

AZ IDŐ IVO ANDRIĆ MŰVEIBEN

Néhány nappal azután, hogy Ivo Andrićnak odaítélték az irodalmi Nobel-díjat, a legnagyobb elismerést, melyben író részesülhet, a *NIN* című belgrádi hetilap, szokásától eltérően, első oldalait, még a vezércikket is Ivo Andrićnak szentelte, a külpolitika pedig, amely egyébként ezt a helyet elfoglalja, hátrább szorult.

Radomir Konstantinović esszéista és regényíró a *NIN*-nak ebben a számában arról írt rövid, de az esemény nagyszerűségétől ihletett esszét, milyen szerepet játszik az idő Andrić műveiben. Andrić — mondja esszéjében Konstantinović — nem az elveszett időt keresi, hanem az abszolút idő csirájáig akar eljutni... Andrić megszállottja az időnek, amely ott van minden mozdulatunkban, szavunkban, az egész történelem alapjában. Szembe akar vele kerülni, szinte kézzel szeretné érinteni.

Mintha Andrić sejtené — véli az esszéíró —, hogy az idő, az őseredetű és örökkévaló idő csak a történelem álarcát ölti magára, s hogy lényegéig csak a történelem rétegeit lefejtve juthatunk el. Andrić kivételes képessége, hogy leleplezze a történelmet, hogy lefejtse az idő szívéből azokat a rétegeket, melyeket a történelem hagyott rajta.

„Andrić nem írja le az időt — mondja Konstantinović —, hanem szuggerálja, segít meghallanunk.” Prózájának legragyogóbb részeiben lehetővé tette, hogy „meghalljuk az időt a maga folyamataiban, vagy épp extatikus, fenséges mozdulatlanságában”. Andrić művei révén úgy érezzük magunkat a mindenható idő előtt, mintha egy kőszirt vagy az ég előtt állnánk némán: végtelenül kicsinyeknek, s ugyanakkor felfoghatatlanul hatalmasoknak. A kicsinyesség és a nagyság — ez az az élmény, melyben Andrić részesít, és amelyre megtanít bennünket. Andrić az az író, aki a beszéd által eljutott a hallgatáshoz, aki sikollyal szuggerálja a csöndet, aki a nagy megmozdulások, a történelmi öszszecsapások ábrázolásával fejezte ki azt a csöndet, melyből az ember jön, s amelyhez visszatér.

„Ez az író — állapítja meg esszéjének végén Radomir Konstantinović —, aki abból az országból származik, amelyen birodalmak és hadseregek gázoltak keresztül, ez az író ismeri azoknak a bölcsességét, akik hosszú ideig tűrésre voltak ítélve: az

embertől mindent el lehet venni, csak az őseredetű időt nem, melyhez maga is tartozik, melynek ő csak egy kis része, villanása, remegése; és tudja, hogy az ember megsemmisíthetetlenége az idő birodalmának megsemmisíthetetleniségében van... Mindaddig, míg az ember, mindennapi útján, megállhat, hogy lássa az eget maga felett s a földet a lába alatt, amíg az ember együtt van az éggel és a földdel, addig fölötte áll minden megsemmisülésnek."

SZOKEVÉNY

A *Híd* legutóbbi számában idéztünk Alfred Kazin cikkéből, amelyet John D. Salinger új elbeszéléskötete, a *Frenny and Zooey* megjelenése alkalmából írt, s megkísérelte megmagyarázni, mi-
ben rejlik ennek az egyébként nem éppen termékeny írónak a sikere — elsősorban az amerikai értelmiség és az ifjúság között.

A kérdés továbbra is időszerű, mert a *Frenny and Zooey* még amerikai viszonyok között is meglepően nagy példányszámban fogy. A *Time* szeptemberi száma részletes riportot közöl Salinger-ről, s ezt az írást használjuk föl, hogy kiegészítsük korábbi értesüléseinket. Salinger, akárcsak a Glass-családból származó ifjú hősei, félzsido családból származik, azzal a különbséggel, hogy apja nem színész, hanem ügyes üzletember volt, füstölthús- és sajtimportőr. Az irodalmi alkotóképzelet és a valóság közötti többi különbség is a művészi általánosítás és tragikumkeresés vonalán fut, ugyanazon az úton jár, amely Goethét odavezette, hogy a *Werther*ben magára öltse az öngyilkos szerepét. Teenager hőseitől eltérően, Salinger gyermekkorában nem mutatott semmiféle kivételes képességet, átlagon aluli tanuló volt, olyannyira, hogy apja sok sikertelen kísérlet után, hogy magasabb műveltséget nyújtson neki, Lengyelországba küldte, hogy ott tanulmányozza azt a szakmát, amelyet a családi vállalattal együtt örökölnie kell. Salinger azonban kibújt az effajta kötelezettségek alól és — írt, akkor is, később is, ma is. A háború alatt, öt órával a normandiai partraszállás után serényen kopogott írógépén egy barakkban, mialatt a tetőn jégesőként záporoztak a srapel- és a bomba szilánkok. Amikor visszatért New Yorkba és állandó éjszakai vendége lett Greenwich Village-nek, hetekre elmenekült társasága elől, hogy befejezze valamelyik megkezdett elbeszélését. Az idő múlása mind határozottabbá formálta Salinger magányát. Ma már kétségtelen, hogy szökevény, a társadalom menekültje. Egy magas fallal körülvett házban él, egy isten háta mögötti városkában, nem válaszol semmiféle levélre, nem ad magáról sem képet, sem nyilatkozatot. (Kivételt csak egyszer tett, egy diáklap tizenöt éves riporternőjével.) Nem járul hozzá ahhoz sem, hogy írásait Hollywoodban átdolgozzák, megfilmesítsék, azt sem tűri, hogy könyveit irodalmi klubokban népszerűsítsék. Mindennap reggel fél kilenctől délután fél hatig dolgozik.

Bíráloi közül többen éppen ezzel, az ifjúság számára nyugtalanító, titokzatos magánélettel próbálják magyarázni Salinger népszerűségét. Minden jel azonban arra mutat, hogy ezekkel a véleményekkel és Alfred Kazin elképzelésével szemben, a *Time* riporterjének van igaza, aki a Salinger-rejtély megoldását, az író népszerűségét műveinek alapmotívumaiban keresi.

„Salinger hőse — állapítja meg a *Time* újságírója — egy modern és városias Huckleberry Finn. Akárcsak hősenek irodalmi előde, Salinger írásainak fő alakja is menekülni szeretne a civili-

záció elől, és vissza akar térni a természet romlatlan környezetébe. Mint Huckleberry Finn, korának és nemzedékének nyelvét beszéli, s legbensőbb igazságérzete visszaretenti a tekintélytisztelettől. Menekül a felnőttek társadalmából, és Salinger talán éppen ezért, a teljesebb átélés kedvéért tartja fenn mesterséges és már szinte beteges elszigeteltségét.”

MÚLTCSINÁLÁS

Alain Robbe-Grillet, az ismert regényíró, megírta első film-scenáriumát. A sikerült mű címe *L'Année dernière à Marienbad* (Tavaly Marienbadban). Alain Resnais, a *Hirosima, szerettek* című film rendezője rendezte, és Velencében nagydíjat nyert. Robbe-Grillet hamarosan könyv alakban is megjelenteti a scenáriumot. Rövid elő szót írt hozzá, s a *Les Nouvelles Littéraires* közölte az előszó teljes szövegét. Ez az írás betekintést nyújt a modern filmirodalom törekvéseibe. Robbe-Grillet ugyanis elmondja, hogy 1959 végén ismerkedett meg Alain Resnais-vel, s már ekkor megállapodtak, hogy közösen csinálnak filmet. Természetesen szó sem lehetett arról, hogy a két alkotó együttműködéséből egy régimódi film szülessen, olyan, amit Robbe-Grillet így jellemez:

„Mindenki előtt ismeretesekek a filmek egymást sorban követő bonyodalmi, amelyek még apáink idejéből származnak, s amelyekből egyetlen előre elképzelt, sőt várt esemény sem hiányozhat: amikor a telefon megszendül, egy ember leveszi a kagylót, azután megpillantjuk a drót másik végén beszélő személyt, majd a hívott fél közli, hogy igen, ott lesz, ahova hívják, végül helyére teszi a kagylót. A mi szellemünk valójában gyorsabban — más esetben viszont lassabban reagál. Mozgása sokrétűbb, gazdagabb és kevésbé megszokott: sok mindenben keresztülugrik. Pontosan följegyzí a „kevésbé fontos” elemeket is, ismét, visszatér a múltba. És éppen ez a mentális idő érdekes számunkra, furcsaságai, hézagai, megszállottsága, sötétsége közel állanak hozzánk, mert hiszen a magunk szenvedélyességének korához, a mi életünkhöz tartoznak”.

Miután nyilvánvalóvá vált, hogy az írónak meg a rendezőnek azonos elképzelései vannak, Alain Robbe-Grillet munkába fogott. Négy szinopszist írt, és Resnais mind a négyet elfogadta, de abban egyeztek meg, hogy elsőnek a *Tavaly Marienbadban* című filmet készítik el.

A film — maga Robbe-Grillet mondja róla — egy meggyőzősi szándék valóra váltása. Egy olyan realitást ad, amelyet maga a film hőse teremt meg saját víziói, saját szavai alapján. A film cselekménye egy nagyszállóban, egy nagy, nemzetközi életű, barokk fényűzésű, de jéghideg dekorációval zsúfolt palotában játszódik le. Névtelen, jólnevelt, kétségtelenül gazdag, dologtalan társaság sereglett itt össze, amely teljes komolysággal, de minden szenvedély nélkül tesz eleget a társadalmi játékszabályoknak: kártyáznak, dominóznak, táncolnak, lélektelenül társalognak, vagy éppen egymásra lónek. Ebben a zárt és fojtott levegőjű környezetben az emberek és tárgyak is valami furcsa révületben léteznek, mintegy álomban, amelyben az embert leküzdhetetlen erők vezetik. Ebben a környékben teremről teremre, folyosóról folyosóra bolyong egy ismeretlen férfi. Füle akaratlanul is fel fogja a beszélgetések töredékeit, szeme egyik névtelen szereplőről a másikra siklik, de minduntalan visszatér egy szép, fiatal

nőre, aki talán maga is foglya ennek a díszes börtönnek, és talán még élő szellem ebben az aranykalitkában.

A férfi odalép hozzá, beszélgetni kezd vele, és fölkinálja neki a lehetetlent: a múltat. Elmondja neki, hogy már találkoztak egyszer, egy évvel ezelőtt, szerették egymást, és íme, most visszatér hozzá, hiszen megbeszélték ezt a találkozót, és magával akarja vinni. Közönséges csábító, bolond ez az ember, vagy ösztetvéveszti valakivel a szálloda szép, fiatal lakóját — nem lehet tudni. A fiatal nő kezdetben trefára veszi a dolgot, belemegy a játékba, de később, amikor már túlságosan is komolyra fordul a dolog, menekülni igyekszik. Későn. Az ismeretlen férfi szavai mind valóságosabb, teljesebb, igazabb, előbb képpé állnak össze. A jelen meg a múlt egybekeverednek, és a mese három alakjának élményei — egy harmadik szereplője is akad a történetnek, még hozzá a nő igazi életéből — a tragédia látomását idézik elő a fiatal nő tudatában, erőszakot, gyilkosságot, öngyilkosságot lát és érez... Végül is enged a férfi szavainak, hiszen már kezdetben is ezt tette. Vállalja, hogy azzá legyen, amivé az ismeretlen férfi változtatni akarja, s rááll, hogy elinduljon vele egy új, egy még nem tapasztalt, egy egészen más életforma: a szerelem, a költészet, a szabadság, vagy — talán — a halál felé.

VEZÚV

Az abszolút szerelem regényét írta meg Emmanuel Roblès, a nálunk is ismeretes *Montserrat* című dráma szerzője. Roblès sohasem szerette a párizsi társaságot, s új regényének színhelyét sem a francia főváros légkörébe, hanem a heves délvidékre, Nápolyba helyezte. Az írás címe — nemcsak a földrajzi szomszédság alapján — *Vezúv*. A *Les Lettres Françaises*-ben interjút olvastunk Roblès-vel s ez megmagyarázza a cím átvitt értelmét is.

— A *Vezúvot* 1944-ben, Olaszországban kezdtem írni — magyarázza a szerző. — Haditudósítóként kerültem oda. Sok jegyzetet készítettem abban az időben. Nápolyban is megfordultam. Különös város volt az a háború idején! Utcáin a világ minden nyelvén beszéltek. Voltak itt franciák, spanyolok, pápuák, tahiatiak... 1944 első negyedében jártam ott, de később is, még a háború alatt is visszatértem Nápolyba. De az t a várost már nem láttam viszont... Szóval így kezdtem a *Vezúv* írásához. A regény egy szerelem története. Egy fiatalember — egy azok közül, akiket manapság „pied noir”-nak (fekete láb) neveznek (az Algériában született franciákat nevezik így), s aki sohasem járt Franciaországban, egy egyetemi hallgató, tehát művelt lény — és egy fiatal, természetesen szép, szenvedélyes, abszolút olasz leány egy-másba szeretnek.

Arra a kérdésre, hogy miért éppen egy algériai franciát választott regénye hőséül, Roblès így válaszolt:

— Miért? Izgató emberek az algériai franciák! Alig van múltjuk, s a múlt hiánya reájuk nyomja bélyegét. Az idő sohasem dolgozott számukra. Némileg hasonlítanak a dél-amerikaiakra, éppen olyan mozgékonyak, érzékenyek, s éppen úgy nem értenek a vitatkozáshoz. Nem is lehet rájuk észokokkal hatni, az érzelmeikhez kell nyúlni.

Roblès első személyben, rendkívül szuggesztív stílusban írta meg a *Vezúvot*, ez derül ki az *Arts*-ban megjelent első fejezetből is:

„Amikor — a háború alatt — Nápolyban jártam, napokon át róttam a szűk, kis utcácskákat, és néztem a nőket. Végigsétáltam a Via Román, a Via Chialán, a Via Santa Lucián, amelyeknek gyönyörű épületeit megrongálták a bombázások, és a Mussolini idejében a falra firkált jelszavakat böngészgettem, amelyekeken keresztül sarlót meg kalapácsot festettek, vagy a vak koldusok verklejét hallgattam, amelynek a Lily Marlent nyekergették. A téli égbolt háttérében a Vezúv füstölgött, csúcsát hógallér, tiszta, kemény, kékeres fehér gallér övezte, és az egész tájnak japános színezetet adott. A kikötő fölött, amelynek vizén nagy, szürke, ködbe burkolózott hajók ringtak, hosszú köteleken ezüstszerű zároléggömbök lengtek. Éppen akkor kerültem ki a kórházból, és úgy teli voltam a boldogság utáni vágygal, hogy az volt az érzésem, semmi, de semmi a világon le nem csillapíthatja. Más szabadságos katonák: amerikaiak, kanadaiak, lengyelek is éppen így rótták a várost, és szemükben ugyanaz az éhség csillogott, mint az enyémben.”

LUTHER-DRÁMA

John Osborne, a fiatal és ismert angol színműíró, a nagyszerű *Look Beck in Anger* (Dühöngő ifjúság) szerzője, rendkívül termékeny író, de nem mindig van szerencséje. Az *Entertainer* (Bohóc) és az *Epitaph for George Dillon* (George Dillon sírfelirata) című nagyszerű színdarabjai után megírta a *The World of Paul Slickey* (Paul Slickey világa) és az *A Subject of Scandal and Concern*. (A megbotránkoztatás és az aggodalom tárgya) című drámákat, — és teljesen célt tévesztett velük.

Legutóbbi színdarabjával azonban, a *Luther*rel, amelyet most a Faber and Faber nevű tekintélyes könyvkiadó vállalat ki is adott, ismét nagy sikert aratott.

Fölhasználjuk a *The Times Literary Supplement* legújabb számát, hogy a színmű-újdonságról tájékozódjunk. Akárcsak *A megbotránkoztatás és az aggodalom tárgyában*, Osborne az új színdarabban is a reformáció megteremtőjéről ír. A lap azonban hangsúlyozza, hogy nem a reformáció korát akarja bemutatni, hanem egy erős egyéniségről fest portrét. Luther — mint a színdarabból megtudjuk — gyermekkorában édesanyja elnyomatása alatt állt, és szeretet utáni vágyát apja közelében sem elégíthette ki. Ezek a lelki sérülések magyarázzák, hogy Luther később bizonyos fokú gyűlöletet és megvetést érzett önmaga iránt, amit gyomorbaja csak fokozott. Osborne színdarabja szerint ezzel magyarázható lázadása és gyűlölete a pápával szemben, aki Luther érzelmeiben az apa helyét foglalta el, és az egyházzal szemben, amely a nagy reformátor szellemi életében az anya helyére állt. Innen undorodása a testiségtől és az a meggyőződése, hogy minden, ami a testtel kapcsolatos, bűn. S végül innen ered az is, hogy a vallással, a hittel akarta igazolni önmagát önmaga előtt és az a tény is, hogy közvetlenül, elmélkedések nélkül kívánt az istenhez fordulni.

A bíráló szerint Osborne mindezt epikus átültetésben mondja el, bőségesen élve a monológ előnyeivel, s e tekintetben Brecht *Glaileójára* emlékeztet, viszont ez az irodalmi forma nem felel meg a mű alapját alkotó lélektani realizmusnak. A szereplők — ahelyett, hogy szembefordulnának, összeütközésnek egymással — legtöbbször csak hallgatói egymásnak, éppen úgy, mint a *Dü-*

hőngő ifjúságban is. Az utóbbi színdarab azonban — szemben a Lutherral — magasra hevítette az egyéni szenvedélyeket és az érdeklődést, s ha a *Times* irodalmi bírálója szerint a Luther nem is tévesztette célját, mégis arra mutat, hogy egy őszerejű író az erudíció területére tévedt, olyan légkörbe, amely nem természetes számára, tehát nem is hozhatott szerencsés megoldást.

AZ ÚJ FRANCIA REGÉNY ÚJ HAJTÁSA

Új ága van az új francia regénynek, amely már egyébként olyan mértékben vált irányzattá, hogy elkecsereedett ellenségei is vannak. Az új hajtás a bűnügyi regény. Kezdeményezője Claude Ollier, az új francia regény egyik kiváló művelője, és a szóbanforgó mű a *Le Maintien de l'ordre* (A rendszer fenntartása).

A *Nouvelle Revue Française* legutóbbi száma ír róla. A rendszer fenntartása egy névtelen, üldözött emberről szól. Csak annyit tudunk róla, hogy egy nagy észak-afrikai kikötő — talán polgári, talán katonai — tisztviselője. Már a regény első fejezetében üldözött, lakásának ablakából megpillantott két embert, akik reája várnak, hogy megöljék. Vad hajsza kezdődik. Gépkocsin, lépcsőházakban, házak tetején — pontosan úgy, ahogyan a klasszikus detektívregények szabályai előírják. A hajsza háttere és indokai azonban egyáltalán nem bűnügyiiek. A regény hőse megállapította, hogy későbbi üldözői, két rendőrügynök kínozzák foglyaikat, s erről értesítette felettesét, aki viszont a rendőrfőnököt tájékoztatta a hallottakról. A felettesben meg a rendőrfőnökben fölmerül a kérdés, szabad-e rombolni a rendszert, amit egyébként mindenáron fenn kell tartani. Mindkét ember, a főszereplő felettese meg a rendőrfőnök, cinkosai lesznek a kínozóknak, mindannyiuk együttes célja, hogy a kellemetlen kíváncsiskodót félreállítsák. Azonban mégsem ez a komoly, társadalmi szempontból fontos, számottévó vezérfonal emeli ki A rendszer fenntartását a megszokott bűnügyi történetek tömegéből, hanem az, ahogyan Claude Ollier a dolgokat tálalja.

Ő maga így ír erről az irodalmi formáról:

„Egy esemény, akár valószerű, akár pedig elképzelt, s még alig néhány órás, máris arra törekszik, hogy eltávolodjék, absztrahálódjék a maga rövid tartamától, elszakadjon időbeli kötelékeitől, elszigetelődjék, különálló jelenséggé fejlődjék, szilárdságra, teljes és végleges erőre tegyen szert, s ezt a tulajdonságát, formai zártságát, később is megtartsa. Mindezt azután az emlékek később így újítják föl: Valaki értesítette őket. Egy meghatározott pillanatban valaki keresztülmegy az udvaron, eltűnik a kijáraton, végigfut az utcán, szól egyik cinkosának, sietve az irodába megy, és elfoglalja a helyét. De lehet, hogy éppen megfordítva történik: Senki sem szól nekik. Véletlenül éppen arra visz az útjuk, és észreveszik a kocsi. Vagy: senkinek sem volt módjában értesíteni őket, s véletlenül ezen a délutánon cirkálnak végig a bulváron, s hosszas várakozás után megpillantják az autót...”

A továbbiakhoz ezt fűzi hozzá az író:

„Ez az a forma, amely később tömöríti magában az eseményeket. Erre vagy hasonló formára volt szükség, az absztrakt leírásra, amely minden hangsúlyt a bonyodalom egyetlen vezérfonalára helyez.”

Ollier nem absztrahálja az eseményeket a tartamtól, stílusa nem elvont, színes leírás. Jelen időben ír, az események folyamatában, a történéseket nem az emberek, hanem a tárgyak le-

írásával szemlélteti, és egy-egy leírás gyakran, némelyik szakadatlanul visszatér, mert nem mennek át az időbe, időtlenek, akár csak a halálfélelem. Jobban megértjük ezt, ha a regény egy részét idézzük:

„Egy ablak kinyílik, egy másikban fény gyúl, megcsikordul egy ajtó, több ablakban csillan föl a fény, egy ajtó becsapódik, az ablakok sarkig kitérülnek, fény árad belőlük, minden ajtó kinyílik, becsapódik, minden ablakból fény sugárzik...”

LELKIISMERETI KÉRDÉS

A *The London Magazine* általában a megszokott, időszerű, folyóiratba való írásokat közli. Legutóbbi számában azonban kivételt tesz, és *The Mission* címmel Ferreiro de Castro portugál író rövid regényét közli. A szöveg ötven oldalra terjed, színvonalában azonban teljes mértékben megindokolja a szerkesztőség elhatározását, hogy hosszúsága ellenére is teljes egészében, egy számban közölje.

De Castro regénye a lelkiismeret regénye. Egy francia kolostorban, Tours és Bordeaux között, 1940 háborús nyarán játszódik le. A német hadsereg előrenyomul, számolni kell azzal, hogy a falut és a kolostort is bombázzák. Óriási fehér betűkkel föl kellene írni a kolostor tetejére ezt a szót: Misszió, hogy az ellenséges repülőgépek pilótái lássák: ez az épület nem lehet célja támadásuknak. Egy ötvenéves szerzetes, Georges Mournier, a cölibátust laikus módon bíráló férfi, föllázad a szándék ellen. A kolostor épületének ikertestvére ugyanis a faluban áll, gyárrá alakították át, s naponta több száz munkás dolgozik benne. Mournier kételkedéssel ez a körülmény keltette föl: vajon szabad-e megvédeni tizenegynéhány ember életét — ahányan a kolostorban vannak —, s ezzel határozottan útbagazítani az ellenséget igazi célja felé, amelynek bombázása sok száz ember, családapák életébe kerülhet?

Tétovázása két táborra osztja a kolostort. Az egyik csoport, a többség, amely a józan ész nevében azt követeli, hogy igenis írják föl az épület tetejére a védelmező szót, s állásfoglalásukat azzal indokolják, hogy a kolostorbeli szerzetesek és a munkások között minőségi különbség van, hiszen a szerzetesek az isten és a lélek számára többet jelentenek, mint sok száz átlagember. A másik táborban, amelynek Mournier áll az élén, és amelyhez néhány nem egészen határozott állásfoglalású szerzetes csatlakozott, van a rendfőnök is. Ez a szerzetes lesz később, lassan, fokozatosan a regény központi alakja. Miután a barátok nem tudtak megegyezni, mitévők legyenek, arra vállalkozik: ír Párizsba, fölötteseinek, hogy a problémát mértékadó helyen és módon oldják meg. Levele és a Párizsból küldött válasz — a háborús körülmények között — lassan teszi meg az utat. A hatvanéves, fáradt, kövér rendfőnök lemegy hát a faluba, hogy tájékozódjék, van-e valóban alapja Mournier aggályainak. Meg is győződik róla, hogy a gyárépület a rendház pontos mása. Ugyanekkor, földérítő tevékenysége közben, érintkezésbe került a falu lakosságával. Gyermekkel, asszonyokkal találkozik, akik a házak előtt játszadoznak, álldogálnak, vacsorát készítenek a gyárból nemsokára hazatérő férfiek számára. A rendfőnök a falusi élet zsbongásában ráismer rég elfeledett gyermekkorának légkörére. Az is eszébe jut, hogy fiatal, missziós szerzetes korában, valahol a gyarmatokon — engedve az erős afrikai napsütés gerjesztő hatásának — maga is apja lett egy gyermeknek, de később megszökött a

következmények elől. Az a probléma, hogy a rendházat el kell-e, el lehet-e szigetelni a háborúval járó közös sorsból, egyéni, lelkiismereti kérdésévé válik.

Időközben megkapja a választ Párizsból, amely — természetesen — leghivatalosabb álláspont: a rendházat meg kell óvni a pusztulástól. A zárdafenök azonban eldugja a levelet, nem mutatja meg szerzetestársainak.

Így múlnak a napok, a légitámadás veszedelmének előérzetében. Csupa feszültség és leplezett ellenségeskedés az egész kolostor. A légitámadásra nem kerül sor, és a szerzetesek — nem tudván fölötteseik válaszáról — azt követelik, hogy döntsön a többség. Mournier vereséget szenved, és fölháborodva, undorodva elhagyja a kolostort, amelyben ott marad a rendfőnök kétségektől, tétovázástól gyötörve. Nem tudja megoldani a problémát, de eldönti helyette a német hadsereg, amely megszállja a környéket és a rendházat is.

Ezzel a gúnyos csattanóval ér véget a történet. A fiatal német tiszt ugyanis, aki katonáival birtokba veszi a kolostort, elrendeli: az épület déli, napsütötte szárnyát haladéktalanul ürítsék ki, hogy ott szállásolhassa el embereit, és parancsot ad, azt, amire a rendfőnök nem tudta elszánni magát: nagy, fehér betűkkel írják föl az épület tetejére a védelmező varázsigt: Misszió, hogy figyelmeztesse — ezúttal már nem a német, hanem — az angol bombavető repülőgépeket.

A *The London Magazine*-ből megtudjuk, hogy Ferreiro de Castro Lisszabonban él, s azt is, hogy éveket töltött Brazíliában. Sokat írt, sokat alkotott, műveit sok európai országban máris jól ismerik. Az itt ismertetett regény, természetes és mélyen átélt lélektani indokaival kétségtelenné teszi, hogy alaposabban is meg kell ismerkednünk ezzel az érdekes, modern íróval.

ÚJ REMARQUE-REGÉNY

Remarque is új regényt ír. A *Neue Deutsche Heft*e számol be a könyvről, és a hírneves, hajdan avantgardista író regényéről nemcsak lesújtó, hanem gúnyos hangú bírálatot ír. A könyv címe *Der Himmel kennt keine Günstlinge* (Az égnek nincsenek kedvencei). A bírálat írója — arra célozva, hogy Remarque legutóbbi írásaiban a nagyközönség számára alkotott — hozzáteszi, hogy az irodalomnak sincsenek kedvencei. Hajdani regényhősei, a kisemberek helyett, akik pompásan szemléltetik környezetüket és nemzedéküket, Remarque mind szívesebben ábrázol bizarr alakokat. Új könyve egy gépkocsiversenyőről szól. Kocsiján egy svájci tüdőszanatóriumba hajt, hogy meglátogassa egy kollégáját, s megismerkedik egy magát ott gyógykezeltető félorosz nővel, Lilliannal.

Ez a körülmény a *Varázshegyet* juttatja eszünkbe, és Chauchat asszony ismert alakját idézi, ugyanakkor a hasonlatosság groteszkké teszi Remarque lecsúszását a szórakoztató irodalom felé. A gépkocsiversenyző meg a beteg nő rengeteg vodkát isznak, Párizsba utaznak, egymásba szeretnek, de mert — így mondja Remarque — beteg és egészséges ember nem lehet boldog egymással, elválnak, később azonban, amikor a versenyzőt halálos szerencsétlenség éri, újra találkoznak.

Ez Remarque új regényének, „a halál árnyékában álló két ember szerelmének” külső kerete, amelyet az író igen hatásos je-

lenetekkel fűszerez. Elmondja, hogyan hány vért a nő, hogyan folyik le Monte Carlóban egy autóverseny, és leír egy jelenetet is egy olasz villában folyó „édes életről”. Mindez — állapítja meg a bíráló — máris arra a filmre hasonlít, amit a regény alapján minden bizonnyal és hamarosan megcsinálnak. Idézi a szerzőnek a könyv elején leírt megállapítását: „A szerző kénytelen volt bizonyos szabadságot engedélyezni önmagának a gépkocsiversenyek technikáját és lefolyását illetően. Reméli, hogy az autóversenyzők megértéssel fogadják ezt”, majd rosszmájúan leszögezi, hogy Remarque-nak sokkal kevesebbet kellett volna törődnie a szakértők véleményével, inkább az olvasók nézetét kellett volna szem előtt tartania, azokét az olvasókékat, akik Remarque-ban még mindig a *Nyugaton a helyzet változatlan* íróját látják.

FURCSA EMBER — KÜLÖNÖS KÖLTŐ

A beográdi Prosveta Kiadóvállalat új enciklopédiája nem említi meg Francis Jammes francia költő nevét, holott a háború előtti kiadású *Sveznanje* részletesen szól róla. Vajon nem azt jelenti-e ez a tény, hogy Francis Jammes-t nálunk is elhanyagolják, akárcsak Franciaországban — amint Robert Kanters a *Figaro Littéraire*-ben megállapítja?

Kanters a kérdést Robert Mallet *Francis Jammes élete és munkássága* című nemrégiben megjelent könyvével kapcsolatban veti föl. Írása nem annyira dicséretes bíráló, mint a valóban különös életű költő emlékének felidézése. Hogy Francis Jammes furcsa ember és szokatlan hangú költő volt, annak bizonyítására elegendő megemlítenünk, hogy ő volt az egyetlen francia költő, aki hírnevet szerzett anélkül, hogy Párizsban élt volna. Még Bordeaux-ban is — ahol egyébként a liceumot végezte (meglehetősen balszerencsével, mert az érettségén elbukott) — csak ritkán tartózkodott. Már húszéves korában családjá körében, Orthez városkában telepedett le. Édesapja nem sokkal később meghalt, nővére férjhez ment, és Francis Jammes egyedül maradt édesanyjával, akihez gyengéd szeretet fűzte. Még állását is — igen jelentéktelen állásocska volt — felmondta, és mint szerény rentier és költő éldegélt. Már huszonnyolc éves volt, amikor először lett szerelmes, de anyjára hallgatva, ezt a kapcsolatot is megszakította. Néhány év elmúltával újra nősülni akart, ezúttal azonban a leány szülei ellenezték a házasságot, nem adták lányukat a foglalkozás nélküli költőhöz. A leány fogadalmat tett, hogy kólostorba vonul, két évvel ezután azonban férjhez ment, és az események hatása alatt Jammes — anyjának és Paul Clodelnak nagy öröme — a vallásban keresett vigaszt. Végül is, amikor már csaknem negyven éves volt, feleségül vette egy fiatal, vallásos tisztelőjét, akitől sok gyermeke származott.

Francis Jammes visszavonult élete ellenére is hamarosan ismertté lett. A nemzedékéhez tartozó párizsi írók csodálták az orthez-i remetét, többen közülük szoros barátságot kötöttek vele — Gide egy algériai utazására is elkísérte. A fiatal generáció pedig a felülmúlhatatlan költői eszményképet látta benne: Francois Mauriac emlékirataiban megemlíti, hogy menyasszonyának kiválasztásakor nem utolsósorban hatott rá az a körülmény, hogy a lány szinte imádta Jammes *Le Deuil des primévères* című mun-

káját. Az első világháború után azonban Jammes — noha még fiatal volt ebben az időben — lassanként feledésbe merült, sokkal nagyobb mértékben feledkeztek meg róla, mint ahogyan maga is kívánta, amikor félrevonult az irodalmi zsvajj elől. Helyette Paul Fort-t választották a költők hercegévé, a francia akadémia két ízben is elutasította fölvételét, a közönség kigúnyolta azt a regényét, amelyet hajdani barátja, Gide ellen írt, megbotránkozva annak erkölcsi magatartása fölött. 1922-ben visszautasította a becsületrendet, s arra az álláspontra helyezkedett, hogy későn tisztelték meg vele.

Kanters szellemesen indokolja meg Jammes gyors emelkedését és ugyancsak gyors zuhanását. Jammes költészete a szimbolizmus, wagnerizmus, az 1890-es évek fin-de-siècle-izmusa után felfrissülésként hatott, egyszerűségében új jelentést adott a szavaknak. A költők — Jammes előtt — technikai problémákkal bibelődtek, Jammes viszont a prózáírás közvetlen közelébe vitte a poézist. Akárcsak a francia irodalom reneszánszának nagyjai, akik természetes hangú, bukolikus költészetet teremtettek meg, Jammes is forradalmasította korának kifejezőmódját, de... nem voltak számottevő követői. A francia költészet soron következő nagyjai: Mallarmé, Valéry, Claudel és Saint-John Perse — elhaladtak Jammes mellett.

Kanters megállapítja, hogy a francia költészet reneszánszának nagy képviselői csupán rövid, lélegzetvételnyi szünetet jelentettek a retorikusok és a klasszikusok korszaka között, majd fölveti a kérdést: lényegében az ember poézise-e a francia költészet, és nem ellentéte-e a természet költészetének?

