabot is közvetítenek, olykor-olykor jót is, mint a békéscsabaiai Schiller Stuart Máriáját, a József Attila Színház Osztrovszkij Farkasok és Bárányok-ját.

Osztrovszkijnek több darabját is ismerem, a Viharról annak idején írtam is, egy vígjátékát (bár nem adták elő) fordítottam; a Farkasok és bárányok-ja azonban napok óta foglalkoztat. Van benne valami brutalitás, amelyről nehéz eldönteni, hogy a tehetséggel járó erő-e, vagy a dilettantizmus vaskos bátorsága. A tétel, melyet semmiféle morál, igazságosság nem enyhít, hogy a farkasok a társadalomban is megeszik a bárányokat. A védtelen maradt farkas özvegyet két farkas — a városon uralkodó vénlány s az új prédatertületet kereső jövevény közül az erősebb eszi meg, a kormány az övé lesz, nem az özvegy részeges unokaöccséé. E farkasvita alatt egy másik farkas melléktörténetként még egy bárányt is elragad, ez esetben egy jómódú agglegény a bárány, s egy szeleskedő, mimikribe leső, kitanult lány a ragadozó. Kritikai realizmus, mondja az egyszerűsítő esztétika az efféle vígjátékokra, Osztrovszkij leleplezi kora társadalmát. De az ábrázolás ebben a darabban olyan túlzott, a zsarnok vénlány olyan zsarnok és gonosz, az özvegy törbeejtésére kiesztelt manipuláció olyan képtelen, az ügyvéd, aki egyszerre az örökösön ügyintézője s a hatalmaskodó zsarnokok bizalmasa, olyan aljas, az özvegy olyan naiv, a két farkas, a férfi és a nő, olyan machiavellista számító intrikus, hogy realizmusról itt voltaképp beszélni sem lehet, s a kérdés inkább az, összefér-e még a vígjáték szabályaival valamennyi alak ilyen eltúlzása, a vastag vonalaknak ez a tobzódása? Az embernek inkább az a benyomása, hogy itt egy nagy indulat áll bosszút — egy kicsit Tolnai Lajos módra — az emberi nemen, vagy legalábbis annak a megismert darabján, s az író életrajzából szeretné megtudni, hogy ez az indulat személyi forrásokból táplálkozik-e, vagy irodalmi eltökélés,

esetleg a Gogol példája szabadította-e rá. De akármi az eredete, felbátorítója: az erő szuggesztióját kelti. Jó példa rá, hogy művészileg nem éppen erős mű is lehet „hatalmas”. A női főszerepet Gobbi Hilda játszotta. A Szabó néni burleszki hanghordásából itt visszatalálhatott fiatalokra szörnyetegeihez, indulásakor ő is ilyen túlzott, mégis erőteljes volt, mint ez a darab és szerep. Rendkívül jó alakítás volt a prókátor, a szolgálalkúség, gátlástalanság s bölcsesség hiteles, emlékezetbe tapadó keveréke.

Prosper Mérimée

Az egyik lányom ajándékozott meg Prosper Mérimée regényeinek, elbeszéléseinek teljes kiadásával. Próbául kaptam bele, hogy ráharap-e az agyam a könnyű, időtöltő olvasásra; később a mohóságomra kezdtem gyanakodni, mellyel ezeknek az érdekességét követtem, nem a henye televíziónézés készített-e elő a korzikai, spanyol, litván rémtörténetek, e másfél százados nemes krimi élvezetére; az olvasói láz később lehullt, s különféle problémák rajzolódtak a szöveg fölé, melyek nemesebb, érzékenyebb személyes zónákra hatottak.

A fordító két huszadik századi vélemény szembeállításával zárja le utószavát; Jules Renard: „talán Mérimée az az író, aki a legtovább megmarad” — s André Gide: „nagyon jól megjátszott sakkparti, semmi más. Valahányszor felültem Mérimée-t, kétségbe ejt a sikerült felelet, a fölösleges tőkély”...

Mik azok a tulajdonságok, melyeknek a megítélésében jó ízlésű emberek ennyire eltérhetnek? Mi válthatja ki a századon végighatató túlértékeléseket, s az elutasító védekezést?

Följegyezték, hogy Mérimée és Hugo nem szívelhették egymást. Ez az ellenszenv persze nem Hugo személyének szült, hanem a benne megtestesült romantikának, mely őt éppúgy, mint barátját, Stendhalt s tán a költő Gautier-t is, a kor divatjaként fonta körül, s mely nemcsak megvetését váltotta ki, de erényeinek is nevelője volt. A romantika azonban nem az utolsó divat volt a költészetben, s ami itt bennünket érdekel, a népprózában. Az érzelmek felkorbácsolását a valóság felfedezése követte, a világnézeti agitációt a tudatalatti felhasadása, a nyelv olvadat állapotba hozását az esszéregény szerepe, az új különbségek felszívása. Mindezeknek a divatoknak közös vonásuk, hogy valami új, nem irodalmi vívmány befogadásával igyekeznek az adott műfajt kitágítani, az írókat a tudós és apostol bőbeszédűségével buktatni. Prosper Mérimée-t becsülni, túlbecsülni annyi, mint ezeket az egymásba folyó divatoknak mulandóságát hangsúlyozni; üres tőkélyét elvetni: az irodalom értelmét ezekben az újat csikaró, határtágító áradásokban keresni.

Mi az, amit Prosper Mérimée a prózatágító divattal szembeszegez? Az, ami a szépprózának Boccaccio óta az eleme volt: a történet, a megtisztított, kicsiszolt, érdekes mese, amelyet ráérőn, de nagy ökonómiával, a közvetlenség és művészi tudat egyaránt fontos fogásaival ad elő. Prosper Mérimée-t úgy szokás beállítani, mint aki prózaíró Grillparzerként a XVIII. századot örizte ironikus ellenállásában. A történeteiről ezt nem mondhatjuk, azok azután igazán romantikus történetek, a Szent Bertalan-éjt követő harcokban katolizált bátyját megölo ifjú protestánstól a litván grófnő medvehordozó fiáig. Még az sem egészen helytálló, hogy Mérimée ezekben a romantikus történetekben a romantikát ironizálta. Hol az irónia a korzikai vörbösszúra serkentő lány, Colomba, vagy a szilaj Cellner történetében, a hajón kitört rabszolgázadás, a fiát elpusztító apa kegyetlenségében. Irónia ott vegyül ezekben a történetekben, ahol a nagy, tiszta szenvedélyt képviselő főalak, a haldokló A. G. mellett a párizsi társaság teremtményei, a szeretkező úriasszony, vagy a dicsekvő utazók

is megjelennek. Mérimée lefőlte a romantikát, rájött, hogy a novellába kívánczó érdekes történetek szivárványát a romantika egy ragyogó sávval növelte (amely halványabban már a romantika előtt is ott volt benne s krimivé fejlődve később is ott lesz benne), s ezeket emelte ő be salaktól megtisztultan művészete kristálylapjai közé.

S nemcsak a romantikus szinkedvelés volt meg benne, a műkedvelő tudományosság is, éppúgy féken tartva. A kor kívánalma, a couleur locale öneki örök tanulási alkalom volt. Fáradhatatlan utazó, nyelvtanuló, szinte minden írása külön elkendőzött vizsga egy nagy tananyagból; s ha a Szent Bertalan-éjéről azt mondták, hogy Victor Hugo abból egy párizsi Notre Dame-ot irt volna, ez még jobban elmondható készültségéről: egy novellában egy regényre valót sikerült leírnia. Több történetének az elmondója tudós, régész vagy nyelvész; az operából ismert Carmen a cigányokról szóló értekezéssel zárul, a Lochnist a litván nyelv egyik dialektusát kutató német professzor útiélményeként kapjuk. Ami Prosper Mérimée-t XIX. századi szenvedélyek fölé emeli: az írói eszközeinek az ökonómiaja, a csikorgó mérséklet, amellyel alakjainak álljt parancsol. A magyar irodalomból Illés Endre áll hozzá legközelebb, főleg a novellában. A novellamag, az anekdota, az emlékekből előtekergő érdekesség, a készültség jól megrendezett s kendőzte vizsgálja, az eszközök művészi fegyelme, XX. századi felhangokkal ugyanaz a fajta tökéletesség, s hosszabb olvasás után hiányérzet is. Mert vagy mi romlottunk el, vagy a művészet határai vannak máshol, mint ahol Mérimée meghúzta, de az ember valóban belefárad ebbe a tökéletességbe, amely nemcsak a kort utasítja vissza, de az író gyengéit is elsorvasztja. A fogyatkozás rögtön érthető, ha az olvasó Mérimée barátjára, Stendhalra gondol.

Az ember, ha író is, egy ilyen téma kapcsán persze a maga ars poeticáját is ellenőrzi. Vajon mekkora az időállás a regényben, ahol a történet a líra s az örök szimbólumok összeforrásából támadt, s a művészi eszközök állítólag egy százados késéssel igyekeznek kizárni a romlandó, divatsodorta anyagot?

Egy Faulkner-regény

A huszadik század regényírói közül Faulkner az, aki már első ismerkedésre a nagyság olyan szimatát hagyta bennem, amit fiatalkoromban Proust, a párizsi hotelszobában. A nagy eposz vagy inkább mítosz körvonala, s amit a bonyolult hosszú mondatok föl-földobtak, a mélységes alkati s művészi különbségek ellenére olyanféle olvasói élményt kínáltak a célhoz érkezett írónak, mint Proust Katedrálisa volt az indulónak. De míg Proustot gyorsan feldolgoztam, négy évvel az első ismeretség után háromrészes nagy tanulmányom is megjelent róla a Tanúban, Faulknernél még mindig az előcsarnokban ácsorgok, s hiába forgattam, a Free Decads of Criticism (a Faulknerről megjelent bírálatok vaskos kötete) is csak guide-szerűen rajzolta meg az épületet, melyet érzékeimmel még nem ismertem meg igazán. Ennek, az öregkori nehézkességen kívül, elsősorban nyelvi okai vannak: Faulknert nem érdemes, csak eredetiben olvasni, a német kiadó, aki Faulknernek is kiadója, megküldte 4-5 könyvét, de a német fordítás még fordíthatóbb írókat is izetlenebbé tesz számomra; a magyar fordítások közül a Megszületett augusztusban jóval fakóbb, a Medve jóval nyakatekertebb az eredetnél, még a Csirkefogók volt a legjobb. A kezembe jutott angol Faulknerrepedig pedig nagyszótár nélkül nem tudtam igazán beleolvasni magamat, a féligértettség kódében maradtam. Most egy kisebb regényt fedeztem fel a polcomon (The Wild Palms), s fellobbanó tanuló szenvedélyemben eltökéltem, hogy ha már új nyelvbe nem is vágatok bele, meg-

tanulok minden szót kikeresve, minden homályos mondatot újra végigvéve — faulknerül.

A könyvemül választott regény, a Wild Palms, Faulknernek egy szerkezeti különösségével is szembetűnő műve: nem egy, hanem két elbeszélés, amelynek nemcsak a meséje önálló, de címe is különböző, s a szerző felváltva adja elénk őket; a Wild Palms egy-egy fejezete után az Old Man egy-egy fejezete következik. A Wild Palms egy szerelem története, s címét a Mississipp-i öböl vadul csapkodó pálmaleveleiről kapta, az Old Man a Mississipp-i beceneve, s az elbeszélés az áradásába sodródott fegyencről szól. Az első elbeszélés hőse Wilbourne: egy orvosjelölt, akinek még két hónapja lenne hátra, s egy férjes asszony és szobrásznő, Charlotte Ritter ragadja ki a szüzességéből, melyet körülményei s hajlama 27 éves koráig megőriztetett vele; egy talált pénztárca jóvoltából otthagyhadják a férjet, Texasból Chicagóba mennek, érzéki boldogság s a pénzszerzés gondjai közt hánykódnak, előbb a városban, aztán a Winipeg melletti vadonban, majd az utah-i bányában, ahol a férfi bányadoktorságot vállal, de a pénzszerzés minden módja sorra bedugul, a bányavállalat csődbe jut, az asszony másállapotba kerül, s minthogy a férfinak Texasban sem sikerül munkát kapni, hosszú lelkiharc után végre kell hajtani rajta az abortuszt. Az asszony vérmérgezést kap, s négy nap haldoklás után a vad pálmák alatt, a kórházban meghal, a férfi pedig börtönbe kerül. A fegyenc, aki kamazskori postarablás miatt került a taohanai fegyenctelepre, a gyapjúföldön dolgozni egy öszvérrel, ott élt a Mississipp-i gátja mögött, anélkül, hogy a folyót valaha látta volna. A 27-es áradás az omló gát miatt a fegyenceket is szembeállítja a megőrült elemmel — őt bízzák meg, hogy egy visszamaradt asszonyt a csónakján kihozzon. A sodrás ide-oda hányja, életősztöne makacsul küzd a csónakot föl-fölborító, orrát összezúzó mechanikai túlerővel, közben a terhes asszonyt is felveszi, szülésénél bába lesz, egy gőzhajón franciák közé sodródik, alligátorra vadászik, elfogják, elengedik, s amikor munkahelyről munkahelyre vándorolva (a telepen már holtta nyilvánították) a csónakot s az asszonyt visszaviszi s jelentkezik, mint szökevényre további tíz évet szólnak még rá.

A kritikusok, akiket kezdetben elképesztett a két elbeszélés eggyé ékelése, melyek a könyvkiadásban is külön kezdtek élni (a háttértörténet, az Öregember hamar népszerűvé válván) — ahogy Faulkner tekintélye nőtt, persze az összeillesztés ellenponttanát is fölfedezték, s tán több és szorosabb megfelelést is találtak a két történet közt, mint amennyit az író belekottázott. Annyi igaz, hogy mind a két történet egy gátak mögött élő ember harca a rászabaduló elemmel: a szűz Wilbourne a szerelemmel, s telepi életbe belenyugodott; majd-hogy boldogságot lelő fegyencé a Mississippivel. Még az is helyes észrevételnek látszik, hogy mindenik hányódásában az erkölcsi ember, a puritán vizsgálják. A félorvos, akit képzelete ránt ki megszabott életsodrából: rosszabbul, mint a fegyenc, aki képzeletét a postarablás kalandjában már kiélte, s az áradásban a szökésre nem gondolva, a telepre visszavágyva, igyekszik végrehajtani, amivel a felettesei megbízták, s amit a beléoltott természet parancsolt. Wilbourne mellé a maga kalandja, árulása egy nagyszerű asszonyt ad, a mindent kockára vető szerelem kemény megtestesítőjét, akit őszinte perceiben minden tekintetben különbnek érez önmagánál, de akit a beléoltott puritán gátlásokkal nem tud, vagy legfeljebb elméletben tud ebbe a nyers szabadságba követni, az árulás és büntudat állandóan ott van benne, az abortusz körüli küzdelemben ez fakad fel, s egyik kritikusa szerint ez az oka annak is, hogy a műtét, melyet egy másik asszonyon sikerrel végzett el, megöli kedvesét. Wilbourne és a fegyenc története között tehát kétségtávol felismerhető bizonyos összjáték. Faulkner, amikor megkérdezték, azt mondta, hogy az első fejezet megírása után érezte, hogy itt nem szabad továbbmenni, hanem ellenpontul egy másik történetet kell mellette bállítani, s így tovább, minden fejezet után. De Faulkner nyilatkozatai a munkájáról nem egészen megbízhatók.

Ez mindenkinek fetűnhet, aki a Columbiái Egyetemen egy félevení ott-tartózkodása alatt a hallgatók kérdéseire lejegyzett válaszait, egy egész kötetet, átolvassa. Rendkívül mulatságosak, s meglepően egyszerűek, de az íróféle egy kis csalafintaságot érez benne, a műhelytitkait magának megőrző művész örömet, a tolakodók elbolondításával. Két elbeszélést egymásba ékelni — bizonyára a még soha ki nem próbált ötlet tetszett meg neki, s az, hogy a két történet logikával megfoghatón ne feleljen meg egymásnak, legalábbis olyan fontos volt neki, minthogy az egyik ellentétes hangulatával a másik hátteréül szolgálhasson. Ez az olvasót meglepő, megzavaró ötletesség, a két elbeszélés egymásba ékelésén túl az egyes elbeszélések felépítésében is megnyilvánul. A *Wild Palms*, ahogy már szokás, a végével kezdődik: a nyarat az öböl partján töltő doktort éjszaka fölkelti a szomszédos strandkunyhó lakója, a regény hőse, aki vérző partneréhez hívja. Az orvost már ideérkezésük óta foglalkoztatja a különös pár, a strandszékekben mozdulatlanul fekvő s nyilván nagybeteg asszony, s a férfi, aki uszadék fát hord a konyhájába, s az ügynök szerint összesen három dollár van a tárcájában. Most, amíg bérlőjét átkíséri, a hallból az orvos látogatására előkészített asszony eszelős mondatait hallja, fokozatosan fölemeli a fátylat a titokról. Az első fejezet az öreg doktoron s a találgatásaiban föllebbenő fátylon át mutatja be a regény hőseit — s utána rögtön az áradás jön, hogy majd a harmadik fejezetben Wilbourne és Charlotte regényes története az elejéről elkezdődhessék. Az árral küzdő fegyenc története viszont az elején, az áradás leírásával kezdődik; itt később jön az ugrás, a kalandjai egy részét már mint a telepre visszatért, tíz év ráadással megterhelt emlékező mondja el társainak, a jelentkezése s a tíz év kivetése is megelőzi odisszeája egy jelentékeny részét. A szerkezeti összevisszaságot eligazító olvasónak, ha egy kicsit gyanakvó író társ is, az a benyomása, hogy ez az összevisszaság szándékolt, nem az elbeszélő vagy az elbeszélés természetéből következik, hanem mintha az író tudná, hogy így kell modern regényt írni, s no, ha így kell, ő túltesz s valóban túl is tesz abban, ahogy a formát étellel tölti meg, a verseny társakon.

S a szándékolt mesterkedésnek s az azt igazoló nagy tehetségnek az összejátéka, ha egyszer figyelmessé lettünk rá, a Faulkneri ábrázolási mód és stílus sok más sajátosságának is nyitját adja. Itt csak egyet hozok fel például: a Faulkneri nagy mondatot. A gyakorlatban a Faulkner-olvasónak az a benyomása, hogy mint a fegyenc a Mississippin, végeláthatatlan mondatok bonyolult hullámverésén hanyódik. Ez azonban nincs így: az epikai alapszöveget itt velős, valós dialógusok, ritka alvilági szavakkal tűzdelt tömör szöveg, amely itt-ott lendül meg hosszú, hömpölygésszerű kifutókban. Proustnál a nagy mondat az egyben kiemelt, sokágú nagy gondolat teste: itt valami közbeiktatott remeklés, majdnem azt mondanám tiráda, amelyet az író nagyszerűen bír szusszal és anyaggal. Jellemzők rá a leágazásos mondatok, ahol egy szó nyomán egy-egy alak jelleme, egész története felnyomul. A *Wild Palms* első bekezdésében mindjárt van egy mondat, amely azzal indul, hogy a fölébressztett doktoron nem pizsama van, csak hálóing, s ebből vezeti le a csatlakozó társításon át, hogy bár szerette a pipát, csak kivételesen szítt szivart — a puritán öngyötrő takarékoságát, s kitűnő anyagi helyzetét. Jóval hosszabb és jellemzőbb az *Old Man* indító mondata, amelyben a fegyencet írja le — seszínű, megbántott (outraged) szemét, s ebből az outraged jelzőből bontja ki harmincöt soros szóárban egész előtörténetét, hogy ez a megbántottság nem a merénylet megkísérlésének vagy a bíróságnak szól, amely a fegyenc telepre juttatta, hanem a detektívregények íróinak, akiknek az információi az inkább virtusból, mint pénzért elkövetett rablást illetően használhatatlanoknak bizonyultak, úgyhogy a mozgóposta emberei azonnal elfogták. A fontosnak, jellemzőnek ilyen elrejtése mellékmondatokban szintén „modern” fogás. S a Faulkner-életrajznak, úgy hiszem, fontos kérdése, hol ismerkedett meg Faulkner a huszadik századi technikával, amelyet olvasói dolgát eléggé megnehezítve, de a kritiku-

saiban mind több csodálatot ébresztve úgy beleszőtt nagyszerű epikai tehetségébe, hogy ma már szétválasztani is lehetetlen. Olvastam, hogy fiatal korában jó barátja — az írószágban szinte tanítványa — volt Sherwood Andersonnak, akit én a *Dark Laughter* című könyve alapján mint elég gyenge író, de az új trükkök nagy felhasználóját jellemeztem. Nem lehetetlen, hogy ez a népszerűséget látszólag megvető, de a korszerűséget nagyon is kereső Faulkner tőle tanulta meg, milyennek kell egy modern írónak lennie. S nagyságának tán egyik legsodálatosabb jele, hogy balzaci tehetségét ez a mesterkedés nem ronthatta meg, sőt ki tudja, tán csakugyan felfokozta.

Légy hű önmagadhoz

A feleségem néha vásárol könyveket, nem úgy, mint én. Csilla lányom, aki a friss doktorátusát heverte ki nálunk, egy elég testes, 600 oldalas kötetet emelt ki a csomagból: Ez nagyon jó. Kevés regény tetszett ennyire. Csilla jó olvasó, elég megbízható könyvindikátor. Éppen mert a tájékozottsága nem mindig nagy, az ösztöne s a kemény, jól vágó esze befolyásolhatatlanabbul működik. Kafkát is így fedezte fel, hogy érintetlen volt hírnevétől. A kiemelt regényről, Knight „Légy hű önmagadhoz”-ról én is olvastam már bírálatot. Az emlékezetemben olyasmi maradt meg, hogy mielőtt a második világháborúban elesett; még megírta ezt a fiatalkori remekművet. A borító azonnal igazított az emlékezetemen: nem egyetlen, fiatalkori mű, a szerzője 45 éves volt, amikor írta, s egy év múlva, 1943-ban zuhant le vele a repülőgépe. De mint-hogy most egyetlen szórakozásom, munkám az olvasás, mégis csak hozzáláttam Csilla nagy olvasóélményének a megismeréséhez.

Alig értem túl az elég jó indításon, már gyanítottam, hogy a háború hősrégénye nem váltja be a várakozásom; a hős és a hősnő első hosszabb beszélgetése után meg egészen biztos voltam benne. Móricz Zsigmond mondta, hogy egy regény mindenütt ugyanaz, s egy hengert csinált a kezéből, úgy hunyorított bele, mint egy mikroszkópba. Azt akarta mutatni, hogy a regénynek megvan a szövete, a jellemző szövettani képe, s abból ő megérzi, hogy mit ér. Nos ennek nem volt nemes a szövése. Épp az nem volt meg benne, amit én hozzáképzelttem: a halállal árnyékolt fiatalkori mű idegen gazdagsága. Inkább újságírói stílus, az alakok, párbeszédek: egy riporter tájékozottsága. Azért végigolvastam a könyvet. Hátha ez csak a szakember viszolya s az egészéből mégiscsak kibontakozik a „gondolat”, amelyet lányom első, csalódott benyomásomnak ígért. Végül is, hogy Kafkánál maradjunk, az ő stílusa is kevesebbet sejtet, mint ami rossz álomregényeiből a végén mint közérzet visszamarad...

De nem így volt. A Légy hű önmagadhoz a második világháború kritikus heteiben játszódik, az angol hadsereg maradványainak dunkerque-i áthajózása, s London első kiadós bombázása közt, azokban a hetekben tehát, amelyeket Churchill beszéde, az egyedül maradt angol nép őriz emlékezetünkben, hogy inkább Kanadába vándorolnak, de a harcot nem adják föl. A regény hőse egy közkatonára, aki maga is részt vett a pokolban s a dunkerque-i átkelésben, az angol vezetők készületlenségét, dilettantizmusát látva, mely bajtársait a német Stukák és tankok bombaesője alá dobta (bár önként jelentkezett és bátran viselkedett), más következtetést von le, mint a százados biztonságból fölébredt angol nép nagy többsége: ő nem hajlandó a mostani gazdák Angliájáért harcolni, s a vereség utáni időkre, az új Anglia szülőfájdalmaira félretenni az életét s a kórház utáni szabadságát, mint katonaszökevény, bujdosásban akarja folytatni. A sorsa különben már a regény elején meg van pecsételve: az átkelésnél szerzett tüdőgyulladás, mint a gyakori fejfájások, emlékezetkiesések

jelzik, egy gyógyíthatatlan betegségbe ment át — s amikor a regény végén fejsérülése miatt megoperálják, a sebész (különben a hősnő apja) a leengedett vérömlény alatt gümös megvastagodásokat tár fel az agyhártyán. Az a néhány hét azonban, amit elhatározása s halála közt kap, egy nagy, egyre emelkedő szerelemben bonyolítja. Ő, a londoni slamek fia, akit a gyermekkor nyomora után a munkanélküliséggel megszakitott munka évei neveltek ki, s a spórolástól az ultramikroszkóp tervezéséig megszámlálhatatlan foglalkozásban szerzi meg talpraesetttségét s gondolkozási függetlenségét, egy lánytábor mulatságán, ahova új, falusi ismerőse viszi el, egy előkelő teremtéssel akad össze; a nagypapa tábornok, az apja professzor, s most a segédszolgálatos lányok egyenruhájába rejti szépségét s műveltségét. Viszonyuk azzal kezdődik, amivel más viszonyok végződni szoktak: a lány, aki szűz, egy kertben adja oda magát a civilben járó katonaszökevénynek, s fedezik fel fokról fokra egymás múltját, társadalmi helyzetét, előítéletét s kiválóságát. A regény fókusza az a sokórós éjszakai beszélgetés, egy légiriadó alatt a kis parti fürdőhely fölötti dombon, amelyben a férfi bejelenti, hogy ő nem megy többet vissza, s a lány középosztályi érveivel szemben a maga proletár (nem kommunista) érveit is előadja. A százdalal vitának nincs értelme, a lány igaza nyilvánvaló: akárhogy gyűlöljük az angol uralkodó osztályt, akármilyen tapasztalatot szereztünk az életben s a harctéren, a meggyűlölt Angliát s a magunk életét logikai érvekkel nem lehet Hitlernek átengedni — katonaszökevénné ez a bátor, önként jelentkezett katona ebben a helyzetben csak egy idegrendszeri megrázkódtatás hatására válhat. De nemcsak ez a vita hamis, valószínűtlen vagy inkább sablonosak az alakok s vitatkozásuk. A proletárfoglalkozások enciklopédiájából kinövő proletár értelmiségi, aki önkéntes jelentkezéssel válik katonaszökevénné, s a nemcsak szűz, de szűzies úrilány, aki az egyenruhával magára öltött kötelességtudásból megy el a kazalba az ismeretlen közkatonával. S a beszélgetéseik is: a sok hemingway-i kurta mondat, amelyeknek nem akar vége lenni, s amelyeket szándékolt ereditiségük ellenére nyersességükben s érzelmességükben mindig sablonok irányítanak. A haldokló szerelmese fölött ülő lány, amikor a riadó alatt a halál bekövetkezik, maga jegyzi be a kórlapra a halál bekövetkezését: a keménység nyugalma éppúgy irodalmi, mint amivel az utolsó oldalon a méhében hordott gyerekben, aki mint az apja is, fattyú lesz, szinte a proletársorsot vállalja középosztályi méhébe.

A két szerelmes története időnként meg-megszakad, s a lány rokonait látjuk: a nyugalmazott tábornokot, akit megaláz, hogy nem akarják aktivizálni, a fiait, a sebést, a politikust, s a legkisebbet, akinek a felesége a gyermekei átmentéséért küzd, ennek a bátyját, a közgazdászt, aki Amerikában egy kapitalistával birkózik, s a lánya szerelmének köszönheti az előnyös szerződést, a tábornok jókedvű, ifjúkori barátnőjét, akinek a fél lábát már levágta a légitámadás alatt. Ezek az alakok a rokoni kapcsolatokon kívül alig-alig függnek össze a hősökkel, ami összeköti őket, inkább az a csöpp hazugság, ami mindenikükre csurog a főtörténet hazugságszelencéjéből. A képekben sok a riporteri részlet, az ember belemegy, hogy ilyen egy búr háború tisztje, ilyen egy amerikai tőkés, az amerikai ifjúság — de egyszer csak elmosolyodik s azt mondja: ahogy azt Samuka elképzeli. A regények nem tényekből, emlékekből állnak össze, minden regényírónak megvan a maga algebraja, amely a vállalt feladat megoldásában, ábrázolásában, az alakok szavában irányítja: ez igaz, ez nem igaz, s tulajdonképp ezen az algebrán múlik, hogy mit ér a regény. Nem a valóság számvetése ez, az igazságé, s „irreális” műben is szükség van rá; sőt még abban csak igazán. Eric Knight regényében ez az algebra a gyenge, ezt helyettesíti a sablonok nem műkedvelői, de mégiscsak alacsony diktandója.

De mért tetszett Csillának? Erre is rájöttem. Az olvasó, ha olyasmit talál egy könyvben, ami hasonlít arra, ami vele történt, szíves rezonanciájával nem veszi észre a fogyatkozásait. Az Iszony nyilván azért a legnépszerűbb regé-

nyem, mert sok nő olvasója szexuális életében volt ott főhősének az ellenkezése. Eric Knight hősnője is ilyenféle visszhanggal csaphatta be a kitűnő olvasót lányomban.

Musil naplóiból

A Hét Törekvés közül (melyekbe életem szerzetesi regulái kristályosodtak ki) a negyedik az érdeklődés, mely nem engedi, hogy vak szemmel járjak a világban. Ébren tartására nemrég külön naplóba kezdtem, ebben számoltam volna be a világra fordított figyelem vadászszákmányáról. A feljegyzésekkel azonban, mint csakhamar kiderült, valami baj támadt, nem feleltek meg a kitűzött célnak. Megválogatásukban érvényesült az igényesség, vigyáztam, hogy legyen jelentőségük, a megfogalmazásban pedig, hogy mint írástörédek is helytálljanak. Így szellemi gyakorlat naplója helyett munkámmal párhuzamosan futó alkotásokká váltak, s tovább forgácsolták időm s erőm.

Ahogy a jegyzeteket újra elolvasom, egyik-másikról Musil naplója jutott az eszembe. Karácsonyra egyik fiatal barátom Ars der Tagebüchern kiadványával lepett meg, s beleolvasva, azokból kaptam ki néhány ilyenféle igényvel feljegyzett részt, melyek egyszerre voltak önálló művecskék s nagyobb műbe készített építőkövecskék. Ez az emléktársítás kíváncsivá tett, vajon e szabatos szellem fogalmazói fegyelme tette a jegyzeteket az író szándéka ellenére is művekké, vagy szándékos volt az igényesség, mely a följegyzésekből alkotásokat csinált. A Mensch ohne Eigenschaften írójával, mint a század négy nagy hatású epikusa (Proust, Joyce, Musil, Faulkner) egyikével, úgyis részletesebben akartam foglalkozni, tán bevezetőül nem lesz fölösleges a műhelyébe bepillantani.

Robert Musil tizennyolc éves korától haláláig vezetett naplót, s Karl Markus Michel válogatása alig kétszáz oldal ebből az óriási anyagból, nem biztos tehát, hogy a válogató szempontja, amit ő a mű megértésére jellemzőnek tartott, nem torzítja-e el az áttűrt s már kiadott halmaz különféle rétegei közt az arányokat. Ebből a gyűjteményből mindenestre az derül ki, hogy Musil naplója műhelynapló, egy mű méhlepénye, s nem egy lélekalakító küzdelem valómásai, számadásai; célja az írás diadala, s nem az üdvösségé. Ha az ember egy olyan bejegyzésre bukkan, mint 22 éves korában a szerelemről, mely a szerelmek neveléséges lélek-adását magyarázza, utána rögtön ott van a másik, a technikáról. Valami, amit a régi regényírók jól tudtak, s mi csaknem teljesen elfeledtünk: feszültséget fenntartani. S utána igen pontos meghatározás, mi a különbség lebilincselés közt, amit a mai író is tud, s feszültségteremtés közt, amely a következőt várhatja az olvasóval.

Ami a könyvből most is kiugrik: a pontos, rögzített képek, mint az 1915-ös háborús évből egy légy halálának a leírása. „A fejekben szomorúság felhőz és tánc. A magasból lógó sok hosszú légyapír egyikéről egy légy esett le. A hátán fekszik, egy fényfoltban, egy magas üveg mellett, amelyben rózsza van. Erőfeszítéseket tesz, hogy fölállhasson rá. Hat lábacska néha hegyesen összekulcsolódik a magasban. Mind gyengébb lesz. Egész egyedül hal meg. Egy másik légy odafut s elszabadul megint. Rögtön utána a bevágó srapel hangjának a füttyülő, szélként nyögésszerű zaj erősödése, a rendkívül hosszúnak tűnő idő, a becsapás közvetlen mellettem. Mintha a zúgást elnyelné valami. Az emlékezetben semmi léghullám, semmi hirtelen dagadó közelség. Mégis úgy kellett lennie, mert a felsőttestem ösztönösen félrehúztam, s szilárdan álló lábakkal egy elég mély meghajlást végzek. Ijedelemnek nyoma sincs, de tiszta hidegségnek se, mint szivdobogás, mely a hirtelen sokknál félelem.

nélkül is fellép. Utána igen kellemes érzés. Elégedettség, hogy megértem ezt is. Majdnemhogy büszkeség, fölvétel egy közösségbe, keresztelő.” Ugyanilyen pontosak az arcképei is, ezek is készülhetnek szépirodalmi feldolgozás miatt, de öncélúan is. Milyen felháborítóan igaz például az 1918—20 közti Zeitfigurenben a Cselédlány. „Pepp egy piknikre kíséri a kisasszonyokat, ott reggelig dolgozik, egy-két órát alszik, s mennie kell a nyugdíjasokat kiszolgálni. Olyan korú, mint a kisasszonyok, olyan csinos, mint ők. Örül minden vendégeskedésnek a kisasszonyok tiszteletére, ahol ő felszolgál. Mosolyog, ahogy a szép öltözékeket látja. Boldogan áll az ajtónyílásban. Nem anyagi helyzetének javításával lehet ezen a népen segíteni — csinnal. Irtózatosan kihasználják egész nap, de mert szórakozása van ebben a házban, jobban szereti, mint egy másikat, ahol kímélik, de nincs változatosság.”

1913-ban Rómában jár. Ideggyógyász barátja, akit szintén leír, munkaszobájával együtt (lelkileg mint egy tizenkét éves, tudományából a legcsekélyebb sem megy át az életbe. Naiv, mint egy vidéki szerzetes), végigvezeti őt az elmeosztályon. A hat-hét oldalra kerülő nagyszerű arcképsort olvasva az ember azt gondolná, egy pontosabb tollú naturalista jegyzőkönyvét ütötte fel. Vagy amit a legerősebb benyomásként tesz el, a tudóvszések életük utolsó éjszakáin. „Őt-hat párnával feltámasztva fekszenek, hosszú kezük a takarón kinyújtva. A hosszú vékony nyak is mintha kinyúlna. Arcuk alsó része egészen beesett, úgyhogy a fejük mintha egy háromszög lenne, melyben, ahogy felnéznek, csillog a szem; a bőrük zöldesfehér vagy sárgásfehér”... stb. Az ilyenféle leírások, arcképek után azt gondolná az ember, hogy egy materialista író jegyzőkönyvét ütötte fel. S a naturalizmus nem is olyan idegen itt, mint gondolnánk, a volt mérnök is a tudomány szilárdságát akarja bevinni a művészetbe, első feljegyzéseiben monsieur le vivisecteurnek nevezi magát, s abból fejleszti ki írói módszerét, s azt kéri számon a naturalizmuson, amit az nem csinált meg.

Hogy jutott el ez a tudós író, aki a mérnöki munka otthagynya után hat évet hallgatott Berlinben filozófiát, s az íráságot szinte komolyabb törekvései bukását vállalta — oda, ahova jutott, az ironikus esszéregényig? A Verirungen des Zögling's Törless ifjúkori műve volt, a kadétiskola élménye szorította ki, s a téma fűrója alatt feltóduló mélységek sodorták, lágyították magukhoz az egzakt tudományos igényt — de hogy formálódott ki a jegyzőkönyvekből a Der Mann ohne Eigenschaften, az ironikus esszéregény? A jegyzőkönyvszemelvényekből persze nem kaphatunk képet Musil olvasottságáról, de tán nem véletlen, hogy a regények, melyekről az egzakt író mint volt kedvenceiről beszél: Jakobsen két regénye, Hamsun, Lagerlöf, D'Annunzio — mind lírai ihletésű művek, s inkább a stílusuk, nemes szövésük vonzza őt, mint a szociológiájuk. „Den Namen Gottes wieder brausel machen” mondja Hamsun, s ő egy oldalon elemzi ezt a brausel szót egy tudós apparátusával s egy költő érzékenységét vetve ki a befogására. Már a Der Mann ohne Eigenschaften egyik helyzetében kissé erőltetettnek ható elemzéssel mutatja ki egy emlékezetébe ragadt Jakobsen-kép hatását. Ezekből a vonzalmakból, s elemzésükből még inkább, az a benyomásunk, hogy egy lírai természet olvasója bennük a magára dolgozott tudósi fegyelmet. Vérbeli realista írók egy feljegyzést kapnak: „Néhányszor eltökéltem már, hogy az életem megírom. Ma, miután Gorkij életrajzának a második kötetét elolvastam, elkezdem. Tulajdonképp épp ezután kéne abbahagynom, hisz az én életemben, ehhez a csodálatos élethez viszonyítva szinte semmi sincs. A voltaképpen ösztönző: igazolni magam, s megmagyarázni magamat, hogy ez Gorkijjal hogy függ össze, nem kutatom.” S ha az Autobiographia című leírás jó húsz évvel későbből származik is, nagyon jellemző az ösztön, ezzel a tárgyi gazdagságával elborító étellel szemben a maga ilyen szempontból „szegényebb” életét igazolni.

Általában az a benyomásunk, hogy a tudomány sugallata alatt álló Musil csak fokról fokra bátorodott hozzá ahhoz, ami ő, s amit tennie kell. „Szelle-

mesen igyekszünk írni, s kerülni az unalmas részleteket. Minek húzzuk útjainkon a hallgatót” — írja fiatalon a lebilincselő írásmódról, s helyezi fölébe a sokszor kicsinyes epizódokkal dolgozó érdekfeszítőt. Két elbeszélését olvassa fel egyik barátnőjének: „Szép részletek, de nagyon is esszé, egymáshoz fércelt megfigyelések, intellektuális párbeszéddek egy téma ürügyén” — mondja az egyikről pontosan azt, amit más előjellel, de mi is érzünk majd nagy regénye olvasása közben. Az iróniára is rá kell bátorítania magát. A kitűzött feladat: történeteket eszteni ki. S egy nő megőrülésének a vázlatát után jegyzi fel: „Kívánatos lenne a dráma mellett a humor regényét fölvezetni.” A futó program: egyfajta szatírája lelki viszonyainak korlátlan más lehetőségek ábrázolása révén. S utána vázlatok következnek, melynek hol a megtalált paradicsom, hol a közös öngyilkosság a címe — s inkább fantasztikus, mint humorista regényt ígér, hisz a más földre induló utasok valami biokémiai eljárással egy csomagocskába kötik, impregnálják s elpárologtatják magukat, így ébrednek föl egy idegen földön, ahol az emberiséggel érintkezve áthaladnak ugyanazokon a határhelyzeteken, amiken a bepárolásnál átmentek, újjászületnek, testet öltenek magukra, de persze meztelen kell az idegen városba bemenniük, ahol ezen senki sem akad fön. A fantasztikus történet akár a Der Mann ohne Eigenschaften-ban, itt is az irónia szolgálatában áll. Az epikát föllazító esszéizmus s ez az irónia Musil műveinek első nagy méltánylójában, Thomas Mann példájában is támogatásra talál. De hogy Musilt még a nagy elismerések idején is mennyire nyomasztja műfajának kérdése, a többi feljegyzése bizonyítja. Az utolsó oldalakon a hagyományos nézettel (amit Babits is vallott) vitatkozik, hogy a dráma a legmagasabb, a regény a legalacsonyabb műfaj. De hát hol van mélységben s erőben a drámában ahhoz fogható, ami Dosztojevszkij s egy tucat más ember regényeiben támadja meg a lelkünket. Az igazság az, hogy ahol a belső hatásra több a lehetőség, oda áramlanak a hatalmasabb erők. Könyvében azért akadt el, mert szellemi fölkészültsége regényi, költői, lélektani s részben pszichológiai volt.

De ha a fő útvonalat akarjuk kijelölni, amely a nagyregényhez vezet, két gondolat itt is, ott is jelentkező nyomait kell összekötnünk. Az egyik — igen korai megfogalmazásában — így hangzik: „Az ember valójában nem ilyen vagy olyan, hanem ha más emberekkel érintkezésbe került, akkor az a másik ember bennünk egy egész határozott hangnemet üt meg, s akkor az ember — olyan.” Az ember tulajdonságait azok váltják ki, akikkel épp érintkeznie kell, amint jellemét is a környezete. Bennünk magunkban csak lehetőségek vannak, amelyekből a világ hívja elő a tulajdonságokat, a jellemet. S az ember nagy kötelessége magával szemben, hogy a lehetőségeit őrizze, azokhoz s ne ember-világ reakció természetéhez, a tulajdonságaihoz, jelleméhez ragaszkodjék. A másik gondolat: a naturalizmus elmulasztott feladata. Amikor az író egy embert beszéltet, ábrázol, hogy az egységes jellemet adjon, valamilyen redukciós pontot iktat be, amelyre mindent vonatkoztat. Az ember valódi gondolatait, beszédét jegyezni fel, látszólagos összevisszaságukban, ez lesz a naturalizmus feladata. A művész eljárása egy belső vonal kényszerű taktikája. De nem tartja kizártnak, hogy egy egész élet gondolatait látszólag leírni egy egész vagy részegységben, megrázó művészi hatást gyakorolna. Hősünk: egy ilyen lehetőségeit őrző ember, embertulajdonságok nélkül, s a módszerei: az elmulasztott naturalizmus mást-mást földobó lehetőségeinek megfelelő vonatkozási pontok struktúrájával dolgozó beszéltetés: így rajzolódott ki már 1910 augusztusának három-négy hosszabb jegyzetében a Der Mann ohne Eigenschaften körvonala.

Eliot: Selected Prose

Eliot prózai munkáival még benulása előtt, Ferenczi Béni polcán akadtam össze, ha jól emlékszem, tán a II—III. kötetét is elolvastam. Az esszék magas színvonala, gondolkozói kvalitása nyilvánvaló volt, de nem ez volt, ami megfogott. Amit olvastam, nemcsak érdekes volt, hanem valamiképpen rokon is; — ugyanakkor ellenkezést is váltott ki, mintha mélyén egy alapvető hiba lapangott volna. Most előszedtem a Pinguin-könyvek közt kiadott könyvet: Selected Prose, s megpróbálom a válogatáson akkori benyomásomat fölkelteni s ellenőrizni.

Eliot-ban — noha egy nagy irodalom kritikusa — van, ami a fejletlen keleti irodalmak irodalomalapítóira emlékeztet — nem alapító persze, hisz ebben a burjánzásban nincs szükség alapításra, de mégis olyanféle irányító, aki a nagy könyvéstervet nézi, s igyekszik kívánatosabb irányba terelni. A kritikus szerinte az, aki körülnéz, s a dolgokat a helyükre teszi. Százévenként egy-egy támad ilyen: Doyle, Johnson, Arnold Matthew. A huszadik században nyilván önmagát tartja ilyen helyretevőnek. Ez a helyretevés nem valami abszolút igényel, hanem az élő, kifejlődőben levő irodalom érdekében történik. Eliot elfogultságaiban figyelembe kell venni, hogy minek az érdekében elfogult. Azt, hogy ő irodalmi ítéleteivel hogy iparkodott az irodalom kormánylapátját kormányozni, jól mutatja két Milton-tanulmány részlete. A kettő közt csak tizenegy év van, s a második mégis azt magyarázza, miért volt szükség az első megírásának idején Milton tekintélyének csökkentésére, s miért és mit lehet most már, a század hátralevő részében mégiscsak tanulni tőle. Ami ebben a kormánylapát-mozgatásban tán meglepő, de tőlem nem idegen, hogy a kárhoztatás és például állítás egyaránt technikai: a nyelvre és verselésre vonatkozik. Azt, hogy Milton rossz embernek tartja, előljáróban s mellékesként intézi el. Milton bűne, hogy halott nyelvként írta az angolt, mint egy angolba ültetett latint, az ő nyelve áll minden angol költőé közül a lehető legtávolabb a prózától. Az Erzsébet kori költők közt jellemző tulajdonság a nyelv fényűzése, a nagyotmondás és az elmésség. A tizenhetedik században, a század két nagy költőjében ez a két komplementer tulajdonság szétválík: Milton a nyelv fényűzését, a prózától elrugaszkodó magas beszédet viszi uralomra, Doyle a szellemességet. S ez a disszociáció meglátszik az egész későbbi irodalmon. A huszadik század költői — Eliot — a művelt prózát, a társalgási stílust igyekeznek költészetté nemesíteni, s ezért kell mint rossz példától őrizkednünk Milton nyelvétől, verselésétől. S mi az, ami most, hogy a forradalom eredményeit meghozta, a folytatásában a dikció romlására vezethetne? Megint csak látszólag technikai irányzat. A miltoni versezet zárt szabályai, a mondat-szerkezet, az előírttól való távolodás és visszatérés játéka, amely az Elveszett paradicsom verseiben egy nagyobb irodalmi hullámozást ad.

Az irodalom efféle technikai választásait, helyes vagy hibás lépéseit fiatalabb korban én is rendkívül fontosnak tartottam. Első tanulmányomban az Ady-vers verstaní víványait igyekeztem a költői közhasználat számára megmenteni, s harminc évvel később, betegségem első heteiben, még Shakespeare fordításaira is ezért vállalkoztam. Nem volt-e a magyar nyelv kifejlődésére eget nyitó hatású a klasszikus versforma kipróbálása s a magyar prózára Kazinczyék finomkodása és a nyelvújítás fölösleges szógyártása gátló? A Vilámfénynél-ben az áttörés feltétele nemcsak a nagy feszültség áttörése volt, de annak a gyermekkoromtól foglalkoztató kérdésnek az eldöntése is, hogy milyen legyen hát a drámai nyelv, hogyan adják meg a verses dráma zenei méltóságát az elszürkült prózájú kortárs színpadok. Ami Eliot-hoz közel hozott: hogy neki is ez volt egyik makacsul, szinte monomániásan visszatérő problémája. Az a mondat, amely visszhangjával s ellenőrzésével tíz év előtti olvasmányomból a legjobban megmaradt bennem, hogy szerinte a prózai színház

csak intermezzo lesz a verses színpad történetében. Három versesdrámáját vettem meg s olvastam el, hogy lássam, mint költő milyen munkát tud adni teóriáihoz. Nos, a gyűjtemény egyik legérdekesebb darabja az, ahol ő maga elemzi, bírálja három versesdrámáját, mint a dráma visszaversesítésének három kísérletét, körülbelül arra az eredményre jutva, amire mi is olvasásuk közben, hogy a *Murder in the cathedral*, ahol a középkori tárgy is segítette a verset (Becket Tamás meggyilkolása), tökéletes megoldásnak tekinthető, míg ahol a társadalmi drámáit igyekeznek versbe emelni, ott vagy a dráma vész el, vagy a verset indokló költészet.

De amennyire rokonszenves a technikai vívmányoknak ez a méltóságukba helyezése, s irigylésre méltó (épp a mi számunkra, akik irodalmunkkal is a nemzet fennmaradásáért küzdünk) a cél, melyet nemzedéke elé tűz: egy gazdagabb, nemesebb angol nyelvet hagyni az utódokra, annyira szükségének látszik az az út, amelyre nem mint irodalmár, hanem mint gondolkodó terelte író társait. Egy igazi polgárháború, mondja a cromwelliről, sose érhet véget; azaz azok az ellentmondások, amelyek efféle polgárháborúban kifakadnak, sokkal mélyebben élnek a nemzet jellemében, összetételében, semhogy más néven vissza ne térjenek. Nos, Eliot ebben az örök angol polgárháborúban I. Károly pártján van, nemcsak mint hithű katolikus, de mint arisztokratikus ízlésreformátor is. Olyanféle ellenzéki képviselet a nemzetivé vált puritán angol hagyománnyal szemben, mint Szekfű Gyula Habsburg-párti történetírása a mi kuruc hagyományainkkal, vagy a cseh husziták szimpatikus közszellemével szemben. S abban kétségkívül igaza van, akár a monarchikus történetírónak, neki is, hogy a berögződött elfogultságok megbolygatása sok finomabb szint hozhat ki a réteges ráakódás alól, mintegy a komplementer színét annak, amit egyoldalú nemzeti jellegnek érezhetünk. De aki jobban ismeri az angol irodalmat mint én, úgy hiszem, a katolikus Angliának ezért a feltámasztásáért Eliot-t is megtámadhatná, olyanformán mint mi Szekfű Gyulát a labanc történetírásért. Nem azért, mert a labancok oldalára hajlott, hanem azért, mert történelmünket modern eszközökkel ebbe az elavult labanc—kuruc alternatívába akarta rekeszteni. Ugyanaz a hiba ez, amibe a századfordulón annyian belekerültek — mert a katolicizmus az európai civilizáció olyan virágzását teremtette meg a középkorban, az európai civilizációt most a katolicizmus feltámasztásával kell megdönteni. Eliot-nak egy másik belémragadt mondata — melyet ebben a gyűjteményében nem találok meg —, hogy az angol ifjúságot a pápai iskolák gyarapítása mentheti meg. Ebben a javaslatban jól tapintható a hiba természetete: az egyházi iskolák a maguk idejében igazibb, egységesebb nevelést adhattak, mint a maiak, de az új nevelést, harmóniát sokkal bonyolultabb utakon kell kiharcolni, minthogy a papok palástja alá adjuk a fiainkat.

Ramayana és Mahabharata

A Ramayana és Mahabharata, melyet Romer Chumber Dutt, egy angol szolgálatban állt hindu fordított le még a múlt században, mint Kanadában élő lányom ajándéka, rég itt virít az Every Man's Library borítékában a polcomon, de csak most mélyedtem el benne alaposabban.

Ami a két hindu eposz európai olvasójának azonnal feltűnik: hasonlóságuk a gyerekkorunktól ismert görög eposzokkal. S valóban meglepő, hogy a hindu mondavilág is két epikus költeményben kristályosodott ki — a hinduknak is van egy Iliászuk, a Mahabharata, mely számunkra tán túl sok ütközettől s párvívás, fegyver csörgésétől hangos, s szintén két kivételes gyűlölettől összekapcsolt hős: Karma és Ajam (Hektor és Achilles) áll a középpontjában; s egy

Odisszeájuk, a lágyabban hangszerelt Ramayana, mely a száműzött Ráma királyfi vándorlásairól szól, s a női hűség vívódása kerül a középpontjába.

Van azonban a szembetűnő hasonlóságnál egy fontosabb is, mely az epika természetét világítja: a hindu eposzok is, mint később a görögök, 4-500 évvel a bennük leírt háborúk után keletkeztek. A Ramayana és Mahabharata az árja hódítás után kialakult társadalom háborúi voltak, s időszámítás előtt 1400—1500 körül zajlottak le, az eposzok pedig 1000 körül alakultak ki, míg az 1100 körüli trójai háború énekesét már közvetlen a kisázsiai városállamok fénykora előttre, a 700. év tájára tesszük. A nagy költemények írói mindkét esetben a hagyományként megszépült aranykorba tekintettek vissza, annak az eszményített társadalmát, alakjait idézte gyönyörködő (s tán már a jelent is oktató) tekintetük. A két aranykor eltér abban, hogy a hindukét az erény és bölcsesség aranyozta, míg a görög éneket az emberi kiválóság. A két hindu eposz elején megismert tökéletes társadalmakban a zavart kavaráó bűn egész szűk csatornákon át szivárog be: a Ráma királyfit száműző király szótartásból sebzi meg tulajdon szívét is, s még a száműzetést kényszerítő mostohaanya is szereti mostohafiát, egy szolgáló nő oltja belé a gyanút — s a kuarvak közt is csak egyben lesz kérlelhetetlen a Santanu fiak iránti féltékenység, a többiek a kötelesség pályáján harcolnak a rossz véget ígérő igazságtalan küzdelemben. A görög hősök, de még az isteneik is, tele vannak mindazzal az indulattal, féltékenységgel, álnoksággal, melyet Homérosz a maga világában látott; méretük, nagyszerűségük, humán igényük, részben életviszonyaik azok, amelyek egy aranykor embereivé teszik őket. Azaz a két aranykor a kétféle nép természetéhez illőn mutatja be a szépet és kívánatosot, de mindegyik a múltként mutatja fel, amit maga is megőrzendőnek tart. A mi korunknak az aranykort a jövőben követelő önbizalmától semmi sem áll távolabb, mint az eposzírók korának látszólagos konzervativizmusa.

Nemrégén írtam le, hogy az irodalomnak az új kicsikarásánál is fontosabb feladata az emlékeztetés, az élet folytonosságának biztosítása. Nos, a nagy eposzok elsősorban emlékeztető művek. S konzervativizmusuk valóban konzervált is, századokra rögzítette az emberek ízlését, a jóról, szépről, helyesről való fogalmát. S a Ramayana és Mahabharata ebben a tekintetben sokkal hatalmasabbnak bizonyult a görög eposzoknál. Hisz Szókratész és Platon kritikája alig néhány száz évvel keletkezése után már a homéroszi eposzok világát szemelte ki célpontjául, míg a közbetoldásokkal, ráköltésekkel óriásivá nőtt Ramayana és Mahabharata 3000 év múltán, még a könyvnyomtatás, sőt a ponyvafüzetek korában is egész nép olvasmánya maradt, s a lecke, melyet Krisna ad a testvérgyilkos harc előestéjén Arjunának a kötelességről, a Bhagaval Gita néven kiemelt tanító költemény — Gandhi életének is tanítója volt. Nem tudok példát rá, hogy egy költői mű, akkora társadalmi és politikai változásokon át, mint a görög s a mongol uralom, olyan szellemi forradalmak sezajlásán túl, mint a buddhizmus s az európai szellem behatolása, egy több száz milliós nép képzeletét ennyire a hatalmában tartotta volna, eszményeit ennyire kifejezte volna. A történelem lassú forgásának, az ázsiai mozdulatlanságnak a jele ez, mely az iparosulás korában oly tragikussá teszi a hindu nép alkalmazkodását az új kívánalmakhoz? Vagy azoknak az ideáloknak a varázsát bizonyítja, melyek ha nem is olyan festőiek, mint a homéroszi, egyszerűségükben mélyebb összhangban voltak a nép lelkét vonzó vallásokkal s a filozófiák lényegével?

Biztos, hogy az újkori civilizáció újat csikaró, kísérletező korának sem ártana egy ilyen képzeletükbe, jellemükbe ivódó emlékeztető költemény. Dante szűkebb körben ezt a szerepet töltötte be. De Shakespeare, aki az újkor leg-egyetemesebben olvasott költője lett, nagyobb ábrázoló, mint tanító. A tizenkilencedik század irodalmából Tolsztoj ilyen országokat túlnövő igényű. Nem bölcselate, hanem epikája: hiszen a Háború és béke, s még inkább a Karenina Anna sok százezer példányban nálunk is olvasott halott hősnőjének a gondján a mai fiatalság könnyedén veti túl magát, s Levin istent kereső útjában

könnyű lelepleznie a racionalisztikus önámítást. Az Aranykorban én is egy ilyenféle eposzt szerettem volna adni. A Balaton menti konferencián az öregedő mester zárkózottságából a diákok lelkébe lehel az igazi szocializmus álmát: aztán megmutatni, hogy foszlik szét ez az aranykor-álmom a következő negyedszázad alatt egy csomó tragikus emberi sorsban, s hogy őrződik meg a baráti kör Benjáminjában, a sok szenvedés tanújában, a jövő számára.

A nagy eposzok aranykora, ha eszményítetten is, a múltban volt — míg ez csak az újkori tudományosság hígan optimista aranykora lehet? Nem egészen. Hisz az én szocializmusom éppen azért volt olyan gyanús sokak számára, mert Európa eszményített, beteljesedett múltja volt az éltetője.

Két film a televízióban

A filmfesztiválok, gyenge futballmérkőzések s a műveltségről hamis képet adó vetélkedők közt egy napon két olyan filmet kaptunk a televíziótól, amelyre érdemes lesz visszaemlékezni. Az első: a Kísértetek nyugatnémet filmváltozata, példája lehetne, hogyan kell drámát filmre vinni. Szorosan követi a darabot, a szigorú szerkezetet nem bontja meg a filmszerű részletek kedvéért, még a tűzvést is a kulisszák mögött hagyja, ugyanakkor mégis levegősebb a színelőadások filmpergetésénél; a szereplők nem hozzák át a díszleteket, a jelenetek a valóság atmoszférájában folynak.

Ibsennel kapcsolatban gyakran emlegetik a porosságát. Ezt az író, aki Joyce ifjúságára olyan nagy hatással tudott lenni, nemcsak a mai fiatal írók kezelik gúnyos elnézéssel; az időnként megkísérelt bemutatók is — mint legutóbb a mi Rosmersholmunk — nem nagy együttérzéssel fogadtatnak. Ibsennek ez az „elavulása” számomra már csak azért is tanulságos, mert magyarázatát adja az én valószínű elavulásomnak. Ibsen darabjai erkölcsi lázadásokkal, vergődésekkel, katasztrófákkal foglalkoznak — s ez a küzdelem az, amin a nézői így vagy úgy „túl vannak”; ki azért, mert nincs erkölcsi gátlása, ki azért, mert a társadalmi szükség, a konformizmus nem hagy teret az efféle vívódásra. Márpedig az az erkölcsi atmoszféra, amelybe Ibsen helyezte hőseit, már a maga korában is kivételesen komor volt, most pedig megközelíti azt a fokot, ahol az idegenség a cinikusabb néző szemében nevetségessé válik. A tiszteletes úr, aki a hozzá menekülő fiatalasszonyt, akit maga is szeret, visszakényszeríti könnyelmű urához, hogy aztán a férfi haláláig a lábát se tegye be hozzájuk, s akivel az iszákos asztalos olyan svihák módon fogadtatja el keresztényi önfeláldozásként gaztetteit — ez a naiv, örömtipró erény, mely Ibsen korában egy nép gerince volt, ma nem e földre való ostobaság. De nem sokkal jár jobban az anya, a darab igazi hősnője sem, aki vissza hagyja kényszeríteni magát züllött férje mellé, s elviseli, hogy az a szobalányban keresse mulatságát; gyermeküket a házába fogadja, saját fiát, hogy apjában csalódnia ne kelljen, külföldre küldi, s halála után az ura vagyont, hogy az emléket megőrizze, szegények menhelyébe építi bele. Amit Ibsen az asszony tragikumának szánt, hogy saját életörömének a feláldozása után, férje életörömének tömlőcévé lett, beteg fiát pedig hiába részesítené már — akár féltestvérének a szeretője vagy férjeként, a gyógyító életöröm cinkos megadásában, a katasztrófát már nem kerülheti el. A magát s másokat megkötő erkölcsnek ez a vádbeszéde a mai erkölcs előtt: pörül járt gyávaság, a kísértetek pedig nem a hajdani, gyermekekben visszatért úr és szobalány, hanem a darab valamennyi szereplője.

Ibsen évülésének egy másik oka egykori modernsége lehet, hogy későbbi drámáiban túl sokat engedett be korát izgatató társadalmi kérdésekből (nőemancipáció, norvég radikálisok, a konzervatívok harca), a Kísértetekben a tudomány akkori újdonságából: vérbaj és elmebaj összefüggéséről. Az, hogy

Hamlet mindjárt az első képben apja szellemével beszél, olyan meseszerűen helyez át egy költött világba, hogy nem üt meg bennünket; az a kis többit tudás azonban, amivel a mai felvilágosodott néző hallgathatja, amit itt az örökölt vérbaj s a paralysis progressiva összefüggéséről előadnak neki, egy kis kényelmetlen fölényt biztosíthat a számára; hisz nem valószínű, hogy az örökölt vérbaj első tünete a felnőttkori paralysis legyen, s Lammermoori Lucia látványos megzavarodását is több hittel fogadja el, mint itt a szerencsétlen fiú kortörténetirő gondnal előadott megőrülését. Az meg épp képtelenség, hogy az apja „ártatlanságáról” meggyőzött fiú abból a megterheltségből vezesse le baját, amelyet a maga ifjúkori mulatságai jelentettek a számára. A felfedezetlen spirochaeta pallida ekkor még nyilván nem számított kizárólagos kóroknak a paralysis létrejöttében.

De ha mindez meg is magyarázza, mért hideg a mai közönség a Peer Gyntöt s Nórát kivéve Ibsen legtöbb darabjától, a magyarázat nem változtat azon, hogy a Kisértetek kitűnő darab, s Ibsen — ha a mi századunk cégérül állítható írójával, Brechtel fordítjuk szembe — aránytalanul nagyobb drámaíró. Én legalábbis sokkal otthonosabban ültem a televízió előtt, mint sok év óta moziban, színházban. Az a tökéletes egyezés szerkezet s a sors csapdája közt, melyet a múlt épít a létéért küzdő emberek köré, mint egy modern Oedipus király, mindent behoz, amit drámán értek, s amit a drámáimban magam is megépítettem. S itt egy kínáló tanuló az írói hatásról. Az összehasonlító irodalomtörténet drámáim elé kikerülhetetlenül oda tenné, mint ahogy már oda is tette, az Ibsen nevét — mint akinek a hatása meglátszik rajtuk. S ez a hatás soha nem létezett. Első komoly drámám, a Bodnárné, szembetűnön antik hatásra keletkezett, a Villámfénynél végén Oedipus királyt emlegetik. Ha a róla szóló tanulmány terv maradt is, Ibsennel én komolyabban akkor foglalkoztam, amikor drámáirói módszerem már kialakult. A hasonlóság azonban nyilvánvalóan megvan, nemcsak a csapdát, többnyire négyfelvonásos szerkesztésben, de a darabok erkölcsi töltetében is. A különbség az, hogy Ibsen az erkölcs ellen lázadt, az én darabjaimban pedig az erkölcs lázadt a kor ellen — ez a százados különbség köztük.

A második film, amit érdemes megemlíteni, a Ballada a katonáról. Csuhráj Balladája méltán ígért új korszakot az orosz filmnek. Mint annyi orosz film, ez is a Nagy Honvédő Háborúban játszódik, de hogy épp ebben s mikor, azt egyetlen jelenetből tudjuk meg, amikor a vízért futó katona is beáll a hadijelentést hallgató, megrekedt csoportba, amely Rosztov elesét veszi tudomásul. 1942 nyara tehát, a déli orosz offenzíva nehéz napjai. A történet is mintha szándékosan kerülne — ami a háborúban kockán forog —, nincs benne vészjós helyzet, sem a feszültséget feloldó dicsőség; egy katona, aki maga sem tudja már hogyan, szorultságában két tankot kilőtt, hat nap szabadságot kap, hogy nem messze lakó anyját meglátogassa, lyukas háztetejét megfoltozza, két nap az oda-, két nap a visszautazásra, kettő az otthonlétre. Az odautazást azonban sok minden akasztja: közlekedési nehézségek, de a maga emberi szolidaritása is, amely kötelezettségeket vállal és teljesít — úgyhogy amikor a mezőn dolgozó anyja karjába ér, már fordulnia is kell vissza, mert hiszen késnie nem szabad. Egy háborús utazás története tehát a film, melyet az első kép, a halott fiát hazaváró anya, s utána a bejelentés, hogy a történet az író halott barátjáról szól, tesz balladává. Akármin megy át az anyja felé törtető katona, azt előrebocsátón tölti meg, külsőséges pátosz nélkül, a halál nemes pátoszával. A katona, hogy tovább jusson, egy tilos szerelvényre kapaszkodik, s egy másik orvutassal, egy lánnyal kerül össze, s közös bajaikban lesz életében először igazán szerelmes, hogy akit megszeretett, azt a háborús zűrzavar végleg leszakassza róla; egy idillt zár a balladába, az élni akaró szív dobog elő a reménytelen történetből.

Az, hogy a film elején a két tankot egy ijedt, megszorult ember lövi ki, aki a vezérőrnagy előtt sem tud tettéről mint hőstetről beszélni, mintegy be-

jelentése, hogy itt a kiválóbb dolgok is emberi méretekre szállítatnak — a szerző hite a szovjet ember kiválóságáról nem mint kötelező magasztalás, hanem mint az epizódok mélyén megbúvó emberség ragyog elő a műből. A katonával hazaküldött két szappant, a szakasz egyheti vagyonát, a bajtársak csikarják ki az őrmesterből; a vadállatnak festett hadnagy, a tilos szerelvény parancsnoka, a két tetten ért fiút végül is otthagyja a vonaton, s a zsaroló őrt bünteti meg; a morózus sofőr a maga bőrét kockáztatva elviszi a fiút az anyai házhoz a rossz úton át még a mezőre is. Épp így válik művészi elővigyázat jóvoltából naiv frissességgé, ami egy sablonfilmben szentimentálissá válna. A háború nyersességét nem a robbanások, s főképp nem csak az ellenség képviseli (ahogy a fiatal lány a katonát megpillantva le akarja vetni magát a vonatról, abban benne van sok orosz, s nem orosz fiatalság sorsa), de ez a valóság és keménység a szerző szívében élő emberséglátó elfogódottsággal elfogadható öntvényt alkot.

Ez a film is újabb bizonyíték, amit már a némafilm korában láttam, hogy filmre a rövid, részletesen kifejtendő történet való, amelyet a rendező úgy bont ki szíromról szíromra, mint a felolvasó Móricz Zsigmond a maga novelláit, ennek kell olyan „emlékezetbe vágó” jelentőséget adni, mint Csuhráj a balladában megrajzolt katona utazásának.

