

BÁRSONYMACKÓ

George Simenon termékenysége, ihletett korszerűsége és hangjának végzettségűsége megbúvóli a legkifinomultabb izlésű könyvbarátot is.

Új regényének *L'ours on peluche* (Báronymackó) a címe. A regény hőse, Jean Chabeau becézte Báronymackónak hajdan, ifjúságában kedvesét, egy fiatal, bájos ápolónőt. Régen volt ez, Jean Chabeau most már híres orvosprofesszor. Ötvenéves, Párizs egyik előkelő negyedében fényűző lakása van és szülészeti klinikája a boulogne-i erdő mellett, két kórház főorvosa, és titkárnője valamennyi szeretője közül a legdiszkrétebb. Mindenki irigyli. Chabeau azonban egyre kérdezgeti, faggatja önmagát: Miért? Minek? Minek ez a sok pénz, az autók, az őt körülvevő megbecsülés, a társadalmi siker? Mind gyakrabban érzi, hogy kívül áll mindezen, csak ürességet érez magában, ürességet, amitől szinte szédül. Az egész érzéshullámot Báronymackó indította el, az a lány, aki annak idején csak epizód volt életében, mert nemsokára öngyilkosságot követett el — gyereket várt. Chabeau egyre azt kérdi önmagától, nem ez a múltó viszony tartalmazta-e túlszűfolt életének legőszintébb érzelmeit. S ha így van, mit jelent minden más: felesége, akit nagy távolságban érez magától, három gyermeke — mindhárom idegen, édesanyja, aki egyedül él Versailles-ban és gyűlöli őt, mert vagyont szerzett, és eltávolodott a szegények, a kisemberek köréből. Chabeau arra a következtetésre jut, menekülnie kell ebből a hazug helyzetből, s az egyetlen kiutat hosszas gondolkodás után a halálban látja. Revolvert vásárol, s a fegyvert azzal az érzéssel süllyeszti kabátja zsebébe, hogy elérkezett raboskodásának utolsó napja.

Így követi az olvasó az íróval együtt, lépésről lépésre Chabeau professzor önelemzéseit.

André Bourin regényíró, aki a *Báronymackóról* beszámolót írt a *Nouvelles Littéraires*-ben, nem világít rá a végzetes helyzet megoldására, ehelyett arról igyekszik meggyőzni az olvasót, hogy szerepe — bármennyire is izgalmas — mégiscsak egyszerűen a tanué.

GYÜLÖLET ÉS ZÁSZLÓ NÉLKÜL

A hamburgi Rowohlt Verlag kiadóvállalat *Ohne Hass und Fahne. No hatred and no Flag. Sans haine et sans drapeau* (Gyűlölet és zászló nélkül) címmel háromnyelvű antológiát adott ki. A három nyelven nyomtatott versek az antológia szerkesztőinek: Wolfgang G. Deppenek, Christopher Middletonnak és Herbert Schönherrnek nemzetközi elgondolásait fejezik ki. A címet René Arcos francia költő *Les morts* (Holtak) című verséből vették, amelyben Arcos arról énekel, hogy az ellenséges államok háborújának áldozatai végül is „mindannyian egy oldalra kerülnek”.

Az antológia háborús verseket tartalmaz, s egybegyűjtésükhöz — így mondják a szerkesztők — egy korábbi, hasonló verseskötvet adta az ötletet. Az első ilyen verseskötetet Ludwig Rubiner német expresszionista költő adta ki *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution* (Az emberiség bajtársai. A világhorradalom költeményei) címmel, az első világháború után. Az új kötet — természetesen, és ahogyan már a címe is sejteti — nem egyszerű utánzása az első antológiának. Rubiner azt hangoztatta, hogy a gyűjteménybe sorolt versek írói készségüket fejezték ki, hogy „szembe szálljanak a régi világgal és eljussanak az emberiség új országába, a szocialista forradalom államába”, a második, most megjelent antológia szerkesztői meglepészen azzal, hogy bemutassák, „hogyan fejezik ki a háborút a modern írók”.

Michael Hamburger az *Encounter* októberi számában írt beszámolójában éppen erre a különbségre helyezi a hangsúlyt, azt a szakadékot hozza előtérbe, amely elválaszt bennünket a század huszas éveitől. Rubiner antológiáját — írja — egy aktív eszme, az elkeseredés, a szégyen és az elszántság gondolata hatotta át: Semmi esetre sem szabad visszatérni a múlthoz! Ezt a gondolatot az első világháború után kialakult közvélemény úgyszólván rákényszerítette az antológia szerkesztőire, az új versgyűjteménynek viszont semmi más célja nincs, mint hogy egyszerűen bemutassa a háborút. Az első világháború után valóságos kultusz alakult ki a háborús költészet körül, amelynek gyökerei az arcvonal és a mögöttes területek ellentéteibe, a háborút túléltek nyugtalan lelkiismeretébe mélyedtek. Ilyen hangulat ma már csak bizonyos mértékben van meg, az is csak Németországban, amely még ma is a bűntudat légkörében él. Talán ez magyarázza meg, hogy a *Gyűlölet és zászló nélkül* éppen Németországban jelenhetett meg, miért éppen ott kellett megjelennie. Az első világháború és a nyomában járó bonyodalmak „mintha eltörölték volna az erkölcsi szenvedélyesség képességét”, s az újabb háborúban a költő csak megfigyelő maradhatott.

Egyikük, Keith Douglas angol költő, akinek verseit szintén megtaláljuk az új antológiában, így ír Egyiptomból a háború alatt: „Hinni bárkinek, reménykedni egy jobb világban nemcsak bűn, hanem ostobaság is, éppen olyan ostobaság, mint dolgozni, küzdeni egy boldogabb világért. Nevetségesen hangzik, ha azt mondjuk: valaki minden reménység nélkül dolgozik, azonban — lehetséges; igaz, hogy az egész csak az önbiztosítás egyik fajtája, s egyáltalán nem azt jelenti, hogy munkánk céltalan”.

Ez a kívülállás, ez az idegenség — állapítja meg Hamburger — jellemzi az egész új háborús költőnemzedéket. S ez az elidegenülés egy ponton — bármennyire hősiessenek látszik, sőt valójában az is — bizonyos mértékben elmebajjá fajul. Van kapcsolat az elidegenülés és a között a háborús törekvés között, hogy a csatákat közvetve, gépekkel vívják meg.

Ha elkövetkezik a harmadik világháború — vonja le a következtetést Hamburger —, az útközeteket távolból irnáyítják, s az összefüggéstelenség, a kapcsolatnélküliség állapotában a világ semmiben sem különbözik az örülettől. És egyáltalán nem lesz többé háborús költészet, amely ezekről a csatákról beszámolna.

LORCA-SZINDARAB MADRIDBAN

Huszonöt évig tartó szünet után Spanyolországban bemutatták Federico Garcia Lorca egy szindarabját — erről tudósít bennünket a *Figaro Littéraire*. A *Jerma* című szindarabot hozták színre, amelyet 1934. december 29-én mutattak be először, s azóta bejárta az egész világot. Nemrégiben Olaszországban, Spolettóban a nemzetközi színi játékokon is előadták.

Lorcát — mint ismeretes — 1936 augusztusában Franco falangistái ölték meg még ma is meglehetősen homályos körülmények között. A *Figaro Littéraire* fölöslegesen figyelmezteti az olvasót arra, hogy a *Jerma* előadása a madridi Eslava színházban nemcsak irodalmi és művészi esemény. Nem érdektelen azonban utánanézni, hogyan fogadták a szindarabot abban a környezetben, ahol keletkezett, és amelyben oly hosszú ideig nélkülözték. A *Figaro Littéraire* rövid jelentése, amely a spanyol sajtóból vett adatokon alapszik, azt közli az olvasóval, hogy a bemutatót hosszas és lelkes ünneplés követte, a közönség minden jelenet után többször is függöny elé hívta az egész együttest. Amikor a *Figaro Littéraire*-ben ez az írás megjelent, még lehetetlen volt megállapítani, hogyan reagált erre az eseményre a hivatalos spanyol közvélemény, mert a lap csupán az *A. B. C.* című újság jellegzetes megállapításait közölhette. A spanyol újság hangja tartózkodó, a bíráló elsősorban az előadás szereplőivel foglalkozik, dicséri a Juan szerepét alakító színészt, aki „erőteljesen és mértéktartóan” játszott, bírálja Aurora Battistát, mert — jól játszott ugyan, de a legmagasabb feszültség pillanataiban „nem tudott igazi *Jerma* lenni”, egyetlen szóval sem emlékezik meg azonban arról, mit jelent Lorca visszatérése a spanyol színpadra.

EGY VILÁGÉV BEFEJEZÉSE

Golo Mann (Thomas Mann fia), az ismert kritikus és szociológus, Ernst Jünger *An der Zeitmauer* (Az idő fala mellett) című új könyvéről ír beszámolót a *Monat* októberi számában, és hangja éppen olyan éles, mint a német kritikusok nagy részéé, ha Jüngerről írnak.

A németeket valósággal idegesíti ez a rendíthetetlen eleganciájú gondolkodó, aki moccanás nélkül, sziklaszilárdan áll népe fejlődésének viharos eseményei közepette, és az egész csak alkalmul szolgál számára, hogy tanulmányok, naplók, életrajzok vagy regények formájában elmélkedjék a dolgokról, de mindig három lépés távolságból és szélsőséges egyéni hangon. Az „egyetlen vallomás íróját” Golo Mann azzal vádolja, hogy egyáltalán

nem őszinte, minden írása, egész egyénisége, irodalmi állásfoglalása stilizált, még a naplói is, amelyek érdekesek, izgalmasak, helyenként szépek is, de sohasem emberiek — Hebbel-i és Gide-i értelemben.

Jünger álláspontjai — írja Golo Mann — sokat változtak, amióta megírta a *Die Arbeiter* (Munkások) című művét, korán kialakult stilizációs és mitikus hajlama azonban tiltja, hogy bármiféle eltérést is engedélyezzen a kijelölt úttól, egyre önmagára hivatkozik, önmagát tekinti a sarkigazságok forrásának. Az *An der Zeitmauer* a történelem szokványos, klasszikus értelmezésének, az emberi sorsokkal, az emberi szellemmel azonosított történelem revíziója.

„Bennünket kevésbé érdekel az elmúlt idők képe — hirdeti Jünger —, annál jobban leköti figyelmünket az idő metahisztórikus felosztása, hiszen az a szándékunk, hogy a jelenről alkossunk ítéletet.” Mert mindaz, ami korunkban történik, jóval több egy civilizáció történelmének kiértékelhető eseményeinél, sokkal több az emberiség történetének egy fejezeténél is: valójában a Föld története, egy „világév” befejezése, ami talán már akkor kezdődött, amikor az első ember még meg sem jelent. A régi értékekkel dolgozó történész tehetetlenül áll a reánk zúdult metahisztórikus zúrvavarban. Az emberi és nem emberi tevékenységet együttesen kell vizsgálni, az atombombát a föld-rengésekkel és a napfoltokkal együtt, mégpedig nem abban az értelemben, hogy egyik a másikat előidézi, hanem úgy, mint egy egység összetevőit, amelyek az embert a nyugtalan természet alkotóelemévé teszik.

Jünger — mondja Mann — teli van rettegésekkel és gondal. Nem is ok nélkül, nem is alaptalanul, hol van azonban, milyen nagy messzeségben ez a rettegés a *Munkások* acélkemény emberétől, Jünger hajdan kérlelhetetlen nacionalizmusától. Az ambíció, a nacionalizmus — állítja Golo Mann — csak álarc volt, egy arisztokratikusan kialakult gondolat stilizációja. Jüngernek semmi kapcsolata sincs korunkkal, édesgyermek az „originalphilosoph” XVIII. századbeli családjának, amely már a maga korában is idegenül állt tudománnyal, vallással, realpolitikával szemben, csupán saját egyéni spekulációja érdekelte.

„Nem sokan vannak már — írja Golo Mann cikke végén —, és közéjük tartozni sok áldozattal járó álláspont. Jünger azonban hű maradt hozzájuk jellemének minden erejével és egyéni ízű tehetségének minden porcikájával. Mégis, ha különállásaihoz hozzáadjuk saját múltjának tévelygéseit is — ami nem teljesen azonos az önmagához való hűség hiányával —, azok közé kell sorolnunk, akik életünket némileg megszépítik, és akiktől, kellő óvatossággal, egyet-mást meg is tanulhatunk.

KIHAGYÓ TECHNIKÁVAL

Anthony Powell *Casanova's Chinese Restaurant* (Casanova kínai vendéglője) című könyve alkalmat ad arra, hogy foglalkozunk ezzel a kiváló angol íróval, akiről olvasóink úgyszólván semmit sem tudnak, viszont hazájában együtt emlegetik Evelyn Waugh-val, Kingsley Amis-szal és a modern angol próza többi ismert művelőjével.

Powell új regénye, amint a *The London Magazine*-ből értesülünk, a szerző *The Music of Time* (Az idő zenéje) című terve-

zett sorozatának második része. Sokan az angol Proustnak tekintik Rowell-t, Jocelyn Brooke, az új könyv íráraja azonban megállapítja, hogy ennek a véleménynek semmi alapja sincsen, Powellt már az is különválasztja a Proust-i törekvesektől, hogy teljesen közömbös a gyermekek és a természet iránt, nem is szolva a két író közötti lényegbeli különbségekről.

Az *Idő zeneje* előtt Rowell öt regényt írt, amelyek közül az első, az *Afternoon Man* (Délutáni ember), a huszas évek sűrűleíratainak tekinthető. Stílusában talánunk nem Hemingway- és Gertrude Stein-beütést, elbeszélésmódja lakonikus, az eseményeket is párbeszéd formájában írja le. A könyvben kigúnyolja az első világháború utáni korszak mondain és bonémeskedő alakjait. Következő regényeit is hasonló hangnemben, azonos céllal írta, majd hosszabb hallgatás következett, amely egészen 1951-ig tartott, amikor megírta a *Question of Uprising* (A nevelés kérdése) című regényét, a fentebb említett regényciklus első könyvét. Powell új írásmódja némileg hasonlít korábbi regényeinek stílusához. Távol áll regényei hőseitől, semmi gondot sem fordít a szónoki fordulatokra, a jelenetek és egyéniségek egysíkúak és egyszerűek. Powell — írja Brooke — inkább jellemzi az, amit elhallgat, mint amit kimond, bírálói inkább dicsérik, mint elemzik. Kerüli a szokványos regényírói trükköket, eszeágában sincs halogatni a cselekmény kibontakozását, csupán azért, hogy növelje a feszültséget, nem ismeri a komikum megkönnyebbülést hozó pillanatait, nem tud regényes tájleírásokat adni. Ez a „kihagyó technika” — véli a kritikus — van olyan jelentős újítás, mint Joyce vagy Eliot kísérletezései. Lásuk, mi lappang — amint a kritikus mondja — ebben a fekete-fehér technikában, amely nem azonos a ragyogó és sötét jellemek szokványos, árnyalást nélkülöző ábrázolásával.

A könyv rövid tartalmából következtetve, Powell leírása mozgalmas képet nyújt Anglia polgári művészeiről. Egy műkritikus feleségül veszi egy lord hajdani szeretőjét, egy zenekritikus felesége megszökik egy olasz hegedűssel, a férj meg öngyilkosságot követ el, a regényciklus első könyvének egyik hőse idült alkoholista lesz, ugyanakkor édesanyja egy homoszexuális fiatalembert vesz gondjaiba... Powell kritikusa megállapítja, hogy az események leírásának stílusa tökéletes, a könyv élvezetes olvasmány, csak — sohasem lehet tudni, mit akar az író. Brooke végül leszögezi, hogy éppen ebben rejlik Powell írásának bája, és ki tudja — talán ez is a rejtett célja a mind jellegzetesebbé érő regényírónak.

SZERELEM 1960-BAN

Marcel Aymé, az ismert francia elbeszélő, színműíró és gyermekíró *Les tiroirs de l'inconnu* címmel új regényt jelentetett meg, s az írás arra készítette Roger Nimier-t, az *Arst* szerkesztőjét, hogy lapjában nyílt levelet intézzen a szerzőhöz. A levél témája: a szerelem 1960-ban. Aymé ugyanis regényében — Nimier véleménye szerint — korunkra jellemző szerelmi történetet írt le, egy szerelem nélküli szerelem történetét, két közömbös ember szerelmét, kizárólag erotikus élményt jelentő szerelmet.

Martin, a regény 21 éves hőse fölfedezi, hogy öccse elcsábítja menyasszonyát. Elveszti a fejét, veszekedést kezd egy szom-

szédjával, és véletlenül megöli. Néhány év múltán, amikor kiszabadul a börtönből, sehol sem talál menedéket, csak abban a szobában, ahol öccse már együtt él az ő hajdani jegyesével. Igazi munkát sem talál, csak szinekurát egy gyárban, ahol egyetlen és legfőbb kötelessége az, hogy nyilvántartsa, ki vezet a vezérigazgató és a főtitkár között dúló csatában. Ez a természetellenes és valószerűtlen állapot váratlan fordulatot vesz, amikor Martin véletlenül rábukkan két kéziratra: öccse feljegyzéseire, elmélkedéseire a szerelemről és az életéről, meg egy ismeretlen ember kézírására, egy vallomásra, egy segélykiáltásra, ami fölkelti Martinban a gyanút, hogy gyilkosság, rejtélyes gyilkosság történt, amit talán éppen a főtitkár követett el... amíg ki nem derül, hogy a vállalat házfelügyelőjének ráérő idejében írkált stílusgyakorlatait és képzelméit olvassa. Ezek azonban csak eseményrészletek, a regény lényege Martin szerelme, szerelmi élményei, amelyek tulajdonképpen alkalmat és okot szolgáltatnak a nyílt levél megírására. Martin nem tud hinni az ideális szerelemben, nem is felel meg neki a konvencionális szerelem. „A szerelem tehát nem létezik — állapítja meg Nimier —, lényegében nem más, mint változó ösztön, amely áttatásokkal fogyasztja önmagát, és láncok között ér véget.” Nimier tudományos érvekkel, sok ékesszólással bizonyítja, hogy éppen ezek a dolgok jellemzik a modern férfi és nő szerelmi viszonyát.

Az *Arts* idézett számában, mindössze néhány oldallal hátrább, még egyszer diadalmaskodik a modern szerelem. Egy elemzést, összegezést olvashatunk itt a francia regényírás idei őszi aratásáról, amelynek terméséből a húsz legsikerültebb példányt válogatták össze. Az írás rendkívül lelkiismeretes, áttekinthető rovatokra oszlik, és a „Kezdők szerelmi írásai” rovatban Jacques Serguine *Le petit hussard* (A kis huszár) című regényéről olvasva, egy nőalakra bukkanunk, aki szerelmet keresve, először is a kielégülést találja meg. Sok fiatalembernek adja oda magát, a rettegés és az elragadtatás vegyes érzelmei között, hogy végül is beismerje: „Az, amit valóban szeretni akartam, nem volt más, mint egy elképzelés a szerelemről, de ezt is magam teremtettem meg”. Ezután a „Vérfertőzés kísértése” című rovat következik, s ebből megtudhatjuk, hogy ezzel a különleges műfajjal az egész írásban elemzett húsz regény közül öt foglalkozik. A „Don Juan”, a „Féltékenység”, az „Engedékenység”, az „Intellektuális szerelem” (ebben a rovatban csak egyetlen könyvcím szerepel) és végül a „Boldog szerelem” rovat következik, amely azonban üresen maradt. Mert, mondja az áttekintés szerkesztője, Claude Bonnefoy: „A boldog szerelemnek, akárcsak a boldog népeknek, nincsen történelme”.

A DILETTANTIZMUS ÉS A LÁNGÉSZ

Herbert Eisenreich, a leghatékesebb osztrák írók egyike, a *Merkur* októberi számában a lángész dilettantizmusáról ír és W. E. Süßkindnek, a *Háború és béke* első mondataira tett észrevételéből indul ki, amely szerint: „Az ilyen kezdet jellemző a teljesen dilettáns írókra”.

A dilettantizmus és a lángész lehetséges találkozásának elméletét Eisenreich Adalbert Stifter *Nachsommer* (Nyárutó) című munkájára alkalmazza.

— Ha lassan és ismételten olvassuk — állapítja meg Eisenreich —, látni fogjuk, hogy az író nemcsak a költéségről mondott le, nemcsak a stílusról, hanem minden effektusról, csakhogy a legegyszerűbb, legtermészetesebb szavakat használhassa. Eisenreich több mondatot idéz, amelyek hemzsegek a szóismétlődésektől, kezdetleges mondat szerkezetektől, és az iskolás esztétika teljes semmibebevételétől. Mondatszerkezetük kezdetleges — még iskolás értelemben vett stilisztikai értékük sincs — állapítja meg, miután nem volt rest, és egy szerelmi párbeszédet elemezve, kiszámítja, hogy tizenkétszer fordul elő benne a „monda”, tizenegyszer a „felelte” és tízszer a „válaszolta” szó, majd kijelenti, hogyha egy német tanító elolvasná ezt a könyvet, egy egész flaska piros tintára volna szüksége, hogy kivitárhassa a *Nyárutó* stílushibáit.

Stifter korábban, Jean Paul hatása alatt, jónéhány művészi értékű művet alkotott, később azonban, amikor lángésze már kifejezésre jutott, felszínre kerültek bizonyos kifejezetten dilettáns vonások is.

Honnan és hogyan?

Eisenreich így gondolkozik: a dilettáns és a művész között nyilvánvaló a különbség, a művész és a lángész közötti különbséget azonban már nehezebb meghatározni. Stifter is kétségtelenül művész volt korábbi időszakában, alkotó költő, ura kifejezőeszközeinek, stílusával világot épített. A *Nyárutó*-ban azonban az igazság legalacsonyabb rendű szolgálójává süllyed, tudatosan ereszkedik le a dilettantizmus fokára. Eisenreich részletesen idézi a *Nyárutó* hősnének, egy festőnek — lényegében Stifternek — vallomásait, és leírja azt az utat, amely a tudástól azokig a szabadságokig vezet, amelyeket hiába keresünk a legnagyobb mestereknél is, de éppoly gyakran megtaláljuk őket a dilettánsoknál, mint a zseniknél. Természetesen különbséget tesz a dilettáns és a lángész között: az egyik naiv marad, a másik naivvá lesz. Végül megállapítja:

„A lángészben olyan dilettánst látunk, akinek szellemét a művész tapasztalata hatja át, vagy még általánosabban: olyan alkotó embert, aki nem könyvből szerzi az ismereteket, hanem saját jellemére épít, jellemének kialakulásában a könyvek csak segítettek”.