

A regényírás új útjain

Bori Imre

Érdekesek és tanulságosak az új regény útjai. Egyetlen irodalmi műfaj változásai sem tükrözik annyira a világ életének mind sokoldalúbbá válását, mint a regény.

Az új regény ötven évvel ezelőtt azért született meg, mert a regényírás módján mind nehezebben lehetett kifejezni azokat a változásokat, amelyek az emberek társadalmi életében végbementek. Stendhal és Balzac még nagy, széles, az egész társadalmi életet magábanfoglaló körben mozoghattak, hőseik nagy indulatok, nagy célok szolgálatában élnek, mindig magasabbra akarnak törni, érvényesülni akarnak a pénz világában, a politikai életben. A törés Flaubertnél jelenik meg. S nem véletlenül. 1848 februárjában még a francia polgárság áll a barrikádokon, és az ezt megelőző hetven év is tele van forradalmi mozgalmakkal. A francia polgárság, amely 1793-ban kipróbálta erejét, lenyakazta királyát és a francia főnemesség javát, a restauráción megtört, hogy azután forradalmak során megteremtse a polgári fejlődés lehetőségeit. Ekkor még harcolt a polgárság. De 1848 és 1871 között beáll a törés — ezt, mint mondtuk, a regényben Flaubert tükrözi leg-hívebben — s a polgárság védekezésre kényszerül a proletariátus mozgalmival szemben. Ezzel párhuzamosan a polgár mozgási köre is szűkül, hőseinek ereje csupán a házasságtörésre futja és a családi háromszög oldalai a szélső határa érdeklődésének. Ami még a század-

fordulóig hátramaradt ebből a fejlődésből, az már a látszat csupán. Zola a belső élet és a külső történet harmóniája helyett csupán az élet külsőségeinek pontos számbavételével akarja pótolni az élet mindinkább jelentkező hiányát, Anatole France pedig az anekdóta és a szatirikus utópia segítségével kísérel meg a polgár életét bemutatni. Ma már nyilvánvaló, hogy a polgári élet mélypontját jelenti ez a korszak. És ha a fejlődést egy számsorhoz hasonlíthatnánk, akkor ezt a pontot, itt a századfordulón, nullával jelölhetnénk, ami után már negatív számok következnek. Az atomizált ember, a kapitalista társadalom imperialista korszakának embere áll az írók érdeklődésének a középpontjában. A társadalmi kalandnak régen vége, a családi élet szürkesége sem vonzó már, a látóhatár sötét, nincs cél, mi felé törhetne, sorra kicsúszott a kezéből, magánossá vált. Nincs külső élete, nincs története, nincs esemény az életében. A regény, lelki metafizika, a szellem, a lelki élet területére csap át, és a huszadik században a regény nem más, mint mind szélesebbkörű kutatása ennek a benső, lelki világnak. A polgári ember világhelyzetének, társadalmi körülményeinek ez a negatív jellegű ábrázolásmódja (természetesen merő hiábavalóság volna tagadni ennek az ábrázolási módnak belső realitását, kétségbevonni kifejező erejét, semmibevenni tükrözése igazságát) a regényírás tech-

nikájának a legkülönbözőbb síkjain játszódott le. Hogy ez a mai kor regényírását mennyire átjárta, arra legszemléletesebb példa Thomas Mann és Roger Martin du Gard életműve. A kísérletek szélsőségei mellett e két író regénytermése a múlt századbéli regény ortodox realizmusának tűnik, egyenes folytatásának. És mégis, nálunk is fellelhető már az új regénytechnika jelei. Gondoljunk a Tribault család történetét elbeszélő du Gard klaszikus, nyugodt epikájára, amikor hősei fiatalokoról beszél, de mennyire megváltozik a hangja és módszere, amikor a világháború végének történetét és egyben hőseinek epilógusát mondja el! Naplójegyzetek váltják fel a zárt világképet, a külső történet helyére a hős szubjektív belső világának töredékei nyomolnak. Thomas Mann esszé-regényei pedig a realizmus legszebb hagyományainak emléken túl éppen ennek a belső történetnek gyönyörű példái is, bár a Varázshegyben még a külső történet jelzi a világtól való elzárkózást. Az utánajövőknek már erre sincs szükségük. Ami Mann-nál kivétel, az az utóbbi harminc évben törvénnyé vált. A belső történet, úgy látszik, végeredményesen elfoglalta a külső történet helyét. A szubjektív emberinek az objektív vizsgálása ez, a szubjektív mozzanat olyan széles körűvé vált, hogy maradéktalanul biztosítani tudja az objektív valóság látszatát, az egésznek a benyomását tudja kelteni, úgyhogy az emberi élet külső történetét még hiányként sem jelzi. Mondanunk sem kell, ezen a ponton a regényírás új technikája holtpontra jutott. Azok a fogások, amelyekkel századunk regényírói kísérleteztek, végső fokon mind elégtelennek bizonyultak az emberi élet leglényegesebb jegyeinek megragadásához.

Amikor az író felszabadult a külső történet kényszerű formalitásai alól, tehát amikor nem kellett számot vetnie a formális logika követelményeivel, a fizika cgs-rendszerének kicsinyes kérdéseivel, amikor az ember képzeletének öntörvényeire bízta magát: a logikátlanságra, az élet kalandja helyett az írói képzelet kalandjára, magasfokú absztrahálására, akkor nem számolt a következményekkel.

Útvesztővé vált a regény, amelyben az olvasó iránytű nélkül, a végső kibontakozás reménye nélkül bolyongott. A regényhős felolvadt képzeletének, belső monológiájának árában. Az ember elveszett, sokkal nagyobb mértékben, mint ahogy azt a társadalmi élelt körül-

ményei feltételezik. Ez a modern regényírás kísérlet-jellegéből következik. Az író kereste az embert, és mert határozott körvonalaiiban nem találta meg (gondoljunk a polgár látszat-életére és valóságos tengődésére a társadalmi élelt síkján), a legkülönbözőbb utakon indult feléje, sőt üvegházi módszerekkel tenyészteni is kezdte.

Az olasz neorealista kísérlete után manapság Franciaországban és Angliában is olyan regényíró nemzedék tör fel, amely szakítani akar a ma egy helyben topogó regényírás-technikával, a kiapadt források helyett újat keres, az ember absztrakttá vált arca helyett a reális vonásokat kutatja ismét, az elszürkült külső történet helyett talált másikat, amely a teljesség igényével jelentkezik. Friss szelek fújnak az olvasó arcába ezekből a regényekből.

Curtio Malaparte és Graham Greene — elszigetelten bár — már évekkelt elelőtt megírták újnkat kísérleti regényüket, az egyik a *Bőr-t*, a másik a *Csendes amerikai-t*, s most Michel Butor regénye a Renaudot-díjas *La Modifikation*, ismét felveti és méréségével, művészi értékével beszédesen bizonyítja a regényírás új utakon való elindulását. Az első és egyben legfontosabb kérdés éppen a fentiekből következően: az új Butor regényében?

A regény első olvasásakor is bizonyosá válik, hogy nem a tartalma, nem a cselekménye, nem a mondanivalója. Ismét a *hogyan* kérdése áll előttünk, természetesen nemcsak mint formai kérdés, hanem mint egy bizonyos többlet kérdése is, amely kiemeli a történetet a hétköznapiaságból, a megszokottságból, a banalitásból, s az újdonság pecsétjét üti a műre. Mert Delmont úr története önmagában nem nagyon érdekes: megszökik a felesége mellől, gyerekeitől, Párizsból Rómába utazik a nálánál sokkal fiatalabb szerelméhez, de mire Rómába ér, kiégve száll ki a vonatból, még mielőtt találkoztak volna, az álom semmivé foszlott, Delmont aláztatosan fog visszatérni párizsi lakásába, élni fogja tovább a francia kispolgár egyszerű életét, árulja majd továbbra is a nagy olasz írógépgyár termékeit és csak hivatalosan érkezik ismét Rómába, hogy főnökeivel értekezzen. Az sem érdekes, ahogy az író annyi időre szorítja történetét, amennyi szükséges, hogy a párizsi gyors Rómába érkezzék.

A *hogyan* kérdése csupán ezután válik érdekessé és hat az újszerűség erejével. A klasszikus *én* vagy *ő* helyett az író a többszám második személy-

lyel a láthatatlan útikalauz szerepére vállalkozik, akivel együtt száll fel a vonatra a hős és minden olvasója külön-külön is, hogy meghallgassa az író kommentárjait a hős utazásával kapcsolatban felmerülő külső jegyek és benső történelmi kapcsán. Ebből következően ismét a szerkesztés kérdése ölik fel: hogyan lehet úgy megírni egy ember életét, hogy beleférjen egy Párizstól Rómáig tartó utazás időtartamába, hogy számtalan utazás, a múlt sok eseménye, gondolata, vágya fusson párhuzamosan a vágató, meg-megálló, örökké változó és örökké egyarcú szerelvényvel, amely a jelenből indul és a múltba érkezik meg a Termini állomás üvegcsarnoka alatt is.

Nem lélektani regényt írt Butor — holott témája szinte kényszerítően ezt parancsolja —, ha a regényírás eddigi módszereit vesszük tekintetbe. Delmont úr utazása nem alkalom egy lelki kaland leírására, hanem maga a realitás, nem ugródeszkája a képzeletnek, a hős önelemző és köldöknéző kedvének, és nem alkalom, hogy az író csillogtassa lélektani ismeretét. Butor egy pillanatra sem feledkezik meg arról, hogy egy ember történetét írja, tehát az ember külső történetéről beszél, ennek leírása foglalja el a regény számottevő hányadát. Valóságos, pontos menetrend szerinti utazás ez, amely adatszerűségével, a leírások pontosságával egyenesen lenyűgözi az ilyenektől elszokott olvasót. Nem a valóság látszatát, hanem magát a valóságot akarja szuggerálni az író, akinek ilyenjellegű törekvéseit új tárgyilagosságnak nevezhetnénk legáltalában. Ezeknek a mozzanatoknak jegyében kísérjük végig a hőst útián. Az író nem feledkezik meg a környezet pontos leírásáról, keretül a regény hősenek, Delmontnak, drámájához. Változnak az utasok, változnak a tájak, a vonat meg-megálló állomások sora. arcok és emlékek suhannak és merülnek fel a regényt olvasva. Ott ül a kocsiban Delmont is, kezdetben még izgatottan a szökés izgalmával, azután mind ernyedtebben, megtörve a hosszú úttól, tekintete mind nehezebben jár útítársai arcán, holmiján, a tájon, közben alszik is és a tétlenség bilincseiből állandóan működő gondolatai emelik ki.

Hányszor utazott már erre felé. Ismeri a tájat, tudja a megállók sorrendjét és csupán az ad különösebb értelmet mostani útjának, hogy így még nem utazott, ilyen szándékok, ilyen tervek nem dobogtatták szívét. A kaland elé indult. Logikus tehát, hogy gondolatainak első

hullámaival a vonat ringása közben először is azt járja körül, amit elhagyott és arrafelé szálljon, ami várja majd Rómában. Az egyikből egy párizsi hivatalnok hétköznapi élete bontakozik ki, amit a hivatal, a feleség és a gyerekek, valamint a római utak határolnak, a másikkól egy öregedő és a fiatalságba kapaszkodó, a szerelemre éhes, az egyhangúságból menekülő, kaland felé rohanó férfi néz ránk.

Azután az egyhangú zakatolásba a megtett utak hangulatai elegyednek az első, amikor még nem ismerte Ceciliát, azután az első ismeretség láza, a mind türelmetlenebb utazások, amikor a titok édességével szállt fel a római expresszre és járta Rómát a lánnyal és furdózott második fiatalsága napsütésében, római tavaszában. Azután a vonat kiverte taktusokra megelevenedik és elvonul ennek a szerelemnek a története.

Ahogy az író kibontja egy utazás apró mozzanataiból a már lejátszódott számtalan előzőt, ahogy az utazás tétlenségéből átvezeti az olvasót a mindig működő gondolkodás aktivitásába, ahogy a római expressz különböző útjait kíséreljük végig ennek az egyetlen egy utazásnak a keretében, tehát ahogy a valóság és a múltban lejátszódott valóságos utazások között különbséget tesz, élesen elhatárolja őket és logikusan összekapcsolja, az egyiket kibontva a másikkól. az egyiknek mozzanatait hozzákapszolva a másikkhoz, ebben a módszerben kell keresnünk Butor újdonságát, regénye új lehetőségeket megcsillantató formáját, technikáját.

Mert Delmont egyetlen egy pillanattig sem szűnik meg konkrét embernek lenni. nem olvad fel emlékeiben, csupán annyit enged meg magának álmai terén is, amennyit egy jólnevelt párizsi polgár megengedhet, aki most történetesen nem az első osztályon utazik, mint tenni szokta, hanem harmadikon, a kaland természetéhez méltóan. Egy pillanattig sem lelki utazás ez, tehát nem a „modern” íróknál szokásos egyhelyben állás és mégis száguldás a képzelet szárnyán. Delmont végig megmarad emberi mivoltában, nem lesz álmodozó és ebben a mivoltában mítikus a nő hős nem lesz betegesen önelemző mániákus. Butor mértéktartóan tudja hőst bemutatni. Delmont ember marad, aki a gyorsvonat harmadosztályán utazik egy csomó más, hasonlóan megrajzolt ember társaságában, emlékei mindvégig emlékek, a valóság nem elmosódott maszat a hős háta mögött, hanem kitapintható háromdimenziós tér, amelyhez a negyedik,

az Idő a legtermészetesebb módon csatlakozik, de kapcsolatában két részre is bomlik: múlttá és jelené válik. A hős egy útját írja meg Butor, de úgy, hogy a hős többi útja is, amelyeket megtett a Párizs és Róma közötti úton e felé az út felé visznek, idetorkollik minden múltbeli esemény.

Butor ismét visszaszerezte a leírásnak elveszett tekintélyét. Így maradhat meg a valóság kereteiben, így kapja meg Delmont emberi méreteit ez akadályozza meg, hogy ne váljék álom- és képzelet-iovagga, mint annyi sok hőse a modern regénynek. Butor regényében a realitás van jelen (nem a realizmus, mint a XIX. század regény-jellegzetes-ség!), nincs szüksége sem a fantasztikumra, sem a mélylélektanra, sem a csodára, hogy hőse egész emberi, lelki, társadalmi mivoltát felrajzolja élénk. Sőt nincsenek filozófiai ambíciói sem, nem a maga módján értelmezni, hanem megmutatni akarja, nem az embert általában, hanem csak Leon Delmont negyvenöt éves férfit állítja élénk, aki az olasz Scabelli cég párizsi képviselőjének a főnöke, négy gyermek apja, és aki Rómába utazik, hogy élete egyetlen fénypontjára, a fiatal Ceciliával kezdődött viszonyára feltegye a koronát: elhagyja a családját és vele éljen.

Természetesen a regény így még határozottabban kap társadalmi hátteret, vonatkozásai özönével pedig utat nyit mind a francia polgári élet egyes szempontjainak felméréséhez, mind a témából következő költői hangulatok irányában. Egyfelől a francia polgár szimbólikus életútja bontakozik ki, aki a jövőbe indul, álmai kinyílt örömeiben halad és egyszer csak azt veszi észre, hogy végérvényesen a múltba ért, s nem tud szabadulni belőle. Egy helyen a hős így elmélkedik a vele utazó fia-

tal párról, akik azt gondolják, hogy végül is sikerült a magánosság falát ledönteniök: „Amikor visszatértek és ismét Párizsban lesztek, az élet nehézségeinek hengerei között, amelyek ismét elkapnak benneteket, összetörnek, hova lesztek? Tíz év múlva mi marad belőletek, egytértétekből, örömetekből, amely most tagadja a fáradtságot... Mi marad mindabból, ha jönnek a gyerekek, amikor ön, Pierre, halad előre — a talán éppen olyan buta hivatalában, amilyen az enyém is, vagy még rosszabban, amikor egy csomó tisztviselőnek parancsolhat, akiket rosszul fizet, mert hát haladni kell ebben a taposómalomban; amikor lesz már lakásuk, amelyről annyit álmodoznak most a Pantheon tér 15 alatt? Tekintetében ugyanaz a gond tükröződik-e vagy a bizalmatlanság...?” Íme egy élet múltja és jövője, és ennek van társadalmi alapja és háttere is: Delmont nemcsak lélekben polgár, hanem külső életében is az.

És van egy álombeli Rómája is Delmontnak, amit vágyai szíveztek ki és negyvenöt éve minden szenvedélyével és tapasztalatával épített fel magának, és amely a már soha el nem érhető Ceciliában öltött testet. Butor világosan látja, az álom nem tud valósággá válni, tehát nincs is értelme feloldani benne az embert. Mondanunk sem kell: a francia polgár újréttü arca néz felénk az ilyen módon megírt regényből. Módszérének ez az eredménye az, amely távlatot ad a regényírás terén az újabb kezdeményezéseknek. Új fejezet kezdődik a modern nyugati regényirodalomban? Hogy ezt megállapíthassuk, újabb megvalósítások is szükségesek. Egycélre csupán érdekes jelenségként kell kezelnünk, amely a regényírás technikája előtt új lehetőségek kapuit nyitogatja.

