

## A 98-as nemzedék szerepe a regény műfaji kereteinek kitágításában

A 98-as nemzedék szerteágazó irodalmi tevékenységén belül az egyik legérdekesebb téma az, hogy ezen írók miként vélekedtek a különböző műfajokkal kapcsolatos hagyományokról, mennyiben tartották tiszteletben az adott szabályokat, és milyen újításokat vezettek be.

A három műfaji kategória közül a regény területén figyelhetjük meg az első és legjelentősebb változásokat. Ebből a szempontból kiemelkedő fontosságú az 1902-es év, ekkor jelent meg ugyanis a 98-as nemzedék négy írójának egy-egy regénye: Barojától a *Camino de perfección*, Unamunótól az *Amor y pedagogía*, Azoríntól a *La voluntad*, és Valle-Inclántól a *Sonata de otoño*. Ez az év még a realizmus nyomdokán halad, mégis megjelennek az első újítások: a négy regény közül három túllép a műfaj korlátain, egy pedig még a regény irodalmi műfajának meghatározása alól is kibújik, s egy új kategória, a *novela* (magyarul „régény”) képviselője lesz.

A négy író közül *Baroja* az, aki a leghűebben követi a műfaj eddig tiszteletben tartott szabályait. Ennek ellenére ő is foglalkozik a regény problémájával, különböző írásaiban ő is sokat elmélkedik a regényről, sőt vitába is száll Ortegával. Ő is a megfelelő utat keresi, ezért regényei nagy része kísérleti jellegű. Az a tény pedig, hogy egyik legfontosabb regénye — a *Paradox, rey* — a realista ábrázolásmód mellett már teret ad a fantáziának is, s hogy a legtöbb regénye párbeszédes formában íródott — ez lesz Unamuno regényeinek egyik legjellegzetesebb tulajdonsága-, arra utal, hogy az újítások az ő munkásságán is nyomot hagytak.

Az „új regény” jellemző vonásai legjobban **Unamuno** művében fedezhetők fel, már ebben a korai pillanatban is, az *Amor y pedagogía* című regényben. Előző művében (*Paz en la guerra*) az író még alkalmazkodott a realista iskola szabályaihoz, olyannyira, hogy saját maga is elismeri, Benito Pérez Galdós példáját követve a regényben alig van olyan részlet, melyet ő talált volna ki, az összes jelenet konkrét dokumentumokon alapszik. Pár évvel később azonban rájön, hogy ezzel a módszerrel nem tudja önmagát teljes mértékben kifejezni, ezért 1902-ben, az *Amor y pedagogía*-ban már egy új technikát alkalmaz.

Bár még nem használja a *nivola* kifejezést, az *Amor y pedagogía* előszavában Unamuno utal arra, hogy nem egy szokványos műről van szó, hiszen „ez a regény tréfák, kópéságok és esztelenségek abszurd keveréke”, ez egy „regény vagy mi” amit maga Unamuno sem mer egy adott műfajba sorolni, ezért arra is előre figyelmeztet, hogy valószínűleg sokakat meg fog majd lepni.

Az *Amor y pedagogía* már tartalmazza a *nivola* legjellegzetesebb vonásait. Legfeltűnőbb tulajdonsága talán egy formai, technikai jellegű újítás: az egész regény párbeszédkekből épül fel, a szöveg több, mint fele párbeszéd. A főszereplő — Apolodoro — életének értelmét keresi úgy, hogy beszélget (ugyanúgy, mint később Augusto Pérez, a *Niebla* főszereplője). A párbeszéd gyakran egy konkrét személlyel zajlik, néha azonban belső monológ. Mindkét módszer a modern regény egyik legfontosabb formai képződménye, hiszen az író a külső cselekményeket háttérbe szorítva sokkal inkább a belső eseményekre figyel.

Ezzel összefügg az is, hogy a szereplők ábrázolásakor a *nivola*-ban már nem érvényesül az a realista látásmód, mely szerint a főszereplő a külső valóság ellen küzd, hanem inkább „agonizál”, azaz saját belső problémáival, a benne felmerülő kérdésekkel foglalkozik. Többször is felmerül Shakespeare és *Hamlet* neve, a jól ismert kérdéssel — „Lenni vagy nem lenni?” —, mely tulajdonképpen az unamunói hősök legfőbb problémája. A két regény főszereplője még abban is hasonlít egymásra, hogy a másik nemi szembeni vereségük létük tragikus felfogásához, majd a halálhoz vezet.

Unamunonál nagyon fontos szerepet játszik az elő- és utószó. A regény tehát nemcsak formai, hanem szerkezeti szempontból is kitolja határait: szükség van egy előszóra, egy utószóra, sokszor még „utó-előszóra” is, melyek ugyanúgy részét képezik a regény-

nek, sőt sokszor igen jelentős részleteket fednek fel — ugyanezt megfigyelhetjük Baroja és Azorín esetében is. Az *Amor y pedagogía* utószavában Unamuno említést tesz arról, hogy a regénynek többféleképpen kellene végződnie (ez sem hagyományos felfogás!): érdekes lenne, ha egy adott ponton kettéágazna és két végkifejlet felé haladna tovább, az olvasó pedig azt a megoldást választhatná, amelyiket akarja. Ez a megoldás ugyan „egyáltalán nem eredeti, de igen kényelmes” — mondja Unamuno. Ez nem annyira téves elképzelés, „mint amilyennek első látásra tűnik” folytatja, hiszen a „művészet nem köteles elfogadni a determinizmust” sőt éppen a célja, hogy a művész önállósodjon, és a determinizmus igájától megszabaduljon.

Bár még nem találkozunk azzal a kettősséggel, ami a *Niebla* leghíresebb jelenetében bontakozik ki alkotó és teremtmény között, az *Amor y pedagogía* utószavában a szerző beszámol nekünk arról, hogy meglátogatta don Fulgenciot — a regény egyik szereplőjét —, aki átadott neki két kéziratot; az egyik az az *Apuntes para un tratado de cocotología*, melyet az utószó után olvashatunk el. Eltűnnek tehát a határok alkotó és teremtmény, valóság és fikció között, és a szereplő kilép a műből. Az alkotó és „alkotott” közötti határok elmosását, az írónak és az elképzelt valóságnak az egymáshoz közelítését szolgálja egy technikai megoldás is: az *Amor y pedagogía* jelen időben íródott, ezzel azonos síkra kerül az író, a szereplők, de még az olvasó jelen ideje is. Ez is bizonyítja, hogy a technikai újítások elválaszthatatlanok az ideológiai tartalomtól.

Unamuno majd csak utólag, az 1914-ben megjelenő *Niebla* (Köd) című, leghíresebb művében találja ki a *nivola* (régeny) elnevezést, s ezzel végképp elismeri, hogy regénye(i) nem felel(nek) meg a műfaji előírásoknak. A *Niebla* konkrétan is visszautal az öt megelőző regényre. Az előszóban ugyanis Víctor Goti említést tesz mesteréről, Fulgencio Entrambosmaresről, aki az *Amor y pedagogía* egyik szereplője volt. A XIII. fejezetben pedig Augusto Pérez találkozik Avito Carrascal-lal, az apával, aki elveszítette fiát az *Amor y pedagogía*-ban, és aki most elmeséli Augustonak „fia szomorú történetét” — azaz a regény tartalmát —, és a történekből levont tanulságot: minden egyes embernek önmagának kell megtanulnia az életet. Pár évvel az *Amor y pedagogía* után, a *Niebla* megírásakor, Unamuno nemcsak felidézi Avito Carrascalt, hanem utóla-

gosan a „*personaje nivolesco*” („régény”-beli szereplő) kategóriába sorolja.

Az új módszer legfontosabb vonásai pontosan azok, melyeket már csírájukban megfigyelhettünk az *Amor y pedagogía* című regényben. Ezekre Unamuno a *Niebla* XVII. fejezetében utal, Víctor alakján keresztül, aki a műben egy ugyanolyan regény megírására készül, mint maga a szerző. Ami a *nivola* (azaz „régény”) elnevezést illeti, így szól:

„Manuel Machado, a költő, Antonio testvére mesélte nekem egyszer, hogy elment Eduardo Benothoz, hogy felolvasson neki egy szonettet, amit alexandrinusokban, vagy nem is tudom milyen keverék formában írt. Fel is olvasta neki, mire Eduardo így szólt: «De hát ez nem is szonett!..» «Nem, uram — mondta neki Machado —, ez nem szonett, hanem... *szonitt*». Hát ezért gondoltam, hogy az én regényem sem regény lesz, hanem... Hogy is? *regén...*, *renyég*, nem, nem is, *régény*. Ez az! *Régény!* Így majd senkinek sem lesz joga azt mondani, hogy megsérti a műfaj törvényeit... Új műfajt találok ki, s új műfajt kitalálni annyit jelent, mint új nevet adni neki, azután pedig olyan törvényeket követelek, ami nekem tetszik.”

Humoros formában bár, de Unamuno megadja magának a szabadság lehetőségét: mivel nem akar megfelelni a regény — mint műfaj — szűkre szabott korlátainak, kitalál egy új műfajt, a *régényt*. Ezzel egyben kifejezésre juttatja azt a gondolatát is, hogy egy írónak joga van az újításra, arra, hogy a már meglévő műfaji formákat a maga kedve szerint alakítsa. Ez ma már nem forradalmi gondolat, de akkoriban, mikor még a XIX. század nagy mestereit feltétlen tisztelet övezte, igen eredeti volt.

Az előbb említett fejezetben, Víctor — azaz Unamuno — felsorolja az új műfaj legjellemzőbb vonásait is. Ami a megírás folyamatát illeti, a legfontosabb az, hogy a regénynek nincs eleve meghatározott tartalma, az írás során alakul csak ki, hogy pontosan miről is fog szólni. Ez az úgynevezett „*vivíparo*” módszer, melynek során — szemben az „*ovíparo*” írással, mely a megfigyelésen, az adatgyűjtésen és egy előre megírt vázlaton alapszik- az író előzetes terv nélkül dolgozik, s a legfontosabb szerepet a pillanatnyi ihlet, a képzelet kapja. A *nivola* másik legfontosabb tulajdonsága az, hogy teljesen eltűnnek a leírások, és a mű alapjában véve párbeszédnek egymásutánja. „A legfontosabb, hogy a szereplők beszéljenek, sokat beszéljenek, még akkor is ha nem mondanak semmit”- mondja Víctor

Goti. Ha párbeszédre nincs is lehetőség, mert a szereplő például éppen egyedül van, akkor lehet alkalmazni a monológot. Ennek egyik különös formája, amikor a szereplő egy kutyához beszél, azaz látszólag van beszélőpartnere, mégis csak az ő hangját halljuk; a másik pedig a „soliloquio” amikor is a szereplő egyedül van, és egyes szám első személyben, önmagában beszél. A párbeszédnek ilyen nagy aránya azért lényeges, mert a regény műfajának egyik legjellemzőbb vonása éppen a leírás volt, amely ezzel eltűnik, és helyet ad egy olyan formának, ami inkább a drámára volt jellemző. A két műfaj határai tehát összemosódnak.

Az előbbieken felsorolt vonások mellett azonban a *Niebla* egyik legnagyobb sikert aratott újítása a XXXI. jelenet, amikor a regény főszereplője személyesen találkozik magával az íróval, Unamunóval. Augusto Pérez, a regény főszereplője és Unamuno úgy beszélgetnek egymással, mintha a regényíró maga is a mű egyik szereplője lenne csupán, vagy mintha Augusto is a valós világ egyik alakja lenne. Itt is eltűnik tehát a különbség alkotó és teremtmény között, ezt a „játékot” előlegezte meg az *Amor y pedagogía*. Nemcsak az író alkot, és hoz létre egy szereplőt, hanem a szereplő is létrehozza az író, oly módon ahogyan az ember is maga teremti meg Istent. A hagyományos történetekben az író hatalma megkérdőjelezhetetlen volt, ezzel szemben Unamunónál a teremtmény egy szintre kerül az alkotóval, akire ugyanaz a sors vár majd, mint az általa létrehozott figurákra.

Az előző korszakra jellemző regényektől egészen eltérőt alkotott José Martínez Ruiz „Azorín” is, akinek 1902-ben megjelent *La voluntad* című műve, az író talán legismertebb és legfontosabb alkotása, a műfaj terén mindenképpen.

A regény legeredetibb vonása talán az, hogy szinte egyáltalán nincs cselekménye. Az egyetlen ilyen jellegű történés a főszereplő, Antonio Azorín és Justina szerelme, de ez az első fejezetben véget is ér, ezen belül is aránytalanul kevés helyet foglal el, és egyáltalán nem hangsúlyos: a két „szerelmes” egy szót sem vált egymással. A második és harmadik fejezetben a cselekmény szerepe még kisebb, a történetet kizárólag Azorín utazásai alkotják, s csak elmélkedései szempontjából van szerepük, egészen az Iluminada-val való találkozásig, akit végül is a főszereplő feleségül vesz. De erről is majd csak az utószóából értesülünk. A regény keretei tehát itt is teljesen

megváltóznak: a regényen belül elmélkedések, gondolatok-játsszák a főszerepet, s a kevés cselekmény egy része is az utószóban kap helyet.

Ugyanúgy, mint Unamuno *Niebla* című regényében, Azorínnál is a regény egyik fejezete írja le, hogy az író szerint milyennek is kell lennie a regénynek. Unamunohoz hasonlóan Azorín is a szereplő szájába adja saját szavait, így fejt ki véleményét a regény és más műfajok érvényességéről, vagy inkább elavultságáról. Ez a híressé vált XIV. fejezet tulajdonképpen Antonio Azorín és Yuste párbeszéde, ahol a két szereplő — de elsősorban a mester — fejt ki véleményét, s szólal fel a formai hagyományok ellen, annak ellenére, hogy konkrétan egyikük sem használja az újítás szót.

Ebben a fejezetben derül ki, hogy a regényben „először is nincs cselekmény”, azaz legfontosabb vonása az, hogy nem történik benne semmi. Alátámasztva azonban annak a technikának az érvényességét, amit már a regény első oldala óta használ, szól a leírás fontosságáról is:

„Egy művész nagyságát az határozza meg, hogy mennyire érzi a tájat, a természetet... Egy író annál művészebb, minél jobban ki tudja fejezni a táj által kiváltott izgalmat, érzelmeket... Ez egy teljesen, vagy majdnem teljesen modern érzelem. (...) ...számomra a táj az irodalom művészetének legmagasabb foka...”

A cselekmény helyét tehát átveszi a leírás, mely eltér a realista ábrázolásmódra jellemző leírástól, hiszen szerepe nem a konkrét, objektív megjelenítés, hanem egy érzelem létrehozása.

Emellett a következő lényeges elem — ugyanúgy, mint Unamunonál — a párbeszéd. Ezzel kapcsolatban a regény főszereplője Antonio Azorín, a már említett a XIV. fejezetben kijelenti: „a kortárs regényben van valami, ami még hamisabban cseng, mint a leírások, és ezek a párbeszéddek”. Cervantestól egészen Galdósig a regények egyik hibája éppen az volt, hogy a bennük fellelhető párbeszéddek nem olyanok mint az életben, túl filozofikusak, mesterkéltek, túl összefüggőek, összeszedettek, hiányoznak belőlük a valós párbeszéddek jellemzői: a szünetek, a rövid és hibás bekezdések, ezért ezek a regények messze nem tökéletesek. A dráma hibája is éppen az, hogy bár párbeszédre épül, ezek igen távol állnak a valós párbeszédektől:

„Pontosan ez a színház legnagyobb hibája, és ezért mondom azt, hogy a színház ipari művészet, mely távol áll az irodalomtól...

(...) ...ezek az emberek, akik automatikusan az utószó felé tartanak, akik olyan nyelven beszélnek amelyet ma már nem is használunk, akik egy természetellenes közegben mozognak, mert itt egy kalandról, egy különleges dologról, nem pedig normális állapotról van szó...”

Azorín párbeszédei azonban eltérnek Unamuno párbeszédeitől. Még akkor is, ha nem egyedül van a szereplő, inkább monológot ad elő: megosztja a másikkal gondolatait, aki azonban — az esetek nagy többségében — nem reagál a mondottakra. Ez jellemzi például Azorín és mestere, Yuste párbeszédeit a regény első fejezetében: Yuste beszél, elmélkedik, Azorín nem reagál, s csak később, mestere halála után, utal vissza ezekre a gondolatokra. Unamuno maga is kijelentette, hogy a regény párbeszédek sora, Azorín azt mondhatta volna, hogy leírások és monológok egymásutánja. Hogy ezek milyen arányban, és milyen rend szerint követik egymást, kitűnik a már említett XIV. fejezet következő részletéből:

„(...) a Goncourt testvérek, akik szerintem legközelebb kerültek a *desiderátum*-hoz, nem egy életet írnak le, hanem részleteket, különálló benyomásokat (vagy érzelmeket)... Ennek következtében a szereplő, két ilyen részlet között, a saját életét éli, amivel a művész nem is foglalkozik, de a művész nem is érzi kényszerítve magát, hogy — mint a régi rendszerben —, részletről részletre, reggeltől estig leírja a főszereplő tetteit és cselekedeteit..., ez abszurd is lenne, mert egy egész élet úgyszemint fér bele egyetlen kötetbe, és épp elég az, ha tíz, húsz, vagy negyven benyomást (vagy érzelmet) át tudunk adni...”

A regény tehát részletekből, benyomásokból, apró pillanatokból épül fel, hiszen nem az az érdekes, hogy a szereplő életét megismerjük, inkább véleményét, gondolatait közli velünk. Azorín nem törekszik arra, hogy a figyelmesen összegyűjtött részleteket rendszerezze, esetleg kronológiai sorrendbe állítsa, és valamiféle formát adjon az egésznek, csupán különálló részletek egymásutánját adja, melyek megmutatják, hogy a szereplő abban az adott pillanatban éppen mit érzett és mire gondolt. Evvel szorosan összefügg az is, hogy az író nem írja le a szereplőt, az olvasó csak a monológok alapján kap egy bizonyos képet róla, semmi más nem befolyásolja. A főszereplő, Antonio bemutatása is csupán a szereplő tudatos gondolatvitelének ábrázolásából áll.

A szereplővel kapcsolatos Azorín egyik legérdekesebb újítása is: a szerző — eredeti nevén José Martínez Ruiz — az első regényeiben — *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) és *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) - saját maga által kitalált szereplő, Antonio Azorín nevét használja majd a valóságban, s ez nemcsak arra ad alkalmat, hogy a szerző megjelenjen ezekben a regényekben, hanem fordítva is, a valós életben is megpróbál az általa alkotott személlyel azonosulni, annak megfelelni. A szerző tulajdonképpen egy idealizált kép létrehozására törekszik, amelynek aztán később megpróbál megfelelni; ezért elmondhatjuk, hogy az írás, az alkotás az önmegvalósítás egy formája, egy olyan folyamat, melynek során saját magát próbálja létrehozni. A regény szereplője teremti majd meg a szerzőt, aki ebből a szempontból még meszebb megy, mint Unamuno, s a kitalált szereplő tulajdonképpen azonos az íróval, a két személy felcserélhető.

A megkettőződésnek ilyen foka után már egyáltalán nem meglepő, hogy a regény teljesen valóságos irodalmi személyiségekre és eseményekre is utal: említi Baroját, véleményt mond az egész generációról — „egy akarat, energia nélküli, határozatlan, dönteni képtelen generáció, amely nem olyan vakmerő, mint a romantikus generáció volt, és nem is olyan határozott, mint amilyenek a naturalisták” —, de szól valóságos eseményekről is, mint például Larra temetése. Ha nem alkalmazna egészen új módszereket, a regény tűnhetne akár dokumentumnak is.

Ami a mű szerkezetét, felépítését, a különálló kis részek egymásutánját illeti, Azorín nem szól róla, ezért a mű látszólag rendezetlen, s emiatt sokszor bírálták is. A szerző évtizedekkel később utalt rá, hogy művét teljesen tudatosan írta, és hogy a különböző részek igenis koherensek, a kritika pedig elfogadta kijelentését.

Mindenesetre Azorín is új elbeszélő technikát használ, mely igen sok vonásában emlékeztet Unamuno módszerére — párbeszéd fontossága, megkettőződés —, az eredmény mégis más. Érdekes, hogy azonos kor írói hasonló technikát alkalmazva próbálják a regény műfaját megújítani.

Azorín azonban nemcsak Unamuno, hanem Pérez de Ayala véleményét is osztja, és későbbi műveiben másfajta újításra törekszik majd: megpróbálja a regényen kívüli technikákban keresni az írás megújításának lehetőségét, kihasználva a festészet és a mozi által

nyújtott lehetőségeket is. Ebben az irányban indul el egy másik nagy író: Valle-Inclán is.

Az 1902-ben megjelent **Valle-Inclán** mű, a *Sonata de otoño* sem tiszta műfaj. Erre utal a mű címe is, hiszen a szonáta zenei kompozíció, ugyanakkor maga a szó a *szonett* kifejezést is eszünkbe juttatja, miközben a regény műfajra semmiféle utalás nincs. Ezért az első pillanatban leginkább verseskötetre számíthat az olvasó, annál is inkább, mert az évszak megjelölése szintén inkább a lírával van kapcsolatban, az ősz hangulatát idézi. Tartalmi összefüggés is van az évszak és a történet között: a *Sonata de otoño* egy késői szerelemről szól, és ha figyelembe vesszük, hogy ezt a művet a következő években még három *Sonata* követi majd, és mindhárom a különböző évszakokról kapva nevét, nyilvánvalóvá válik, hogy minden egyes rész az évszaknak megfelelő érzelm, szerelem megjelenítése. Az évszakok egyben a főszereplő életkorára is utalnak, s teljes összhang valósul meg az évszakok által sugallt hangulat és a történetek között.

Ami a zeneiséget illeti, nem véletlen a cím, hiszen a zene szintén jelen van a műben, s igen fontos szerepet játszik. Egyértelműen modernista regényről van szó, mely úgy próbálja egyénibbé, szubjektívabbá tenni mondanivalóját, hogy sajátos zenét, ritmust kölcsönöz neki. Ez megjelenik tartalmilag: a kutyák ugatása, a kakasok kukorékolása, a későbbiekben pedig a kút csobogása, Concha boldog kelta táncokat idéző éneke, de még a csend is sajátos hangulatot árasztanak, amit maga az író édes és boldog emlékeket ébresztő „vidám ritmus”-ként említ. A regény nyelvezete is erősen zenei hatású, ez megnyilvánul az igen szuggesztív, csengő, különös gonddal kiválasztott szavak használatában, a mondatok felépítésében és jellegében — gyakori felkiáltó mondatok és ismétlés —, valamint bizonyos képek — például a kút — ismétlődő megjelenésében. A többször megjelenő elemek igen fontos szerepet játszanak a szerkezetben is: az érzelmek és hangulatok akár a zenében, úgy jelennek meg, mint különböző motívumok egybeszövése. Nemcsak a *Sonata de otoño*, hanem mind a négy szonáta ugyanígy épül majd fel, a stiláris eszköztár különböző variánsait vonultatva fel: az évszakok által sugallt hangulatok és az ezekben kifejeződő szerelmek a különböző zenei műfajokban alkalmazott kategóriákat — hangnem, tempó, dinamika, stb. — tükrözik.

A regény azonban sok szempontból jobban ragaszkodik a regény műfaji szabályaihoz, mint a két előbbieken tárgyalt alkotás: a cselekmény könnyen nyomon követhető, a szereplők valóban kommunikálnak egymással, a formai újítások sem olyan feltűnőek. Mégis elmondhatjuk, hogy szakít a hagyományokkal: a realista ábrázolásmód helyét egy belső, intim szféra feltárása váltja fel.

A regény felépítése Azorín elméletére emlékeztethet bennünket, aki csak bizonyos pillanatok, részletek megörökítésére törekszik: a *Sonata de otoño* Bradomín márki memoárjának csupán részleteit tartalmazza, de még ezek között is csak azokat a képeket villantja fel, melyek a belső történések szempontjából lényegesek.

Valle-Inclán művében is fontos szerepet kap a táj szubjektív ábrázolása. De nem a Spanyolország jelenét híven megelevenítő La Mancha kopár síkságai jelennek meg itt — mint Azorínnál —, hanem a modernista stílus szerint ábrázolt arisztokrata paloták, kertek, és szökőkutak. A csobogó vizű kutak, az eső áztatta és lehullott falevelekkel borított ösvények nemcsak a „szép és távoli emlékeket” idézik, hanem a pillanatnyi hangulatot és az elkerülhetetlen elmúlást, a halált hozó végkifejletet jövendölik.

Az irodalomnak más művészetekkel való ötvözésére utal a festményekre emlékeztető, igen erős képszerűsége törekvő ábrázolásmód, amely elindítja Valle-Inclánt azon az úton, mely a valóságot a fikcióval ötvözi, s majd jóval később az „esperpento”-hoz vezet, amikor is a szatíra segítségével a valóságot úgy mutatja be, mintha egy torzító, konkáv tükröt tartana eléje.

Későbbi munkássága alapján mondhatjuk majd el azt is róla, hogy — mint Unamuno és Azorín — Valle-Inclán is létrehoz magáról egy imázst, mely képzeletének szülötte, de amihez olyannyira ragaszkodik majd, hogy egész élete az általa kitalált fantasztikus legenda megvalósítása, s megpróbálja valós énjét egy legendás alak képére alakítani.

Az előbbieken tárgyalt regényekben megnyilvánuló újítási törekvésekkel egybecseng a generáció több kiemelkedő alkotójának véleménye is. Ortega y Gasset szerint a regény tematikai szempontból nem tud újat nyújtani, ezért a megoldás az lehet, ha a kalandos cselekményszöveget a pszichológiai leírás váltja fel. Pérez de Ayala már nem ilyen optimista: véleménye szerint a regény műfaja önmagában feloldhatatlan ellentmondást hordoz — objektivitás és szub-

jektivitás kettőssége —, ezért nincs lehetőség a műfaj megújítására sem. Ugyanerre a problémára adta Unamuno, Azorín és Valle-Inclán azt a választ, hogy a műfaj kereteit kell tágítani.

Az irodalmi műfajok terén a XX. században bekövetkezett változások természetesen nemcsak a regény műfajára, és nemcsak Spanyolországra jellemzőek — világjelenségről van szó —, s ezt a század elején kezdődő újítási folyamatot — mint jól tudjuk — ennél sokkal nagyobb formai újítások követték. A kezdeteket azonban nem lehet elvitatni a 98-as nemzedék nagy íróitól.

Budapest

Klempáné Faix Dóra

### Bibliográfia

- Miguel de Unamuno: *Niebla*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994  
 Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía*, Alianza Editorial, Madrid, 1989  
 Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de otoño y Sonata de invierno*, Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1944  
 Azorín: *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1959  
 Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos*, Campo Abierto, Editorial Gredos, Madrid, 1969  
 Francisco Ayala: *Realidad y ensueño*, Campo Abierto, Editorial Gredos, Madrid, 1963  
 Andrés Amorós: *Introducción a la novela contemporánea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1974  
 Luis Fernández Cifuentes: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1982  
 Donald Shaw: *La generación del 98*, Cátedra, Crítica y estudios literarios, Madrid, 1989  
 Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle-Inclán*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1969  
 Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en „El ruedo ibérico”*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1975  
 Antonio Risco: *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1977  
 Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1970