ETO: 39 + 809.451.1 + 894.511 + 930.85 YU ISSN 0350—2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

48

13 ÉVF. 1981. SZEPTEMBER 3.

HUNG. KÖZL.	13. ÉVF.	3.(48)SZ.	169–364 L.	NOVI SAD – ÚJVIDÉK	1981. SZEPTEMBER

ETO: 39 + 809.451.1 + 894.511 + 930.85 YU ISSN 0350—2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete Tmasz folyóirata

13. ÉVF. 1981. MÁRCIUS—JÚNIUS 3

HUNG. KÖZL.	13. ÉVF.	3. (48.) SZ.	169–362. L.	NOVI SAD–ÚJVIDÉK	1981. SZEPTEMBER

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK / HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA / PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES / HUNGAROLOGISCHE MITTEILUNGEN

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete Tmasz folyóirata

Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete Tmasz a Tartományi Tudományügyi Önigazgatási Érdekközösség támogatásával

Szerkesztő bizottság: Bori Imre (fő- és felelős szerkesztő), Jung Károly, Mikes Melánia, Pastyik László (szerkesztő bizottsági titkár), Šulc Magdolna, Tóth Ferenc, Szeli István

Kiadótanács: Štefan Barbarič (Ljubljana), Bori Imre (Újvidék), Bosnyák István (Újvidék), Cindori Mária (Belgrád), Lazar Čurčić (Újvidék), Mirjana Fulanović-Šošić (Szarajevó), Paszkal Gilevszki (Szkopje), Hornyik Miklós (Újvidék), Božidar Kovaček (Újvidék), Ivan Meden (Zágráb), Ivanka Udovički (Belgrád), Szeli István (Újvidék)

Technikai szerkesztő: Slvako Milentijević

Szerkesztőség: Hungarológiai Közlemények 21 000 Novi Sad—Újvidék, Stevan Musić u. sz. n.

Megjelenik évente négyszer

Készült a szabadkai Birografika nyomdájában

TARTALOM

József Attila-értekezlet

Hartig Tibor: Megzenésített József Attila-versek 169
Bori Imre: Bevezető 197
Bányai János: A kovács és a patkó. Adat József Attila költészet-értelmezéséhez 199
Bori Imre: József Attila-problémák 205
Szigeti Lajos: Hiánytudat és teljességigény József Attila költészetében..... 211
Thomka Beáta: A végső számvetések versei. A kései József Attila-költészet szemantikai megközelítése 219
Láncz Irén: József Attila groteszkjéről..... 229
Hornyik Miklós: József Attila képvilága és a modern magyar próza 235
Kálch Katalin: Egy József Attila-dedikáció nyomában 239
Bosnyák István: B. Szabó György József Attila-recepciója 245
Utasi Csaba: Adalék Fejtő Ferenc József Attila-értelmezéseihez 267
Gerold László: Adalékok a Symposion József Attila-képéhez 273
Pastyik László: József Attila és a jugoszláviai magyar irodalom a két háború között 281

A magyar szürrealista regény

Bori Imre: Az ezeregyéjszaka ébren álmodói. Polémikus sorok a magyar szürrealista regényről 289
Thomka Beáta: Déry Tibor Országúton című regényének szürrealista elemei .. 295
Utasi Csaba: Búcsúzó varázslat 301
Bányai János: Két dolgozat Szentkuthy Miklós (szürrealista?) regényírásáról .. 307
Pomogáts Béla: Egy kísérlet anatómiája. Kolozsvári Grandpierre Emil: Alvajárók 325
Kenyeres Zoltán: Alligátor-ballada. Sőtér István elbeszélésének szövegdinamikai elemzése 335
Gerold László: Egy Mándy-regény és a szürrealizmus 359

SADRŽAJ

STUDIJE

Naučni skup o Atili Jožefu

Hartig Tibor: Muzika na stihove Atile Jožefa 169
Bori Imre: Uvod 197
Bányai János: Kovaé i potkovica. Podatak za tumačenje poezije Atile Jožefa.... 199
Bori Imre: Problematika Atile Jožefa 205
Szigeti Lajos: Svest o nedostacima i zahtev za potpunošću u poeziji Atile Jožefa 211
Thomka Beata: Stihovi krajnjeg obračunavanja. Semantički pristup poeziji poznog Atile Jožefa 219
Láncz Irén: O groteski Atile Jožefa 229
Hornyik Miklós: Svet metafore kod Atile Jožefa i savremena mađarska proza.. 235
Káich Katalin: Tragom jedne dedikacije Atile Jožefa..... 239
Bosnyák István: Recepcija Atile Jožefa kod Derđa B. Saboa..... 245
Utasi Csaba: Prilog tumačenjima Atile Jožefa kod Ferenca Fejtea..... 267
Gerold László: Prilozi simpozionskom liku Atile Jožefa 273
Pastyik László: Atila Jožef i mađarska književnost u Jugoslaviji između dva rata 281

Mađarski nadrealistički roman

Bori Imre: Sanjari hiljaduijedne noći. Polemika o mađarskom nadrealističkom romanu 289
Thomka Beata: Nadrealistički elementi Derijevog romana „Na drumu“..... 295
Utasi Csaba: Oproštajna magija 301
Bányai János: Dva rada o (nadrealističkom?) pisanju romana Mikloša Sentkutija 307
Pomogáts Béla: Anatomija jednog eksperimenta. Kolozsvári Grandipierre Emil: Somnambuli 325
Kenyeres Zoltán: Balada o aligatoru. Tekstovno-dinamička analiza pripovetke Ištvana Šetera 335
Gerold László: Jedan Mandijev roman i nadrealizam..... 359

CONTENTS

STUDIES

Attila Jozsef Conference

Hartig Tibor: Musicalized József's verses 169
Bori Imre: Introduction 197
Bányai János: The smith and the shoe. Data on interpretation of József's poetry 199
Bori Imre: The problems of Attila József 205
Szigeti Lajos: Awareness of lack and claim to completeness in József's poetry.. 211
Thomka Beáta: The verses of final accounts. A semantic approach to the poetry of tardy Attila József 219
Láncz Irén: József's grotesque..... 229
Hornyik Milós: The image- world of Attila József and the modern Hungarian prose 235
Káich Katalin: Following a dedication of Attila József..... 239
Bosnyák István: The reception of Attila József by György B. Szabó..... 245
Utasi Csaba: A contribution to the interpretation of Attila József by Ferenc Fejtő 267
Gerold László: Contributions to the Symposion image of Attila József..... 273
Pastyik László: Attila József and the Hungarian literature in Yugoslavia between the two wars 281

Hungarian surrealist novel

Bori Imre: The Thousand and One Nights day-dreamers. The polemics on the Hungarian surrealist novel 289
Thomka Beáta: Surrealistic elements of Dery's novel „On the Highway"..... 295
Utasi Csaba: Parting magic 301
Bányai János: Two papers on Szentkuthy's (surrealist?) novel-writing..... 307
Pomogáts Béla: The anatomy of an experiment. Emil Kolozsvári Grandpierre: Somnambulants 325
Kenyeres Zoltán: Alligator ballad. Text-dynamic analysis of a story by István Sőtér 335
Gerold László: A Mandy novel and the surrealism 359

INHALT

STUDIEN

Konferenz über Attila József

Hartig Tibor: Józsefs Verse in Musik gesetzt ... 169
Bori Imre: Einleitung ... 197
Bányai János: Der Schmied und das Hufeisen. Eine Angabe zur Auslegung der Dichtung von Attila József ... 199
Bori Imre: Józsefs Problematik ... 205
Szigeti Lajos: Mangelbewusstsein und Anspruch auf die Vollständigkeit in Józsefs Dichtung ... 211
Thomka Beáta: Die Verse der letzten Berechnung. Der semantische Beitritt zur Dichtung des späten Attila József ... 219
Láncz Irén: Józsefs Groteske ... 229
Hornyik Milós: Die Metapherwelt von Attila József und die moderne unagrische Prosa ... 235
Kálch Katalin: Auf der Spur einer Dedikation von Attila József ... 239
Bosnyák István: György B. Szabós Rezeption von Attila József ... 245
Utasi Csaba: Beitrag zur Erklärungen über Attila József von Ferenc Fejtő ... 267
Gerold László: Beiträge zum Symposions Bildnis von Attila József ... 273
Pastyik László: Attila József und die ungarische Literatur in Jugoslawien zwischen den zwei Kriegen ... 281

Der ungarische surrealistische Roman

Bori Imre: Die Träumer der Tausend und einer Nacht. Die Polemik über den ungarischen surrealistischen Roman ... 289
Thomka Beáta: Die surrealistischen Elemente des Romans „Auf der Landstrasse" von Tibor Déry ... 295
Utasi Csaba: Der abschiednehmende Zauber ... 301
Bányai János: Zwei Aufsätze der (surrealistischen?) Romanliteratur von Miklós Szentkuthy ... 307
Pomogáts Béla: Die Anatomie eines Versuchs. Emil Kolozsvári Grandpierre: Die Nachtwandler ... 325
Kenyeres Zoltán: Alligatorballade. Textdynamische Erklärung der Erzählung von István Sőtér ... 335
Gerold László: Ein Roman von Mándy und der Surrealismus ... 359

JÓZSEF ATTILA-ÉRTEKEZLET

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (42.) SZ. 169—196. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511:784 KOTTA

MEGZENÉSÍTETT JÓZSEF ATTILA-VERSEK

Hartig Tibor

Szerb Nemzeti Színház, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Hartig Tibor Zrenjaninban született 1934-ben. A Belgrádi Zeneakadémia művészképző gordonka-tanszakának befejezése után zenekari állást vállalt. Évek óta az újvidéki Szerb Nemzeti Színház operazenekarának szólócsellistája.

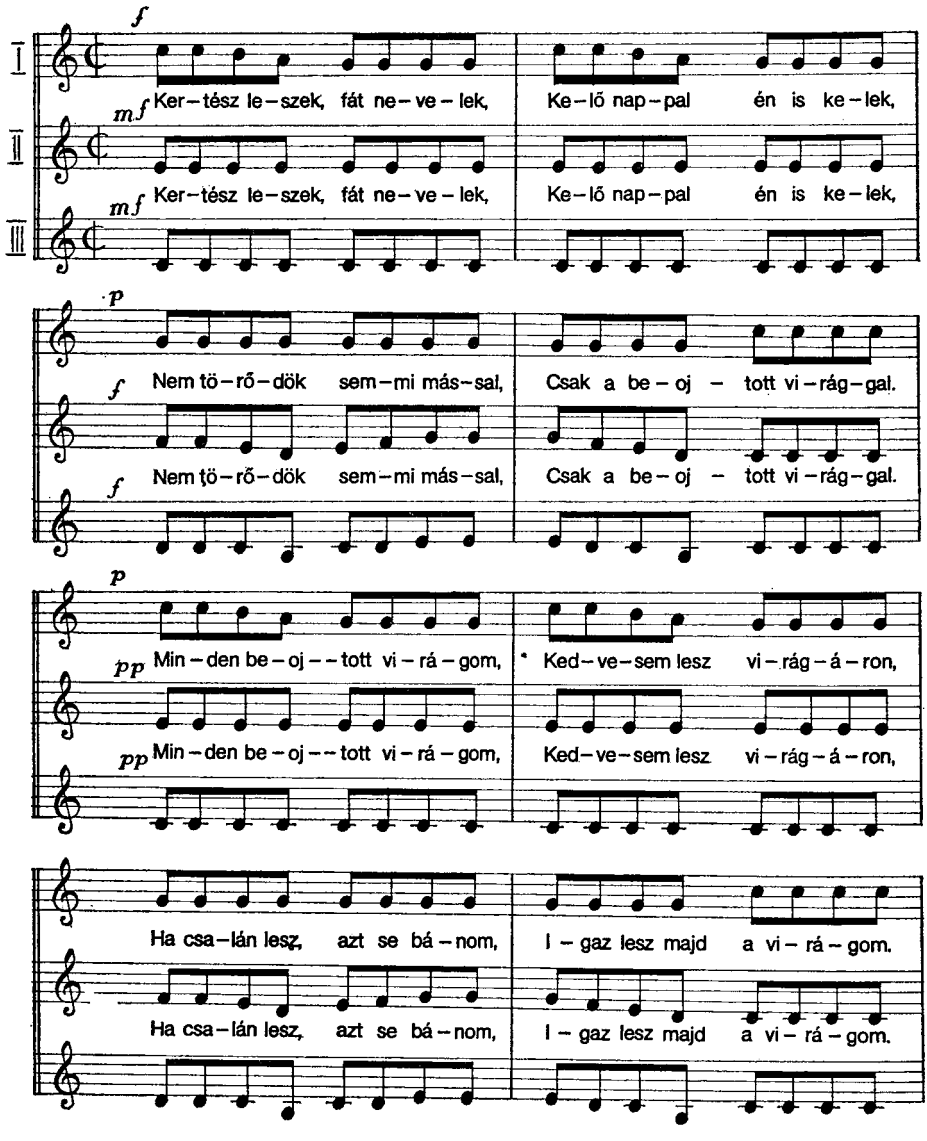
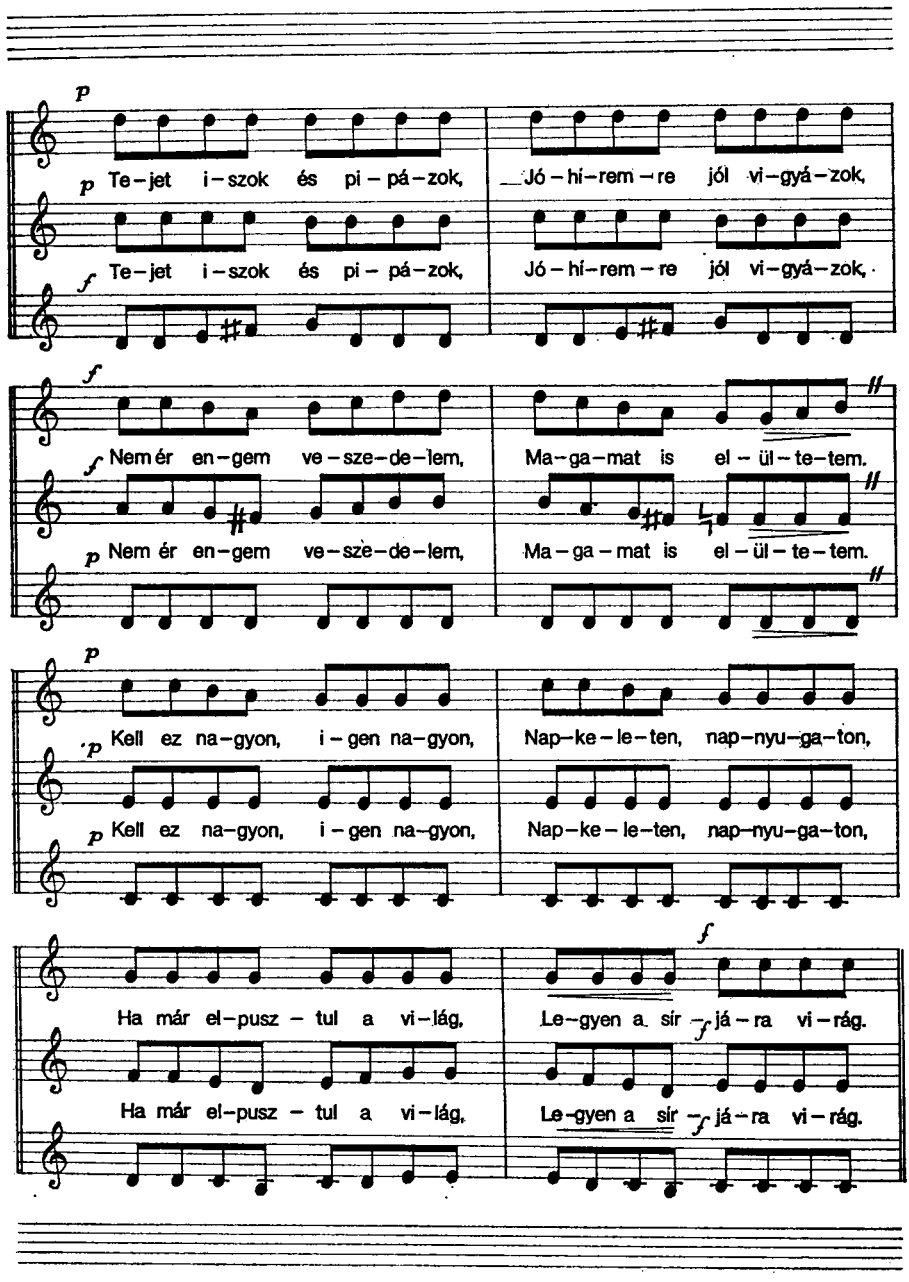
„Szerényen, de határozott következetességgel küzdötte fel magát . . . a vajdasági zenei élet ismert egyéniségei közé", írja Pándi Oszkár *Valamit keresni* . . . c. tanulmányvázlatában (*Híd* 1977/6. 760—765.). „Eleinte mint megbízható gordonkás hívta fel magára a figyelmet, majd — hosszas és sokáig titokban tartott kísérletezés után — önálló szerzeményeivel lépett a zeneértő és zenekedvelő nyilvánosság elé. Zeneszerzőként való fellépése kellemes meglepetés volt, de az igazat megvallva, nem keltett nagy feltűnést, hisz a művek természetszerűen születtek a gyakorló csellóművész mindennapjaiból, mintegy belső használatra, vagy mint első bemutatott alkotása, az *Első vonósnégyes*, az akkoriban (1966-ban) sikeresen működő Újvidéki Kvartett számára. Bármennyire különös, az első művek, nyilván a műhely falai közé zárt sokéves készülődés időszakának vajúdásai, útkeresései után, már teljes mértékben mutatják Hartig alkotói stílusának valamennyi lényeges ismérvét. A későbbi változások, egy fokozatos fejlődés jegyében, csupán a tapasztalatokból leszűrt s a modern zenei irányzatok eredményeiből óvatosan átvett zeneszerzői eljárások, főleg szerkesztési megoldások többletével gazdagították alapvető kifejezésmódját."

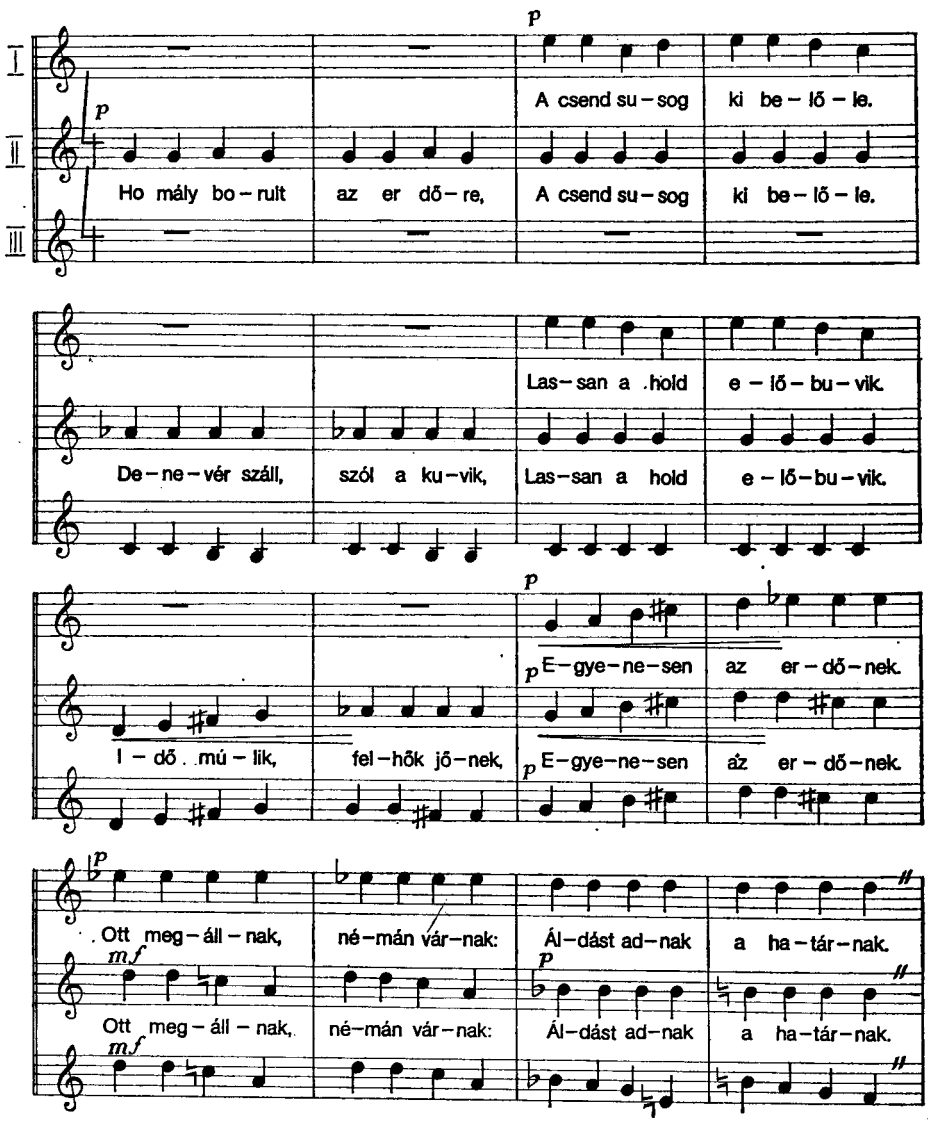
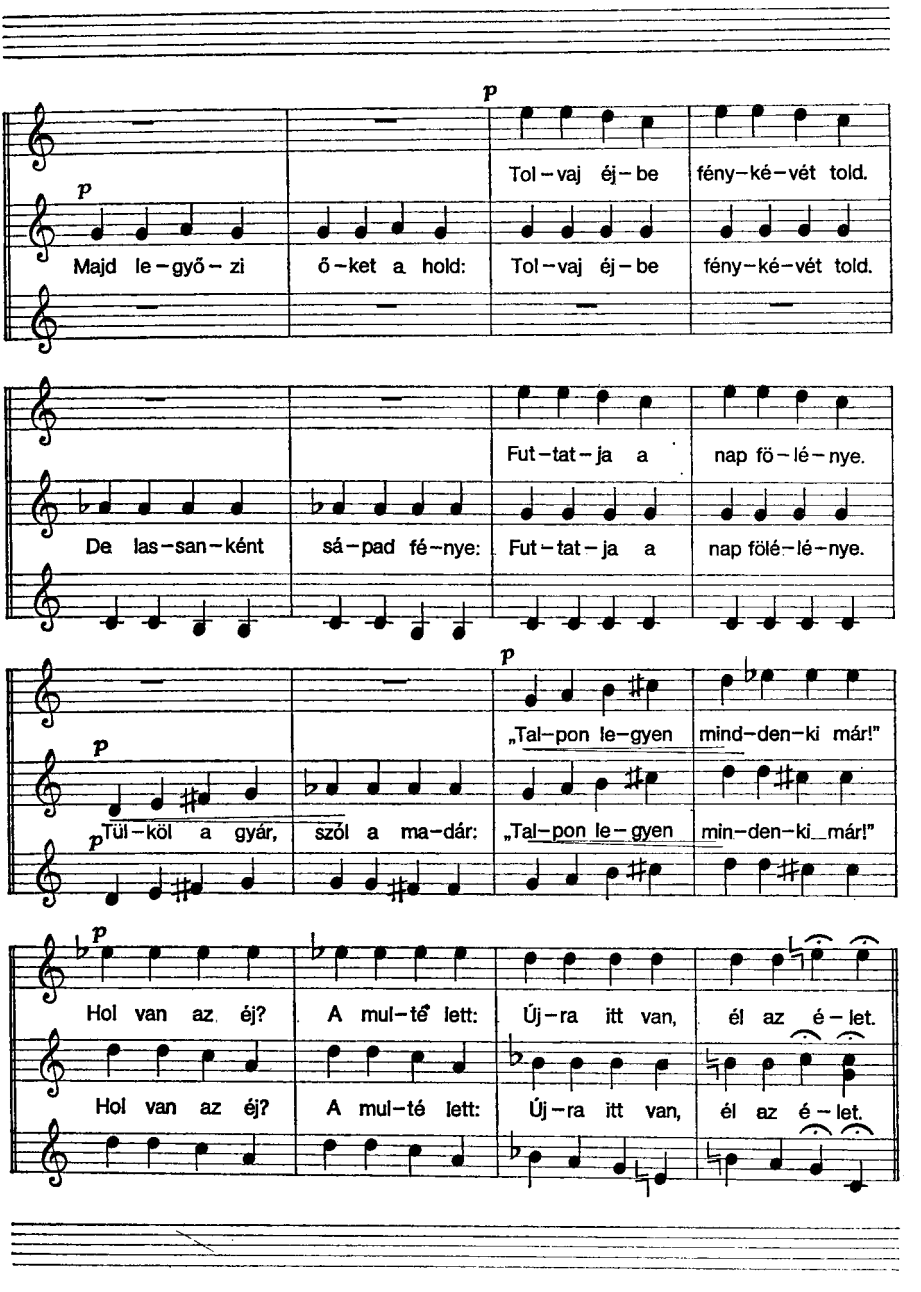
„Zeneszerzői fejlődésére két tényező hatott a legmélyebben: a már említett körülmény, hogy Hartig ma is elsősorban gordonkás, tagja a Jugoszláv Előadóművészek Szövetségének, és az a tudat, hogy nem hivatásos zeneszerző . . nem is nagyon törődik műveinek a sorsával, nem tolakszik a nyilvánosság elé . . . »Számomra fontos, hogy a zene érthető legyen, ami nem zárja ki a korszerű hangzás állandó kutatását« — mondja. Ez a korszerű hangzás, legalábbis ezt tanúsítják a partitúra-elemzések, Hartig számára az egészhangú sorok és a belőlük eredő hangköz-kombinációk következetes alkalmazását jelenti."

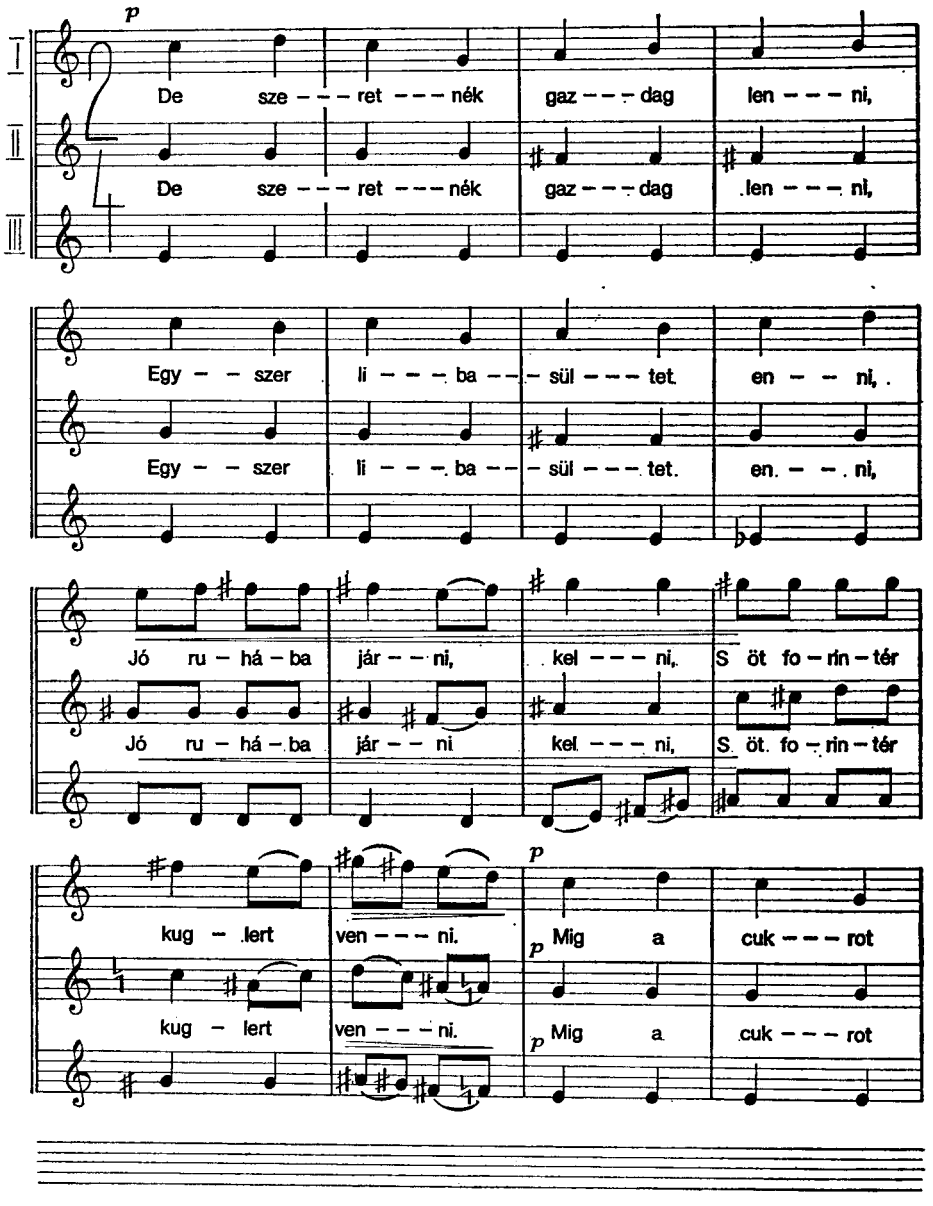
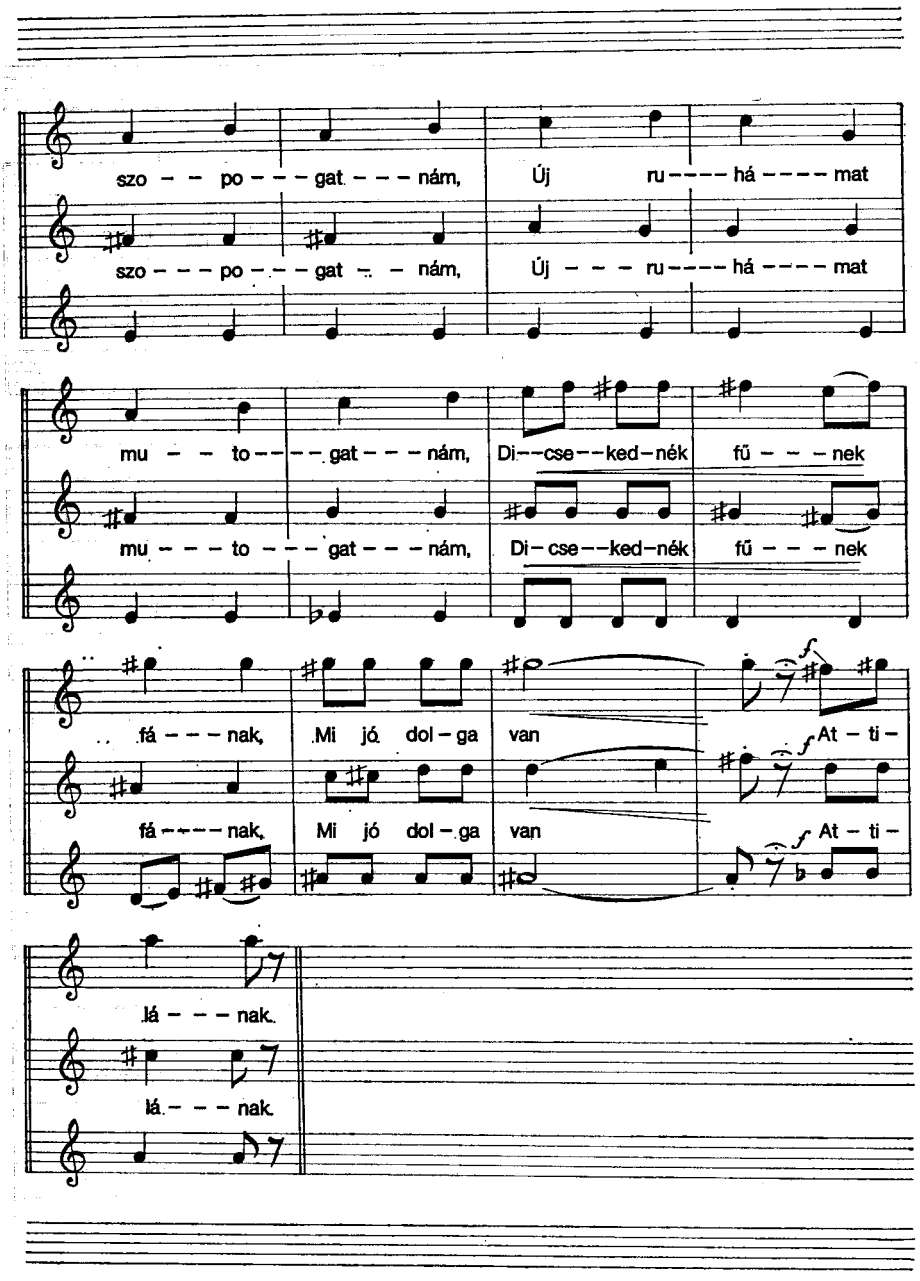
Művei: 1. *Marionett* (gordonka-zongora), 1958; 2. *Első vonósnégyes*, 1965; 3. *Gyermek síremléke* (gordonka-zongora), 1966; 4. *A lepke és a lányka* (gordonka-zongora), 1966; 5. *Tekinteted* (ének-zongora), Lermontov versére; 6. *Gordonkaverseny* (vonószenekari kísérettel), 1971—1973; 7. *A romlás*

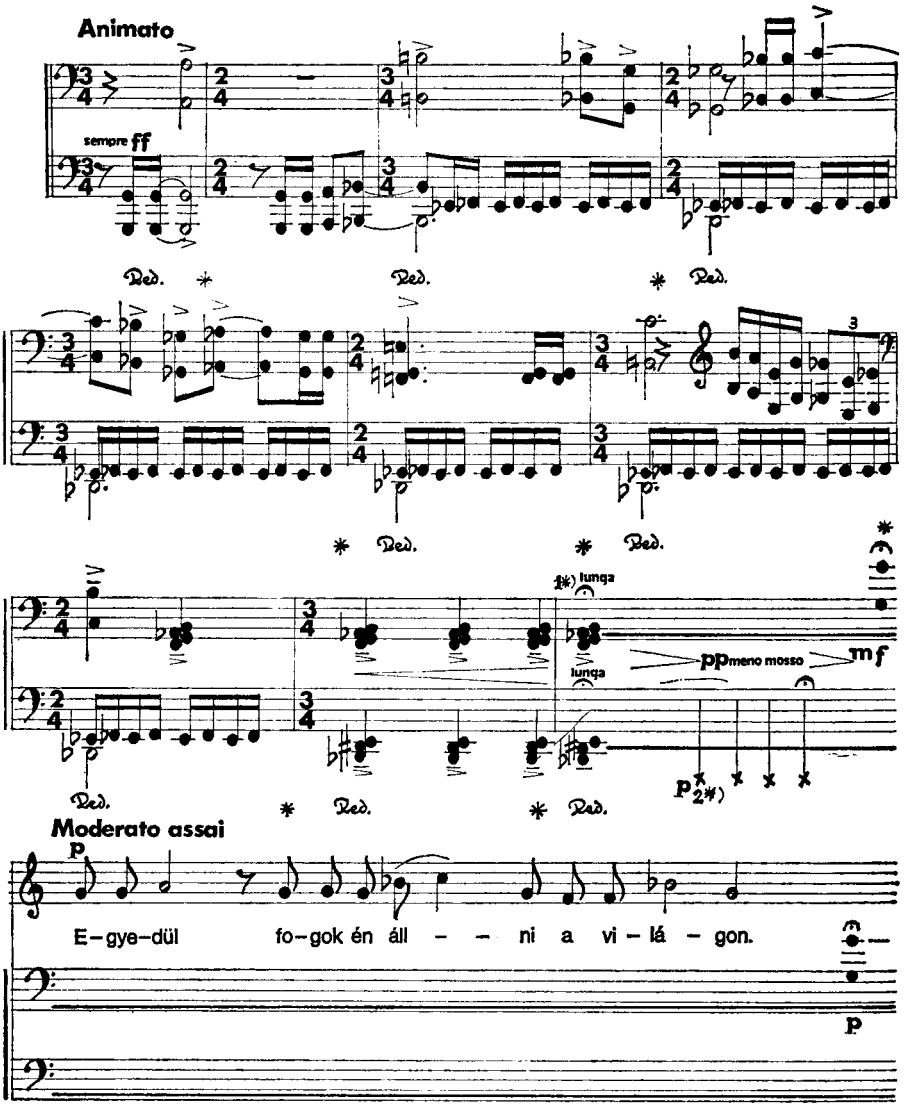
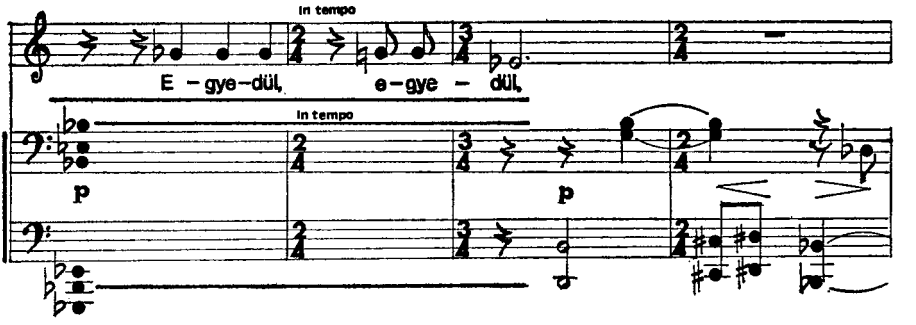
virágai (kantáta énekhangra, vegyes karra, vonószenekarra, zongorára és ütőhangszerekre), Baudelaire verseire, 1974; 8. *U dosluhu sa letom* (énekzongora), Pero Zubac verscre, 1976; 9. *Piroska és a farkas* (táncjáték gyermekeknek a szerző librettójára), 1976; *Versenyműbrácsára és vonószenekarra*, 1976; *Oboaverseny*, 1981. stb.

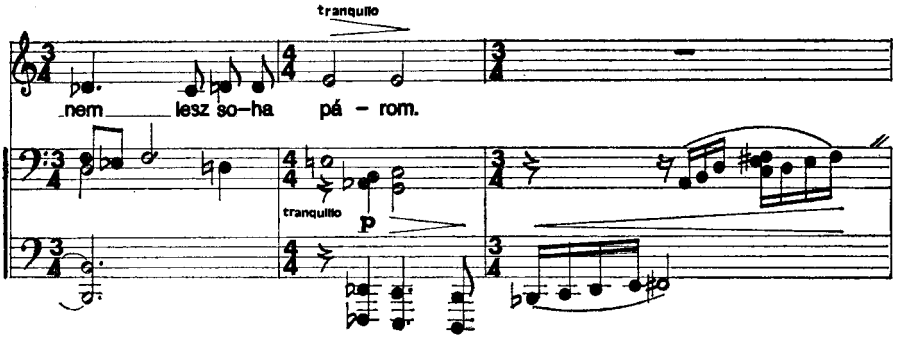
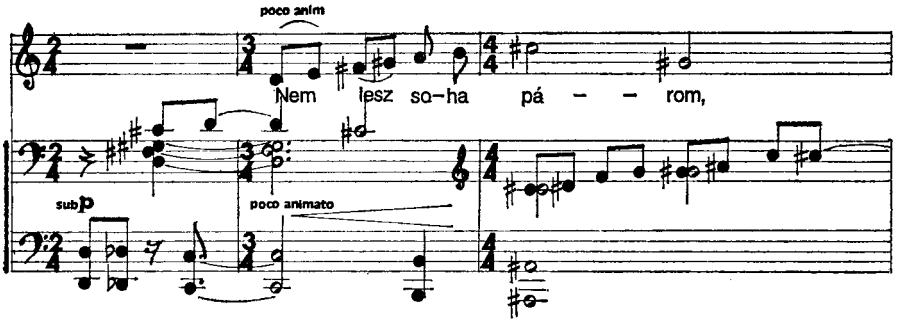
József Attila versei közül a *Kertész leszek* és a *Majd* . . . címűt 1968-ban, a *Homály borult az erdőre* . . . , a *Kedves Jocó!* és az *Egyedül* címűt 1974-ben, az *Összetört szívem* . . . címűt pedig 1979-ben zenésítette meg. E művek közül csak az *Egyedül* című szerzeménye jelent meg nyomtatásban, a Vajdasági Zeneszerzők Egyesületének kiadásában, 1981-ben, a többi folyóiratunkban jelenik meg először.

KERTÉSZ LESZEK

p
Te-jet i-szok és pi-pá-zok, Jó-hí-rem-re jól vi-gyá-zok,
f
Te-jet i-szok és pi-pá-zok, Jó-hí-rem-re jól vi-gyá-zok,
f
Nem ér en-gem ve-sze-de-lem, Ma-ga-mat is el-ül-te-tem.
p
Nem ér en-gem ve-sze-de-lem, Ma-ga-mat is el-ül-te-tem.
p
Kell ez na-gyon, i-gen na-gyon, Nap-ke-le-ten, nap-nyu-ga-ton,
p
Kell ez na-gyon, i-gen na-gyon, Nap-ke-le-ten, nap-nyu-ga-ton,
Ha már el-pusz-tul a vi-lág, Le-gyen a sír-já-ra vi-rág.
f
Ha már el-pusz-tul a vi-lág, Le-gyen a sír-já-ra vi-rág.

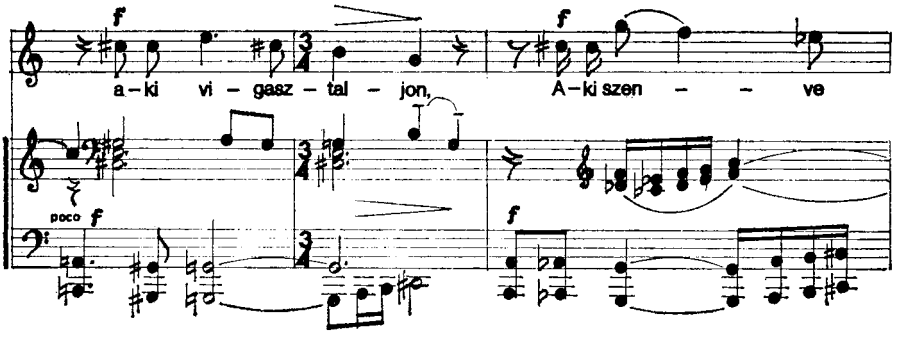
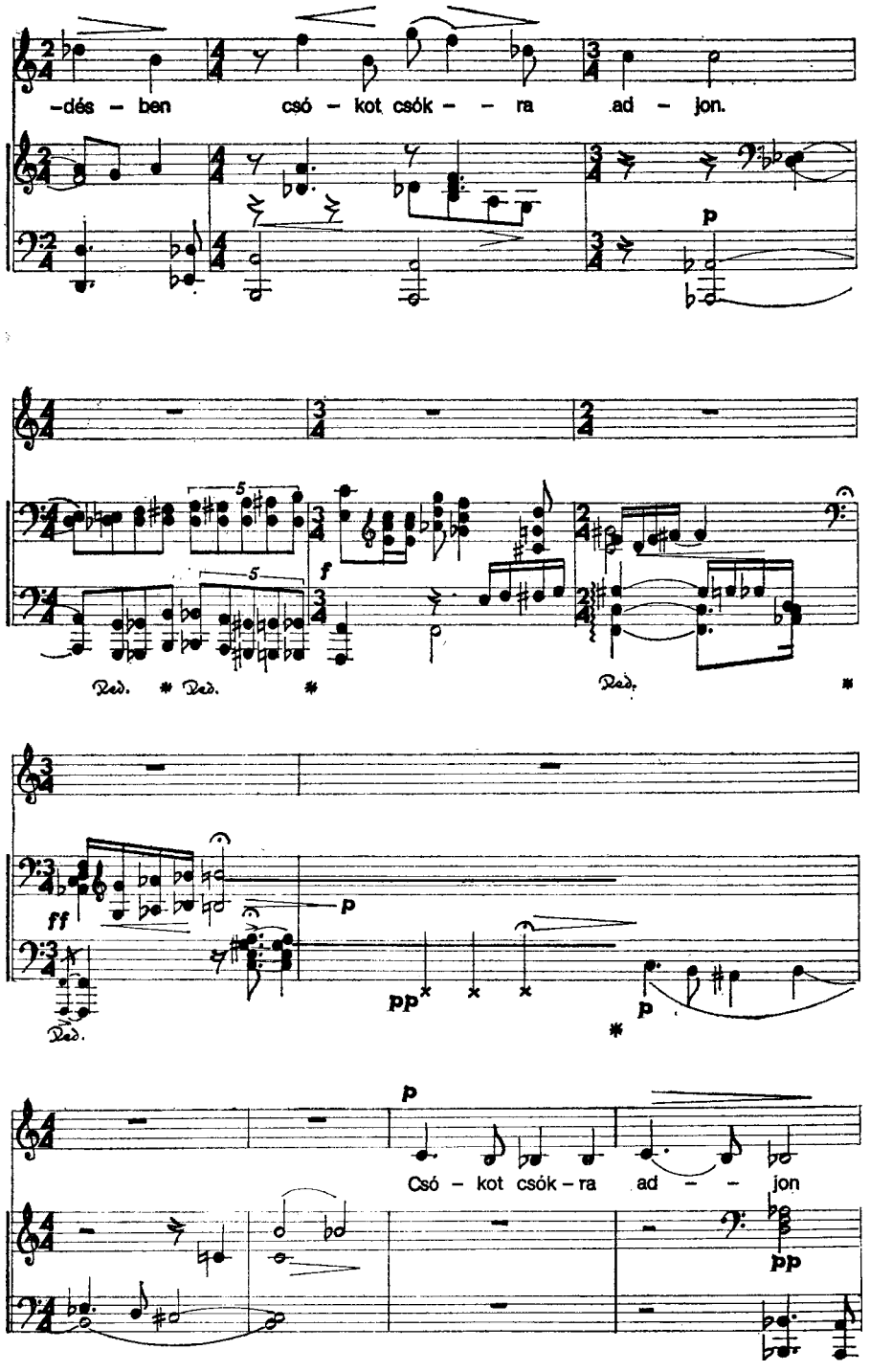
HOMÁLY BORULT AZ ERDŐRE...

p
Majd le-győ-zi ő-ket a hold: Tol-vaj éj-be fény-ké-vét told.
Tol-vaj éj-be fény-ké-vét told.
De las-san-ként sá-pad fé-nye: Fut-tat-ja a nap fölé-lé-nye.
Fut-tat-ja a nap fö-lé-nye.
p
Tül-köl a gyár, szől a ma-dár: „Tal-pon le-gyen min-den-ki már!"
„Tal-pon le-gyen mind-den-ki már!"
Hol van az éj? A mul-té lett: Új-ra itt van, él az é-let.
Hol van az éj? A mul-tő lett: Új-ra itt van, él az é-let.

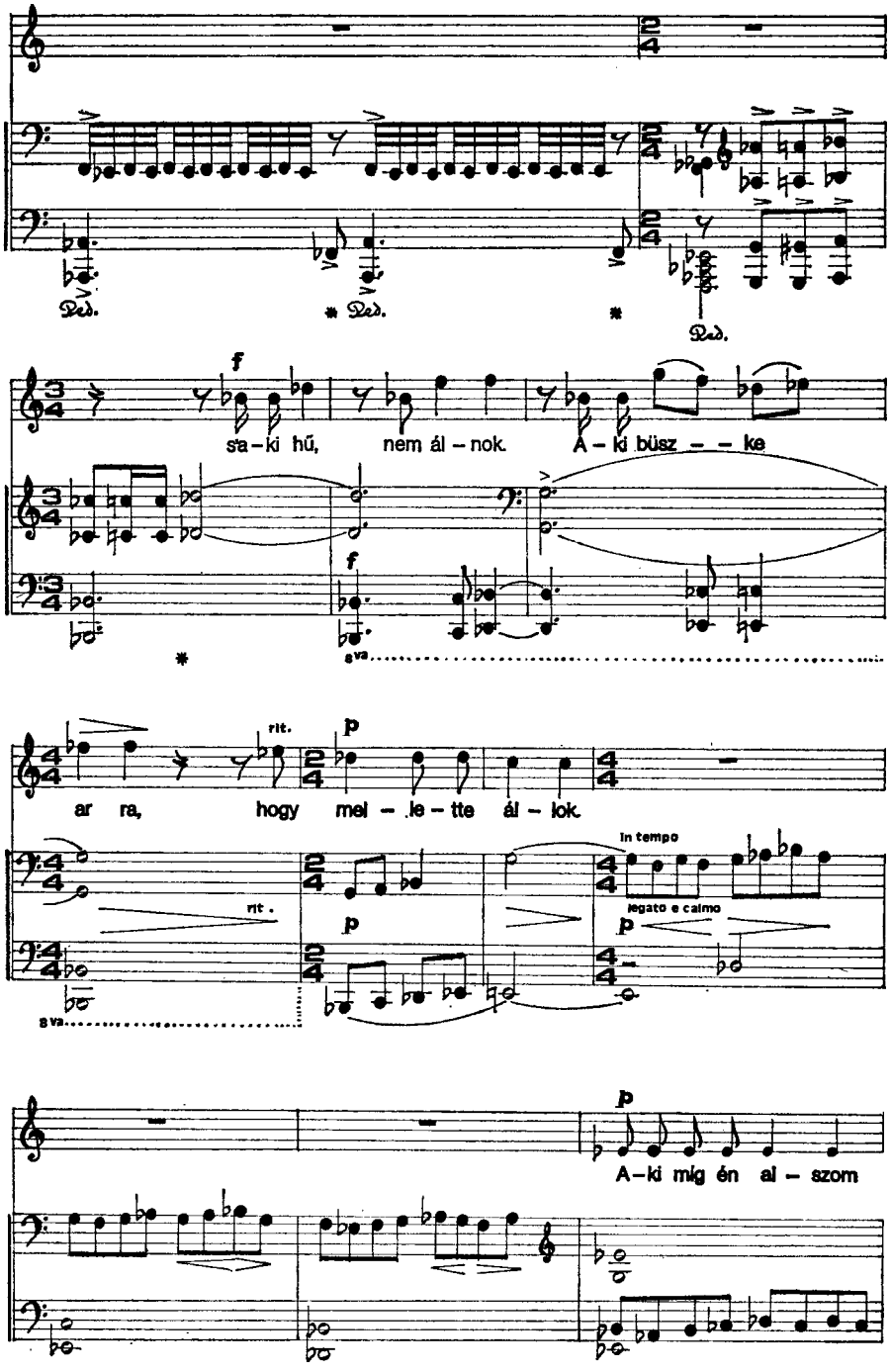
KEDVES JOCÓ!

p
De sze – – – ret – – – nék gaz – – – dag len – – – ni,
De sze – – – ret – – – nék gaz – – – dag len – – – ni,
Egy – – szer li – – – ba – – – sül – – – tet. en – – ni,
Egy – – szer li – – – ba – – – sül – – – tet. en. – – . ni,
Jó ru – há – ba jár – – ni, kel – – – ni, S öt fo – rin – tér
Jó ru – há – ba jár – – ni kel – – – ni, S. öt. fo – rin – tér
kug – lert ven – – – ni.
kug – lert ven – – – ni.
p Mig a cuk – – – rot
p Mig a cuk – – – rot

szo – – po – – – gat – – – nám, Új ru – – – – há – – – – mat
szo – – – po – – – gat – – – nám, Új – – – ru – – – – há – – – – mat
mu – – to – – – – gat – – – nám, Di – – cse – – ked – nék fű – – – nek
mu – – – – to – – – – gat – – – nám, Di – cse – – ked – nék fű – – – nek
fá – – – – nak, Mi jó dol – ga van At – ti –
fá – – – – nak, Mi jó dol – ga van At – ti –
lá – – – nak.
lá – – – nak.

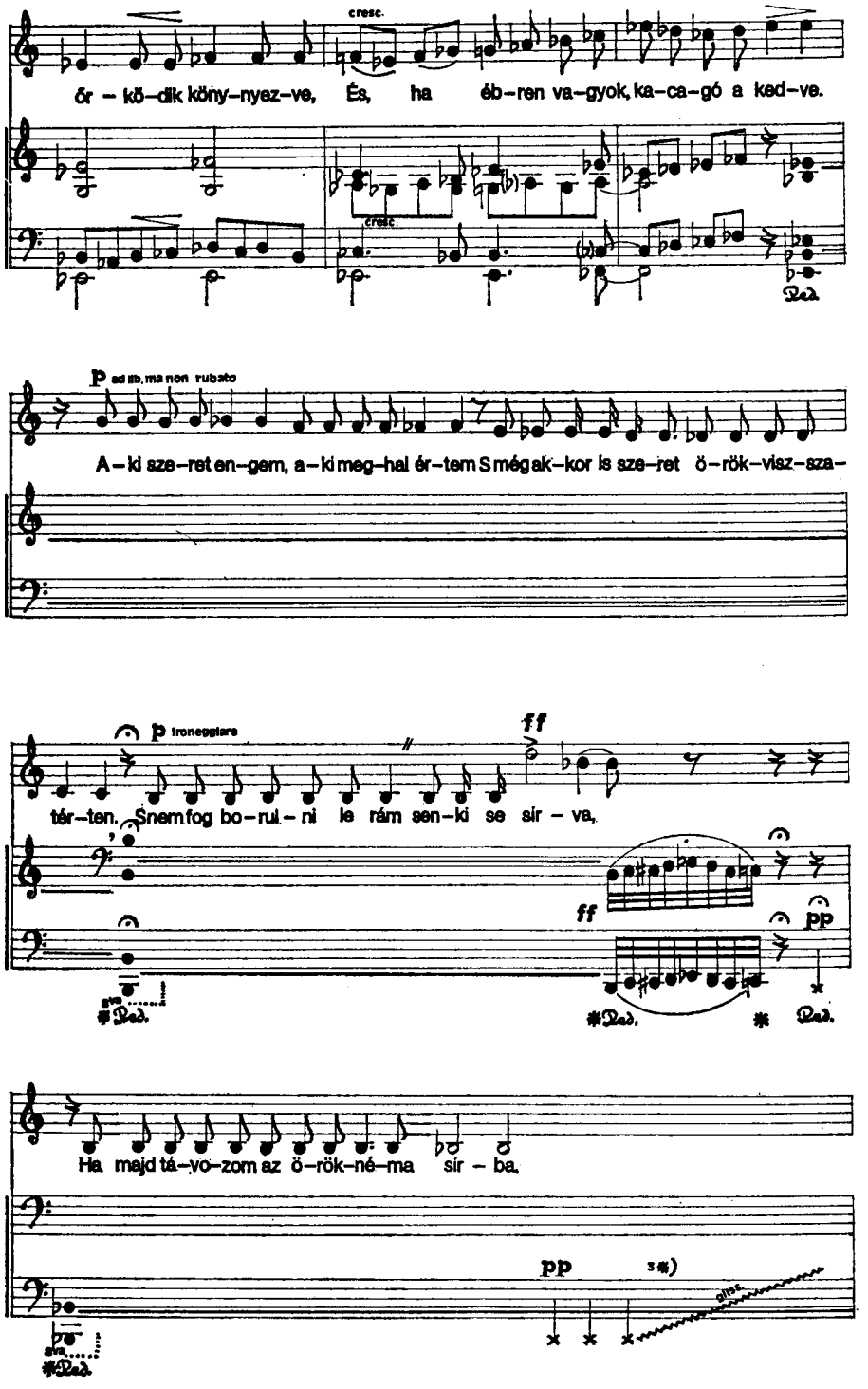
EGYEDÜL

Animato
sempre ff
Ped.
lunga
lunga
pp meno mosso
mf
p
Moderato assai
p
E-gye-dül fo-gok én áll - - ni a vi-lá-gon.
p

In tempo
E – gye–dül, e–gye – dül,
In tempo
p
p


tranquillo
nem lesz so–ha pá – rom.
tranquillo
p

poco anim
Nem lesz so–ha pá – – rom,
sub p
poco animato

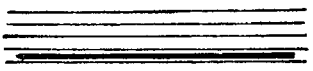
Tempo I.


f
a–ki vi – gasz – tal – jon,
f
A–ki szen – – ve
poco f
f

-dés - ben csó - kot csók - - ra ad - jon.
p
f
Ped. * Ped. * Ped. *
ff
p
pp
p
p
Csó - kot csók - ra ad - - jon
pp

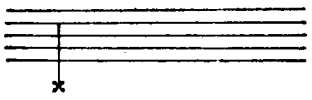

Ped.
* Ped.
*
Ped.
f
sza-ki hű, nem ál-nok. A-ki büsz - - ke
f
8va
rit.
p
ar ra, hogy mel - le - tte ál - lok.
In tempo
rit.
p
legato e calmo
p
8va
p
A-ki míg én al - szom


cresc.
ör – kö–dik köny–nyez–ve, És, ha éb–ren va–gyok, ka–ca–gó a ked–ve.
cresc.
Ped.
p ad lib, ma non rubato
A–ki sze–ret en–gem, a–ki meg–hal ér–tem S még ak–kor is sze–ret ö–rök–vi–sz–sza–
p tronegglare
ff
tér–ten. Snem fog bo–rul – ni le rám sen–ki se sír – va,
ff
pp
Ped.
Ped.
Ha majd tá–vo–zom az ö–rök–né–ma sír – ba.
pp
3
Ped.

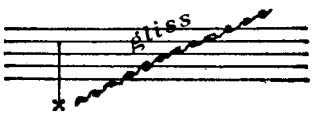
JELMAGYARÁZAT:

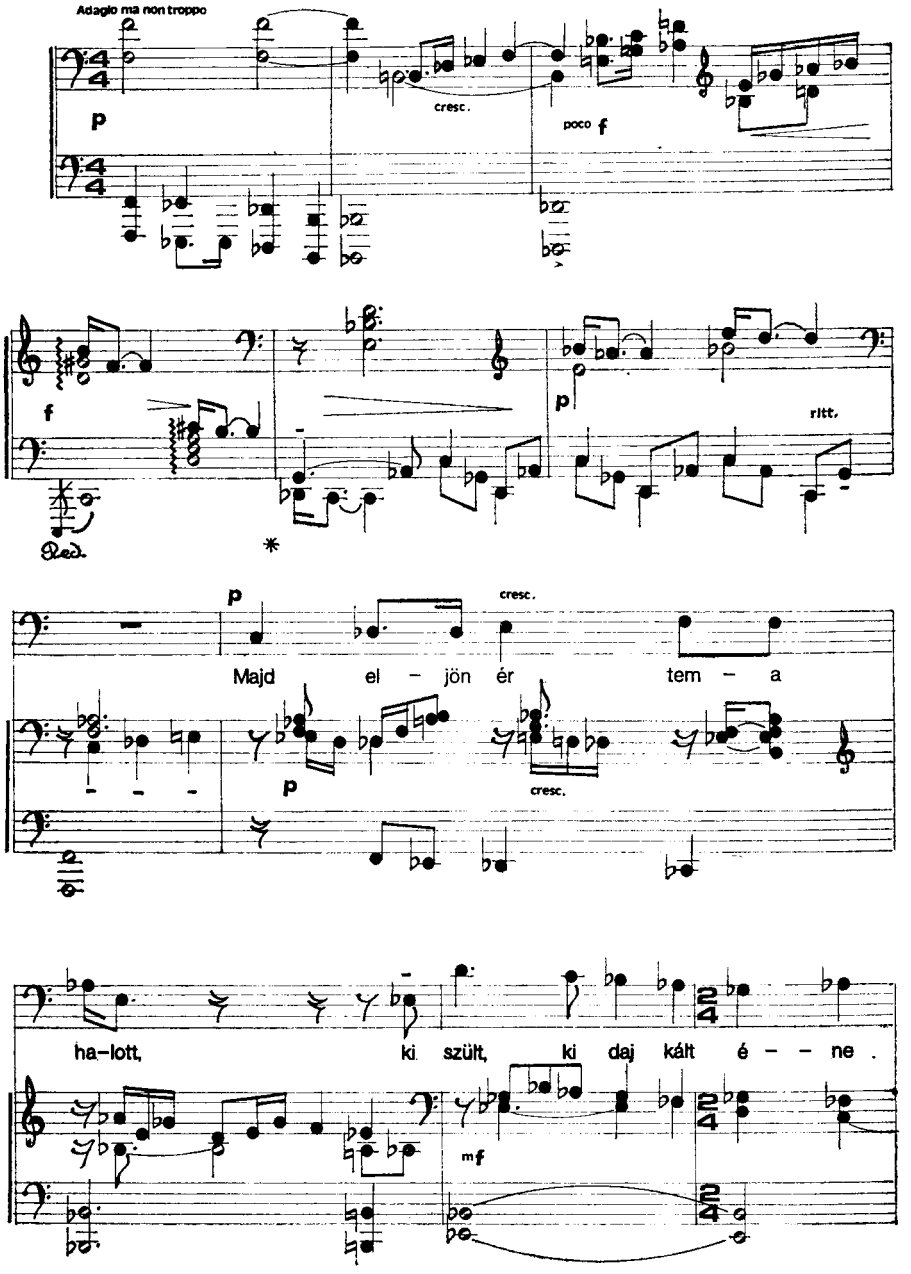
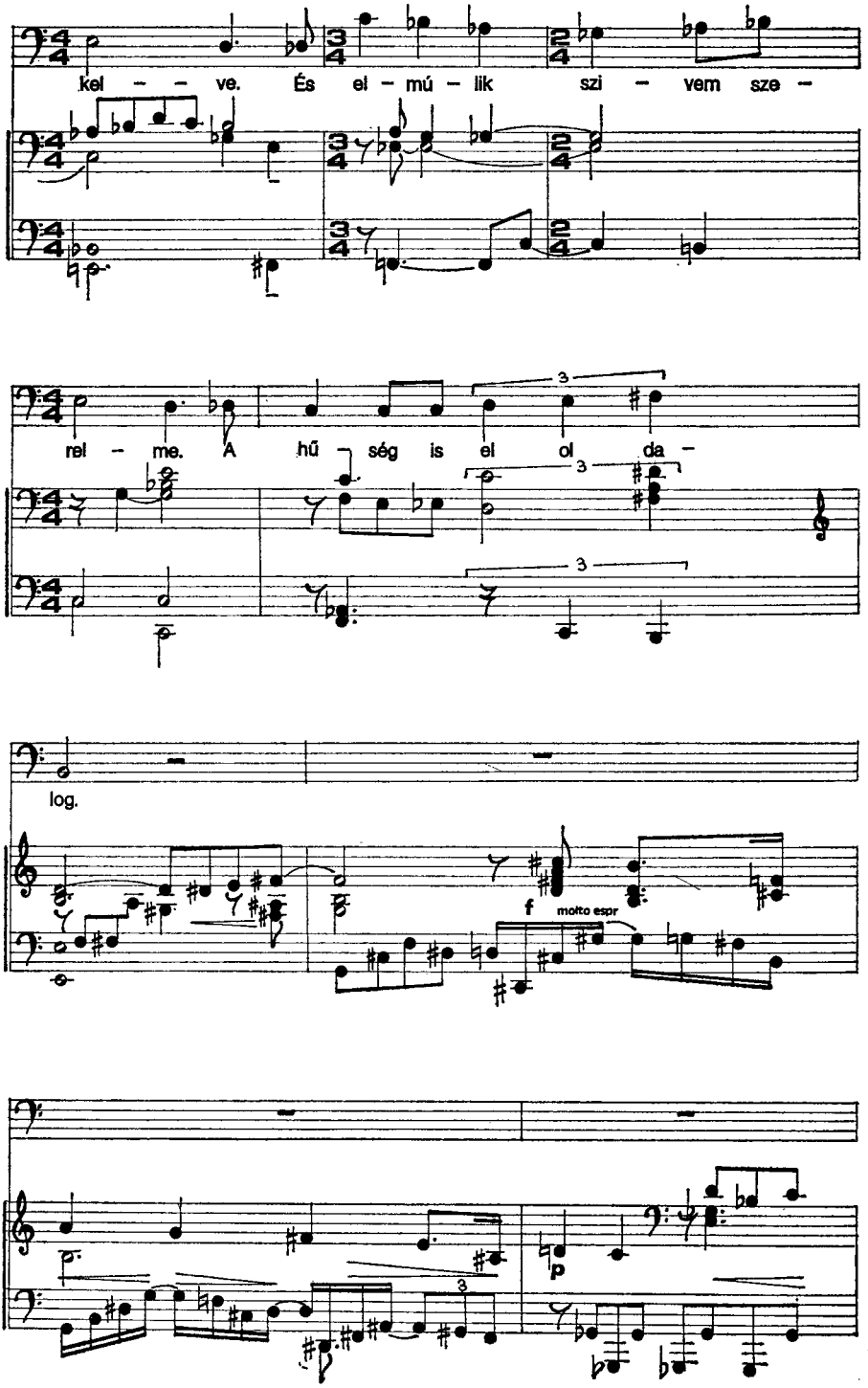
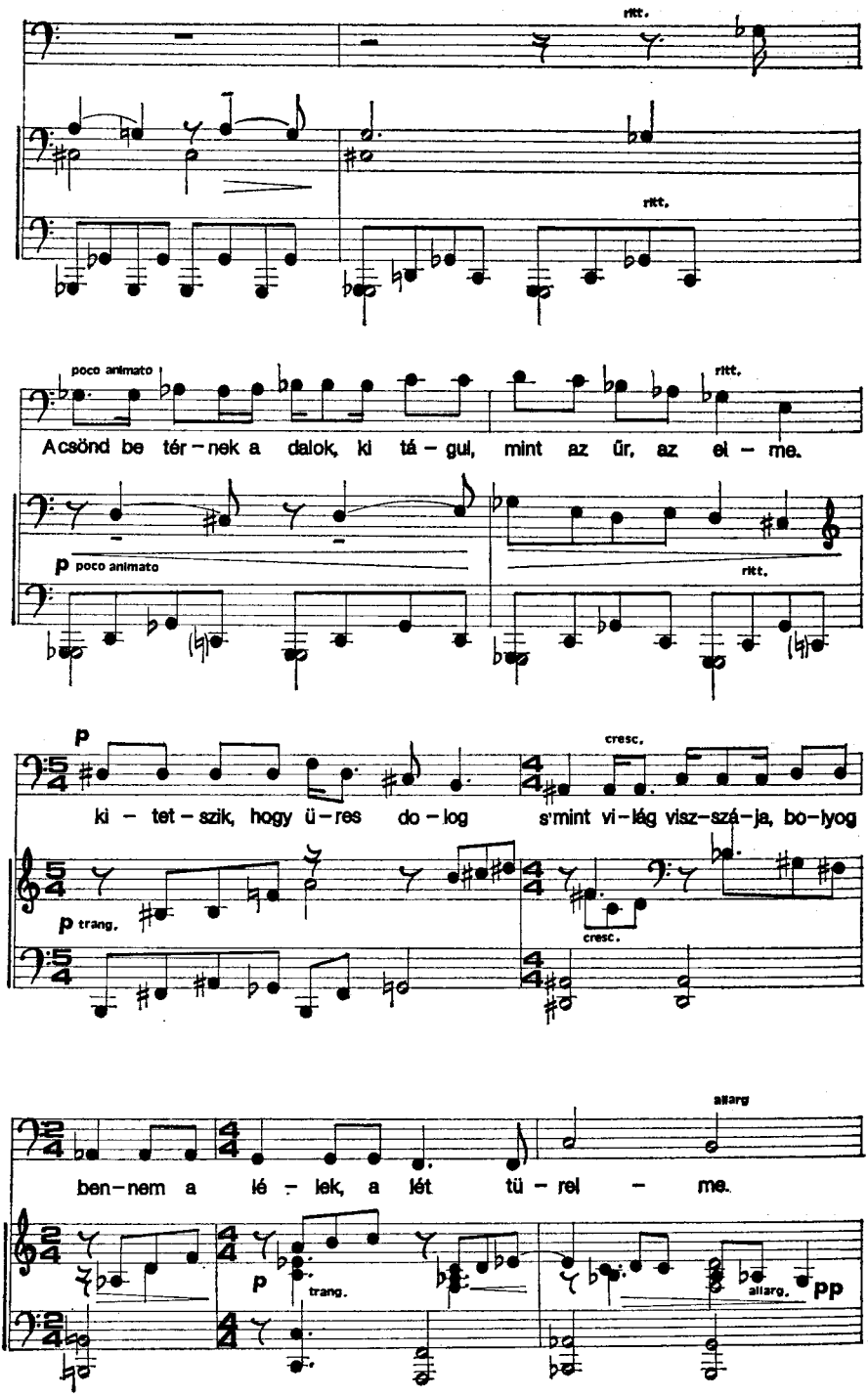
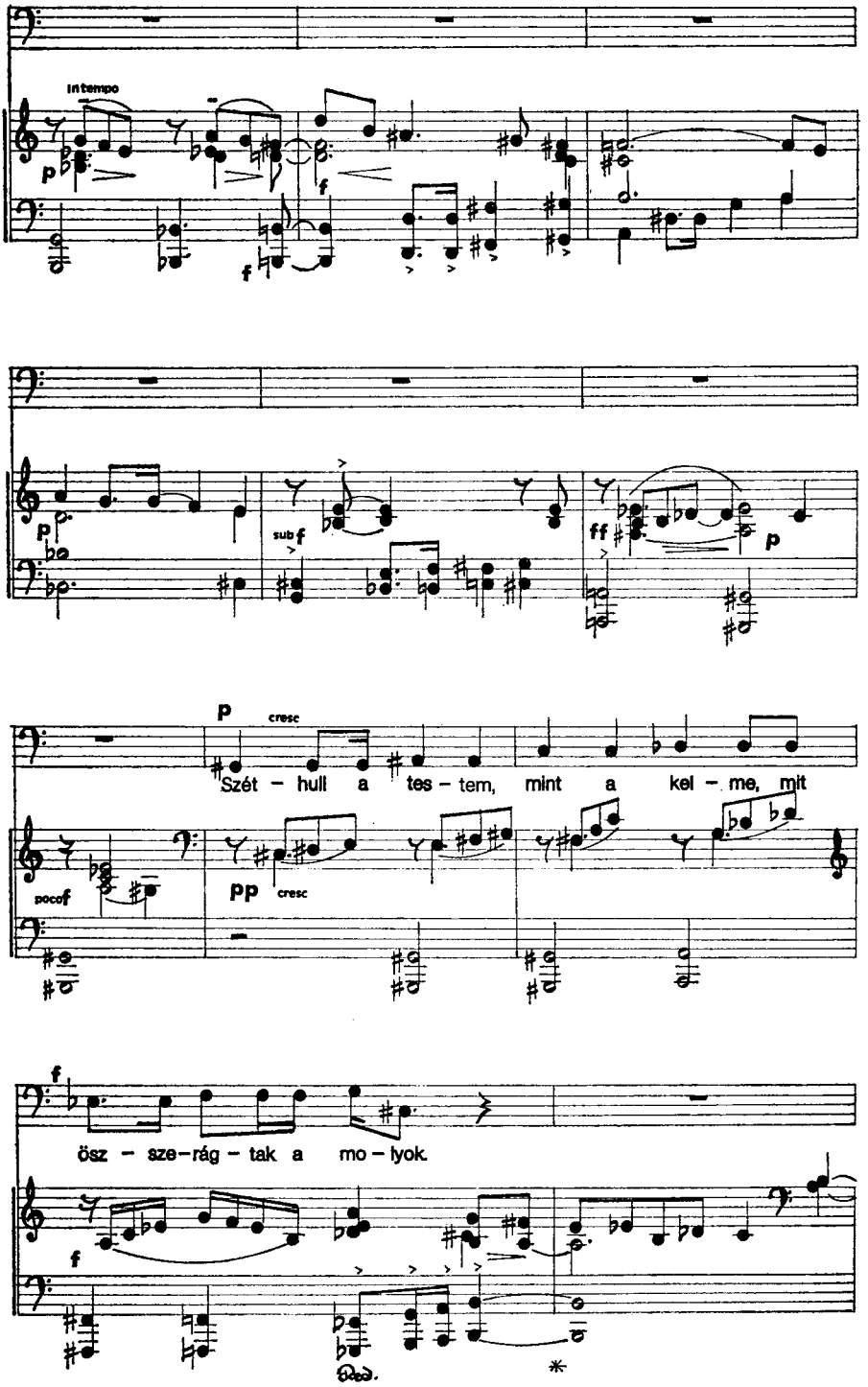
1. 

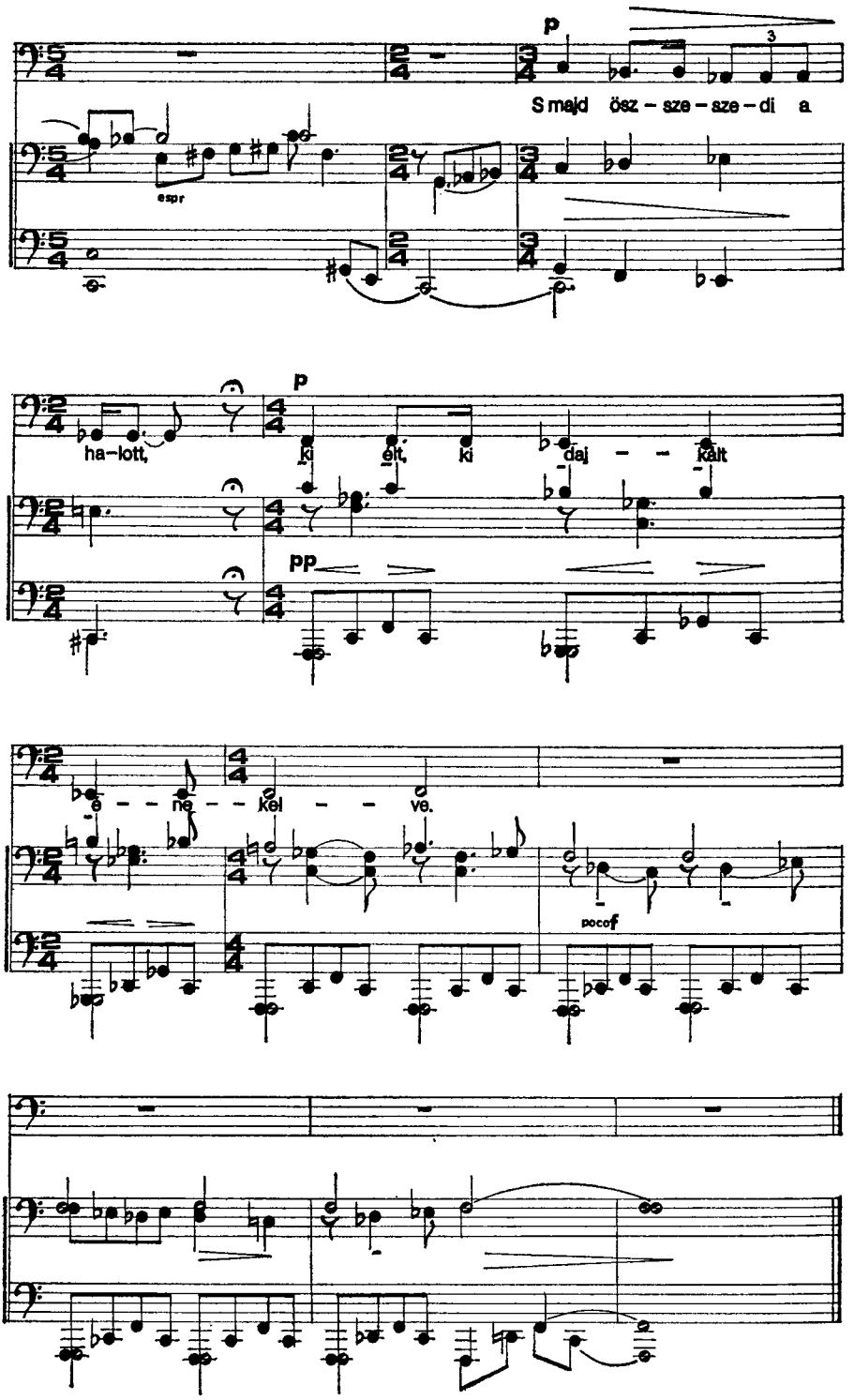
A leütött hangok addig hangzanak, amíg a vízszintes vonal a vonalrendszerben fel van tüntetve.

2. 

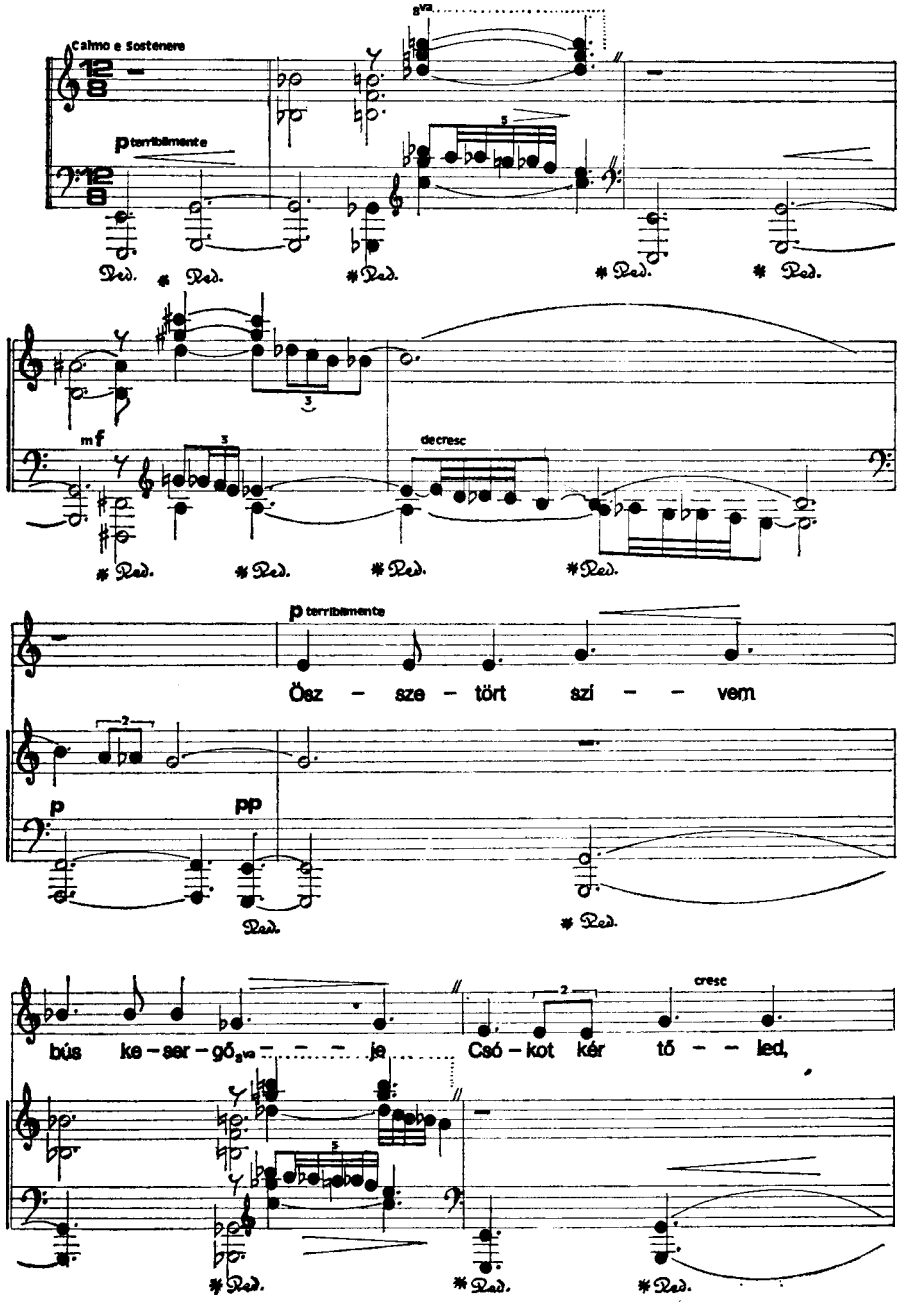
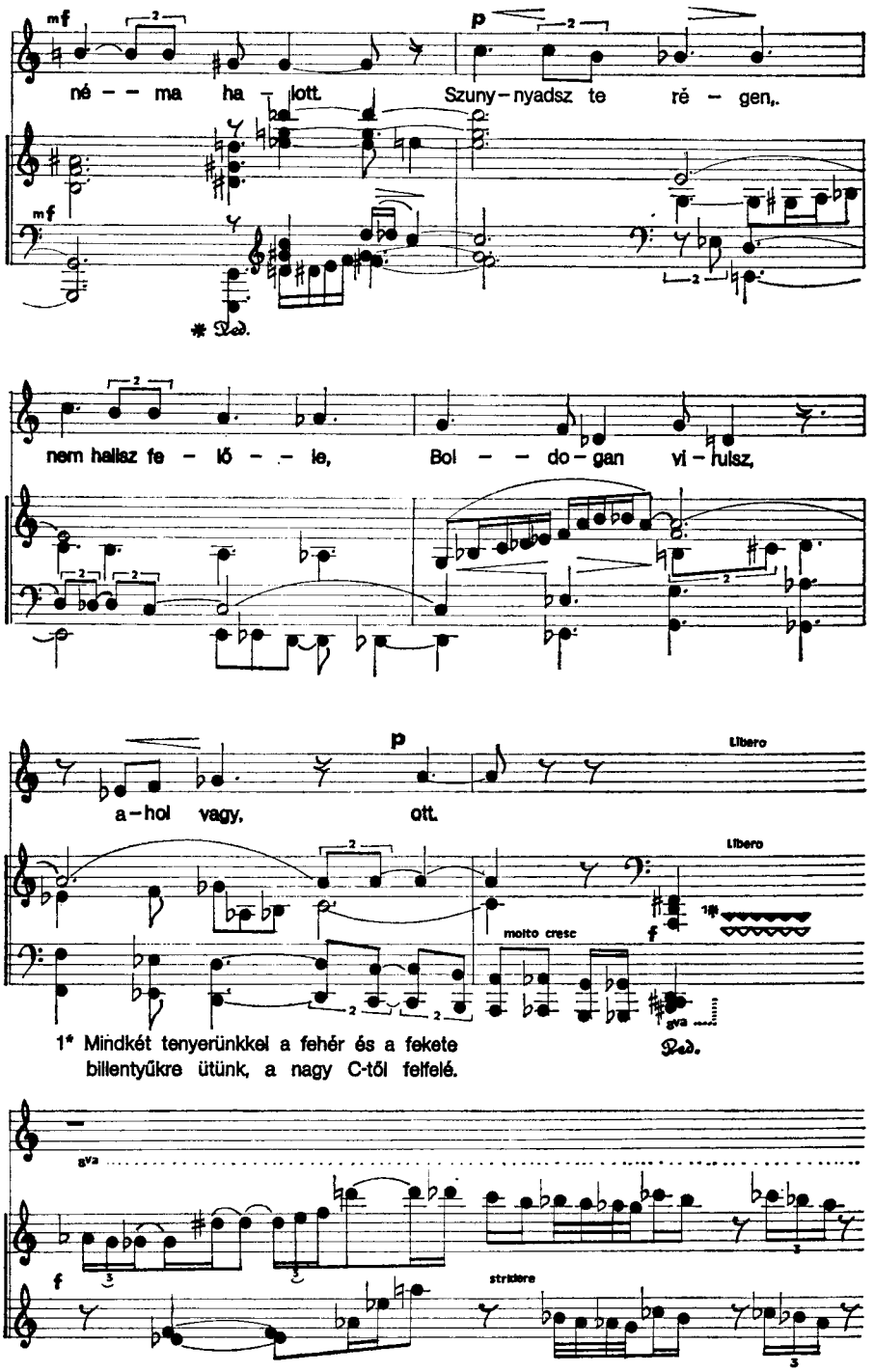
A feltüntetett ritmusban balkezünk tenyerével ütéseket gyakorolunk a zongora legmélyebb húrjaira, s a pedált lenyomva tartjuk.

3.

A balkéz mutatóujjával glissandót játszunk a zongora legmélyebb húrjaitól felfelé, kb. két oktávon át.

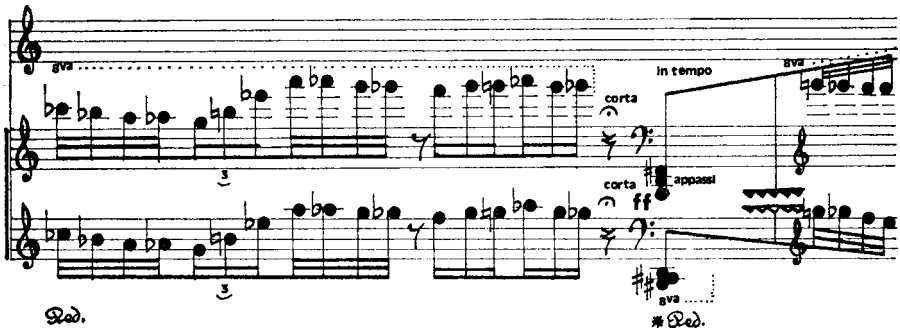
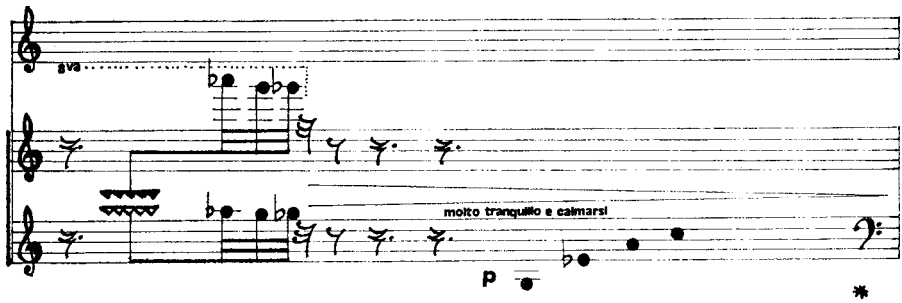
MAJD...

Adagio ma non troppo
p
cresc.
poco f
f
p
ritt.
Majd el – jön ér tem – a
cresc.
ha–lott, ki szült, ki daj kált é – – ne .
mf

kel – – ve. És el – mú – lik szi – vem sze –
rel – me. A hű – ség is el ol da –
log.
f molto espr
p

ritt.
ritt.
poco animato
Acsönd be tér – nek a dalok, ki tá – gul, mint az úr, az el – me.
p poco animato
ritt.
ritt.
p
cresc.
ki – tet – szik, hogy ü – res do – log s'mint vi – lág visz – szá – ja, bo – lyog
p trang.
cresc.
allarg.
ben – nem a lé – lek, a lét tü – rel – me.
p trang.
allarg.
pp

in tempo
p
f
sub f
ff
p
cresc
Szét – hull a tes – tem, mint a kel – me, mit
pocof
pp
cresc
f
ösz – sze–rág – tak a mo – lyok.
f
Ped.
*

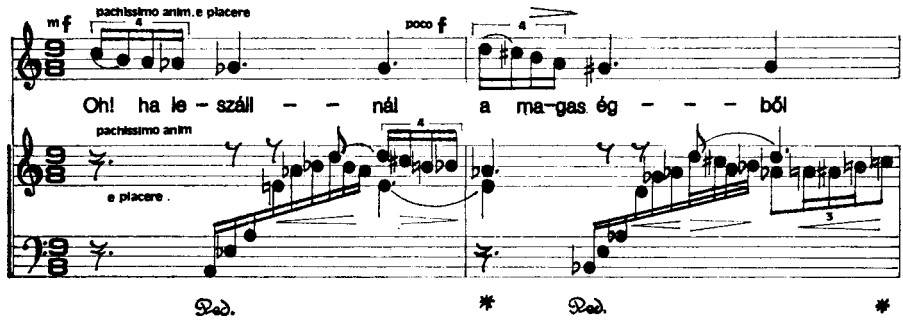

p
S majd ösz – sze – sze – di a
espr
p
ha-lott,
ki élt, ki daj – – kált
pp
e – – ne – – kel – – ve.
pocof

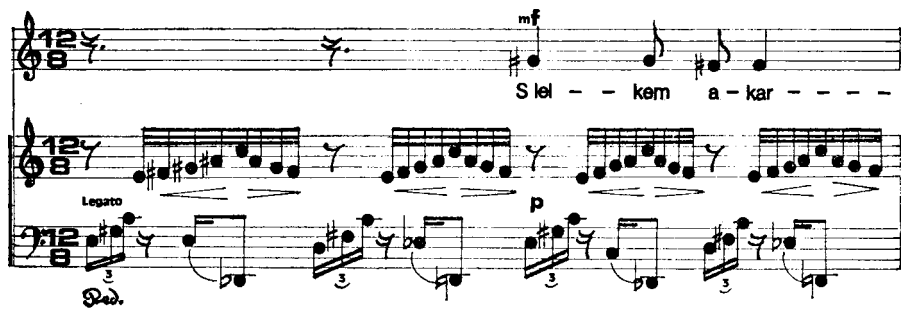
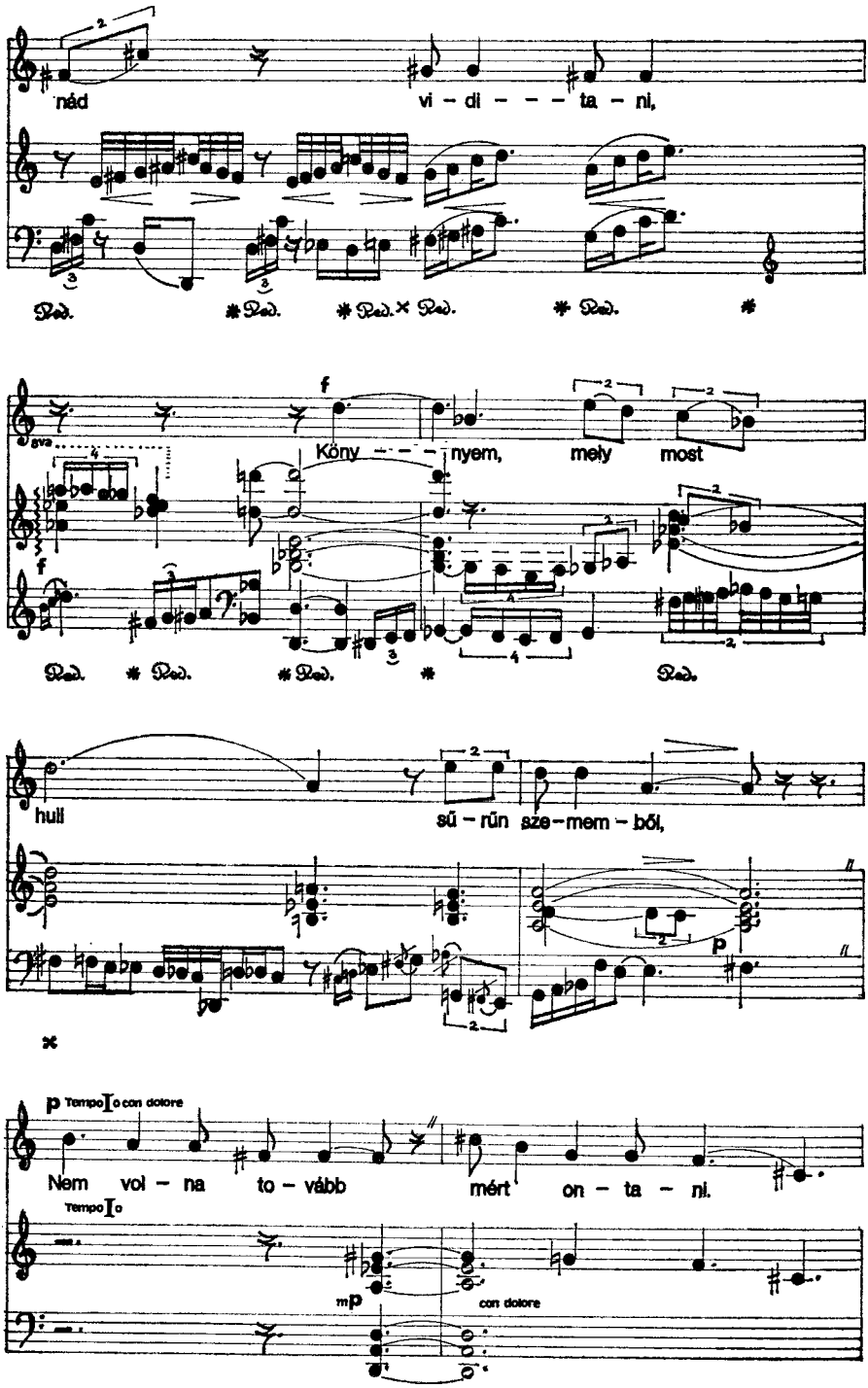
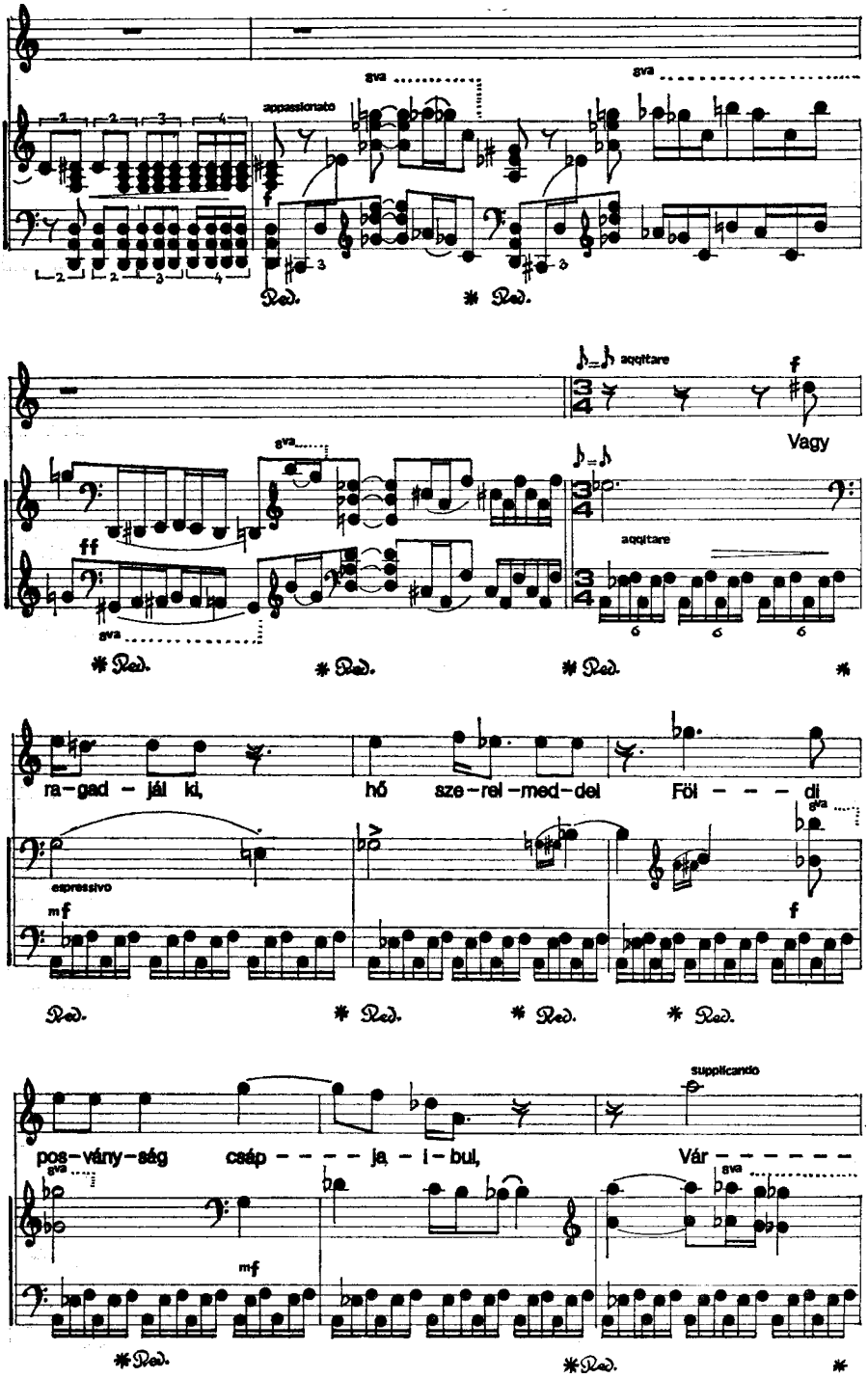
ÖSSZETÖRT SZÍVEM...

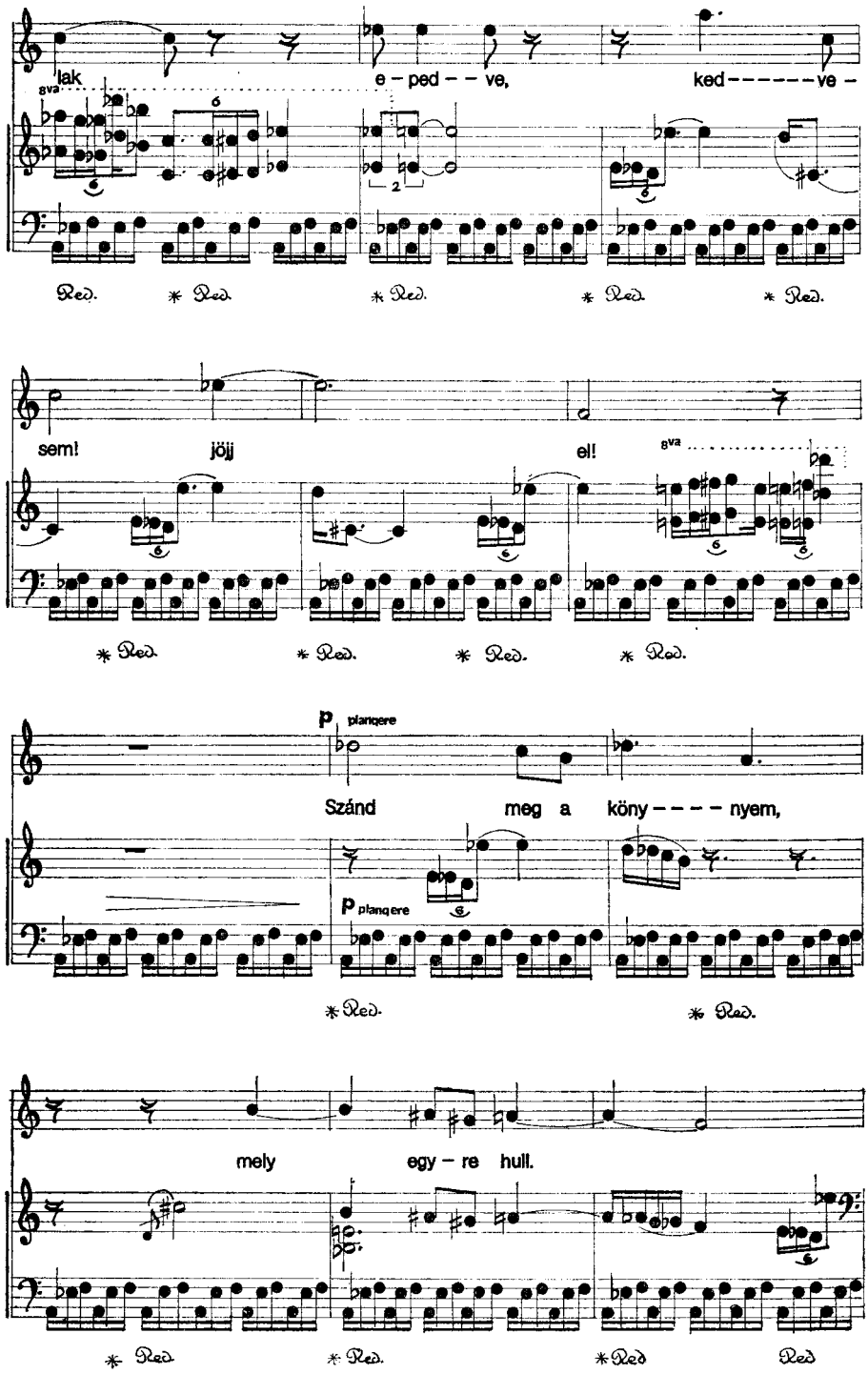


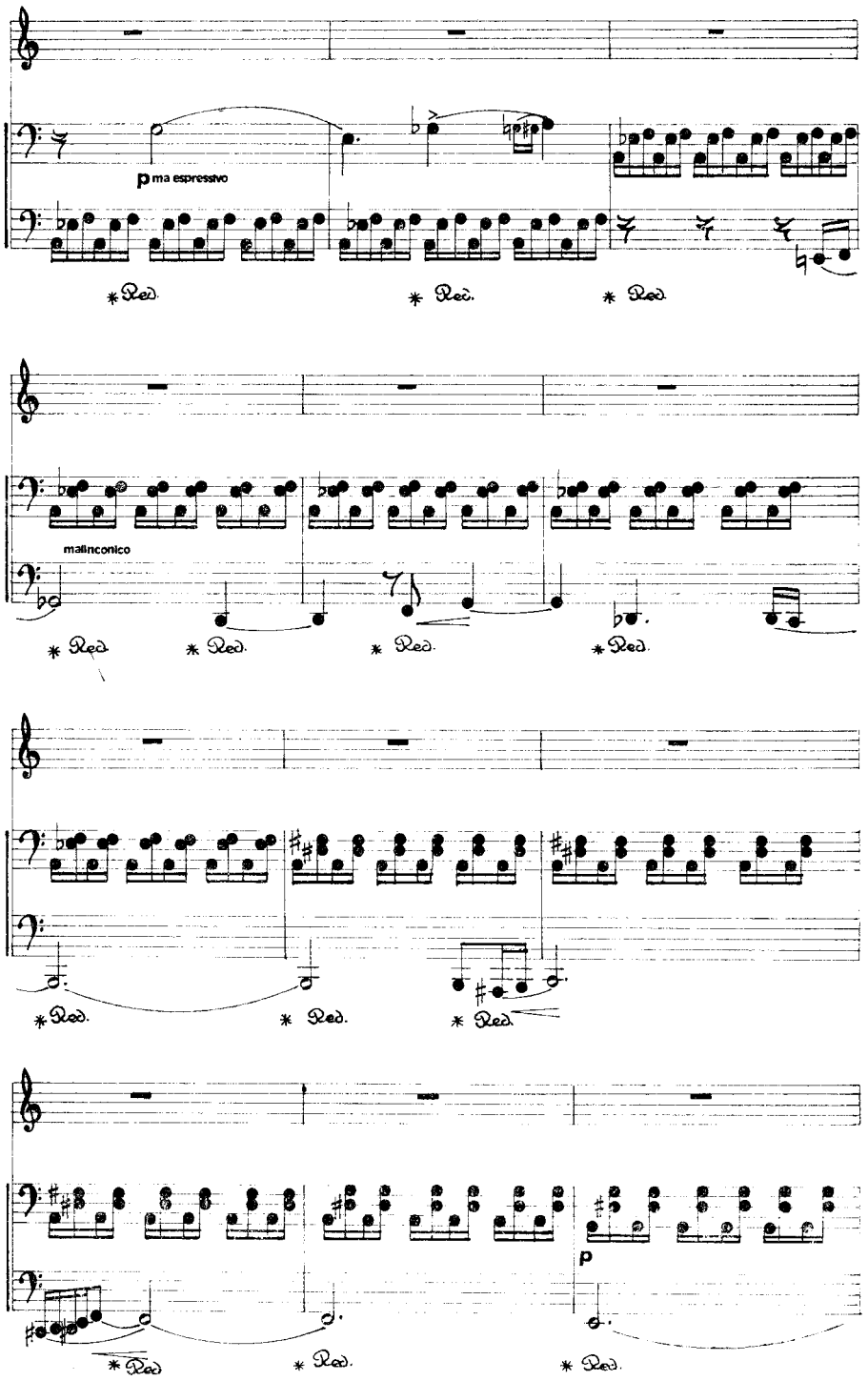
mf
né – – ma ha – lott.
p
Szuny – nyadsz te ré – gen,.
mf
Ped.
nem hallsz fe – lő – – le,
Bol – – do – gan vi – hulsz,
p
Libero
a – hol vagy, ott.
Libero
molto cresc
f
8va
Ped.
1* Mindkét tenyerünkkel a fehér és a fekete billentyűkre ütünk, a nagy C-től felfelé.
8va
f
stridere

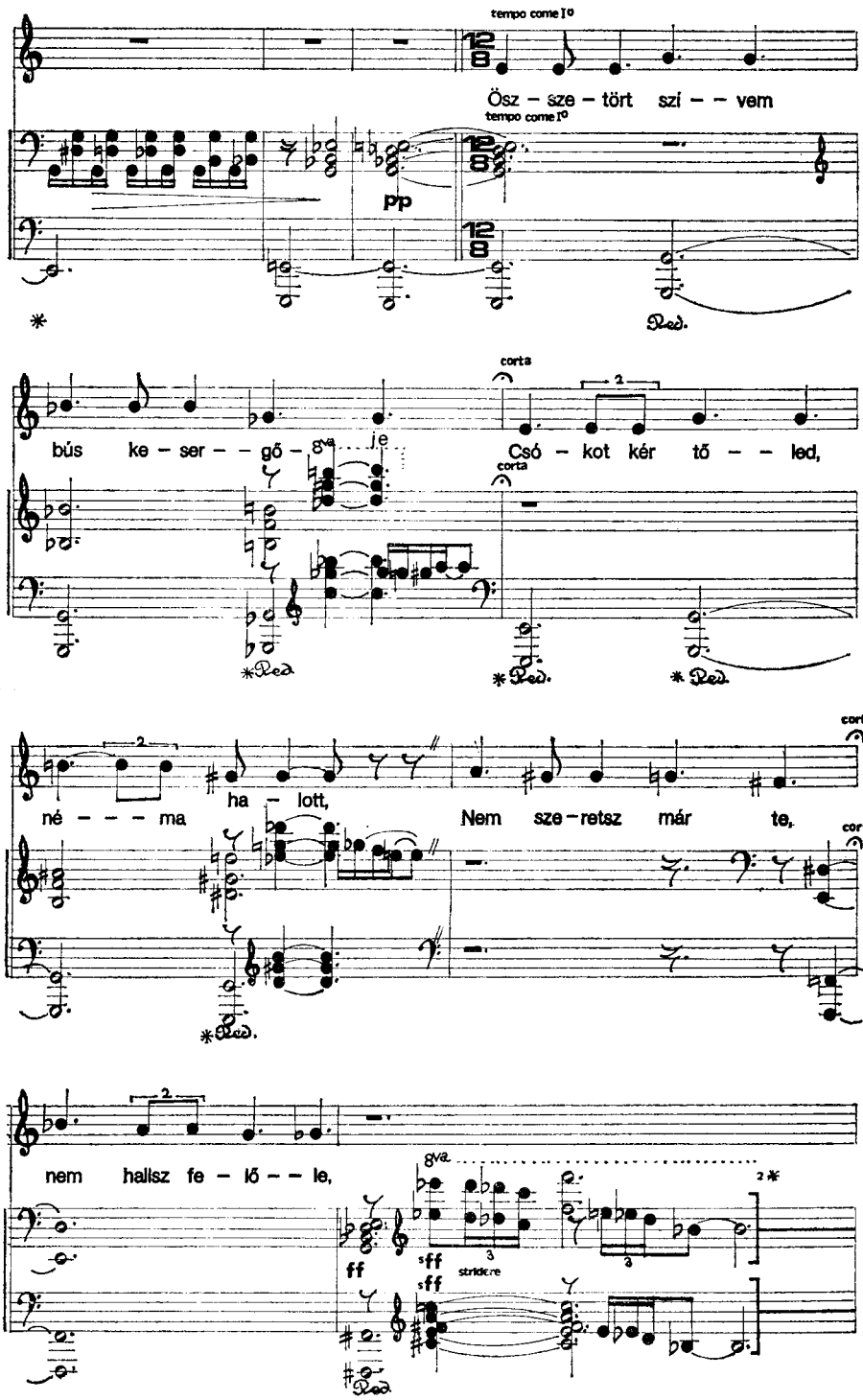
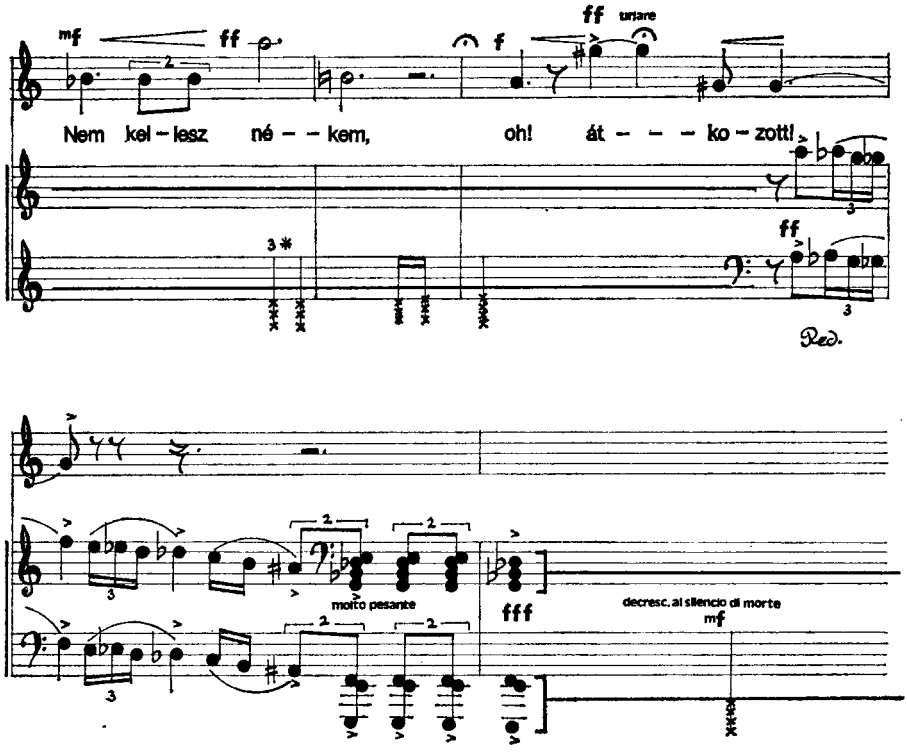

8va
corta
In tempo
8va
corta
ff
appassi
8va
Ped.
* Ped.

8va
molto tranquillo e calmarsi
p
*


mf
pachissimo anim. e placere
poco f
Oh! ha le - száll - - nál a ma-gas ég - - - ből
pachissimo anim
e placere
Ped.
*
Ped.
*


mf
S lel - - kem a - kar - - - -
Legato
p
Ped.

nád vi – di – – – ta – ni,
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
f
gva
Kony – – – – nyem, mely most
f
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
huli sű – rűn sze – mem – ből,
p
*
p Tempo I° con dolore
Nem vol – na to – vább mért on – ta – ni.
Tempo I°
mp
con dolore

appassionato
8va
8va
Ped.
* Ped.
accitare
f
Vagy
8va
ff
accitare
8va
* Ped.
* Ped.
* Ped.
ra-gad - jál ki,
hő sze-rel-med-del
Föl - - - di
espressivo
mf
8va
f
Ped.
* Ped.
* Ped.
* Ped.
supplicando
pos-vány-ság
csáp - - - - ja - i - bul,
Vár - - - - - -
8va
8va
mf
* Ped.
* Ped.


lak
e – ped – – ve,
ked – – – – – – ve –
sem!
jöjj
el!
p plangere
Szánd
meg a
köny – – – – nyem,
p plangere
mely
egy – re hull.


p ma espressivo
malinconico
p


tempo come I°
Ősz – sze – tört szí – – vem
tempo come I°
pp
Ped.
corta
bús ke – ser – – gő – je
8va
Csó – kot kér tő – – led,
corta
Ped.
Ped.
Ped.
corta
né – – – ma
ha – lott,
Nem sze – retsz már te,
corta
Ped.
nem hallsz fe – lő – – le,
8va
2*
ff
sff
sff
stridere
Ped.

2* A hangzatot kitartani, amíg a vonal húzódik.
3* Ütések tenyérrel a zongora legmélyebb húrjaira.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 197—198. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

BEVEZETŐ

Bori Imre

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

A magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete József Attila születésének hetvenötödik évfordulója alkalmából rendezi a most sorra kerülő két napos tudományos értekezletét. S teszi ezt nem pusztán a tisztelgés szándékával, noha az évforduló ténye önmagában is elégséges oka lehetne, hogy egy nagy, európai méretű, a magyar líra egyik legjelentősebb egyéniségének a művét a nyilvánosság színe előtt tegye vizsgálat tárgyává, s ilyen módon mintegy közüggyé avassa, ami látszólag az irodalomtudománynyal foglalkozók szakmai kérdése. De József Attila műve a felszabadulás óta eltelt 36 év óta különben is közügyünk: iskolai oktató-nevelő munkánk irodalomtanítási szektorában József Attila versei mindig központi helyet kaptak Petőfi Sándor és Ady Endre költeményeivel egyetemben, s éppen ezért bátran megállapíthatjuk, hogy szüntelenül és rendíthetetlenül jelen vannak tudatunkban, s irodalmi műveltségünk gerincét képezik!

Ám hadd említsük a jugoszláviai magyar műveltség József Attila kapcsán ránk rótt külön feladatát is. Mint majd az előadásokból kitetszik, éppen ötvenkét esztendős az ismerkedésünk a költő művével, 1928-ban jelentek meg az első József Attila-versek a hazai magyar sajtóban, ám hitünk szerint nem csupán filológiai tény értékével bír, hogy a *Híd*, amely 1940-ben a Jugoszláv Kommunista Párt magyar nyelvű folyóirata volt már, külön füzetben adta ki a költő válogatott verseit, s ennek friss hasonmás kiadását értekezletünk vendégei máris kezükbe vehették. Szerény köntösű, terjedelmében sem impozáns, ám annál kedvesebb ez a kis kötet, általában is az első olyan könyv, amely a költő válogatott verseit adta az olvasó kezébe. Egykori szerkesztőjének, a versek válogatójának, nem kell szégyenkeznie: a korlátozott terjedelem ellenére sikerült bemutatnia József Attila versvilágának fő motívumait, s ilyen módon mint egy csöppben is felmutatnia, amit a teljes költői opusz gazdagabb hangszerelésben szólaltat meg. S köteleznek bennünket az 1950-es évek elejének nagy kiadói vállalkozásai: József Attila összes verseinek és műfordításainak a kiadása, Fejtő Ferenc József Attila-tanulmányainak kötetbe gyűjtése — hazai József Attila-kultuszunk biztató eredményei. Ezek nélkül az indítások nélkül nyilván nem születhettek volna meg az 1960-as években — mostmár a Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének irodalmi műhelyében azok a József Attiláról szóló tanulmányok, amelyeknek

eredményei beépültek az egyetemes magyar irodalmi tudatba is, a József Attila-kutatások már meg nem kerülhetik, hiszen olyan szempontok érvényesültek bennük, amelyek József Attila művészetének jobb megértését segítik elő, illetve a kutatókat továbbgondolkodásra, nézeteik felülvizsgálatára serktenik. Mondanunk sem kell, azok a tanulmányok, s bízunk benne, hogy a majd most elhangzók is, magukon viselik szellemiségünk pecsétjét, azoknak a felismeréseknek az eredményeit, amelyek esztétikai gondolkodásunk jellegéből egyenesen következnek.

Értekezletünk hármas tagoltsága is mintegy ezt hivatott tükrözni, s nem rajtunk múlott, hogy minden fontosnak ítélt s a József Attila művét érintő vonatkozást nem egyforma súllyal tudtuk feldolgozni és megmutatni. Teljesebb kép tárulhat fel a hallgatók szeme előtt hazai magyar recepciójáról, betekintést kaphatunk József Attila művének költői és eszmei kérdéseibe, bár nagyon sajnáljuk, hogy két felkért magyarországi előadó, két jeles József Attila-kutató, Szabolcsi Miklós akadémikus, a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének ügyvezető igazgatója és Tamás Attila, a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem tanára végül is nem lehet jelen értekezletünkön. Sajnálatosan csonka lesz a József Attila-fordításokról alkotható kép: felkért előadóink közül Danilo Kiš, akiről azt tartottuk, hogy a legilletékesebb a költő verseinek szerbhorvát fordításairól szólni, hiszen a legmegbízhatóbb József Attila-fordítónak ismerjük, felkérésünket nem nyugtázta, a szlovén fordítások csekély száma miatt pedig Jože Pogačnik professzor állt el az előadás megírásától.

Jóleső érzéssel köszönhetem meg ugyanakkor, hogy Stoll Béla, a kitűnő filológus, József Attila költeményei kritikai kiadásának előkészítője időt szakított számunkra, s örülök, hogy szívből köszönthetem körünkben ismét Paszkal Gilevszkit Szkopjéből, aki tudományos értekezleteinken mindig figyelemre méltót tudott mondani, amikor a magyar irodalom macedón recepciójáról volt szó. Ugyancsak örömmel üvdözlöm Szigeti Lajost, a szegedi József Attila Tudományegyetem adjunktusát, akinek József Attila-értéséről csak a legjobbakat mondhatom. Ilia Mihály és az ő jelenléte egyúttal az újvidéki Bölcsészettudományi Kar és a szegedi József Attila Tudományegyetem Bölcsészeti Kara között fennálló, immár sok éves kapcsolatot is dokumentálja.

S ezzel kétnapos József Attila-értekezletünket megnyitom...

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 199—203. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

A KOVÁCS ÉS A PATKÓ

(Adat József Attila költészet-értelmezéséhez)

Bányai János

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 4. 15.

„Búját-baját és örömét a kovács belekalapálhatja a patkóba, az mégis és legfeljebb arra a kovácsra lesz jellemző, de semmiesetre sem a patkóra."

(Esztétikai töredékek)

Közhelynek számít, hogy József Attila költészetéről kevesebbet tudunk, mint életrajzáról és lélektanáról, az őt körülvevő vagy elkerülő irányzatokról és hatásokról. Ám ennek a gyakran megismételt (és felrótt) aránytalanságnak mind (költészet) *elméleti* mind (vers) *kritikai* gondolkodásunk jelenében messzemenő következményei lehetnek (és vannak is talán). Költészetéről leginkább egészen speciális — mondjuk irodalomtörténeti és — szociológiai, verstani és stilisztikai — aspektusból szóltak; ezen csak részben módosítanak a gyakori konkrét elemzések, melyek nem egyszer igen lényeges felismeréseket tettek egy-egy versről, verstípusról, motívumláncolatról.

Ennek *egyik* okát abban kell keresni, hogy még mindig nem olvassuk *együtt* József Attila verseit és tanulmányait. Somlyó György figyelmeztetése a „filozófiára kényszerített" költőről utalt már arra, hogy ebből mennyire fontos elméleti és kritikai szempontokat lehetne kikövetkeztetni. Nem utolsó sorban azért is, mert József Attila elméleti és (művészet)filozófiai nézetei nemcsak az analógiák és párhuzamosságok, hanem az azonosságok és megfelések szintjén is egybeesnek az újabb elméleti kutatások eredményeivel. Az *együtt*olvasás akkor is eredményes lehet ha tudjuk, nem biztos, hogy a tanulmányok hozzásegíthetnek a vers megértéséhez. Annyi azonban bizonyossá válhat hogy a tanulmányok megfogalmazzák József Attila költészetszemléletét, körülhatárolják azt a költészet-fogalmat, amit ő elméletileg (és filozófiailag) megalapozottnak vélt, s ez mind a versértelmezések, mind az irodalomtörténeti kutatás számára *iránytadó* lehet, még akkor is ha csak közvetett kapcsolatot tételezhetünk fel a versekben realizált és a tanulmányokban leírt költészetfogalom között.

Ezért látszik hasznosnak — legalább egyetlen szempontból — körüljárni József Attila *elméleti* költészetfogalmát mégpedig összhangban néhány újabb költészet- és irodalomelméleti eredménnyel. A versekben megvalósított költészetfogalommal való összevetés a további (későbbi) kutatás feladata lehetne.

Ha innen indulunk, akkor is elsősorban József Attila *költészete* érdekel bennünket. Mert, mint Heidegger Hölderlint, József Attilát a *költő költőjének* tekintjük, hiszen az ő költészetét is „az a költői meghatározottság hordozza, hogy a költészet lényegét énekelje meg." Ennek a költői meghatáro-

zottságnak *fogalmi* (filozófiai) rendszerét nyújtják a tanulmányok. Az *Esztétikai töredékek* kivételével *alkalmi* írások ezek, megszövegezett előadások, mint az *Irodalom és szocializmus* című, irodalmi tanulmányok, könyvkritikák és könyvismertetések, feljegyzések és befejezetlen nekifutások. Gyakran a levelek is tartalmaznak ebből a szempontból számottevő mondatokat és gondolatokat. Aligha lehet feladatunk most az így kialakult fogalmi rendszer pontos és kimerítő leírása, csak arra vállalkozhatunk, hogy a költészet lényegét megéneklő költő meghatározottságának *látható és konkrét* jegyeit jelöljük meg.

A *Kisebb töredékek, feljegyzések* cím alatt számontartott jegyzetek egyikében mondja József Attila: „Az »irodalom« — maga történet, az irodalom a történés, az emberek cselekvése, neki története nincsen." Nem azt mondja József Attila, hogy nincs irodalomtörténet, hanem azt hogy az irodalomnak nincs története, amivel azt nyomatékosítja, hogy az irodalom azonos magával a történéssel és a cselekvéssel. Ezúttal nem annyira a történés, inkább a cselekvés fogalma a fontos: az emberek cselekvése az irodalom. A „költői meghatározottság", „a költészet lényegének megéneklése" nem metafizikai és közömbös absztrakció a *költő költőjének* világképében, hanem történet, történés és cselekvés. De miféle történet, történés, miféle „léteszközökkel" végzett cselekvés?

Ugyancsak a *Kisebb töredékek, feljegyzések* között található ez a mondat: „Nyelvünkkel megmintázhatjuk a kővágó motorok pergő zaját s az udvar sarkában gubbasztó maroknyi szalmaszemét alig-alig zizzenő rebbenését." Ezt a *cselekvést* tehát a nyelvvel végezzük, a nyelv a költészetnek az a „léteszköze", amivel cselekszik, amivel megmintázza a kővágó motorok pergő zaját, a szalmaszemét zizzenő rebbenését. A nyelvvel való cselekvés képessége lenne hát a költő költőjének megkülönböztető képessége, vagy ez még csak az első lépés az irodalom mint cselekvés József Attila-i értelmezése felé?

Heidegger is a nyelvet faggatja említett Hölderlin-tanulmányában: „. . . a költő a lényeges szót mondja ki, és csak ezzel a megnevezéssel nevezi ki a létezőt azzá, ami. Így lesz ismert *mint létező*. A költészet a lét szószerű alapozása."

Ez a ráirányultság a nyelvre József Attila költészetfogalmának is meghatározója. Az *Irodalom és szocializmus* indító gondolata, hogy az irodalom „nyelvi művészet", vagyis az a művészet, amelynek az anyaga a nyelv. József Attila arra is figyelmeztet, hogy a nyelv a költészetben való megjelenése előtt sem semleges (közömbös) anyag, hiszen „már önmagában is emberi, társadalmi közösséget tartalmaz; a közösségnek azzal a lelki kiállási módjával egyetemben, amellyel ez a közösség a világ viszonylatait fölfogja, tagadja vagy elfogadja." Nem szükséges itt most azokra az érintkezési pontokra utalni, amelyek József Attilának ezt a gondolatát a húszas években kialakult és napjainkig továbbfejlesztett költészetelméleti nézetekhez és szempontokhoz kötik. Erre már mások is utaltak, meghatározó módon Somlyó György is, aki pontos párhuzamot állított fel József Attila költészeteszétikai és a költői nyelvet vizsgáló orosz formalisták (költészet)elméleti nézetei között. Csak arra kell itt hangsúlyozottan utalni — ez tartozik most érdeklődési körünkbe-, hogy József Attila szerint a nyelv „társadalmi közösséget" tartalmazva az emberi cselekvés, aktivitás, gyakorlat eszköze, hiszen a közösség a nyelvvel fogja fel a

világ viszonylatait, mégpedig nem a puszta regisztrálás szintjén, hanem — *aktívan* — ezeknek a viszonylatoknak a tagadásával és elfogadásával. A nyelv tehát nem a jelenségek leírásának és megnevezésének passzív eszköze, hanem a cselekvés maga; a nyelv azonos a világgal szembeni emberi állásfoglalással és magatartással, a világ elfogadásával és tagadásával. Ezért mondja József Attila, hogy nyelvünkkel „megmintázhatjuk" a kővágó motorok pergő zaját és a maroknyi szalmaszál zizzenő rebbenését; azt mondja, hogy *megmintázhatjuk* és nem azt, hogy *megnevezhetjük*, mert a mintázás formateremtés és alakítás, aktív emberi cselekvés tehát. Szemben Heideggerrel, aki szerint a költő a „megnevezéssel nevezi ki a létezőt azzá, ami". József Attilánál a cselekvésen van a hangsúly nem a kontempláción, a praxison (az embernek a gyakorlat útján való önmegvalósításán) és nem az egzisztencián.

Ez költészetszemléletének *elméleti* (filozófiai, sőt nyelvfilozófiai) bázisa. Erre épül ennek a szemléletnek a következő, szerintünk meghatározó jelentőségű tartalmi vonatkozása.

Az *Irodalom és szocializmus*ban fejti ki, hogy „a vers szavakból áll", a műalkotás pedig *„a legkisebb elemében is műalkotás"*, vagyis „a szó önmagában is műalkotás". De nem olyan értelemben, hogy „A költészet a lét szószerű alapozása", ahogyan Heidegger mondotta, hanem a *keletkező* szó a műalkotás: „. . . a szó a *használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza.* Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben levő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy *egyetlen keletkező szó*, hogy *a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egészbe foglal.*" (kiemelések J.A.) Ennek a felismerésnek csak egyetlen — Somlyó által is kiemelt, bár másként értelmezett — vonatkozására kell rámutatni. A „keletkező szó" kategóriájának bevezetése a megmintázásra, a teremtésre, a megformálásra irányítja a figyelmet, tehát magában a műben létező cselekvésre, a műben kivirágzó történésre és történetre (ezért nincs története az irodalomnak, ezért történés maga az irodalom). A „használt szó" és a „keletkező szó" megkülönböztetése pedig a költészetelméleti kutatásoknak azt a törekvését idézi fel, hogy a költészet lényegét a jel és az általa jelölt tárgy (a használatban konvencionális) kapcsolatának *megszakításában* tárják fel, illetőleg egy olyan (költői) szemantika kidolgozásában látják elérhetőnek, amely a versben (a műalkotásban) keletkező jelentést tekinti a műalkotás szempontjából egyedül vizsgálhatónak.

A „keletkező szó"-nak és a műalkotásnak a praxisban való azonossága azonban, ezen túlmenően még egy lényeges (költészet)elméleti — és nyelvfilozófiai — problémát nyit meg.

A cselekvés nem ismer nyugalmi állapotot, az igazi műalkotás — a „keletkező szó" mint műalkotás — sem kerülhet nyugalmi állapotba. Ezért mondhatja József Attila, hogy a műalkotás *aktív*. Aktív a keletkezésben. József Attila szerint a versnek minden pontja „archimédeszi pont", minden pontjából a teljessége látható be. Befejezettsége tehát evidencia. Mint a patkóé, amelybe a kovács belepatkolhatta búját-baját és örömét. Ám a műalkotás és a patkó befejezettsége evidenciaként sem mozdulatlanság. És nem is állandóság. Keletkezése — bár minden pontja archimédeszi pont, hiszen a

vers szó és a szó műalkotás — sohasem befejezett művelet. Ha befejezett lenne „használt" szóvá válna és megszűnne mint műalkotás. Az igazi műalkotás sohasem *áll le.* Ha a műalkotás, mint József Attila mondja, *aktív*, akkor joggal tekinthető folyamatos keletkezésnek.

Ennek megértéséhez egy új, nyelvfilozófiai fogalom bevezetésére van szükség. Bahtyin (Volosinov) vizsgálta meg először a szavakat és a szintaktikai egységeket is mint egy sajátosan képzett „dialógus-szituáció" produktumait. E nézet szerint a nyelvi egységek (a mondatok) önmagukban nem teljes közlések, hanem valamit mindig kérdezve és valamire mindig válaszolva, *dialógusok;* ennek a fogalomnak a bevezetésével vizsgálható Bahtyin szerint a beszéd. Éppígy a műalkotás, amely soha meg nem szüntethető, állandó dialógusban van az őt megelőző és az őt követő műalkotásokkal. József Attila költészetének párbeszéde a múlt (és a jelen) költőivel a költészet hagyományának és a költészet jelenének újraértékelését jelenti, minthogy a dialógus és a dialógus-szituáció lényege éppen az, hogy semmit sem tekint állandónak, semmit sem fejez be, hanem mindent mindenkorra újrakezd, nyitottá tesz és ezzel együtt bizonytalanná is. Felszabadítja tehát az értékeket, ezzel másokat, természetesen, el is fed, mert csak így választhat közülük, így tehet fel kérdéseket vagy válaszolhat kérdésekre, kiragadva őket a befejezettség és a definiáltság (látszat)nyugalmából. A műalkotás ezért *nem áll le.*

Ez a dialógus a múlt és jelen költészetével a *nyelv* szférájában játszódik le, anyaga (és eszköze is) a *szó.* Mégpedig — láttuk már — a „keletkező szó". Keletkezésének léttere ez a dialógus-szituáció. Ezt a József Attila költészetfogalmát már közelről definiáló megjegyzést azért kell aláhúzni, mert — az irodalomtörténeti és szövegértelmezési kutatások jóvoltából — sokkal többet tudunk a motívumok a költői megformálás eszközei, a témák, a költői világképek dialógusáról, mindarról tehát, ami a nyelvre, a szóra épül és kevesebbet a (költői) nyelv és a keletkező szavak dialógusáról.

Az ebben a dialógus-szituációban létező műalkotás elégíti ki a folyamatos keletkezés, a „keletkező szó" mint műalkotás kritériumát. Csak a nem állandó, a folyton változó és alakuló folytathat párbeszédet, lehet egy dialógus résztvevője és részese is. Eközben, természetesen, egyformán lehet az elfedés és félreértés, az újrafelfedezés és felejtés szenvedője, szenvedő alanya is. A költészet története tehát éppen ez a folyamatos keletkezés története. És itt minden azon fordul meg, hogy valamely költői világkép be tud-e lépni a mindig alakuló és változó (költészeti) dialógus-szituációk sorába, vagy kívül marad ezeken és így feledésbe merül. Ezért mondhatjuk József Attila idézett feljegyzésével egyetértésben, hogy a költészetnek nincs története, a költészet maga ez a történet. A dialógusra való ráállások története. A képesség a dialógusra, a folyamatos változásra. A dialógus tehát nemcsak a költészet születésének és meglétének — keletkezésének — feltétele, hanem *értékkritérium* is, egy olyan mérce, amelyben egyszerre működik egy teljes (nemzeti) költészet minden — József Attila szavával élve — *aktív* (dialógusra képes) műalkotása.

A folyamatosan keletkező és aktív műalkotás József Attila-i gondolata egy új elméleti problémát is feltár, mégpedig a dialógus és a keletkezés fenti viszonylatát tartva szem előtt. Ugyanis ennek alapján — ismét az újabb irodalomelméleti kutatásokkal összhangban — azt is ki kell mondani, hogy a

konvencióktól eltérően sem a múlt, sem a jelen alkotásainak — kritikai vagy történeti — megközelítése nem egyszerű dekódolás, hanem mindig elsődlegesen *kódot kereső rejtjelfejtés*. Manfred Bierwisch fejtette ki, hogy az irodalmi alkotásokban „a kódfejtésre kényszerítés tudatosan alkalmazott poétikai hatás." A kérdésnek most nem ez a vonatkozása érdekel bennünket. Inkább az, hogy miért kell minden igazi (tehát keletkező) műalkotás kódját feltárni elsősorban és csak másodsorban hozzákezdeni a dekódolás műveletéhez? Ez a lépcsőzetes megközelítés magától értetődő a mai irodalom alkotásainak vizsgálatakor, ám kevésbé a hagyomány műveinek (akár kritikai, akár történeti) megközelítésekor. Ugyanis, a még ma is domináló irodalomelméleti szemlélet szerint a múlt művei a poeticitásnak egy múltbeli állapotát rögzítik. Így a múlt műveinek vizsgálata nem elsődlegesen kódot kereső rejtjelfejtés, hanem a már leírt kódrendszer — a történeti poétika által szabályok formájában leírt (és stabilizált) poeticitás — alapján történő dekódolás. Amihez legfeljebb újabb, nem a — József Attila szavával élve — „művésziség" körébe tartozó életrajzi, filológiai stb. felismerések nyújthatnak még ismeretlen adatot. Ezt a nézőpontot az is igazolni látszik, hogy a múlt irodalmi művei csak azt tehették, amit a múlt irodalomtudata, a költészet történetében felhalmozódott dialógus-szituációk sora, mint történetileg meghatározott rendszer lehetővé tett a számukra. Ha a keletkező szó és az aktív műalkotás József Attila-i értelmezését továbbra is nyomon követjük, akkor ezek a — józan ész diktálta — meggondolások kútba esnek. Hiszen a dialógus-szituációban keletkező, aktív műalkotás, ha szövegszerűen stabilizálódott is, az új dialógus-helyzetben, ha árnyalatokban, akkor is újra „titkos üzenetté" vált, rejtjelekkel töltődött fel, tehát nem érthető meg a születését meghatározó tradicionális poetikai kód eszközeivel, meg kell találni azt az új kódot, amelynek rendszerében az új dialógus-szituációnak megfelelően lesz olvasható. Ami — az előbbi megjegyzés alapján — azt is jelenti, hogy a hagyomány művei egy, a korábbi dialógus-szituációkban számukra még nem létező poétikai hatás elérésére is képesek lesznek. Lényegében tehát kiegyenlítődnek a jelen irodalmi alkotásaival, mert egyformán megfelelnek a keletkezés kritériumának.

Ezek után látható csak be, hogy a József Attila költészetfogalmával azonosnak vélt „végső szemléleti egész" kategóriája milyen messzemenő elméleti tanulságokat tartalmaz, ha a „bontatlan egység és a végső szemléleti egész" fogalmán nem valami állandót és reprezentatívat értünk, hanem valami változót, valami aktívat, állandóan cselekvőt, aminek „a keletkező" a neve.

Még csak a mottóhoz (és részben a címhez) egy rövid megjegyzés. József Attila költészetfogalmában elszakadt egymástól a költő és a vers, a kovács és a patkó. A kovács belekalapálhatta „búját-baját és örömét" a patkóba, ám ez a kovácsra lesz csak jellemző, ha valakit érdekel, hiszen — József Attila mondja — „minden amivel csak találkozik az ember, élményt és érzelmet kelt benne, éppúgy mint a székrekedés." A patkóra nem jellemző a kovács búja, baja, öröme és székrekedése. A patkóra csak az jellemző, hogy keletkező és aktív, mert hisz csak így hozhat szerencsét. Annak, aki oda tud rá figyelni.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 205—209. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

JÓZSEF ATTILA-PROBLÉMÁK

Bori Imre

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Nem megoldhatatlanok, csak még meg nem oldottak tudásunk mai szintjén a József Attila művészete hozta kérdések — ezt kell megállapítanunk, amikor summázzuk az elmúlt évtized kutatásainak eredményeit, szüntelenül arra gondolva, hogy jól kérdeztünk-e, mert a költő műve nem minden esetben nyílt meg előttünk, jó mérőeszközeink vannak-e, ha értékének és helyének kijelölésében még ma, 1980-ban is, bizonytalankodunk? Vagy másfél hónappal ezelőtt próbáltunk annak a meggyőződésünknek hangot adni, hogy a valódi nehézségeket nem annyira a most ünnepelt költő műve és művészete támasztja, hanem a magunk irodalomszemléletének nem adekvát jellege, amiben az is bennfoglaltatott, hogy gondolkodásunk valójában nem ért fel ahhoz a korszerű világképhez, amin József Attila művészete alapul, még kevésbé pedig mai irodalmi tapasztalatainkhoz, amelyekben — tudjuk — immár száz esztendő van foglalva, s ebből a százból hetvenöt azonos József Attila életével és utóéletével.

Nem is vállalkozunk hát hogy a József Attila-kérdés közepébe vágva kézzelfogható s kézenfekvő megoldásokat kínáljunk fel a rendelkezésünkre álló negyedórában, s nem is ringatjuk magunk abban a hitben, hogy kezünkben tartjuk a József Attila művészete hozta kérdések feleleteinek a kulcsát. Annyi részlettanulmány, elvi kérdéseket tisztázó értekezés hiányzik még ehhez, hogy a jelzeteknél tovább nem is merészkedünk, s inkább a kételyeinket próbáljuk megfogalmazni, mint a bizonyosságainkat hirdetni, noha alapvető nézetek nélkül nyilván kételkedni is lehetetlen. Mert kételkedésre van szükség, ha ki akarunk törni abból az irodalomtörténeti bűvkörből, amelynek foglya mind a költő életműve, mind pedig az irodalomtörténeti közgondolkodás.

Az egyik kínálkozó alkalmat egy, látszólag József Attila művétől messze eső, azzal közvetlenül nem érintkező probléma kínálja — a *Nyugat* és a magyar avanatgarde értékelésének, „beállításának" kérdése. Ha elfogadjuk, hogy már I. világháború idején, főképpen pedig az 1920-as években, amikor József Attila indult (a *Szépség koldusa*, tudjuk, 1922-ben jelent meg) az az esztétikai ideál, amelyet a folyóirat hőskorában képviselt, nem idál már, s főképp nem normája a magyar irodalomnak sem, hiszen a *Nyugat* 1922-ben is modernebb hangokat penget, a József Attilával egy ívásúak, a vele nagyjából egy időben

indulók pedig még radikálisabbak, akkor nyilvánvalóan azt kell mondanunk, hogy a *Szépség koldusa* a legkorszerűtlenebb verseskönyvek egyike. Ez pedig azt jelenti, hogy költőnk jelentős lemaradással indult, s hogy startja az irodalmi élet perifériájára szorult Juhász Gyula patronálásával közelről sem volt olyan egyértelmű, mint ahogy azt a József Attila-irodalom általában hinni szeretné. Ám ebből eredeztethetjük azt a lázas keresést is, ami irodalmi belépője után annyira jellemzi majd. Tulajdonképpen csak a *Szépség koldusa* után kezd valóban tájékozódni, s nézi meg figyelmesen a *Nyugat*-számokat is. Nyilván lemaradásának felismerése sarkallja, hogy behozza késését, hogy végül is utolérje az előnyösebb pozíciókból indulókat, s ott lehessen az ízlésváltozások forrongó folyamatainál, rendre próbálgatva az elébe kerülő s kínálkozó költői „modelleket", elannyira, hogy akár az ő költészetét használhatnánk fel kalauzként egy, a húszas évek verstipológiájának az elkészítéséhez is. Először a *Nyugat* égisze alatt konstituálódó újnépiességre lel — a folyóiratnak 1923-as számaiban, ahol Erdélyi József *Szegény ember* . . . című versét találja, s ezt „kottázva le" írja sorban a maga szegényember-verseit, amelyek végül is a népies modorú magyar líra külön, s nagyon is egyedi változatát képezik. De a tájékozódni nagyon akaró fiatalember tájékozatlan még ez után is a modern költészet kérdéseiben. Nem tudja például, hogy az avanatgarde-mozgalmak egy állandó, permanens változásban vannak, elévülésük üteme gyorsabb a megszokottnál, s ezért történik meg, hogy „lekési" a Kassák „vonatát", s felkapaszkodnia rá nem is sikerül neki. Megírja és Kassáknak Bécsbe elküldi a *Tanítások* című versciklusát, de akkor már Kassákot nem érdeklik a különböző „krisztiánus" tanok, s joggal utasítja el a hozzá közeledni akarót azzal a megjegyzéssel, hogy ezek a József Attila-versek a „kor keresésének a színvonalába nem esnek bele". Ami tehát József Attila költészetét az 1920-as évek második felében jellemzi, az éppen a szüntelen *keresés* lesz, a „modern költővé válás" lehetőségeinek a kutatása, a hang- és forma-próbák, a modorváltások, amelyek összességükben József Attila „manierizmusának" nem egyszer a fényes példáit, a modern magyar költészet jelentős darabjait is előcsalják. Expresszinizmus után szürrealizmus — előbb főképpen csak formai, később, az 1930-as években már ideológiai változatában is. . . ez a költő útja, s az utóbbiban éri utol költészetileg is korát, s válik az ő „keresése" a korával egybehangzóvá.

Hogy közben a költői képzeletnek a képalkotásban talán leginkább tetten érhető felszabadulása játszódott le, azt talán mondanunk és bizonyítanunk sem kell. Megfigyelhetők ugyan olyan irodalomtörténeti kísérletek, amelyek ezt a felszabadult, s mindenképpen a „szabad ötleten" alapuló képvilágot az avantgarde kontextusa nélkül akarják értelmezni, az avanatgarde szerepét pedig valamiféle „szükséges rossz" tényére akarják korlátozni, ám ezek sem tagadhatják, hogy József Attila költői énjének érvényre jutása ez ízlés-kalandok nélkül nem játszódhatott volna le, képzeletének munkája pedig közelről sem lett volna olyan pontos, mint amilyen valójában volt. Nem szándékozunk ezen a helyen a különböző s a fenti kérdéssel kapcsolatos irodalomtörténeti-kritikai fondorlatokkal vitába szállni, hiszen ezek egy (József Attila kifejezését használva) „tárgyi-kritikai tanulmány" feladatát jelenthetik, de emlékeztetnünk kell arra a tényre, hogy az 1931-es *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* című kötetének versei, amelyek — miként Szabolcsi

Miklós jellemezte őket — „stílusban, metrikában, poétikai eszközökben egyaránt sokszínűek", talán a legmegtervezettebb, szervesen felépített verseskönyvét képezik, jószerivel elképzelhetetlenek az avanatgarde változatainak poétikai alapjai nélkül. Más versfelfogások közelről sem kedveztek az olyan versmegoldásoknak, mint amilyeneket éppen ebben a kötetében látunk. Sajnos, nincsenek olyan részlettanulmányok, amelyek lehetővé tennék a tüzeteseb összevetést József Attila, valamint nemzedék- és kortársainak versmegoldásai között, természetesen a költői alkat eleve meghatározta sajátosságokon túli viszonylatokban. A korszak költői konvenciói sem leírtak még, éppen ezért csupán szemrevételezhetjük a költői megvalósulásokat, s hiába kutatunk olyan versek után az avanatgarde közelről sem szilárd, s áthághatatlan kerítésein kívül, amelyeket a József Attila verstípusaival rokon lehetőségek dajkáltak fel. Természetesen vita tárgyát képezheti, hogy mit minek a számlájára írunk József Attila eszméinek és látomásainak a vizsgálatakor, ám perdöntő végül mégis a költő műve, s nem az irodalomtörténeti spekuláció, amely éppen a József Attila-irodalomban annyira szembeötlő, amikor az avanatgarde ballasztjától akarja megszabadítani a költőt, tegyük hozzá, még mindig elszomorító szofizmussal, feltűnő szűkkeblűséggel, ha az avantgarde irányzatainak az értelmezéséről van szó.

Ám most József Attila költészetének mozgástörvényeiről beszélünk, nagyobb kvantumokban való változásaira gondolkodunk, amelyek közül az 1920-as évek végén a szürrealisztikus volt a domináns — főképpen ha a versek képvilágát nézzük, amelyben eszmék és érzelmek egyaránt feltárulnak, alakot öltenek. Nem kívánom most taglalni, mi az, ami a József Attila-kutatást meggátolja ennek a ténynek az elfogadásában és az értelmezések kapcsán felhasználásában, de emlékeztetnem kell arra az álláspontra, amely igen mereven szembeállítja a szürrealizmust és a szocializmust, ilyenképpen jelentős befolyást gyakorolt és gyakorol, amikor a kommunistává lett József Attilát kell költői gyakorlatának mintegy ellenében igazolni. Holott az analógiák szerint (nézzük akár a francia, akár a szerb szürrealizmust) a kettő nem tagadta egymást, s nem volt ellentét e tekintetben a költő tudatvilágában sem, hiszen agitatív lírája — gondoljunk csak a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* verseinek zömére — szokványostól eltérő jellege éppen szürrealisztikus poétikai vívmányok felhasználásából következett. Természetesen arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy József Attilánál a „zűrzavar és korabánat" korszaka is az 1920-as évek vége és az 1930-as évek eleje határolta időszakban zárul le, s hogy ezt a korszakot költészeti szempontból bátran minősíthetjük manierista, ilyen módon pedig szerepjátszó korszakának, noha tudjuk, a szerepjátszás elmélete milyen rossz csengésű a magyar irodalomtörténetírásban.

Szükségesnek látszik ezeket a megfigyeléseket hangsúlyoznunk, hogy megvilágíthassuk József Attila oly jelentős eszmei és érzelmi, s ezekkel együtt költői fordulatának tényét. Már a harmincas évek első felében ugyanis a költő az *én és a világ* értelmezésének új, s mondjuk ki: páratlan jelentőségű programjával állt elő, amely a kutató szeme elé a versek és a tanulmányok együttolvasása révén tárulhat. Az elveszett harmónia visszaszerzésének a programja ez. Arról a „minden Egészről van szó, amelynek „eltörését" Ady Endre panaszolta fel lírájában, s most József Attila teljes eszmei fegyverzetben, az osztályharcok

végső értelmét is ebben jelölve ki, méri fel a „harmóniához" jutás társadalmi, politikai és ideológiai feltételeit, s kezdi kutatni, mi az, ami ilyen módon az emberre hárul. Az éppen akkoriban felfedezett, s azóta annyiszor értelmezett Marx-művet, a *Gazdasági-filozófiai kéziratok*at és Freud szövegeit olvassa, és egy marxista antropológia kidolgozásának az igényét ismeri fel, hogy magyarázatot találjon jelenére, s abban önmagának helyzetére, s hogy biztos fogódzókra leljen a maga és a világ jövőjét illetően. Nem balga szándékot kell a költőnek ebben a nagyarányú eszmei erőfeszítésében látnunk, hanem korjelenséget: vele egyidőben mások is — Magyarországon s Európa-szerte egyaránt — a marxizmus és freudizmus eggyéötvözésének lehetőségét mérlegelték, s ezek kontexusában a józsefattilai „modell" alighanem egyike a legjelentősebbeknek, hiszen nem hiányoznak egyedi vonásai sem, amelyek már abból is következtek, hogy a költő az ifjú Marx nyomába szegődött, ilyenképpen az elidegenült ember problémái (egyéniek és társadalmiak) elérhetőkké váltak számára, ahonnan a „tudatos jövő" relációi is felderengtek, a „harmónia" ígérete igézhette — az egység s a teljesség, amelyben nincsenek határvonalak az érző és eszmélő ember, az ember és a világ között. Ennek a harmóniának a lehetőségébe vetett hit volt az alapja nagy ódáinak és elégiáinak, ott az 1930-as évek első felében.

Tudtommal nincs olyan másik költői és eszmei program a kortárs magyar irodalomban, amely a József Attiláéval közelebbi rokonságba hozható, s nem volt olyan politikai-társadalmi program sem, amelynek az emberi és társadalmi *harmónia* igénye lenne zászlajára írva, de a korszak kommunista mozgalmainak sem tételes követelménye. Ám ott van a szürrealizmus második hullámának a nézeteiben szerte a világon az élet megváltoztatására irányuló *vágy* éppenúgy, mint vele összefüggésben a dialektikus materializmus és freudizmus viszonya tisztázásának az igénye, hogy — jelentős mértékben leegyszerűsítsük a kérdést — egyszerre essék szó emberről és világról, énről és társadalomról a társadalomcentrikusság ellenében. Kora magyar lírájával ellentétben, amely nagy képviselőiben is vagy az ember, vagy pedig a társadalom kérdéseiben tudott csupán alapvető módon állást foglalni, József Attila a *teljességen* inszisztált, legyen szó a diszharmóniák jellemezte jelenéről vagy a harmónia igéretével terhes jövendőről. A traumáktól szenvedő ösztönök, és az ugyancsak traumák kínját tükröző társadalmi erők kérdése vetődik fel. József Attila ezek összefüggéseit érzékelte, amit nem tehetett volna meg sem marxizmusa, sem freudizmus nélkül, amikor vallotta: „Im itt a szenvedés belül, ám ott kívül a magyarázat. Sebed a világ — ég, hevül s te lelkedet érzed, a lázat. . ." (Eszmélet. VI.) Mondanunk sem kell, törékeny s kényes egyensúlyi pillanata ez a költőnek, amelyben az ilyen típusú költeményei születnek, hogy azután a freudizmus felé billenjen szemléleti és érzékelési „mérlegének" a nyelve, s túl ezen a társadalmi létezés kérdései is háttérbe szoruljanak, hogy az egzisztenciális létezésé lehessen a vezető szólam az érző és eszmélő ember költői megnyilatkozásaiban, s a „Valami" biztos talaja, archimédeszi pontja ellenében a „Semmi" szakadékai derengjenek fel.

A szűkkeblű szürrealizmus-értelmezések nyilvánvalóan tagadják, hogy az 1930-as években József Attilának köze lenne a szürrealizmushoz, s *A város peremén* programversszakában sem hajlandók tudomásul venni ezt, amely,

tudjuk, majdnem szó szerint szürrealista program („Mig megvalósul gyönyörű képességünk, a rend, mellyel az elme tudomásul veszi a véges végtelent, a termelési erőket odakint s az ösztönöket idebent. . ."), mint ahogy a „rend", s a „megszerkesztettség" sem mond ellen a szürrealista költőiség követelményeinek. Mert végső soron ennek a követelménynek az elismeréséről vagy el nem ismeréséről beszélhetünk. S itt nem csupán a mikrofilológia szükségességét ismerjük fel, hanem részletekbe menően a költői képek elemzését és minősítését is fontos, elsőrendű feladatnak tartjuk, hogy feltárulhasson József Attila eszméinek és kifejezés-rendszerének az egysége. Olcsó lenne ugyanis azt állítani, hogy a gyógyulást kereső költő „akadt fel" a lélekelemzés „ág-bogán", s végeredményben a „véletlen" csupán, ami lépteit igazította, s ha vannak is költői következményei, azok általában negatív minősítést érdemelnek. A freudizmushoz ugyanis József Attilának nemcsak „életrajzi" köze volt, hanem eszmei és költői elsősorban — ebben különbözik társaitól, akik ugyancsak alávetették megukat a lélekelemzésnek, de művűkben nyomát sem találjuk azoknak az ideológiai és poétikai következtekezményeknek, amelyek József Attila „kései siratóit", utolsó esztendejének verseit jellemzik. S mintha vele a modern magyar líra egy nagy kört futott volna be: az eszmélőnek végül is azt kell mondania, amit évtizedekkel azelőtt Ady Endre mondott, ti. hogy „ami van, széthull darabokra", csakhogy ezek a szavak ugyanakkor a létezésnek talán legsivárabb, legkietlenebb tájain hangzanak el. Ezekhez József Attilán kívül nem is volt más magyar költőnek útja. *A város peremén* eszmei csúcspontja után következett a létezés mélypontja;

Kitetszik, míly üres dolog,
míly világ visszája bolyog
bennem, mint lélek, a lét türelme.
Széthull a testem, mint a kelme,
mit összerágtak a molyok.

Ne áltassuk magunk, s valljuk be: ide a József Attila-irodalom még nem követte a költőt életrajzi adalékokon túli igénnyel, nem nézte meg, a költői lélekanalízis mit s hogyan tárt fel valójában. Mert a kötlészet, a társadalom és a lélek búvárai egyforma figyelemmel olvashatják ezeket a létezésről szóló költői tudósításokat: a XX. századi ember alapvető kérdéseit ugyanis ezekben fogalmazta meg!.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 211—217. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

HIÁNYTUDAT ÉS TELJESSÉGIGÉNY JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN

Szigeti Lajos

József Attila Tudományegyetem, Szeged, Magyarország

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

„A mindenséggel mérd magad" — írta a költő az *Ars poetica*ban, „A világ vagyok, minden, ami volt, van" — hangzott *A Dunánál* egyik tétele. E sorokban egy jellegzetesen XX. századi költő életműve egészét átható teljességigénye sűrítődik. József Attila e teljességre és egységre törekvését következetesen fogalmazza s valósítja meg mind költészetében, mind elméleti munkáiban, amelyek nem választhatók el egymástól, hanem egymást is magyarázó-hitelesítő és szervesen kiegészítő részei a rendszert alkotó teljes életműnek. Az *Esztétikai töredékek*ben olvashatjuk: „A valóság előtti tény: hiánytény, — az ihlet a világ hiányának ténye az exisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az exisztenciában, és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában."[1] De József Attila mondta ezt is: „Én azt az egyet tudom, hogy amikor verset írok, nem költészetet akarok csinálni, hanem meg akarok szabadulni attól, ami szorongat. Engem csak ez érdekel. Az életem."[2] A két gondolatmenet között — a látszat ellenére — nincs ellentmondás, mert a költő verseiben is követte azt, amit gondolkodóként fölvetett: a „világhiánnyal" nézett szembe, hogy költészetében, azaz „a művészet valóságában" feloldódjék e hiánytudat s ugyanakkor — értelmezésem szerint — e „világhiány" metaforikusan abban jelenik meg, ami „szorongatja": azaz a személyes sorsban. S ez egyúttal azt is jelenti, hogy ha legszemélyesebb élményeiről ír is, a teljes emberi léttel — illetve hiányával — néz szembe s megfordítva: például amikor osztálya egészének történelmi-társadalmi létét igyekszik átélni, az éppen olyan személyes élményeként jelenik meg, mint a gyerekkorban elszenvedett verések emléke, szeretetlensége, árvasága. A személyes sors egy-egy mozzanata így szimbolikussá válik költészetében, mint ahogy a sorsszerű-személyestől a társadalmiig ível a gyermekmotívum újra- és újraírása, a felnőttség keresése és vállalása, vagy az újraszületés-újjáteremtődés gondolata, az „új világ" motívuma. József Attila maga fogalmazta meg ezt is: „Amit versben írok le, annak társadalmi és egyetemes jelentősége kell, hogy legyen, annak táradalmi értelme van."[3] E

[1] *József Attila:* Költészet és nemzet. Esztétikai töredékek. József Attila Összes Művei III. 245—6.

[2] idézi *Bóka László:* Válogatott tanulmányok. Bp., 1966. 154.

[3] *József Attila:* Irodalom és szocializmus. JAÖM. III. 84.

dolgozatban a fentiekkel szorosan összefüggő anya- és apamotívum vizsgálatát tűzzük ki célul, mert e motívumokban találja meg a költő a legadekvátabb kifejezési formáját társadalmi értelemben vett magányosságának, kifosztottságának, mert az anya- és az apamotívum is önmagán túlmutató, szimbolikus értelmezést nyer.

Az anya és az apa egyrészt a teljesség, a harmónia, az egység szimbólumai is lehetnek, másrészt viszont hiányuk a „világhiány" egy-egy vonatkozását is jelentheti. Németh Andor is emlékeztetett arra, hogy József Attila „beszélgetéseiben egyre sűrűbben szerepelt a »mama« — elmélkedéseiben egy különös, magaalkotta szóösszetétel: a világhiány. A két szó, a konkrét és az elvont, befelé vezet, degradálja a külső világot."[4] E folyamatot — amelyre Németh Andor utal — az 1930-as évek második felében fölerősíti és érthetővé teszi József Attila pszichoanalitikai kezelése is, de az anya hiánya ezt jóval megelőzően is megfogalmazódik költészetében. A „nincs anyám" fájdalma végigkíséri verseit már 1922-től, az *Ugye pajtás* címűtől kezdve („Nincs anyám, ki szedjen ráncba, árva búsul itt magába"). Ott találjuk e hiánytudat megformálását az *Ad sidera* zárósoraiban, a *Tiszta szívvel* hiányleltárában, a *Nemzett József Áronban*, az *Anyám meghalt* s az *Anyám a mosásban* című versekben is. Az anyaversek egy részében a még élő anya mellett is árvának mutatja magát a költő. Múltba vetített társtalanságát, szeretetlenségét e kétszeres árvaság hatványozza. Ragaszkodás és lázadás kettősségére épülnek e művek, mint a *Mama* is, melyben az első versszak szerint a gyermek anyjához ragaszkodik, s ellene is lázad, valójában azonban a „dagadt ruha", azaz öntudatlanul is az ellen a világ ellen, mely elszakítja őt az anyától, mint ahogy anyját is tőle. A második szakasz pedig az anya néma beletörődése kifosztottságába („Csak ment és teregetett némán, nem szidott, nem is nézett énrám"). E kétszeres árvaság s e kettős értelemben vett kifosztottság feszül végig a versen. A költő felnőttsérelmeit véli felfedezni a gyermekében is. A mama ily módon a világ egészét, a teljességet jelenti számára s ezért sem törődhet bele elvesztésébe, hiszen így saját kifosztottságába kellene beletörődnie. Ezért tér vissza az anyához újra és újra s idézi fel az alakját akár csak egy-egy motívum, egy-egy jelző segítségével.[5]

1931-től, az *Anyám* e sorának: „*Törékeny* termetét a tőke *megtörte*" megfogalmazásától kezdve, az anyaversekben a költő kifosztottságtudata mellett csonkaság-, és törtségérzete is hangot kap. Már *A város peremén* fölidézi a jelzőt: „*Törékeny* falvak reccsennek össze, mint tócsán gyönge jég." A falu már a *Határ*ban is a törtség, a széthullás jelképeként szerepelt: „Új korunk vénjei. . . elhagyták az *omladó* falut." Anya és falu épp e törtségképzetet hordozó megfogalmazásukban felelnek egymásra. Bizonyság lehet erre egy másik vers, a *Levegőt!*, melyben a törékenység-törtség mindkét vonatkozása jelen van:

És az országban a *törékeny* falvak
— anyám ott született —
az eleven jog fájáról lehulltak
mint itt e levelek.

[4] *Németh Andor:* József Attila. Cserépfalvi, 1940. 213.

[5] Részletesebben ld.: Anyás költő lett. (Egy József Attila-motívum történetéhez). Tiszatáj, 1980. 4.

S ha rájuk hág a felnőtt balszerencse,
mind megcsörren, hogy nyomorát jelentse
s *elporlik, szétpereg.*

A „törékeny" jelző elsődlegesen ugyan a falvakra vonatkozik, közvetve azonban a faluhoz kapcsolódó-tartozó anya alakját is életre kelti, hogy azután metaforikusan már mindkettőre vonatkozhasson. A metafora továbbépítésével, a falevél-hasonlattal többszörös áttételt hoz létre a költő s a versszak végi igék — „elporlik", „szétpereg" — keserű lemondásukkal egyszerre vonatkoznak immár a falvakra, a levelekre s az anyára is. A lehulló falevelek őszt intonáló képzetében a költő a falvakat félti a pusztulástól s egyúttal e pozitív értékrendet képviselő világ pusztulásának a jelképeként az anya halálát is felidézik az igék. A törtség, megtörtség képzete felbukkan több műben is (pl. Munkások, Invokáció) s több jelentést is magában hordoz. De gyakran, mint *Az emberiség* e soraiban: „Ó, emberiség, kit *törött* anyám szenvedni szaporított és nem értett", a jelző értelmezésem szerint nemcsak a megtörtség, de a széttörtség jelentése is hangot kap. Az anyaversekben egy jellegzetesen XX. századi életérzés, korélmény: a teljesség hiánya, a csonkaságérzet is megfogalmazódik. Amit a magyar lírában már Ady megsejtett, megérzett: az „Egész világ szőttje kibomlott" (E nagy tivornyán), a „Minden Egész eltörött" (Kocsi-út az éjszakában) felismerése József Attila e verseiben a személyes sors egy mozzanatába transzponálódik. Ezt látszik igazolni a *Kései siratő*, amelyben az anyamotívum József Attila-i megfogalmazásait a maguk genezisében fedezhetjük fel, amelynek tanúsága szerint az anyaversek József Attila számára hiánytudatának adekvát megfogalmazására adnak alkalmat:

Lágy őszi tájból és sok kedves nőből
próbállak összeállítani téged,
de nem futja, már látom, az időből,
a tömény tűz eléget.

Nem felidézni, megidézni igyekszik már a mamát, hanem megkísérli újrateremteni: töröttségéből, széttörtségéből összeállítani. Az ige, a „próbállak" azonban sejteti, hogy hiábavaló kísérlet ez is, mint mindazok, amelyeket itt két típusban foglal össze és határoz meg a költő: „lágy őszi tájból" — szól az egyik, „sok kedves nőből" — hangzik a másik típusa az anyateremtés lehetséges változatainak. A „már látom" pedig előrevetíti a felismerést: „Világosodik lassacskán az elmém, / a legenda oda". A tűnődés, az eszmélés folyamata elvezet a kegyetlen-kétségbeesett felismeréshez: az ember, a költő kérlelhetetlenül magára maradt. A „mamát" a költő teremtette magának, hogy hiánytudatát feloldja. A költői-emberi teljesség létrehozására tett kísérlet e versekben csak lehetőség, igény maradt; a költő keserű fájdalommal kénytelen bevallani, hogy nem sikerült, hiába volt a szándék: „próbállak összeállítani".

Ehhez, az anyaversekéhez hasonló ív látszik kirajzolódni az apaversekben is: az apa hiányának tudata is végigvonul költészetén. Az apaversekben is nyomon követhető, hogyan próbálta meg a költő hiánytudatát föloldani. Ilyen föloldási kísérletként fogható fel az Isten-versek egy része s azok is,

ahol költőelődben vagy költőtársban — Adyban, Juhász Gyulában, Thomas Mannban, Kosztolányiban s legfőképp Babitsban — próbált meg apára lelni. E versekre is — az évek múlásának megfelelően mind erőteljesebben — az a felismerés nyomja rá a bélyegét, hogy hiába keresett, kutatott apa után, istenben s emberben-költőben sem lelheti.[6]

De fölfedhető ez — a hiány megfogalmazásától a feloldási kísérleteken át — az eszmélésig vezető ív egy verstípusalkotó igei szerkezetben is, amely az anyaverseket és az apaverseket egyaránt jellemzi. Németh G. Béla hívta fel a figyelmet arra, hogy József Attilának a *Mama* című versét követően született műveiben gyakran s mindig hangsúlyozott helyzetben találkozunk a „már" időhatározói adverbiummal s e versek nagy hányadában a „már" mellett ott van a „még" vagy a „most" határozószó is.[7] Értelmezésem szerint az időviszonyító versek egy részében — éppen az anya-, illetve az apaversekben — fontos szerepük van az igei szerkezeteknek is. A „ma már belátom", „most már tudom" igei szerkezet jellemezte verseket felismerésversnek nevezem s mint ilyenek — feleletversnek is tekinthetők. Ugyanis az 1933 előtt írt versekben gyakran találkozhatunk az „én nem tudom" igei szerkezettel s — többek között — ezekre is válaszolnak, visszautalnak később a felismerésversek.

Az „én nem tudom" az 1920-as években (1922-ben először) a szerelmes versekben gyakori (Keresek valakit, Csöndes estvéli zsoltár, Az én ajándékom, Szerelem ez?, Szerelmes vers, Önarckép, Kép a tükörben) s majd minden esetben a gyermeki gondolkodás logikáját idézi tudatosan, de az egyik leglényegesebb megjelenési formája mégsem ez, hanem épp az egész életművet beárnyékoló hiánytudat, az anya elvesztésének megfogalmazása. 1925-ben, az *Anyám meghalt* című versében írja a költő:

> Anyám meghalt, *most nem tudom,* hogy
> viselkedjem vele szemben

S egy évvel később, a *Gyászkoszorú*ban mintha csak megismételné: „Anyám meghalt, *most nem tudom,* mit tegyek véle, / a bögrét két kezébe fogta. . ." Még majd 1937-ben is visszatér, sőt verscímként is olvasható a gyermekkorra, a gyermeket önmagában felidéző költőre utaló struktúra:

> Én nem tudom, mi fenyeget
> az esték csipkés árnyain;
> mint romló halról a legyek,
> szétszállnak tőle álmaim.
>
> *És nem tudom,* mily dajkahang
> cseng a szivembe csendesen,
> nyugodj, hiszen csak este van
> s mitől is félnél, kedvesem?

[6] Vö.: *Bóka László:* i. m. 152., *Szőke György:* József Attila apaképe. Kortárs, 1979. 5., *Szigeti Lajos:* József Attila apa-versei és „felismerés"-versei. Szegedi Bölcsészműhely, 1978.

[7] Vö. *Németh G. Béla:* Még, már, most. (József Attila egy kései verstípusáról). Mű és személyiség. Bp. 1970. 671—700.

A versben az „én nem tudom" újrafogalmazását magyarázza a második — zárószakasz — utalása: a „mily dajkahang cseng a szivembe csendesen" a kisgyerek—én anyát idéző érzelemvilágára emlékeztet. Hasonló ehhez egy másik kései vers, a *Zöld napsütés hintált* kezdetű is, mely értelmezésem szerint szintén az anyára, az ősharmóniára, a teljességre utal, amennyiben e vers nem más, mint a lehetetlen megfogalmazása: egy olyan állapot leírása, amelyről az ember — akkor még csupán ösztönlényként élő — nem tud semmit. Ez még a születés pillanatát is megelőző, az anyaméhbeli állapot. Az „én nem tudom" akkor szólal meg a versben, amikor megszűnni látszik a harmónia, a teljesség, azaz, amikor megindul a szülés-születés folyamata:[8]

Én nem tudom, hogyan, mi volt. A locska őselem,
a víz kihűlt és nagy hideg zuhant rám hirtelen.
Szívemből rémület szökellt, mint bokorból a vad
kiáltottam vón s keserűn szájon vágott a hab.

De 1935-től kezdve a felismerésversek válnak egyre gyakoribbá, feleletként rímelve a másik típusra. Szemléletbeli váltást: felismeréseit, felnőttségét, belátásait sűríti a „most már tudom", „most értem meg" szerkezet. Rátalál az Istennel való leszámolás pillanataiban is, mint a *Modern szonett*ben:

Most sajnálom, de ezt is lenyelem,
hogy nincs isten, ki gondoljon kínomra

. . . . . .

Büszke nyomorult voltam én! *Ma már*
belátom, csak a csökönyös szamár
büszke, amikor szaggatja az ostor . . .

A *Temetés után* című versben pedig valóban mintha az *Anyám meghalt* és a *Gyászkoszorú* soraira utalna vissza, mintha csak valóban azokra válaszolna: az anya halálát követő napok azonban itt már a „nem tudom"-léthelyzettel szemben a hirtelen felismerés, ráeszmélés sugallta módon jelennek meg:

Csak most emlékszem rá, milyen volt!
Még csak bíztató szavakat
sem szóltunk, nem néztünk egymásra,
mint munka után ki leül.
Csak ültünk ott, mi három árva,
ki-ki magában, egyedül.

De hangsúlyozott szerepet kap e szerkezet akkor is, amikor a kései versekben ismét visszatér a költő az apamotívumhoz is. Szép példája ennek az 1937-ben írt *Csak most* című vers: „*Csak most értem meg* az apámat, aki a zengő ten-

[8] Vö. *Szigeti Lajos:* Egy kései József Attila-vers olvasatához. Zöld napsütés hintált. Somogyi-könyvtári műhely. 1980. 1—2.

geren / nekivágott Amerikának." Fölismeréseit bizonyosságnak látja a költő s az igei szerkezet kompozíció-meghatározóvá lesz a verseben: visszatér a negyedik és az utolsó szakaszban is. S míg a „tenger" jelzőjét megváltoztatja mindkétszer, a belátását jelző első mondat: „*Csak most értem meg* az apámat" — változatlan marad.

De ott leljük a „most már tudom" gondolatát a Babitshoz szóló, Babitsnak írott apaversekben is. A *Magad emésztő*ben kétszer is visszatér a belátást, felismerést rejtő kijelentés.

Most már értelek.
Pörös felek
szemben álltunk, de te szintén
más ügyben, más talaj felett
tanúskodtál, mint én.

— s a következő szakasz elején megismétli az időhatározó nélkül: „*Már értelek*". Babitshoz szól az a vers is, melyben együtt-egyszerre jelenik meg az egymásra felelő két igei szerkezet. Az *Én nem tudtam* című vers — bár ezt az újraközlések nem tükrözik — első publikálásakor ezzel az ajánlással jelent meg: „Babits Mihálynak hódolattal". E versben egymást erősítve jelenik meg a két igei szerkezet, mintegy e verstípusok szintéziseként is értelmezhetően:

Én úgy hallgattam mindig, mint mesét,
a bűnről szóló tanítást. Utána
nevettem is — mily ostoba beszéd!
Bűnről fecseg, ki cselekedni gyáva!

Én nem tudtam, hogy annyi szörnyűség
barlangja szívem. Azt hittem, mamája
ringatja úgy elalvó gyermekét,
ahogy dohogva álmait kínálja.

Most már tudom. E rebbentő igazság
nagy fényében az eredendő gazság
szívemben, mint ravatal feketül.

S ha én nem szólnék, kinyögné a szájam:
bár lennétek ily bűnösök mindnyájan,
hogy ne maradjak egész egyedül.

Jól látható, hogy az „én nem tudtam" és a „most már tudom" kompozíció-meghatározóvá lettek, szinte kettémetszik a szonettet. Az „én nem tudtam" és a két négysoros szakasz a maguk múltidejűségével a költői szemléletváltást megelőző motívumok szintézisét adja úgy, hogy a múltidézés egyúttal szükségszerűen vonja maga után a felismeréseket, a „rebbentő igazságot". Az anya, a gyermek motívuma mellé így kerül oda az anya- és apaverseket a költő

e korszakában jellemző bűn motívuma is és a vers keretét adva a hiánytudat: a magány motívuma. Míg az „én nem tudtam" jelezte szerkezeti egység a szemléletváltás előtti, addig a „most már tudom" jelezte második szegmentum a váltást követő versek szintéziseként értelmezhető.

— De miben áll e szemléletváltás, miben áll e versek felismerés-sorozata? A „rebbentő igazság" felfedésében ugyanaz az érzés: a hiábavalóság sugallata nyer formát, mint amit a *Kései siratóban* így mondott ki a költő: „már látom ... a legenda oda". A „rebbentő igazság" és a „legenda oda" egyaránt a kijózanodó-kijózanító eszmélkedés pillanatait fogják meg, a felismerés pedig abban áll, hogy hiábavaló minden kísérlet, az anya, az apa hiányát: a teljesség hiányát tudomásul kell vennie a költőnek s nyíltan szembe kell néznie a hiánnyal. A felnőttnek vállalnia kell a társtalanságot, a magányt, a világhiányt. A sejtés, a tünődés szintjén megfogalmazódott már a végzetes magáramaradottság, az eleve tragédiára kárhoztatottság érzése 1932-ben, a *Ritkás erdő alatt* zárósoraiban: „Egy ember ült a porban / és eltünt a kifeslő jegyek közt". A felismerésversekben azonban másról, többről van szó: arról, hogy felismeréseit követően a költő számára újra és újra parancsoló szükség és kényszer lett önmagára figyelni, énjére koncentrálni. Felismerései szerint egyetlen lehetőség maradt számára: maradéktalanul felmérni önmagát s ezzel együtt korát, méghozzá úgy, ahogy azt a *Reménytelenül* soraiban is megfogalmazta: „csalás nélkül szétnézni könnyedén". Az elégia magatartásformája ez s felismerései után ez jellemzi a kései versek költőjét. A vállalt „csalás nélküli" szemle és önvizsgálat azonban — jóllehet így fogalmazza meg: „könnyedén" — valójában igen nehéz, mint ahogy be is vallja majd ezt keserűen, lemondóan az 1937-ben írt *Száradok, törődöm* című versben, amikor ezt írja: „Nehéz ez a bánat, nem bírja az elme". Megpróbálkozik ugyan még a kései versekben is azzal, hogy feloldja magányát, hiszen az újrateremtés-újrateremtődés gondolata, az „új világ" vágya is a teljesség létrehozására irányuló kísérletnek tekinthető, de ezek az utolsó kísérletek már a „legenda oda" felismerésének tudatában, a „rebbentő igazság fényében" születnek s fogalmazódnak meg.

Az anyaverseket és apaverseket, felismerésverseit az teszi — többek között — értékessé, ami közös bennük: egy korélmény, mégpedig a teljesség hiánya, a társadalmi értelemben vett magányosság és az annak feloldására irányuló törekvés — e versekben a személyes sors hiányaiban fogalmazódik meg s lesz így fölerősítettebbé, hitelesebbé is egyúttal.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 219—228. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

A VÉGSŐ SZÁMVETÉSEK VERSEI

(A kései József Attila-költészet szemantikai megközelítése)

Thomka Beáta

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Dolgozatunkban József Attila kései költészetének azon műveire összpontosítjuk figyelmünket, melyeket Németh G. Béla nyomán *létértelmező* verseknek vagy a *végső számvetések* verseinek nevezhetünk. — Az *időszembesítő*-verstípus ontológiai vonatkozásainak értelmezése során állapítja meg Németh G. Béla: e versek többségének „*fogantató helyzete*" az ember egyéni történelmének „*elzárulási helyzete*". „A léthelyzet: *a végességnek átélése egy egyén léttörténete lehetőségének szemszögéből.* A létállapot: *egy egyén léttörténete elzárulásának, csődjének megvilágosodása.*" (Németh, 1970. 693.)

Vizsgálódásunkban a „megvilágosodás" talaján születő létértelmező verseknek nem világképi sajátosságaival kívánunk foglalkozni. Közvetetten azonban mégis kapcsolódunk e kérdéskörhöz, hiszen „*a legelvontabb létértelmezések mint nyelvben testet öltő értékszerkezetek*" (Szegedy, 1975) jelennek meg, tehát meghatározó érvényűek a költői szöveg nyelvi rendezésének minden szintjén. A jelzett verstípus (melynek kiemelkedö darabjai a *Már régesrég . . .*, *Talán eltűnök hirtelen*, *Nem emel föl*, *Bukj föl az árból*, *Száradok, törődöm . . .*, *Könnyű fehér ruhában*, *Az árnyékok . . .*, *Kiknek adtam a boldogot*, *Könnyű emlékek . . .*, *Négykézláb másztam . . .*, *Le vagyok győzve . . .* stb.) legáltalánosabb vonása a szemléleti elemek túlsúlyából és az ontológiai kérdésfelvetésből szervesen következő *elvontság*. Ez a minőség döntően befolyásolja a versek metaforahasználatát: „*metaforikájuk elemeit az elvonás magas síkjáról veszik s még magasabban építik össze*" (Németh, 1980). *A metafora domináns eleme e varstípusban nem érzéki jellegű, hanem mentális, intellektuális, szellemi karakterű.* (A LÉT TÜRELME, VILÁG VISSZÁJA, A SEMMI SODRA, AZ ÉSSZEL FÖLGOGOTT EMBERISÉG VILÁGOSSÁGA).

A fenti észrevételek értelmében figyelmünket a következő problémákra szeretnénk irányítani:

1. milyen szemantikai folyamatok hozzák létre e metaforákat,
2. milyen jelentéstani relációk érvényesülnek a metaforákon belül illetőleg,
3. a metaforák között,
4. milyen funkciót töltenek be a metaforák a szöveg szemantikai univerzumában, valamint

5. a szövegkoherencia megteremtésében.

A metafora feltárását tehát két irányban végezzük: a metaforánál alacsonyabb szintű jelentésegységek valamint azon magasabb szintű egységek szempontjából, melyekben a metaforák sűrítődnek. A versek jelentéstani szerkezetét továbbá azon értékminőségek rendszerével szeretnénk összevetni, melyek e versek világképében domináns értékekként jelennek meg.

Elemzésünk metanyelvének kategóriáit a költészetszemiotikán belül kidolgozott izotópia-elmélet valamint a szövegszemantika rendszere biztosítja. Az alkalmazott fogalmak meghatározása előtt néhány általános megjegyzést szeretnénk előrebocsátani.

A költői szöveg globális egysége, „*intenzív totalitása*" a poétikailag homogénné tett tartalmi és formai elemek, értékek, értelem és jelentés szintéziséből, komplex összefüggésrendszeréből bontakozik ki. A költői szöveg *szemantikai univerzumát* e komplex struktúra részhalmazának tekintjük, melynek szabályszerűsége működésben levő jelentő egységek, *szemémák* (szemasziológiai) folyamatait generálják.

A *jelentések organizációjának* feltárása közelebb viheti a poétikai vizsgálódást azon törvényszerűségek felismeréséhez, melyek elvont szinten meghatározzák

1. a költői szöveg bonyolult struktúráinak létrejöttét,
2. e struktúrák belső viszonyrendszerét (ko-textuális apsektus),
3. e struktúrák kötődéseit az életmű kontextusában valamint,
4. az adott korszak költői alkotásaiban előforduló domináns struktúrákhoz (kon-textuális aspektus; vö. Petőfi, 1971).

A szemantikai univerzum sajátosságai tehát nem merítik ki a költői szöveg teljességének problematikáját, csupán rámutathatnak azon tényezők jelenlétére, melyek a szöveget szemantikailag koherens egységgé szervezik s amelyek kötődési lehetőséget biztosítanak a szöveg egyéb nyelvi szintjeinek, értékrendszerének, formaelemeinek és a szemantikai struktúráknak az összekapcsolásához. Megítélésünk szerint a *szövegkoherencia* mindezen tényezők együtthatása következtében jön létre.

A *metafora* az elemzett verstípus szemantikai univerzumának kitüntetett eleme. Nem nyelvi egységként (lexémaként), hanem sajátosan konstruált jelentésegységként (szemémaként) tételeződik (vö. Greimas, 1972; Weinrich, 1967, 1968; Eco, 1976; Lieb, 1964; Stierle é.n.) A metafora annak a szemantikai folyamatnak az eredménye, melynek során különböző mezőkhöz tartozó szemémák között interakció megy végbe. A metaforát tehát *viszonyfogalomnak* tekinthetjük; jellegét, minőségét azoktól a viszonylatoktól nyeri, melyek alkotóelemeit, nukleáris szemémáit összekapcsolják.

A Greimas-i költészetszemiotikai modell (1. séma) értelmében a szemémák a tartalomszint felszíni rétegében találhatók, a szemémákat konstruáló *szémák* (jelentéstani megkülönböztető elemek) pedig a tartalomszint mélystruktúrájában. A szémák szemémákká 1. izotópiás viszony (ekvivalencia, összekapcsolás) és 2. oppozíciós viszony (szétkapcsolás útján egyesülhetnek) [vö. Rastier, 1972] Az általános retorika a szemémákon belül mag jellegű

és kontextuális szemémákat különböztet meg. (Vö. *Rhétoripue générale*, 1970) E két viszonytípus azonban nemcsak a tartalom mélystruktúrájának szintjén, hanem a felszíni rétegben, tehát a szemémák metaforákká tömbösödésének szintjén is érezteti hatását. Ez az észrevétel alapjaiban tér el a hagyományos metaforaelmélettől, amely a hasonlat, az analógia, a szubsztitució viszonylatait ismerte csak fel a metaforában, tehát csak az átfedések, a közös vonások, az összekapcsolás gesztusait észlelte, az eltérések, a különbözés, az ellentét, a szétkapcsolás műveleteit viszont figyelmen kívül hagyta. (Weinrich megfigyelése szerint „*A metafora szemantikája magában foglalja az ellentmondás szemantikáját is.*" Vö. Weinrich, 1967).

A szemémák kereszteződésében létesülő metafora *elementáris izotópiát* alkot (vö. Rastier, 1972). Az izotópia egy szemantikai egységnek azon sajátossága, amely egy szöveg koherenciáját, jelentésbeli egységét biztosítja. Greimas szerint a jelentés hierarchikus összessége alkotja az izotópiás közleményt. (A fogalom különböző meghatározásaihoz vö. Greimas, 1966[a], 1966[b], 1970; Rastier, 1972; *Rhétorique générale*, 1970.)

Az izotópia két tengely mentén jöhet létre:

1. szintagmatikusan — a vízszintes tengelyen, valamint

2. paradigmatikusan — a függőleges tengelyen összekapcsolt szemémákból (2. séma) (vö. Wunderlich, 1971; Lotman, 1973; Eco, 1976; Barthes, 1976). Ezen egységek képezik a szövegkoherencia alapvető fontosságú szemantikai tényezőit. A metaforák a jelentésegységek függőleges sorából keletkeznek. A sorokat összekötő viszony neve a *metaforikus izotópia.*

A jelentés Hjelmslev-i meghatározása, *csak kontextuális jelentések vannak* (a Hjelmslev-i kontextus fogalom a szöveg belső rendszerére vonatkozik, tehát a Petőfi által ko-textuálisnak nevezett viszonyokra; vö. Hjelmslev, 1975), a metafora szemantikájában hatványozottan fontos. A metaforák nem szakíthatók ki eredeti belső szövegösszefüggésükből, mert kontextuális szituációjuk nélkül eldönthetetlenek e poliszémikus elemek jelentéskiterjedései. Weinrich szerint: a metaforát olyan szóként értelmezhetjük, melynek szövegjelentését a szövegösszefüggés határozza meg (vö. Weinrich, 1967). A bochumi vitában pedig kifejti: a metafora szemantikai meghatározása csak a szövegszemantika keretein belül lehetséges; a metafora szövegdarab, melynek kutatása a szójelentéstanon belül megvalósíthatatlan (Weinrich, 1968). A József Attila-kutatás már regisztrálta azt, hogy a hagyományos szókép fogalom, valamint a szó-terjedelmű metafora nem fedi azon tömbök, *szövegdarabok* lényegét, melyek e költészetben metaforikusan működnek. Hankiss a *komplex kép* kategóriáját használta, s ezt vette át Szabolcsi Miklós, amikor komplex, többsíkú, összetett, síkváltó képekről beszélt, tehát körülírta, de közelebbről nem definiálta a jelenséget (vö. Hankiss, 1969; Sazbolcsi, 1969). Megítélésünk szerint e tömbök, tömbösödések metaforikus izotópiákként működnek, felbontásukkal tehát megállapíthatók a tömböket alkotó metaforák között fennálló viszonyok is. A költői szöveg specifikumai után kutatva, állapította meg Greimas, ki kell tapintanunk az izotópiák határait, átmenetét egymásba, meg kell állapítanunk az izotópiákat összekapcsoló fogások rendszerét, valamint az illeszkedési pontokat, melyekben átfedés történik két vagy több izotópia

között. A költészetre nem az izotópiák jelenléte, hanem egymásra épülése, hierarchiája jellemző (vö. Rzsevszkaja, 1979).

Az 1937-es év elemzett verscsoportjának szembetűnő vonása a létértelmezés alapját képező *felismerések* megfogalmazása. Ez az attitűd áll a

MÁR RÉGESRÉG RÁJÖTTEM ÉN *(Már régesrég)*

MAGAMTÓL TUDOM *(Könnyű fehér ruhában)*

MEGÁLLAPÍTHATOM MAGAM *(Ime, hát megleltem hazámat)*

típusú kijelentések hátterében: rájöttem én, tehát tudom, felismertem, megállapíthatom, tehát értelmezhetem. A *(Már régesrég...)* című vers — a József Attila-i gyakorlathoz híven — már a felütésben exponálja ezt a magatartást. A felütés másik hangsúlyos eleme az *időszembesítés* (MÁR RÉGESRÉG: LAPULOK MOST), a harmadik pedig a *létállapot* tömény megragadása, jellemzése: A ZÚGÓ EGEK FENEKÉN LAPULOK MOST. A jelzett vonások mellett könnyen regisztrálható két szimmetrikusan elrendezett szemémikus mező (a TENGER és az ÉG síkja), valamint az ÉN és a KÖLTEMÉNY kifejezésekhez kötődő elemcsoport jelenléte a versben. A négy szemémikus mező nucleusát tehát a TENGER, az ÉG, az ÉN és a KÖLTEMÉNY szemémák képezik.

SZEMÉMIKUS MEZŐK

TENGER	ÉG	ÉN	KÖLTEMÉNY
halak tengerben (élek) tengerem (ölelő karok meleg homályu lágy világa)	istenek egekben élek zúgó egek fenekén egem (az ésszel fölfogott emberiség világossága)	rájöttem én kétéltü vagyok béka szorongó lelkem gazdáim nincsenek nem les parancsomra féreg	e költemény (...) buborék

A négy szemémikus mező *szintagmatikus izotópiákat* alkot, melyekben a mezők kapcsolatra lépnek egymással.

Az ÉN/ÉG mezők illeszkedési pontja az ISTENEK szeméma által következik be: EGEKBEN ÉLEK.

Az ÉN/TENGER kapcsolat a HALAK által: TENGERBEN ÉLEK.

Az ÉG/TENGER kapcsolat egy felcserélés, inverziós permutáció ZÚGÓ EGEK FENEKÉN: zúgó tenger fenekén helyett, valamint az ÉN szeméma által: TENGERBEN ÉS EGEKBEN ÉLEK.

A TENGER/KÖLTEMÉNY kapcsolatot a BUBORÉK hozza létre. A szemantikai univerzumnak ezek az alacsonyabb szintű viszonylatai, az elemeknek a hasonlítással, felcseréléssel, érintkezéssel létrehozott kapcsoló-

dás-típusai, szemémikus-szintagmatikus izotópiákat eredményező relációi is jelzik a versnek azon törkvését, hogy a jelentéselemeket többszörösen összefonja, egymásra vetítse, egymásból vonja ki, tehát többszörös transzformációnak tegye ki.

Németh G. Béla *A kimondás törvénye* (NGB, 1980) című tanulmányában a következő rendkívül fontos észrevétel olvasható mostani kérdésünkkel kapcsolatban: „A láncszerű kapcsolással fejlődő versszerkezettel szemben költőnk mint eszményt a *versmag*, a nucleus köré gerezdszerűen növő szerkezetet állította. S valóban, ezek az intuíciós versmagok (többnyire fölütések) mintegy *gömbszerű belső tágulással* nőnek verstestté, versegésszé. Mintegy a versmagokból lövellő rádiuszok asszociációs előre-s visszacsapó mozgásvonalán feszülnek s telítődnek teljessé."

A „rádiuszok asszociációs mozgásvonala" a mostani szemantikai olvasatban azoknak a magasabbrendű szemantikai viszonyoknak, kapcsolódástípusoknak feleltethető meg, melyek a már érintett vízszintes irányú soroktól eltérően, a függőleges, paradigmatikus tengely mentén létesülnek. Terminológiánkban ezek a vers *metaforikus izotópiái*, olyan tömbösödések, melyeknek elemeit metaforikus viszony köti össze. A vers négy szemémikus mezejének egységei ezen a szinten más elrendeződést mutatnak: különböző *létszféráknak* rendelődnek alá, e létszférák értékszerkezetét mint metaforikus tömböket mutatják fel. A vers izotópia-hálója tehát a jelentéstani szinteződésnek azon eleme, amely az értékszerkezettel való kötődést is felmutatja.

A paradigmatikus tengely mentén kialakuló egységek

1. a természeti lét (biológiai szint) — i1 (izotópia 1)
2. a társadalmi lét (szocializált emberi viszonyok) — i2 (izotópia 2)

3. az egyéni lét (a szubjektum szférája) — i3 (izotópia 3) kategóriáihoz rendelődnek. Az egyéni lét síkját a vers a) a pszichikum, b) az értelem és tudatvilág, valamint c) az alkotás aspektusából érinti. A vers ilyenformán össztett metaforarendszerével az egzisztenciát a maga komplexitásában ragadja meg.

A természet-izotópia (i1) két szemémacsoportot ölel fel: a BÉKA, FÉREG, HAL elemeket, valamint az ösztönszféra metaforáját, a TENGERt. A TENGERrel ekvivalencia kapcsolatban álló tömb, ÖLELŐ KAROK MELEG HOMÁLYU LÁGY VILÁGA az előbbi elemcsoport ellenpárja. (A természet-izotópia a TENGER és az ÉN szemémikus mezeinek elemeiből építkezik). A TENGER metaforikus tömbje a vers szemantikai univerzumában a szubjektum szférájának alacsonyabbrendű, az animális léttel korrespondeáló tartalmait egyesíti. Az izotópia két elemcsoportja egymással ellentétes attributumokkal rendelkezik: a TENGER versbeli attribuuumai a HOMÁLY, MELEGSÉG, LÁGYSÁG, a BÉKA, HAL közös szémái pedig a hidegség, kétéltűség, vizesség. A természet-izotópia tehát kettős meghatározottságú: olyan szemémák alkotják, melyeknek szémái egymással oppozíciós viszonyban állnak. Az izotópia magva, a TENGER metafora maga is kettős vonzásnak van kitéve: egységként mutatja föl a vele metonímikus viszonyban álló HAL nukleáris szémáját (hidegség) és a vele metaforikus (ekvivalencia) viszonyba állított elem, az ÖLELŐ KAROK nukleáris szémáját (MELEGSÉG).

A TENGER belső szemantikai vibrálása a vonzás / taszítás, pozitív / negatív tartalom, hideg / meleg ellentétekből származik, s e vibrálás erőteljesen kihat az egész természet-izotópia működésére. Az ösztönszférát tehát mint ellentétes értékek síkját mutatja föl a vers, melynek teljes jelentése a többi izotópiával való kapcsolatából bontakozik ki. A társadalom-izotópiához (i2) az ÉN szemémikus mezejének elemei rendelhetők. GONDOS GAZDÁIM NINCSENEK, NEM LES PARANCSOMRA FÉREG. Az izotópia egy *in absentia* működő metafora realizációja. A közösségnélküliség kifejezője, mégha a szocializált viszony a verskontextusban a felettes / alattvaló negatív értékű kapcsolatával egyenlídődik is ki. A vers e negatív értéket mint nem létezőt, mint hiányt mutatja föl. A KÉTÉLTŰ, szeméma besugárzása ebbe az izotópiába felerősíti a KÖZTESSÉG állapotának tudatát. A társadalmi szférában a szubjektum a hierarchiának sem felfelé, sem lefelé mutató ágán nem kötődik senkihez. A köztesség tudatát a KIVETETTSÉG tudata váltja fel. Az izotópia nukleáris szémája a *hiány*, a többszörös tagadással, NINCSENEK, NEM felerősített és a magánnyal azonosítható hiány. (A jelzett viszony negatív konnotációit a természet-izotópia elemét képező FÉREG szó kölcsönzése erősíti fel.)

A szubjektum szférájának izotópiája (i3) a négy szemémikus mező elemeiből konstituálódik. A psziché, az értelem, a művészi alkotás síkjait metaforikusan tömörítő izotópia az elemzett két szféra (ösztönvilág — társadalmi szféra) kiegészítője. A léthelyzet kivetítéseként olvasható metafora, ZÚGÓ EGEK FENEKÉN LAPULOK MOST is ennek az izotópiának az eleme. A LAPULOK szeméma a rejtőzés, megbuvás, passzivitás, alternatívanélküliség jelentéstartalmait konnotálja. Pszichikai szinten e tudat mint SZORONGÁS jelenik meg. A SZORONGÁS azonban nemcsak mint a léthelyzetben gyökerező, a létállapot tudatossá válása által kiváltott érzés jelenik meg, hanem mint a vers létrejöttének forrása is: E KÖLTEMÉNY SZORONGÓ LELKEM BUBORÉKA. A létállapot metaforikus megragadását a korábbiakban mint a TENGER / ÉG mezők elemeinek felcseréléséből születő szemémát határoztuk meg. Ez a permutáció a KÖLTEMÉNY által nyer nyomatékot: a BUBORÉK nem az éggel, hanem a TENGERREL állhat metonímikus viszonyban. A ZÚGÓ EGEK FENEKÉN tehát a léthelyzetmetaforán túl az ÉG / TENGER oppozíciót is süríti, valamint mindazokat a jelentésdimenziókat, melyeket a szövegkörnyezetben az ÉG / TENGER kontrasztja felölel. A KÖLTEMÉNY / BUBORÉK ekvivalencián alapuló metaforája konnotációk sorát indítja meg: a buborék attributumai (áttetsző, tünékeny, szétpattanó, mulandó, létrejövő / megsemmisülő) át- tevődnek a költeményre.

Az i3-al jelzett izotópia kitüntetett fontosságú eleme az értelem / tudatvilág szférájához rendelt metaforikus tömb: EGEM AZ ÉSSZEL FÖLFOGOTT EMBERISÉG VILÁGOSSÁGA.

A vers utolsó két sora a szemantikai univerzumban elfoglalt helye és jelentősége szempontjából központi egységnek, versmagnak fogható föl. A tömb első szava, EGEM konkrét jelentéstartalmú elem, mely a TENGER szemémával együtt közös szémaként rejti a (kiterjedés) szémát. A vers kontextus azonban mindkét jelentésegységet megfosztja e közös szémától, mert

az egységeket megemeli, absztrahálja, azon a szinten működteti, mint a tömb egyéb, eredetileg is elvont elemét: ÉSZ, FÖLFOGÁS, EMBERISÉG, VILÁGOSSÁG.

Az ÉG / EGEM szeméma egyik jelentésdimenzióját a tengerrel való ellentétből nyeri. Az ÉG / TENGER pár a fenn / lenn, világosság / homály elementáris oppozícióját felhasználva realizálja az ÉRTELEM / ÖSZTÖN kettősséget.

Az ÉG / EGEM metaforikus tömbje a megvilágosult értelem, az értelem világosságába vetett feltétlen hit, szilárd bizalom pompás kivetítése, melyben az értelem az egyéni tudatot meghaladva mint az emberiség világossága, áttetszően tiszta perspektívája ragyog. Az ISTENEK szeméma által behozott vallásos konnotációk is ezt a jelentéskiterjedést teszik hangsúlyossá. A metaforikus izotópia metafizikai dimenziója, elvontsága, az állítás higgadt biztonsága, a jelentés kilendülése az utópia irányába azonban kérlelhetetlenül, visszafordítják az értelmezés menetét a felütésben exponált megvilágosodás mozzanatához.

MÁR RÉGESRÉG RÁJÖTTEM ÉN: a felütésbe foglalt felismerés, rádöbbenés terhes, nehéz szembenézés, könyörtelen szembesülés mindazzal, ami e tudatraébredést megelőzte és biológiailag, társadalmilag, lelkileg determinálta. A számvetés kibékíthetetlen ellentéteket és ellentmondásokat regisztrál az egyéni lét egyes szférái között. Az ellentétek a vers szemantikai univerzumában szémák, szemémák, metaforikus izotópiák oppozícióiként mutatkoztak meg. A természeti lét izotópiájának HIDEG / MELEG oppozíciója, a társadalmi lét fölöttes / alattvaló kettősége, az egyéni szféra ÖSZTÖN / ÉRTELEM pólusainak mint TENGER / ÉG, FENN / LENN oppozíciónak a működtetése annak a vers által is előtérbe állított kérdésnek a megválaszolását teszi elkerülhetetlenné: hol rögzítődik a vers szubjektumának helye.

TENGERBEN ÉS EGEKBEN — mondja ki a vers. A TENGER / ÉG szemantikai fluktuációja, jelentésgyűrűsödése, sűrítődése, zsugorodása, telítődése és lombosodása azonban a teljes elvontság szintjére emelték e szemémapárt, ahol megszűntek konkrét kiterjedésű fix pontokként tételeződni.

A választ a felülés másik eleme vetíti előre: KÉTÉLTŰ VAGYOK.

A kétéltűség kontextuális jelentése nem az, hogy két életem van, két szférában élek, hanem egyértelműen az, hogy a két szféra KÖZÖTT. Minden érintett létmóduszban a KÖZTESSÉG ténye világosodik meg, ez a tény az, ami tudottá, értetté teszi a szubjektum számára, hogy a LAPULÁS kényszerhelyzetéből a léthelyzet mint egymással szembeforduló és kibékíthetetlen erők ütközési pontja élhető csak át.

A TENGERBEN ÉS EGEKBEN élés a szöveg rendszerében mint nem földön élés, mint a dolgok határmezsgyéjén való élés, mint lebegés, mint nem élés, mint tiszta reménybe, önmagát is meghaladó, túlélő bizalomba szublimálódó eltávolodás fogalmazódik meg.

Elemzésünk összefoglalásaként a dolgozat elején megfogalmazott kérdések válaszait szeretnénk körvonalazni.

1. A metaforizálódás folyamatának vázolt menete igazolta az általunk hipotetikusan megfogalmazott jelentéstani modell érvényességét. (3. séma)

2. A szemémák széma-szinten megmutatkozó bázisoppozíciói kivetülnek a szemémák metaforává egyesülésére is, s ennek folytán a központi metaforák, TENGER / ÉG ellentétes jelentéskiterjedésket tömörítenek.

3. A metaforákat egymáshoz közelítő viszonyok izotópiás jellegűek, s e metaforikus izotópiák kapcsolatot létesítenek a létértelmezés értékszerkezetével.

4. A metaforák nagyobb egységek (izotópiák) elemeiként funkcionálnak, vagy velük azonos kiterjedésűek.

5. A metaforikus tömböket izotópiás viszonyok fűzik össze, vagy oppozíciós viszonyok fordítják szembe egymással.

6. A metaforák tehát a szemantikai szinteződés központi elemei, melyeknek izotópiákká szerveződése hozza létre a szöveg jelentéstani koherenciáját.

Befejezésül néhány észrevételt szeretnénk még megfogalmazni. Az izotópiák kutatása a francia költészetszemiotika műhelyében indult meg. A módszer, a fogalmak megközelítőleg sincsennek még a végső letisztultság állapotában. Megítélésünk szerint azonban új szempontokat szolgáltatnak a poétikai viszgálódásnak és hozzájárulhatnak azon sajátosságok megnevezéséhez, melyeket a költészet kutatói jó ideig meghatározatlanul hagytak. József Attila 1937-es verseit a metaforák, az izotópiák szemantikai olvasata felől közelítve meg, olyna vonások rajzolódtak ki előttünk, melyek az egyes szövegeken túl a kései versek egész csoportjára jellemzőek. Néhány alapvetően fontos metaforikus izotópia nemcsak egy-egy vers rendszerén belül működik, hanem kilépve az intertextuális térbe, kapcsolatot létesít a szövegek között. E kapcsolatok nyomán a korszak verseinek komplex izotópia-hálója bontakozik ki, ami azt a tételt támasztja alá, hogy a kései József Attila-versek koherens rendszert alkotnak. Az erős hatósugarú metaforikus izotópiák szövegközi mozgásának nyomán lehetővé válik e korszak verseinek intertextuális olvasata. Sürgető feladatként körvonalazódik tehát a kutatás előtt a József Attila metaforaszótár, valamint e költészet izotópia-rendszertanának az elkészítése.

Utalások, hivatkozások, irodalomjegyzék

Barthes, R. 1976, A szemiológia elemei, Válogatott írások, Bp.

Cohen, J. 1979, Théorie de la figure. In: Sémantique de la poésie, Paris

Eco, U. 1976, A metafora szemantikája, A nyitott mű, Bp.

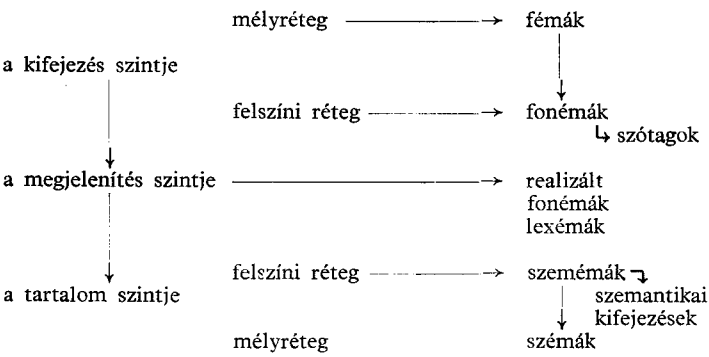
Ducrot, O. — *Todorov*, T. 1972, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris

Greimas, A. J. 1966 , Sémantique structurale, Paris
1966 , Éléments pour une théorie de l'interpretation du récit mythique. In: *Communications*, 8/66.
1970, Du sens, Paris
1972, Pour une théorie de discours poétique. In: Essais de sémiotique poétique, Paris

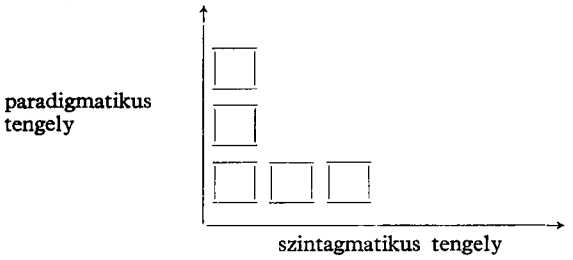
Hankiss, E. 1969, József Attila komplex képei, A népdaltól az abszurd drámáig, Budapest

Hjelmslev, L. 1975, A jel glosszematikus megközelítése. In: A jel tudománya, Budapest
Jakobson, R. 1969, Nyelvészet és poétika, Hang—jel—vers, Bp.
1977, A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa. In: Helikon, 1/77.
Lieb, H. H. 1964, Der Umfang des historischen Metaphernbegriffs
1971, Was bezeichnet der herkömmliche Begriff „Metapher"? In: Ihwe, J. Hrsg. Literaturwissenschaft und Linguistik, I. Frankfurt
Levin, S. 1979, Struktura ruske metafore. In: Delo, 12/79.
Lotman, J. 1973, A művészi szöveg paradigmatikájának szintjei és elemei, Szöveg- modell—típus, Budapest
Németh G. B. 1970, Az önmegszólító verstípusról; Még, már, most (József Attila egy kései verstípusáról), Mű és személyiség, Budapest
1980, A kimondás törvénye (A kései József Attila világképe és poétikája. In. Új Írás, 8/80.
Petőfi S. J. 1967, Szóképek, képek és az irodalmi művek elemzésének néhány kérdése. In: Irodalmi és nyelvi közlemények
1971, Probleme der ko-textuelen analyse von Texten. In: Ihwe, J. i. m.
1975, Thematisierung der Rezeption metaphorischer Texte in einer Texttheorie. In: Poetics, 4/75.
1980, Szöveg és jelentés, kézirat
Rastier, F. 1972, Systematique des isotopies. In: Essais sémiotique poétique, Paris
Rhétorique générale, 1970 (par Dubois—Edeline—Klinkenberg—Minguet—Pire—Trinon), Paris
Richards, I. A. 1977, A metafora. In: Helikon 1/77.
Rzsevszkaja, N. F. 1979, Szemiotikai kutatások a mai francia irodalomtudományban. In: Művészet és szemiotika, Bp.
Stamac, A. 1978, Teorija metafore, Zagreb
Stierle, K. H. é. n. Elemente einer Theorie der Metapher, kézirat
Szabolcsi M. 1969, A verselemzés kérdéseihez, Budapest
Szegedy M. M. 1975, A költőileg megformált világkép elemzéséről. In. Literatura, 1/75.
Todorov, T. 1967, Tropes et figures, Literature et signification, Paris
Weinrich, H. 1963, Semantik der kühnen Metapher. In: Deutsche Vierteljahrschrift, 3/63.
1967, Semantik der Metapher, Folia Linguistica 1/67. Magyarul: A metafora jelentéstana. In: Irodalomszemiotikai tanulmányok, Bukarest, 1979.)
1968, Die Metapher, Bochumer Diskussion, Poetice, 2/68
Wunderlich, D. 1971, Terminologie des Strukturbegriffs. In: Ihwe, J. i. m.

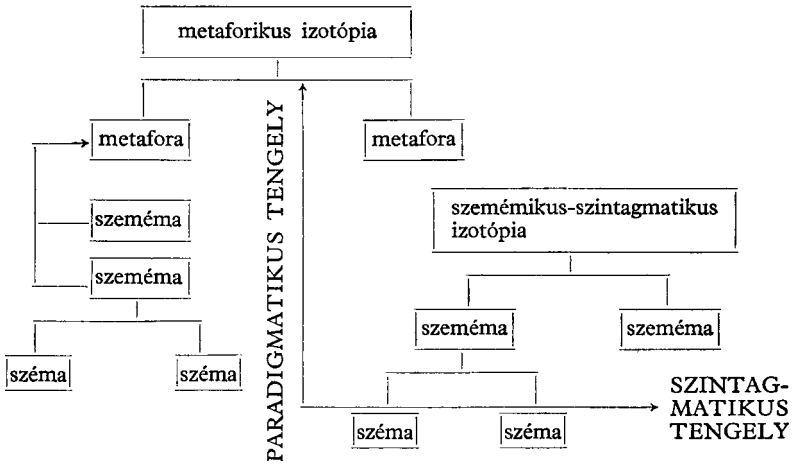
1. séma



2. séma


paradigmatikus tengely
szintagmatikus tengely

3. séma


metaforikus izotópia
metafora
metafora
szeméma
szeméma
széma
széma
PARADIGMATIKUS TENGELY
szemémikus-szintagmatikus izotópia
szeméma
szeméma
széma
széma
SZINTAG-MATIKUS TENGELY

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (42.) SZ. 229—234. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

JÓZSEF ATTILA GROTESZKJÉRŐL

Láncz Irén

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

A József Attila-irodalmat olvasva gyakran találunk utalásokat groteszk versekre, de sok helyen csak a groteszk említése erejéig. Kevesen mutatnak rá azokra az elemekre, melyek groteszkké teszik a verseket. Ebben a dolgozatban a költő groteszkjének néhány jellemző vonását próbáljuk megragadni. Verselemzésre, értékelésre nem vállalkozunk — egyrészt mert ezt már sokan megtették előttünk, másrészt ez nem is a mi területünk —, helyette a megközelítésnek egy lehetséges útját követjük: jelentéstanilag próbálunk meg rávillantani, miért tekinthetünk egész verseket vagy néha csak képeket grotesznek, megkíséreljük a grotesznek mondott versekből kihámozni, mi teszi őket azzá.

A nyelvésznek izgalmas kirándulás a groteszk mélyére hatolni. Kiindulópontként elengedhetetlen volt a groteszkről írott munkákat is fellapozni. Egy helyütt Örkény vall róla, s őszintén szólva mondja, keveset tud róla.

Az Esztétikai Kislexikonban azt olvashatjuk a groteszkről, hogy esztétikai minőség, a komikumnak az a fajtája, amelyben a legszélsőségesebben ellentétes elemek egybefonódása kelt nevetséges hatást. Ezek közül minden esetben valamely riasztóan torz, rút vagy általában félelmet, borzalmat keltő vonás a másik oldalon mulatságos, kedves, bájos vagy kicsinyességével komikus elemekkel ötvöződik. Groteszk hatást kelt a fenség és az alantas motívumok összekapcsolása, naturalisztikus ábrázolás keveredése fantasztikus, misztikus elemekkel.

Örkény írja, hogy a groteszk indítéka az írói magatartás imperatívuma: tagadni mindent, ami kézefekvő, ami pontos és jogérvényesen körvonalazott. Eszközkészlete gazdag: a fenséges mellett helyet kapnak a nyelv durva fordulatai, a naturalizmus. Felrúgja az egyensúlyt a konkrétum és absztrakció között.[1]

M. Bahtyin a lefokozást tartja a groteszk kiemelkedő sajátságának. Minden, ami magasztos, lelki, ideális, elvont — anyagi, testi létre viszi át. Lefokoz és materializál. Tagad és erősít, kicsinyít és felnagyít, s ez viszi el az újjáalakításig. A fantázia szabadsága nyilvánul meg a groteszkben,

[1] Örkény István: Vallomás a groteszkről, Valóság, 1970. 3. sz.

nem köti meg semmi. S ahogy az ornamensekben szeszélyesen, játékosan fonódik össze, bogozódik növényi, állati, emberi forma, ugyanúgy nincs határvonal a groteszk képekben; a határt a költő lerombolja.[2]

Az avantgarde fedezi fel újra a groteszket, termékennyé válik, fokozatosan kiterjed a groteszk ábrázolás végtelen világa, s értelme is bővül. Minket most nem érdekel, hogyan értékelik, csak az, hogy az ünnep profán lesz, köznapi. Össze nem illő, távoli képek találkoznak: magasztos és triviális, szép és visszataszító, gyengéd és durva, borzalmas és bájos. Sorolhatnánk még tovább jellemző vonásait, de kiindulópontként ennyi is elegendő. Ebből is láthatjuk, hogy a jelentések szokatlanul kapcsolódnak: ezt a kapcsolódást kell megragadnunk.

Ha megszólalunk, a megszólított váltja ki a közlési szándékot, hiszen hozzá szólunk. A beszélő és a hallgató közti feszültség hozza létre a szavakat. A beszédmű létrehozásakor válogatás és alkalmazás történik (e két folyamatról még keveset tudunk). A művész alkotást is — nevezzük itt művészi beszédnek — feszültség hozza létre, s feszültséget teremt akkor is, amikor olvassuk. A művészi beszéd létrejöttekor is szelektálás és adaptáció történik: a morfématár halmazából csak azokat az elemeket választjuk ki, amelyekre az adott pillanatban szükség van, amelyeket a szituáció megkíván.

„A művészi beszédet — írja Károly Sándor — a jelentéseknek a képi gondolkodással és a nyelv érzéki, zenei, ritmikai oldalának az érzelmi feszüléssel és ugyancsak a képi gondolkodással való következetes egysége, harmóniája jellemzi. A művészi beszédben a szavak hangalakja, a ritmus és a képek az érzelmi telítettség szolgálatában állnak, és minden egy irányba mutat, a költő intencióját szolgálja, ez pedig a hallgatót.[3]

A művészi beszédben is a nyelvben meglévő morfémákat és szabályokat használjuk fel, szelektálunk és adaptálunk. Az újítások a szabályok kisebb módosításával jönnek létre — ehhez hozzájárul a válogatás, amely a művészi stílust eredményezi.

A művész beszéd folyamatában tehát kötöttség és szabadság, determináltság és „véletlen" egymást kölcsönösen feltételezve valósul meg.

Az elemek kiválasztása jelentésük alapján történik. A jelentést a legáltalánosabban úgy határozzák meg, mint a szó használya. Ez a meghatározás azonban a jelentésről nem mondja el a lényeget, ugyanis a jelentésnek többféle szabálya és vonatkozása van: előírja a valósághoz való vonatkozást, más jelek használatához való viszonyát, hozzáilleszthetőségét más jelekhez stb. A szavaknak tehát különböző jelentésaspektusai vannak: szótári, nyelvtani információk és alkalmi kötöttségek (nyelven kívüli zenei és szemléltetőképi kötöttségre gondolunk itt) determinálják a szót. A költészetben nagyobb a valószínűsége a szokatlanabb jelentéskapcsolatoknak, a jelentések alkalmi találkozásának a képi szemléltetéssel és a vers zenei oldalával.

A jelentések felhasználását, összekapcsolását az adott szituáció határozza meg, és a költő viszonya a mondanivalóhoz.

[2] M. Bahtyin: A népi nevetéskultúra és a groteszk.
[3] Károly Sándor: Általános és magyar jelentéstan, Akadémiai kiadó, Bp. 1970. 178. old.

Mivel munkánk csak egy kísérlet egy esztétikai minőség megközelítésére, a jelek jelentésének csak néhány aspektusát soroljuk fel. Számunkra most a szintaktikai jelentés a releváns, vagyis hogy milyen relációkban léphet fel egy szó. Jegyezzük meg még, hogy a szóhasználatnak sok kötöttsége van, ami nem következik közvetlenül a denotatív jelentésből. Például a szó emocionális értéke is megszabhatja a kapcsolódás lehetőségét.

Induljunk ki az 5. Medáliból:
. . . . . .
meghalok s mázsás szakállam kinő.

S megrándul még bőröm, az egek,
hátamról minden hasamra pereg;
hemzsegnek majd az apró zsírosok,
a csillagok, kis fehér kukacok —

Vizsgáljuk meg a csillag szó jelentését és kötöttségeit: A sötét égen fényes pontnak látszó égitest — lehetne az egyik meghatározása. A kapcsolódási lehetőségek feltüntetése megkívánja a releváns tulajdonságok, valamint a szóhoz tartozó igék felsorolását. A denotatív jelentéshez hozzátartozik a fölérendelő fogalomra való utalás. A fölérendelő fogalom esetünkben az égitest. A szintaktikai jelentést többféle információ határozza meg (a teljesség igény nélkül sorolunk fel néhányat): a csillag az egyik felosztás szerint főnév, mely a mondatban többféle mondatrész lehet, jelentése nem anaforikus. Néhány reláció, melyben felléphet: A cselekvő + cselekvés relációban: a csillag felragyog, kigyúl, pislog, szikrázik, sziporkázik; a dolog és tulajdonsága relációban: fényes csillag, ragyogó csillag. Átvitt értelemben: lehull a csillaga, hanyatlóban van a csillaga, feljött, feltűnik, letűnik csillaga stb. De felsorolhatnánk olyan relációkat is, melyekben nem fordul elő: pl. fejfájást okoz; nem lehetnek bizonyos tulajdonságai, nem lehet például négyszögletes; a cselekvés viszonylatában például nem mondhatjuk, hogy reggelizik.

Nem elemeztük részletesen a kiválasztott szót, mégis úgy gondoljuk, anélkül is látható, mennyire kívül esik a csillag szó mezőösszefüggésén, a fehér kukac, sőt a körülötte elhelyezkedő más szavak is. Hangulatilag is eltérnek azonos és azonosított. A csillag pragmatikus jelentése nem közömbös. Az Osgood-féle módszer alapján pozitív, erős, ismeretlen, elvont, míg a másik oldalon amivel a költő azonosítja a csillagot negatív, gyenge, ismert és szemléletes. Ezek az ellentétek adják meg a feszültséget. Össze nem illő, távoli képek találkoznak, a szép és az undorító. Mázsás a szakálla, bőre — az egek. Különös társítás ez. S itt láthatjuk a groteszk titkát, nem a beidegzett, a várt, a megszokott következik, hanem az ellentéte. Török Gábor írja, hogy egekbe növő, isteni méretűvé hatalmasított ember víziója villan fel, aztán hirtelen átváltás történik, az égitest azonosul apró, undorító, zsíros, nyüzsgő és közönséges kukacokkal. Az óriás Ént jeleníti meg, önmegnövelő-kicsinyítő ritmusában. (Egyébként az önnövelés és magakicsinyítés végigkíséri a ciklust.)

De maradjunk még a Medáliáknál. Az első egészében groteszk mű. Mindent magasba emel, önmagát is, s innen zuhan a groteszk döbbenetbe,

a kijózanodás riadt öngúnyba. Tamás Attilát idézi Török Gábor: „Földre hullt, varázserejét vesztett ember »szörnyű fülekkel« fenségesből nevetségessé lett testrészekkel áll céltalanul és hiábavalóan magában." A komolyság és a nevetségesség nem egymás mellett, hanem egymásban van benne, de úgy is, hogy kifejez valamit a világtól való elidegenedésből. Szokatlan az azonosulás, még szokatlanabb predikátumok kapcsolását láthatjuk anélkül, hogy a jelek és jelkapcsolatok jelentésének aspektusait végigjárnánk.

A jelkapcsolatok létrehozásában megkötések vannak. A szótári információ, mint láttuk, korlátoz, ugyanakkor elveszítheti érvényét, mert nem írja, nem írhatja elő minden adott esetben a felhasználást. A szelektáló munka a szótárban található relációtípusok alapján megy végbe. A szabályokon belüli mozgást a társadalmi szituáció és a költő magatartása vagy a tartalom is szabályozza. József Attila említett magatartása, az önnövelés és önkicsinyítés hozza létre a groteszk formákat.

Egy prózai szövegben már a tartalom előírja, hogy a szóválasztás milyen körben mozog. Költői mű esetében azonban nem írja elő pontosan. Itt, mint már említettük, a hangbeli, zenei oldal, a képi oldal a mondanivalóval összhangban fejti ki a hatást. Ez befolyásolja a szavak kiválasztását és alkalmazását.

A továbbiakban részletes szemantikai elemzés nélkül bemutatunk néhány példát, melyekben a vizsgált esztétikai minőség jelentkezik.

A groteszkről van, aki azt állítja, hogy a lírában nem kifejezett, és nem az egész alkotást jellemzi, csak annak egy részét. Ezzel nem egyezhetünk, már a két említett Medália cáfolja. De nézzük meg néhány verset. Az Egy költőre című vers tele van ellentétekkel (s játékos nyelvi humorral), mely gúnyt, lekicsinyítést, megvetést fejez ki. A pálma, a szárnyalás, a smaragd mellett triviális elemek jelennek meg, ezekhez nem illők: ebek öntözzék a pálmát, megtrágyázzák őt is, a sors alant szárnyal és ehhez kapcsolódik a tapogatódzó ökörnyál szerkezet. Vagy ugyancsak szokatlan a smaragd és a béka összekapcsolása is, még akkor is, ha az ellentéteket a színbeli hasonlóság alapján közel hozhatjuk egymáshoz.

A Regös énekben minden magasztos a visszájára fordul, az ellentétbe. Ki nem mondott ellentétek jelennek meg: a csodaszarvas ellentéte a versben a bika, a tiszta vízé a bikatej, s a termékenység és bőség kívánása, a szerencsekívánó köszöntés itt:

Váljon szénájuk szalmává,
rege, róka, ejtem,
tányér tészta piócává,
rege, róka, ejtem.

Láng legyen kecskéjük szarva,
rege, róka, ejtem,
böködjön a paplanukba!
rege, róka ejtem.

A Láng legyen kecskéjük szarva a misegyertya ellentéte, de a láng egyben fokozás is.

Az ellentét uralja s általa lesz groteszk A boldogság nyitott könyv, tessék, olvassák című vers is. Tagadással indítja az első három versszakot, és éppen az ellenkezője igaz:

Nem, nem igaz, nem, nem igaz
hogy huncut a kövér kopasz.
Hol híznak, ott baj nem lehet már,
a hájjal emberszeretet jár.

Vagy nézzük meg Az egy átlátszó oroszlán kezdetű vers egy sorát:

az idő elrohant vérvörös falábakon

A kép meghökkentő és bizarr, ellentétes képzeteket keltő szavak kapcsolódnak össze: a rohanás képzetéhez a nehézkes haladás képzete fűződik. Vagyis a rohanás szómezőjétől távol álló, nem várt, a megszokottól eltérő szókapcsolat következik, de e szókapcsolaton belül is össze nem illő kifejezések találkoznak.

A valóságelemek gyöngéd megrajzolásával a hétköznapi ünnepivé válik, a reális és a vágyott egysége feszíti a groteszkig a Fiatal asszonyok éneke című verset. A Táncba fognak című vers is a köznapiból indul, a hiába és a nem többszöri ismétlése fokozza a feszültséget: hogy hiába főtt a jó ebéd

és hiába szólnak énnekem,
nem hozok a pincéből szenet stb. és a nem-ek tovább ismétlődnek.

Majd egy hangváltás: a megrendülés helyett vidámság, már-már tündéri szférákig jutunk: annyira szerette

kedvesét eme,
hogy hajóra szállt s az
elsüllyedt vele.

Köznapi tényeket sorakoztat egymás mellé a József Attila címűben (Vidám és jó volt... kezdetű), s lesz a vers kihívó, fájdalmas groteszk: a mítikusig emelkedik.

... egyben másban
istenhez is hasonlított.

A Bevezető azért tekinthető groteszknek, mert hangulata ellentmond a tartalomnak, a keserűség könnyeddé válik. A fekete humor lehetőségével játszik, de nemcsak itt: gondoljuk a Németh Andor vagy a Simon Jolán című versekre.

Néhol a nyelvtani eszközökkel folytatott játéka teszi groteszkké a verset. Például:

Reménységnek és tulipánnak
Kicsikis deszka alkotmányba
1905-ben így
Iktattak be az alkotmányba.
(Április 11)

A groteszk képeket sorolhatnánk még, de talán tegyünk még említést a kis formákról is, melyekben a groteszk megjelenhet. Török Gábor elemzi e formákat. Reális elemzésük után is megmarad groteszk hatásuk, mivel a felfokozott indulati, hangulati ellentmondás jellemzi. Olyan össztételeket alkot, melyeknek hangulati velejárója is összférhetetlennek látszik. Például:

Piros hold körül denevérek
bársony koszorú, bodor féreg.
Malacvilágosság az égen.
Hűvöslő szalmazsák a réten.

A malacvilágosság füstös, piszkos-rózsaszín esti világosság. A papagáj-hajnal, hajnal-nyelvem és húshajnal össztételeknél is a színazonosság alapján kapcsolhatók össze az egymással ellentmondásban álló tagok. Tehát az ilyen típusú összetételeknél szemantikai különbözőség vagy megfelelés van.

A néhány felsorolt példa talán elegendő, hogy bemutassuk, a groteszk ábrázolásban hogyan feszülnek az ellenpólusok a végletekig, hogyan válik az egymás mellé montírozás groteszk hatás tényezőjévé. Gondoljunk csak a Klárisok soraira, melyekben a szép és visszataszító, gyengéd és durva elemek feszültsége biztosítja a groteszk hatást. Láttuk, hogyan rombolja szét a groteszk a fenségest, mert nem ismer eszményeket, magasztos célokat — a világot abszurdnak tartja. Legyen példánk a Reménytelenül című vers.

Befejezésül idézzük ismét Örkény Istvánt: a groteszk nem értelmezi a világot, hanem új világot teremt. Egy megálmodott, képzeletbeli világot, mely emlékeztet ugyan a reálisra — a részelemei sokszor azonosak vele —, mégis egy másik koordináta-rendszerben létezik. Ez a világ sokféleképpen értelmezhető, pont úgy, mint a reális. Szétszedi, új képbe rakja a valóságot, ezért új szintézis lehetősége áll fenn.

A groteszk ábrázolás többféleképpen közelíthető meg, talán egy szemantikai sem értelmetlen, ha következetesen vezetjük végig.

IRODALOM

Örkény István: Vallomás a groteszkről, Valóság, 1970. 3. sz.
M. M. Bahtyin: A népi nevetéskultúra és a groteszk (In: A szó esztétikája, Gondolat, Bp. 1976.)
Szabó Gy.: A groteszk típusai az avantgardizmusban (MTANyIrOK, 1964. 1—4. sz.)
Pór P.: A groteszk és története (FK, 1965. 1—2. sz.)
Török Gábor: Költői rébuszok, Magvető, Bp. 1974.
Török Gábor: József Attila-kommentárok, Gondolat, Bp. 1976.
Károly Sándor: Általános és magyar jelentéstan, Akadémiai Kiadó, Bp. 1970.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 235—238. L. NOVI SAD— ÚJVIDÉK
1981 SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4 TANULMÁNY

JÓZSEF ATTILA KÉPVILÁGA ÉS A MODERN MAGYAR PRÓZA

Hornyik Miklós

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

A magyar kritika egyik nem szembeötlő, nem is számontartott fogyatékossága, hogy az irodalmi kölcsönhatások, a motívum-átvételek és a továbbfejlesztések kérdését a három alapműfaj egymástól elhatárolt területein vizsgálja. Írói pályaképeket, irodalomtörténeti tanulmányokat olvasva olyan benyomásunk támad, hogy költőink csak költőinkre, elbeszélőink csupán elbeszélőinkre, drámaíróink kizárólag drámaíróinkra gyakoroltak hatást. A műfajok közötti átmenetekről alig, a rejtettebb műfaji kölcsönhatásokról pedig egyáltalán nem veszünk tudomást.

Azt például jól tudjuk — restellem is elsorolni —, hogy mely költőinkre hatott indító erővel Ady, Babits, Kassák. Ady hatása Dutka Ákostól Juhász Ferencig terjed, Babitsé Szabó Lőrinctől Nemes Nagy Ágnesig, Kassáké Barta Sándortól Tolnai Ottóig — és tovább. Arról azonban utalólag sem értesülhetünk, hogy Arany János epikai tárgyiassága, *Családi kör* c. versének teljes motívumrendszere Mészöly Miklós epikai tárgyiasságában folytatódik és *Csöndes délután* c. novellájában jut újfajta szerephez; hogy Tiborc és Bánk búcsúvételének motívuma Déry Tibor *Feleletc.* regényében bukkan fel ismét; hogy Tandori Dezső versépítő módszere olykor nyers vázlatossággal követi az *Iskola a határon* alkotásmódját.

A líra, az epika és a dráma tehát nem csupán önkörén belül példázza az irodalom önfejlődését. S ha elfogadtuk azt a közmegállapodást, hogy irodalmunknak a líra az uralkodó műfaja, arra is következtetnünk kellett volna, hogy a többi műfajra is folytonos hatással volt.

A modern magyar próza világképét és elbeszélőmódját nem értelmezhetjük a lírától elhatároltan; ha a korszerű prózajelenségek lírai előzményeiről nem veszünk tudomást, fontos jelentéstani és poétikai összefüggések maradnak homályban, és oda jutunk el, ahova eljutottunk: idegen művekből másolt és eszmeileg is káros jelenségeknek minősítjük őket.

Az új irodalmi lexikon szerint József Attila verseinek formai sajátságait is „végső soron... a marxista világnézet... a sajátos proletár világlátás" határozta meg. Nem hinném, hogy így volna. A műalkotások formai sajátságai világnézetileg meg nem határozható poétikai sajátságok, ideológiai minősítésük bükkfából vaskarika. Nincs polgári sugallatú jambus, nincs proletár

eltökéltségű hexameter. Kétségtelen azonban, hogy a proletár világlátás képeit József Attila világviszonylatban is egyedülálló lírai egyetemességgel fogalmazta meg (ha valaki, akkor ő váltott lelkivé eszmei tartalmakat); ennek következtében nem lehetett besorolni sem a „dekadens", sem a „haladó" polgári költők közé; s költészetének irodalmi előzményeit tárgyilagos alapossággal vizsgálták meg az irodalomtörténészek.

Elődei és kortársai közül Ady, Juhász Gyula, Kassák és Kosztolányi volt rá tartós hatással, s ugyanilyen vagy még nagyobb mértékben a magyar népköltészet és a *Kalevala* mitikus-játékos dallam- és képvilága. Költészetének ezek a magyar s a magyarnál is ősibb, finn-ugor előzményei. Ilyképpen megszilárdult, őshonos talajra lelt ítéletünket Nyugat-Európa többé-kevésbé dekadens költőinek későbbi ártó befolyása már nem is igen módosíthatja, e későbbi ösztönzéseket csupán tudomásul kell vennünk. *József Attila és a francia irodalom* c. tanulmányában Szabolcsi Miklós elmondja, hogy a francia irodalom kezdetben a *Nyugat* lírikusainak költészetén át alakította József Attila versszemléletét, később pedig Baudelaire, Ivan Goll, Cendrars, Villon, Rimbaud, Apollinaire, Cocteau, Verhaeren és Victor Hugo verseitől kapott váltakozó erejű ösztönzéseket.

Modern prózánk legjobbjai nincsenek ilyen szerencsés helyzetben, műveik eredetforrását jószerint csak a nyugat-európai mintákban ismertük fel.

Egri Péter egész kis könyvet írt *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében (Déry modernsége)* címen. Nem áll szándékomban bántani Egrit, egyrészt mert nincs jelen közöttünk, másrészt mert tanulmánya tiszteletet érdemlő munka. Meggyőződésem azonban, hogy az övéhez hasonlatos filológiai tüzetességgel megírhatnánk a Déry-életmű Thomas Mann-, s ami ennél sokkal fontosabb: a Déry-életmű József Attila-indításainak történetét is.

A *Befejezetlen mondat* olykor öncélúan részletező, gyakrabban pedig epikailag funkcionált formában József Attila lírai kifejezőeszközeit és képalkotási technikáját fejleszti tovább, a *G. A. úr X.-ben*, erről maga Déry tudósít a regény előszavában, negatív utópiába átváltó József Attila-gondolatrendszert tükröz, s túlzó általánosítás veszélye nélkül kimondhatjuk: a Déry-elbeszéléseket és -regényeket olvasva lépten-nyomon József Attila-párhuzamokra bukkanunk mind a nyelvi kifejezés, mind pedig a gondolati összefüggések szintjén. Mivel azonban a prózaíró Déry alkotásmódjának előzményeit nem sikerült felkutatnunk a regényíró Jókai, az elbeszélő Mikszáth, a novellista Móricz munkáiban, beidegzett szokásunkhoz híven nyakunkba vettük Nyugat-Európát, és meg sem álltunk Proust parafával szigetelt dolgozószobájáig.

A mai magyar próza legtöbbet vitatott írója, Mészöly Miklós is a nehéz honfoglalás útját járja, bár talán másféle okokból, mint az emigráns Sinkó Ervin. Nem is igen tudok olyan írót az új magyar prózában, aki annyiféle magyar irodalmi hatást olvasztott az életművébe, mint Mészöly, mégis rásüttetett az idegenség bélyege. Furcsa és jellemző módon: elsősorban a József Attila-indítások miatt.

Gyorsjegyzetet írok, nem sorolhatok fel kétszáz mikrofilológiai bizonyítékot. Csupán utalok arra, hogy Mészöly első színművét, az *Ablakmosót*, saját jegyzete szerint is, Madách-parafrázisként lehet értelmeznünk. Gyűj-

teményes kötetének első darabja, *Koldustánc* c. novellája Mária Sándor egyik naplójegyzetére épül (1.: Márai Sándor: *Napló*, Révai kiadás, Budapest, 1945. 8—10. p.). Fiatalkori írásainak Krúdy-visszhangjaira a korabeli kritika is felfigyelt. A századvégi-század eleji magyar modernek, Gozsdu és Csáth példája ma is kísérti. Sorrendben második nagyepikai műve, *Az atléta halála* Ottlik Géza *Iskola a határon* c. regényének a vonzásában született: mindkét mű formateremtő elve „az elbeszélés nehézségei", s a magasugrómércét igazgató *Medve* Gábornak már-már alakmása a létezés rekordjára törő, hamleti atléta: *Őze* Bálint. Pilinszky szóképeit Mészöly *Agyagos utak* c. elbeszélésében és *Bunker* c. drámájában, Krúdy szín-jelképeit, szövegháttér-effektusait és analógiás módszerét a *Magasiskola*, a *Saulus*, a *Pontos történetek, útközben* s a *Film* lapjain ismerhetjük fel. Természetesen: szó sincs szolgai átvételekről, másolásról vagy utánzásról.

S hogy túlságosan el ne távolodjak a tárgytól: Mészöly képvilágában (különösen „elrontott" csendéleteiben) és egész írói világképében a József Attila-i képalkotás és világértelmezés epikus módosulásaira figyelhetünk fel.

A korai Mészöly-novellákban is nyoma van a villoni—József Attila-i verstechnika apró, észrevétlen fogásainak; ekkor még csak elvétve vagy jelzésszerűen. A kiforrott Mészöly-novellák banalitásokat állóképpé merevítő mikrorealizmusa, gyémánthideg részletrajzai, ontológiai csendéletei, az érett Mészöly-novellák tárgyainak jelbeszéde és jelzésrendszere, tárgyiasított atmoszférája programszerű tudatossággal idézi emlékezetünkbe József Attila költészetét: a kései nagy versek világát.

Néhány példa.

tört, száraz tófenék az arc, . . .

— olvashatjuk a *Tanulmányfej* c. korai József Attila-versben. A már említett *Koldustánc* c. Mészöly-novellában ilyen hasonlatra bukkanunk: „Borostás arcát keskeny sávban érte a nap, egyébként árnyék takarta. Vonásai nem árultak el többet, mint amennyi emléket egy rönk idézhet fel az irtás napjaiból".

Ismétlem: nem szolgai utánzásról van szó. A képalkotás hasonló módjáról, a látásmód rokonvonásairól csupán. De mindkettőről, egyidejűleg. József Attila „csupa-csősz világ"-ról beszélt; *Varjak* c. novellájában Mészöly így ír: „Akárhová megy, katonák, rendőrök. . . De mit ér, ha lakatra zárja az ajtót — számít az? Az ember folyton vacog".

A távolban tar ágak szerkezetei
tartják keccsel az üres levegőt.

— írta József Attila. Mészölynél ezt találjuk: „A sziklaoldalból gyökércsomók, torz bokrok és fák hajoltak ki a levegőbe". A *Téli éjszaka*, az *Elégia* és a többi jellemző József Attila-vers világmagányt szuggeráló tájképei Mészöly képvilágában fogalmazódnak újjá, és azonos életérzést fejeznek ki: „Olyan metsző, végtelen volt a kinti táj, mintha egy idegen bolygó tárult volna a szeme elé".

A *Saulus* léthelyzet-leírását a *Gyermekké tettél* soraiban fogalmazta meg a *Külvárosi éj* költője:

alattam kő és üresség fölöttem.

„Az ég metsző kék, üres, a nap műtermi alapossággal világítja meg minden szögletét", írja Mészöly az *Alakulások* zárórészében. E túláradó fényözön hatására jól beidegzett nyugat-európai reflexeink arra indítanak bennünket, hogy fellapozzuk az irodalmi egzisztencializmus példaművét, Camus remekművű kisregényét. Persze, nyomban megfeneklene az érvelésem, ha azt mondanám, hogy Camus nem hatott Mészölyre. A *Saulus* a *Közöny* ellenpontja: Saul „a szenvedélyes érdekeltség", ha úgy tetszik: az elkötelezettség megszállottja a „közönyös", az „idegen" Meur*sault*-val szemben. S Mészöly a szerzője a legjobb magyar Camus-esszének is *(A világosság romantikája)*. Mielőtt azonban a francia kisregény vakító napsütésébe néznénk, egy pillanatra idézzük emlékezetünkbe József Attila könyörtelen élességű képeit is, ha másért nem, azért, mert korábbi keltezésűek s „műtermibb" világításúak, mint Camus képei:

Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet
kutatja bennem: Mit vétettem én,

— — — — — — — — — — — — — —

egünkre, hol kinok ragyognak,
a költő hasztalan vonit...

Összegezésként közhelyet kell mondanom: az irodalmtörténetek tanúsága szerint a jelentős írók művét nemzeti irodalmuk táplálja elsősorban. Nincs valóban számottevő, nincs korszinten gondolkodó írónak, aki József Attila költészetét ki tudta volna iktatni szemléletéből. Déry és Mészöly példája szövegszerűen is igazolja ezt.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 239—243. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

EGY JÓZSEF ATTILA—DEDIKÁCIÓ NYOMÁBAN

Káich Katalin

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Dolgozatunk nem a József Attila-i életmű vizsgálata aspektusainak a számát kívánja bővíteni újabb adalékok szolgáltatása révén, hanem arra próbál választ adni, hogy milyen összefüggéseket rejt magában egy ajánlás születési körülményeinek a kiderítése. Ez esetben a kezdetben számomra látszólag érdektelennek tűnő nyomozás olyan vonatkozásokat hozott felszínre, melyek újabb, ha szabad így mondanom, kutatásokra serkentenek bennünket, mostmár nem annyira József Attilával kapcsolatban, mint inkább a két világháború közötti vajdasági magyar irodalom és nem utolsósorban korai munkásmozgalmunk viszonylatában.

Előljáróban meg kell jegyeznem, hogy ez a beszámoló nem készülhetett volna el Herceg János, dr. Hock Rudolf és természetesen Flesch — Földi Ilonka, mai nevén Heléne Cogoleuégnes segítsége nélkül.

Intézetünk könyvállományának egyik értékes példánya az 1925-ben megjelent *Nem én kiáltok* című József Attila kötet, melyet a költő 1928 decemberében dedikált Földi Ilonának, a zombori származású költőnőnek. Az eredeti fedőlap helyett a Szenteleky Kornél szerkesztette VAJDASÁGI ÍRÁS 13. számának fedőlapja borítja a kötetet. A könyvet feltehetően Földi Ilonka kötötte be, mert a hátsó borítón a hirdetett kiadványok között a költőnő „Tizennyolcan" című verseskötete is ott szerepel. Hogy miért hiányzik az eredeti fedőlap, ezt nem sikerült kideríteni.

Ennek a József Attila kiadásnak 17 dedikált példányát tartja számon a magyar irodalomtörténet, melyek között ott van az általunk bemutatásra kerülő kötet is.

A főcímoldalon József Attila „Nem én kiáltok" 1925 után a következő 4 soros, fekete tintával írott ajánlás olvasható:

Földi Ilonának, az embernek
kijáró barátsággal és a tehetséget
megillető szeretettel adom ezt a régi
könyvemet: hibái okulni valók.
Budapest, 1928. dec.
József Attila

Kétséget kizáróan megállapítható az is, a tinta színe és az írásmód alapján, hogy a kötet ezen kívül, négy József Attila által eszközölt javítást is tartalmaz, mégpedig a 19. oladalon (Férfiszóval II. 2. versszak 3. sor. „üstökösláný" helyett „*üstökösláng*", a 27. oldalon (Csudálkozunk az életen 1. versszak 1. sor „Ha mosolyog, mosolya csupa csillag" helyett „*Ha mosolyog, hát az akkor egy csillag*",), a 30. oldalon (Hűség 2. versszak 1. sor „A hold leánynak" helyett „*A holt leánynak*"), és a 76. oldalon (Forduló 4. versszak 3. sor „Kiáltásból raknak csöndből külön halmokat" helyett „*Kiáltások raknak csöndből külön halmokat*").

A kötet 110. oldalán a feltüntetett sajtóhibák között nem található a 19. és a 27. oldalon eszközölt javítás. Feltételezzük, hogy a dedikáció vonatkozó megjegyzése, ti: „hibái okulni valók", nemcsak a költemények egészére értendő, de a költő fontosnak tartotta ennek a négy javításnak a meglétét, köztudatba helyezését a már három éve megjelent „Nem én kiáltok" kötet kapcsán.

Beszámolónk feladatai közé nem tartozik annak a kérdésnek aprólékos taglalása, hogy a későbbiek során a megjelent József Attila kötetek mennyiben vették figyelembe ezeket a javításokat. Mindössze utalni szeretnénk arra, hogy B. Szabó György, akinek hagyatékából került az Intézetünkbe ez a könyv, és aki 1952-ben rendezte sajtó alá „József Attila összes versei és műfordításai" címmel a költő műveit (Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Noviszád), tekintetbe vette ezeket a javításokat. A *Jegyzetek*ben (514. oldal) a következőket olvashatjuk erről: „A birtokomban levő NEM ÉN KIÁLTOK kötet Földi Ilona egykori vajdasági költőnő tulajdonát képezte. József Attila dedikálta a kötetet és eszközölt is bizonyos javításokat a verseken, melyeket egy későbbi kiadás sem vett figyelembe. Szükségesnek tartottam ezeket a javításokat átvenni és közölni. A későbbi kiadások a versek sorrendjét sem követték. Kiadásunk az első kiadás szövegbeosztását követi."

Az Akadémia Kiadó által 1955-ben közzétett „József Attila összes művei" című kritikai kiadás 1. kötetének jegyzetanyaga között 140. szám alatt szerepelnek a „Csudálkozunk az életen" című költeménnyel kapcsolatos megjegyzések. „140. Csudálkozunk az életen. A NEM ÉN KIÁLTOK kötetből. — Először megjelent 1924. július 1-én a *Magyarország*ban És csudálkozunk az életen címmel, majd Csudálkozunk az életen címmel a miskolci *Reggeli Hírlap* 1924. augusztus 17-i és a *Színház és Társaság* 1924. szeptember 22-i számában, végül a Nem én kiáltok kötetben. Megvan a Múzeumban az első közléssel egyező gépirat (g1), továbbá ennél későbbi, de a kötetnél korábbi És csudálkozunk az életen című szöveg Radnóti-féle gépírásos másolata (g2), végül egy kötetbeli szövegnél későbbi Ha mosolyog című gépirata (g3); s egy József Jolán gépelte másolata (g4) Csodálkozás címmel."

A kérdéses verssor ezek szerint a *Magyarország*ban, a *Reggeli Hírlap*ban, a *Színház és Társaság*ban, a Múzeumban az első közléssel egyező gépiratban és a Radnóti-féle gépírásos másolatban megegyezik a Földi Ilonának dedikált kötetben levő József Attila által javított sorral, ti.: „Ha mosolyog, hát az akkor egy csillag,". A kritikai kiadás s a további népszerű kiadások e javítás nélkül közlik a verset: „Ha mosolyog, mosolya csupa csillag".

B. Szabó György már idézett jegyzetében nem részletezi annak a kérdését, hogyan jutott hozzá ehhez a dedikált példányhoz. Ennek a problémának

tisztázása is az én feladataim közé tartozott. Hogy ezt kideríthessem, vissza kellett térnem Földi Ilonához, az egykori zombori fiatal lányhoz, az induló költőnőhöz, aki már tizennyolcévesen a helybeli illegális kommunista mozgalom aktív résztvevője volt, s akinek nyomára, majd utolsó pillanatig, homályt borított a nagy világfelfordulás, a második világháború, olyannira, hogy még a virágzó gesztenyefás Flórián utcai otthonának is nyomaveszett, s csak Herceg János emlékirataiban bukkan fel a „földbe süppedt hosszú sárga ház" (29. oldal), melyhez hasonló néhány épületet még mindig lehet találni a jelzett utcában.

Földi Ilonka „Tizennyolcan" című zsengéi is Zomborban jelentek meg a szerző kiadásában 1928-ban, ami, mint dr. Hock Rudolf is említette, gyakori jelenség volt a két háború közötti vajdasági magyar irodalomban. A kötet címe és az ajánlás „Anyámnak, ki szeret, s akit szeretek" dr. Hock Rudolftól származik, akivel közelebbi kapcsolatban állt a költőnő, s aki miatt részben (az illegális mozgalomban való közös részvétel miatt) 1930 táján el kellett hagynia nemcsak szülővárosát, hazáját, de Európát is. Az induló költői pályafutás ezzel derékba törött annak ellenére, hogy az akkori vajdasági irodalom már számon tartotta, hiszen versei a *Bácsmegyei Napló*ban is megjelentek, és az 1928-ban kiadott *Kéve* című antológiában is négy verssel szerepelt a nyugtalan természetű, a hétköznapok szürkeségéből a platánok, pálmák, íriszek és tavirózsák egzotikus világába menekülő „álomhajós", aki egy teljesebb, igéretesebb élet igényével tekintett a nagyvilág felé, s nem akart, mint sokan mások:

... kis állomások

a holnapok sohasem érkező vonatára várni egy „élettelen élet"-en át. (Őszi ének, 18. oldal)

Verseskötetével, melyben még „részeg a rím, tévedten keresi medrét" (Őszi ének, 18. oldal) Budapestre indult 1928-ban, ahol pénztelenül egy kis cselédszobában, de már a tettek embereként, megróbált az emigrációból visszatért fiatal írók és költők körében társakat keresni. Herceg János a Magyar Koronában látta viszont Földi Ilonkát Tersánszky Józsi Jenő társaságában (28—31. oldal).

A ma már hetvenéves, Marseilleben élő Földi Ilonka, mostani nevén Heléne Cogoleuégnes, a Croix de guerre és egyéb háborús kitüntetések tulajdonosa, a francia ellenállási mozgalom tartalékos tisztje pedig rövid tízperces telefonbeszélgetésünkben elmondta, hogy gyakran reggelizett együtt (a reggeli egy kávé volt) József Attilával és Illyés Gyulával, de Kassák Lajost is jól ismerte. Az akkori idők irodalmi kávéházaiban is sokszor találkozott az említettekkel. Mindezekről francia nyelvű kéziratos visszaemlékezéseiben is megemlékezik csakúgy mint gyermek- és ifjúkoráról és későbbi pályafutásáról, s szabadjon remélni, hogy megtaláljuk annak a módját, hogy ezek az értékes emlékek a lehető legrövidebb időn belül eljussanak hozzánk. Heléne asszony arra is emlékszik, hogy Illyés Gyula „Szempillám alatt" címmel írt hozzá verset, József Attila pedig, aki a dedikáció tanúsága szerint rokonléleknek tekinthette a Budapesten magának barátokat, szellemi rokonokat

kereső bácskai zsidólányt, verseskötetével ajándékozta meg a szegényes reggelijén is osztozkodó fiatal és tehetséges költőnőt.

Nem kell csodálkoznunk azon, hogy Földi Ilonka budapesti tartózkodása idején ilyen közeli kapcsolatba került József Attilával, hiszen Komlós Aladár is „Emlékezés József Attilára" című írásában hangsúlyozza, hogy költőnknek „első hívei is, mint annyi nagy szellemé, rajongó nők voltak", ugyanakkor az 1928 decemberében, a Zeneakadémia kistermében megrendezett előadóeseten, „amelyen az akkoriban ismertté válni kezdő fiatal írók színe java" fellépett, József Attila elmondott verseivel „belopta magát a közönség, főképp a női hallgatók szívébe". (207. és 211. oldal)

A dedikált „Nem én kiáltok" kötet keltezése színtén erre az időpontra esik: 1928 december.

Herceg János szerint (szóban is elmondta, de visszaemlékezéseiben is utalt erre) Földi Ilonka Tersánszky Józsi Jenő révén is be szeretett volna kerülni a *Nyugat* körébe, mert budapesti tartózkodását irodalmi ambicióinak elérésére szerette volna felhasználni. Az ehhez kapcsolódó próbálkozások minden bizonnyal kudarcot valottak, mert az Ady lírája által is megihletett költőnőnk hamarosan visszatért szülővárosába.

Az Intézetünkben megtartott József Attila értekezlet után kaptam kézhez Heléne Cogoluégnes levelét (1981. január 22. keltezéssel), amelyben budapesti tartózkodásáról és további életútjáról még részletesebben tájékoztatott. Ily módon a felovasott dolgozat módosítása is lehetségessé vált. Idézzük a levél témánkra vonatkozó részeit: „Budapestre rokonlátogatásra vittek, de előbb nem tudom hogyan, Muxi (dr. Hock Rudolf) segített hozzá verseskötetemet kiadni. Magammal vittem írásaimat, verseimet, velük a hónom alatt elérkeztem a híres irodalmi KORONA? kávéházba, ahol a *Nyugat* szerkesztői, más írók, művészek java ott találkozott... Ott volt Móricz Zsigmond, Babics Mihály. Velem személyesen csak Illyés Gyula foglalkozott, de József Attila volt az, aki a legtöbb idejét szánta arra a kis vándormadárra aki voltam. Attilával elmentünk az összes muzeumokba, emlékművekhez, szobrokhoz stb. Ez talán azért volt mert ők voltak a fiatalabbak, „nőtlenek" a híres asztalok körül.... Írásaim tetszettek mert az ő irányukat érintettem, akaratlanul is, saját kis barázdámtól elindulva. Egy írásom megjelent, nem a Nyugatban még, de arra is hamar sor került volna... József Attila egy szobában élt ahol volt egy szék, egy ágy, egy asztal? Mesélt szüleiről, testvéréről, lelencházi keserves emlékeiről, milyen szegénységben éltek. De mikor szavaltuk egymásnak verseinket, kitárultak a csupasz falak, kiderült az ég, gondoltunk egy szebb jövőt kovácsolni az eljövendő világnak. Szerelembe esett irányomban és kesergett, szegénységében nem tudott Pesten marasztani, mivel Édesapám megbetegedett és haza kellett utaznom.

...

Édesanyám félnyugdíjából nem lehetett megélni, sógorom talált számomra egy állást Novisádon ahova elköltöztünk. Muxit (dr. Hock Rudolf) meglátogattam Beográdban, persze a börtönirodában felírták címemet. Sokkal azután a novisádi rendőrtiszt megfenyeget, hogy a Kommunistákkal „paktálok", utána nehezen, de kijutottam külföldre. ...

[Franciaországban férjemmel] partizánok voltunk s én rezervatiszt lettem... Sajnos, 100%-os hadirokkant vagyok. Még a háború alatt röpiratainkba, s utána napi- s hetilapokba, magasnivóju revükbe írtam franciául, ... 1977-ben megkaptam a hivatás díját »Prix de la Vocation«".

Eddig a témánkkra vonatkozó idézet. A dedikált József Attila kötet további sorsára azonban nem derült fény, nem tudtuk megállapítani, hogyan került B. Szabó Györgyhöz.

Földi Ilonka teljesebb élet utáni vágya, úgy érezzük, megvalósult. Nem a költészet biztosította ezt számára, mint ahogyan ő azt tizennyolcévensen elképzelte, hanem az emberiség történetének egyik legvéresebb korszaka, a második világháború, mely őt Franciaországban, Marseilleben érte. Az ellenállási mozgalom résztvevőjeként megtalálhatta a választ arra a kérdésre, melyet tizennyolcévesen kicsit őszintén, kicsit szerepetjátszva boncolgatott:

Láttam még az embert, szemében ott égett:
Uristen! miért, miért az élet?
Miért a félelmek, az elmúlás,
miért az elindulás, miért a megállás,
miért a lejárt, a járatlan uj utak
ha minden ut a halálba lyukad?

(Az ut vége, 20. oldal)

Az Intézetünkben kb. tizenöt éve ittlevő József Attila által dedikált „Nem én kiáltok" című kötet Földi Ilonkája, váratlanul, az utolsó pillanatban, nem egészen két héttel a József Attila ülésszak előtt, újra felbukkant. Herceg János még úgy tudta, hogy nyoma veszett a háborúban. Dr. Hock Rudolf az egykori közeli ismerős és barát is csak nemrégen értesült arról, hogy az illegális mozgalomban is mellette küzdő bajtárs Marseilleben él. Ily módon jutottam én is nyomára a József Attila dedikáció eltűntnek hitt címzettjének.

A múló idő ítélőbírája az emberi tetteknek, s gyakran annak tükrében kap végleges értelmet egy-egy emberi megnyilvánulás, gesztus vagy cselekedet. „Az embernek kijáró barátság"-ot, mellyel József Attila megajándékozta az egykori kezdő, vidéki költőnőt, további életútjának vázlatos ismeretében, úgy véljük, kiérdemelte Földi Ilonka.

IRODALOM

József Attila: Nem én kiáltok. 1925. Koroknay-kiadás, Szeged

Földi Ilonka: Tizennyolcan. Versek. Sava Miladjev könyvnyomdájában, Somborban az 1928. évben

Komlós Aladár: József Attila Emlékkönyv. Szépirodalmi Kiadó. Budapest, 1957.

Herceg János: Két világ. Forum Könyvkiadó. Újvidék, 1972.

Kéve. Vajdasági költők antológiája. 1928.

ETO: 894.511-4 TANULMÁNY

B. SZABÓ GYÖRGY JÓZSEF ATTILA-RECEPCIÓJA

Bosnyák István

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

A jugoszláviai magyar irodalomkritikának, s általában, irodalom-értelmezésünknek felszabadulás utáni „hőskora" egy sajátságos nemzetközi „lépéselőny" jegyében kezdett kibontakozni: a kelet-közép-európai társadalmak ismeretes kül- és belpolitikai körülményei miatt ez a megannyi negatív meghatározottsággal terhelt nemzetiségi irodalom *egy szempontból* jóval előnyösebb helyzetben volt a nemzetinél. Társadalmunk 1948-cal kezdődő „második forradalma" ugyanis fokozatosan lehetővé tette, hogy az egyébként provinciálisan beszűkült jugoszláviai magyar literatúra — a köztársasági irodalmi központokhoz viszonyítva jókora késéssel — szintén felszámolja önnön zsdanovizmusát, illetve, ennek honi változatát, az esztétikai és művészetpolitikai „zogovićizmust".

Irodalomkritikánk felszabadulást követő első évtizedének egyik legtermékenyebb képviselője, B. Szabó György is ennek a sajátságos „lépéselőnynek" a jegyében bontakoztatta ki a magyar irodalom XIX. és XX. századi klasszikusaival foglalkozó tanulmányirodalmát. A Vörösmatryról és Aranyról, Mikszáthról, Tömörkényről és Móráról meg Radnótiról és Gelléri Andor Endréről készített portéi és vázlatai a szemlélet tekintetében, illetve az eszmei és esztétikai értelmezés viszonylagos szadságában *ezért is* haladhatták meg az 1948—1956 közötti időszak azonos tárgykörű magyarországi szakirodalmának „standardját".

S amint egy hasonló alkalommal, a legutóbbi Ady-jubileumra megszervezett értekezletünkön dokumentáltuk[1]: mindez hatványozottan érvényesült B. Szabó György Ady-értelmezésében is. Nem utolsósorban pedig — tesszük hozzá most — az 1950—1953 közötti József Attila-recepciójában.

Hogy miként és milyen mértékben: ezt vizsgálja beszámolónk.[2]

---

[1] Vö.: B. Szabó György Ady-értelmezése. — *Hungarológiai Közlemények*, X. évf. 1978/36—37. sz.

[2] Alábbi szövegünkből az Intézet József Attila-értekezletén csak az I. és III. fejezet néhány tétele hangzott el.

I.

A József Attila-értelmező és -értékelő

„Demokráciánkban az irodalomrevíziót — és így a magyar irodalom revízióját is szabadon, belemagyarázások és sablonok nélkül hajtja végre irodalmi kritikánk" — hirdeti B. Szabó programatikusan a magyar irodalmi örökséghez való viszonyulásának alapelvét épp az egyik József Attila-reflexiójában, s álláspontját Lukács György idézésével is konkretizálja: „A kritika ne álljon meg sehol, még az úgynevezett megállapított tényeknél sem. Számos úgynevezett tény van, amely tulajdonképpen csak valamely mélyen megrögzött legendát takar, például azáltal, hogy mellőzi a kiegészítő, másító, sőt cáfoló egyéb tényeket."[3]

Mai távlatból joggal kérdezhetnénk: mi volt ez? Az akkor mindössze 32 éves nemzetiségi kritikus szerénytelen „felzárkózása" a művelődéspolitikailag ugyan „megrendszabályozott", ám mégiscsak legismertebb magyar nemzetközi szaktekintély álláspontjához?

A József Attila költészetének értelmezésére és értékelésére vonatkoztatott, Lukács Györgyre is hivatkozó programját kritikusunk a *Tér és idő*[4] írásainak számos kitérőjével, a *Híd*ban közölt József Attila-esszéjével[5], a *Népoktatás*ban közzétett kétrészes tanulmányával[6], egy vitacikkével[7], s mindenekelőtt az 1951-ben sajtó alá rendezett és a következő évben napvilágot látott *József Attila összes versei és műfordításai*[8] című kiadvány filológusaként próbálta megvalósítani, gyakorlatilag is érvényesíteni.

Beszámolónk első részében ennek az értelmező és értékelő szándéknak a megvalósulásmódját vizsgáljuk.

1.

A József Attila életmű ma is adekvátnak látszó *elemzési módszerét* kritikusunk mindenekelőtt nemlegesen határozta meg, mondván, ezt a költészetet ma — 1951-ben — „elsősorban a leegyszerűsítéstől és a vulgarizálás problémanélküliségétől kell megvédenünk". E nemleges módszer-jelzés közben

[3] L. a B. Szabó által sajtó alá rendezett *József Attila összes versei és műfordításai* („Testvériség-Egység" Könyvkiadóvállalat, Noviszád 1952., 562 p.) jegyzetanyagában (512—513. p.; a továbbiakban: *Jegyzetek*), valamint a szerző *Gondolatok és jegyzetek József Attila műveinek tárgyalásához* c. tanulmányának (*Népoktatás*, V. évf. 1952/1. sz. 14—30. p. és 3. sz. 151—160. p.; a továbbiakban: *Népoktatás I.* és *II.*) második részében (159. p.). — Az előbbi nem, az utóbbi név szerint is konkretizálja az idézetet.

[4] „Progresz" Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Noviszád 1958., 370 p. — E kötetben Ady és Petőfi után József Attila a legtöbbet aposztrofált költő.

[5] B. Szabó György: *József Attila életműve.* — *Híd*, XV. évf. 1951/12. sz. 754—761. p. — Ugyanez a tanulmány jelent meg a *József Attila összes versei és műfordításai* id. kiadvány előszavaként is. (A továbbiakban: *Előszó*).

[6] L. a 3. sz. jegyz.

[7] B. Szabó György: *Kilenc ismeretlen József Attila-vers és néhány tanulság.* — *Híd*, XVII. évf. 1953/2. sz. 89—97. p.

[8] L. a 3. sz. jegyz.

B. Szabó egyrészt elutasítja az életmű leszűkítését a par excellence „pártköltészetre", másrészt pedig — nevet nem említve — elutasítja annak az értelmezőnek a nézetét is, aki szerint e költészet voltaképpen nem más, mint „klasszikus műveltség és kóbor hontalanság; nagy gyermeki ragyogás és apátlan-anyátlan világérzet; sötét csüggedés és felséges közboldogság eszményei" közötti ellentéteknek a szintézise[9].

E két szélsőséges módszertani kiindulópont helyett B. Szabó egyrészt az életmű *egészének* filológiailag és stilisztikailag egyaránt gondos és összefüggő vizsgálatát szorgalmazza, mondván, „verseinek keletkezési ideje, a versbefoganás társadalmi és egyéni feltételei nem kisebb jelentőségű tényezők, mint a vers alaphangulatából következő tartalmi és stílusjegyek, vagy mint a költemények verstechnikai és nyelvi eredményei. Lehetetlen fel nem fedezni, hogyan állnak ezek a verselemek állandó, termékeny és eleven kölcsönhatásban."[10] Másrészt, ezzel a ma már természetszerűen hangzó, ám 1951-ben közhelyszerűnek még egyáltalán nem mondható módszertani elvével összefüggésben az életmű belső alakulásának vizsgálatát is a tartalmi és formai változások *egységes* elemzés révén tartja célravezetőnek, ugyanolyan helytelen eljárásnak nyilvánítván a *csak* tartalmi változásokra összpontosító vizsgálatot, mint a *pusztán-formai* módosulások számbavételét.[11]

Ilyen, ma is méltánylást érdemlő módszertani „krédóval" közeledik aztán B. Szabó a lírikusi életmű egészéhez, és az egyes verskötetekhez különkülön is.

2.

Előbbivel, *a lírai opus egészével* kapcsolatban néhány hangsúlyosabb reflexiója van. Így például már a József Attila-stúdiumok előtt készült, 1950-es Vörösmarty-portré egyik kitérőjében is nyomósítja, hogy költőnk életműve — akárcsak Vörösmartyé, Petőfié, Aranyé, Vajdáé és Adyé — több mint puszta politikai költészet, lévén hogy ő is jóval tágabban értelmezte a lírát: a mozgalmi verseken kívül József Attila „már-már az irracionalitás határán mozgó gondolatokat és érzéseket megörökítő lírai remekműveket" is ránk hagyott[12].

A lírikusi életműnek erre az általános, tematikai-tartalmi leszűkítést elutasító jellemzésére „rímel rá" aztán B. Szabónak az a tétele is, hogy József Attila költészetének megértése semmivel sem könnyebb feladat, mint például az Ady-értelmezés; hisz verseinek egyszerűsége, könnyedsége, virtuozitása csupán látszólagos, lényegében pedig igen távol áll a Petőfi-típusú, viszonylag komplikáltság nélküli, közvetlen líraiságtól. . .[13]

[9] *Előszó*, 15. p.
[10] uo., 11. p.
[11] uo., 17. p.
[12] *Tér és idő*, 56. és 57. p.
[13] *Előszó*, 10—11. p.

Az életmű mélységeinek e hangsúlyozott tényét ő maga leginkább a költő forradalmi lírájának példáján domborítja ki, mintegy különválasztva József Attila politikai költészetének mélyebb rétegét a felszínitől, a mozgalmi prakticizmust szolgálótól.

Ez utóbbiról, természetesen, egyértelműen elutasító a véleménye: „Valóban, az ideológiai túlbuzgalmát jellemző versekben a költészet gyakran háttérbe szorul — sokszor mindenáron arra törekszik — még a vers költői, művészi szépségének a rovására is —, hogy »proletárköltészetet« adjon és követni igyekszik a »proletkult« művészeti elveit és gyakorlatát. Később maga is javítgatta ezeket a verseket és igyekezett rekonstruálni a versek eredeti szépségét, lefejteni a vers anyagáról a ráerőszakolt mozgalmi jelszavakat."[14]

De hát miben is látja B. Szabó a jelszavak ballasztjától mentesített, jobbik értelemben vett politikai költészet forradalmiságát? — József Attila kapcsán a magyar költészettörténet több más példájával is utal erre.

Csokonai esetében például e költészeti forradalmiság *történeti tudattal* való megítélését szorgalmazza, s az ideológiai „visszavetítésektől" óv: Csokonai életművében azok az elemek a forradalmiak, amelyek az *ő korában*, a XVIII. század végén és a XIX. század elején voltak haladók, s nem azok, amelyeket *ma* — 1951-ben — belemagyarázunk e költészetbe...[15]

Petőfi lírájának forradalmiságával kapcsolatban viszont immár nemcsak a jelszó-centrikus, hanem általában a tartalom-központú megítéléssel is pörlekedik: „Az ilyen kritérium gyakorlati alkalmazása alapján Petőfi költészetének forradalmi és haladó vonásait, sőt Petőfi művészi nagyságát is kizárólag ott láttuk meg, ahol korának politikai és társadalmi jelszavait fejezte ki és foglalta versbe. Ilyen szemlélet alapján pedig teljesen eltűnik Petőfi költészetének valódi jellege; *Petőfi forradalmisága nemcsak forradalmi verseiben van meg, hanem szerelmi lírájában, tájverseiben, epikájában*, — sőt megvan nyelvezetében, stílusában, költői képeiben, hasonlataiban."[16]

Kritikusunk Ady lírájában is hasonlóan méri a forradalmiságot: „Ady nem-politikai verseiben is jóval több a társadalmi vonatkozás, a valóságelem, mint például a Népszava és a szociáldemokrata párt hivatalos költőjének, Csizmadia Sándornak egész lírájában. *S itt nemcsak a tartalmi mozzanatokra utalunk*: Ady számára a magyar társadalmi élet, minden megnyilatkozásában, egyéni, szubjektív művészi élménnyé sűrűsödött. *Innen költeményeinek változó alaphangulata, innen stílusának új elemei, innen képalkotásának és szóösszetételeinek eredetisége s végül ebből következik költői nyelvének az a gazdagsága, mellyel az emberi érzések legfinomabb árnyalatainak művészi kifejezésére is képes.*"[17]

A *forradalmi* költészet ismérveinek ilyen, a politikai *jelszavakat*, sőt a politikai *tematikát* és a kifejezetten társadalmi hangsúlyú *tartalmakat* is

[14] *Jegyzetek*, 525. p.

[15] *Népoktatás* I., 15. p.

[16] uo. Kiem. B. I.

[17] *Előszó*, 16. p. Kiem. B. I.

meghaladó kiszélesítésével jut el B. Szabó a *költészeti* forradalmiság vizsgálatának igényéhez: „... *felismerni az új tartalom forradalmasító kihatását a vers* egészére; *tehát a versformában létrejött konvulzív változások problémáját*".[18]

Ennek az általános igénynek a konkretizálásával is találkozunk az egyes József Attila-kötetekkel kapcsolatos reflexióiban. Alább ezeket tekintjük át.

3.

A *Szépség koldusát* kritikusunk a polgári költészet baudelaire-i eszményképéhez igazodó, a l'art pour l'art költészet tipikus darabjait tartalmazó, Juhász Gyula, Kosztolányi és Ady hatását is tükröző, az eredeti hang helyett inkább a „mutálót" felmutató kötetnek tartja. Kétségtelen, a költő későbbi értékeit anticipáló *formai eredményként* viszont azt emeli ki, hogy József Attila már ebben a kötetben is *a vers lényegét* tanulmányozza, a költészet eszközeinek, a vers formai és tartalmi jegyeinek, hangulatainak beható vizsgálatát, elemzését végzi. Miközben esztétikai megvalósulást is felmutat: „A szavak zeneisége, a versek ritmikai gazdagsága és lehetőségei, a rímek és a rímelés eredetisége, a versszakok válosztékos és a vers változó hangulatának megfelelő architektúrája mellett, elsősorban a vers »belső« formája, az életszemlélet, az érzések értelmezésének költői megfogalmazása érdemel különösebb figyelmet."[19]

A *Nem én kiáltok* egyik ismérvét B. Szabó a whitmani-kassáki szabadvers formai lehetőségeinek és szenvedélyes pátoszának, altruizmusának meg természetimádatának a csábításával jellemzi. Másrészt pedig egy újabb anticipáló jegyet emel ki: a népi forma és népi tartalom lehetőségeinek alkalmazását olyan verstípusokban, amelyek majd a *Nincsen apám, se anyám* c. kötetben lesznek igazán jellemzőek. A műfaji újdonságot B. Szabó ilyenvonatkozásban a *Szegényember balladájá*ban jelöli meg: a balladahős bűnhődésének új, a balladai koncepciótól eltérő értelmezése arról tanúskodik, hogy József Attila „nemcsak hangnemben, dallamban tudta megközelíteni a népköltészet ismérveit, hanem páratlanul hozzá tudott idomulni a népköltészet tartalmi jegyeihez is".... A *Megfáradt ember*-t pedig ilyen érveléssel minősíti József Attila első tökéletes versének: „... hangnemében, felépítésében, hasonlataiban, a bánat és a nyugalom érzésének egyensúlyában a költő az átélésnek olyan hibátlan és mértéktartóan lehiggadt költői eszközeit használta fel, mely egyúttal első bizonyítékát jelenti József Attila művészi elhivatottságának és költői lehetőségeinek."[20]

A *Nincsen apám, se anyám* c. kötetnek B. Szabó két eredeti, immár teljes mértékben a költő sajátját képező vonását domborítja ki: a „derűsen magátmutogató hetykeség" hangnemét, illetve magatartását, valamint a realisztikus valóságszemlélethez társuló „játékos logikát".

[18] uo.
[19] *Népoktatás* I., 17. p.
[20] uo., 17—18. p.

Előbbivel kapcsolatban írja: „Ez a magatartás, ez a költői kifejezésmód már József Attila sajátja. Az ellentétek szembeállítása és összebékítése: élethalál, gyász-derű, szeretet-önbecsmérlés, gyengédség-cinizmus ellentétpárok halmozása, majd a mondanivaló súlyos tartalmát feloldó »eb ura fakó« jellegű záróformula költeményeiben, nemcsak ennek a kötetnek jellemző alapsajátsága, hanem (...) József Attila költészetének egyik legegyénibb ismertetőjegye lesz."[21]

A „játékos logika" érvényesülését az *Óh, szív! Nyugodj!* hangutánzó elemeivel, a *Fiatal asszonyok éneke* meglepő virtuozitású valóság-átlényegítésével, a *Klárisok* nyugtalanságot, mozgást és játékosságot érzékeltető soraival, a *Medáliák* szürrealista valóság-látásával és a *Dudoló* melodikus hullámzást, leheletfinom zenei képletet és súlyos tartalmat egységesítő soraival illusztrálja. Ily módon jut el a József Attila-i „adott" világ költészete, illetve a „nyomorúság költészet" súlyos tartalmainak és látszólag könnyed formájának érzékeltetéséhez. Egyszersmind pedig e „játékos logika" anticipáló szerepéhez is: szerinte e gyakran a különcségig bizarr képek halmozását eredményező technika teszi majd lehetővé a költő érett korszakában azt a képalkotásmódot, amellyel verseinek utánozhatatlan hangulatát teremti meg . . . [22]

A *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* c. gyűjteményt — a forradalmi költészet, illetve *költészeti* forradalmiság már idézett felfogásával összhangban — B. Szabó csupán mozgalmi dokumentumként méltatja, ismét kiemelve, hogy a későbbi gyűjteményes kötetében maga a költő is csiszol majd e verseken, mivel „belátja költői naivságát és felesleges túlbuzgalmát" . . . E szövegcsiszolás azonban szerinte nem jár mindig sikerrel — például a *Tőkehaszon-ballada* változatának, a *Haszon*-nak ez estében.[23]

A *Külvárosi éj* kapcsán B. Szabó a költő és műve mozgalmi exkommunikálásával foglalkozik. Szerinte e kötet záróverse, a *Bánat* már „híven illusztrálja azt a meg nem értést és bizalmatlanságot, mely mozgalmi körökben költészete és személye iránt mind sűrűbben megnyilatkozik", s feltesszi a kérdést: „Hogyan következett be a törés a költő és a Párt között, mi hozta létre ezt a bizalmatlanságot?" — Válaszában B. Szabó a magyar és európai jobboldal harmincas évek elején bekövetkezett felülkerekedésére utal, valamint arra, hogy ezzel a folyamattal egybeesik a magyarországi illegális munkásmozgalom ideológiai és szervezeti bomlása, a frakciók, szekták harca, a gyakori lebukások, a Sallai-Fürst pör stb. József Attila viszont ekkortájt írja azokat a mozgalmi verseket, amelyek a művészi érték szempontjából ugrást jelentenek a *Döntsd* . . . verseihez viszonyítva, s ugyanakkor írja, az „összebékítés" szándékával, a Hegelről, Marxról és Freudról szóló cikkeit, tanulmányait, a párt megbízásából tartott előadásaiban is makacsul védve álláspontját, miszerint az ösztönök tudatosítása és rendezése ugyanolyan sürgető feladat, mint a termelési viszonyoké . . ." Ez a nézet — írja

[21] uo., 18—19. p.

[22] uo., 19—20. p.

[23] uo., 23. p. — B. Szabó a *Tőkehaszon-balladá*ról tévesen feltételezi, hogy eredetileg a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*-ban is megjelent. Vö. a 45. sz. jegyzetünkkel.

B. Szabó — »veszélyes« polgári »betegségnek« tűnt a munkásmozgalom vezetői előtt, akiknek szektáns dogmatizmusa nem volt mentes bizonyos anti-intellektualizmustól sem és akik a marxizmus helytelen értelmezéséből kiindulva dogmaként, előírások merev és élettelen fogaltaként fogták fel a marxizmust." Majd hozzáadja: „Ez a szektáns dogmatizmus hozza létre a proletár aszkézist is, mely bizonyos társadalmi helyzetben és bizonyos történelmi feltételek között lehet indokolt és szükséges is, de nem lehet időtlen eszményképe a proletariátus magatartásának." Miközben emlékeztet rá, hogy József Attila megpróbált szembehelyezkedni e tendenciával a mozgalmon *belül*, ám az egyik polémia fasisztának bélyegzi s így ír róla a moszkvai *Sarló és Kalapács* is, míg konkrétan a *Külvárosi éjt* a kommunisták féllegális hazai folyóirata, a *Társadalmi Szemle* bírálja rosszindulatúan s minősíti szerzőjét tehetségtelen akarnoknak —, B. Szabó idézi a „befutott költő-barát Illyés Gyula" *Nyugat*ban megjelent bírálatát, s megjegyzi, hogy a baloldali írók harkovi kongresszusára meg nem hívott költőnek e bírálója maga is „egyik tagja a Szovjetszövetségbe induló magyar író-csoportnak"... [24]

A *Medvetánc* verseinek kritikusunk az utolsó harmadát elemzi, ahol is szerinte „már nyomát találjuk a következő fejlődési periódusban jelentkező költői problematikának, amikor a kiábrándultság és a lemondás hangjai sajátos módon keverednek a letisztult szocialista valóságlátással, mely csak utolsó periódusában hangzik fel telten s azzal a gazdag hangszereléssel tartalomban és formában — merész hasonlatokkal és szóképekkel, a valóságot gyakran szimbólumokban kifejezve —, melyet már nemcsak költészetnek nevezhetünk, hanem egy szeretetre vágyó, kétségbeesett, magános és halálos szorongások között élő idegbeteg ember segélykiáltásainak is." E versek közül B. Szabó a *Reménytelenül*, *Téli éjszaka*, *Elégia*, *Óda*, *Falu*, *Eszmélet*, *Iszonyat*, *Mama* és *Kései sirató* szövegeit külön is vizsgálja, s tömör jellemzést ad róluk. Írjuk ide e jellemzései közül az *Eszmélet*ről szólót: „Hogyan lehet költői és művészi eszközökkel érzékeltetni a való világot, az ember, az elnyomott ember társadalmi helyzetét, hogyan kell az álomból elindulva eljutni a reális valóság felismeréséig — hogyan lehet a költészetben is a dialektikus gondolkodás alapján felépíteni mondanivalót, a megteremtve versszakról-versszakra a fejlődést — ez a vers a bizonyítéka. De bizonyíték arra is, hogy a költészet nem zárja ki a dialektikus szemléletet és a marxizmus humanizmusa költészetté is formálható olyan nagy művésznél, mint József Attila."[25]

A *Nagyon fáj*, valamint a Németh Andor-i szóhasználattal *Nincs bocsánat* címen vizsgált *Utolsó versek* B. Szabó számára a magyar irodalom

[24] *Népoktatás* I., 23. p. — B. Szabó e kétrészes tanulmány életrajzi és könyvészeti adatainak nagy részét beépítette a sajtó alá rendezett kötet jegyzeteibe is, míg az egyes kötetekkel kapcsolatos elemző/értékelő tételei közül csak egy-kettő kerül át a *Jegyzetek*be; vonatkozik ez a *Külvárosi éj* kapcsán megfogalmazott fenti nézetére is: vö. 529—531. p.

[25] *Népoktatás* I., 26—30. p. — B. Szabó a *Medvetánc* anticipáló versvonulatával kapcsolatos megállapításait átmenti a *Jegyzetek*be is (532—533. p.), ahol a költő válogató szándékát idézve azt is hangsúlyozza, hogy József Attila »költői erejének teljében és társadalmilag tisztázott hivatástudatával« rostálta meg addigi termését, s csak azokat a verseket vette be gyűjteményes kötetébe, amelyeket »önmagához méltónak talált«... (i. h. 531—532. p.)

„legmegrázóbb emberi és költői dokumentumait tartalmazó két kötet".[26] Anyagukból legelőször azokat a verseket emeli ki és vizsgálja, amelyek szerinte — „Fejtő Ferenccel szemben, aki csak a »szorongatott teremtmény sikolyát« látja az utolsó kötetében, és mindazokkal szemben, akik József Attila utolsó verseit úgy tekintik, mint csupán a freudizmus és a pszichopatológia szempontjából »értékes« anyagot" — igenis meghaladják az egyéni tragédia szféráját, s a magyar költészet legnagyobb alkotásaiként erőteljesen és hibátlanul örökítik meg „az ellenforradalom korának szabadságellenességét, levegőtlen és emberietlen valóságát". A *Levegőt!*, *A város peremén*, *A Dunánál*, *Világosítsd föl*, *Ars poetica* és *Hazám* példáira hivatkozva B. Szabó e két kötet kapcsán konkretizálja — immár kimondottan József Attila lírájára vonatkoztatva — a forradalmi költészet *értékes* típusáról kialakított meggyőződését. Szerinte ezekben a versekben jut el költőnk „a művészi közlésnek eladdig ismeretlen magaslataira költészetünkben", azoknak a magánigényeknek a művészi megvalósításához, melyeket József Attila még 1928-ban úgy határozott meg, mint a szocializmusnak költészetként való átélését, illetve eszmei tartalmainak lelkivé váltását... B. Szabó szerint ezekben a versekben „pontosan arról van szó, hogy József Attilának sikerült lelkivé váltania a szocializmus eszmei tartalmát még a kapitalista társadalom feltételei között, át tudta élni azt az életérzést, mely csak az osztálytársadalom felszámolásával válhatott általánossá és transzponálni tudta, mégpedig kiváló költői szuggesztivitással, a „lelkileg« felszabadult ember érzelmi életének egész gazdagságát." A *Döntsd a tőkét* mozgalmi verseivel ellentétben — melyeket mindig csak ironikusan tud azonosítani egy idézőjeles „proletárköltészettel" — B. Szabó György ezekben az utolsó versekben a minőségileg gyökeresen más, valódi proletárköltészet születését üdvözli: „Az utolsó esztendők egyéni szenvedésein és leki válságain túl, költészetében kifejezi az elnyomott munkásosztály érzelmeit, harcát — most már nem a *Döntsd a tőkét* nyers és művészietlen agitációs verseinek a formájában, hanem a valóságot (az egyént és a társadalmat, a tájat és az embert) költőileg is átélve."[27] E versvonulat méltatása után kritikusunk az utolsó két kötet nagyobbik vers-hányadával is analitikus módon foglalkozik, a *Ki-be ugrál*, *Kései sirató*, *Nagyon fáj*, *Kiáltozás* és a Flora-versek példáival érzékeltetve: „egy idegbeteg magános ember viaskodása ez a költői képek áradatával és utolsó erőfeszítése a költői kifejezés szabatosságáért", mely egyebek közt a költő legszebb szerelmes verseit, a magyar szerelmi líra időálló darabjait is eredményezi...[28]

Tehát: hangsúlyos kriticizmus a József Attila-értelmezések egyes tételeivel szemben; a kötetek polifonikus problémáinak jelzése; a lírai életmű egészének átfogása és egyidejű filológiai (stilisztikai megközelítése; az opus belső alakulásának szintetikus, tartalmi) formai vizsgálata: íme, a B. Szabó-i program főbb elemeinek részbeni megvalósulása az egyes kötetek elemzésében.

A továbbiakban vessünk pillantást az életmű egészének költészeti és irodalompolitikai értékelésére.

[26] *Népoktatás* I., 30. p.
[27] *Népoktatás* II., 151—156. p.
[28] uo., 156—157. p.

4.

Egyik kitérőjében kritikusunk a két háború közötti magyar alkotók azon „maroknyi táborába" sorolja költőnket, amely tábor mellőzések, üldöztetés és börtön árán is vállalkozik „a felemás, nyügös, reménytelen magyar valóságnak a kifejezésére", múlt és jelen tudatosítására, az eljövendő társadalom útjának alkotói egyengetésére. József Attila mellett Dési Huber Istvánt, Derkovitsot, Radnótit, Gelléri Andor Endrét és Remenyik Zsigmondot említi e kitérő,[29] míg a *Népoktatás*ban megjelent tanulmány közelebbről is meghatározza költőnk szellemi helyét a korabeli magyar költészetben.

E konkretizálás szempontja a *költői magatartás*, eredménye pedig „a polgári költészet szubjektivista-individualista magatartásformája", illetve „a harmincas évek magyar munkásmozgalmi költészetének izgága, ágáló, hősi póza" *közötti* tér. B. Szabó szerint ennek a sajátos szellemi/magatartásbeli posztnak az elfoglalása által szabadult meg költőnk „egyrészt attól az embertelen és rideg érzésvilágtól, mely a fáradtságot és a rezignációt tette meg költői eszményének", másrészt pedig költészete ezáltal vált „ment a pörlekedő agitációs vers sajátságaitól, mely már-már uralkodóvá vált a magyar mozgalmi költészetben. „Érdekes, hogy a József Attila-i autentikus költői magatartás rokonaként e B. Szabó-tanulmány Zelk Zoltán *Nincs vigasz itt*, Fodor József *A paradicsomok és a kert*, s Radnóti *Nyugtalan órán* című versét idézi és kommentálja, arra utalva, hogy a szóban forgó két szélsőséges költői magatartásforma keveredése is gyakran megfigyelhető a két háború közötti magyar lírában.[30]

A sajátos *szellemi* hely megjelölésének kísérlete mellett kritikusunk az életmű *költészettörténeti* helyének jelzésére is kísérletet tesz.

Az összes versek és műfordítások előszava „a legnagyobb magyar értékek, Petőf és Ady" mellé helyezi az életművet,[31] a *Népoktatás*ban közölt tanulmány a magyar költészet Ady utáni forradalmának véghezvivőjeként méltatja József Attilát,[32] életművének egyik legjelentősebb és legsajátosabb költészeti eredményét pedig „a súlyos tartalom és a csillogóan áttetsző költői kifejezés" közötti művészi egység megvalósításában látja.[33] Ezt a sajátos eredményt B. Szabó a költő azon alaptörekvése következményének tartja, hogy „az ellentétet a költészet és a valóság, az érzelmi élet mélysége és az adott társadalmi lét bonyolultsága között — a költészet eszközeivel oldja fel"[34]. De ugyanakkor figyelmeztet rá, hogy József Attila költői jelentőségét nem csupán a szóban forgó művészi egység megteremtésében kell látnunk, s nem is csak abban a módszerben, amellyel a valóságot költészetté lényegítette; a versgyűjtemény előszavának végső érték ítélete „az élet és a valóság

[29] *Tér és idő*, 238—239. p.
[30] *Népoktatás* II., 153—155. p.
[31] *Előszó*, 8. p.
[32] *Népoktatás* I., 15. p.
[33] *Előszó*, 12. p.
[34] uo.

teljes kifejezésének igényével fellépő költőt" dicséri[35], a másik tanulmány záró-értékelése pedig „az első, igazi értelemben vett nemzeti költő"-t, illetve „az ember felszabadulásáért küzdő szocialista költő"-t méltatja.[36]

Miközben mindkét tanulmány szenvedélyesen pörlekedik az életmű jelentésének, szemantikai tartalmának szektáns leszűkítésével és kisajátításával.

Az előbbi a harmincas évek magyar ideológiai dogmatizmusának a negyvenes évek végén bekövetkező újraéledését veszi célba, a József Attila-értelmezésnek azt a „megújult" gyakorlatát bírálva, amely egykoron a *nem* „beskatulyázhatóan" politikai költészet, a nem *csak* napi agitációs líra művelőéért ítélte el a költőt, újabban pedig azért tartja „problematikusnak", mert lírájában a harcos és forradalmi hang gyakran váltakozik a pesszimizmus, a csüggedés és az egyéni fájdalom szubjektív kifejezésével. „Ez a szektáns ideológia akkor is, ma is a dogmatikusan és helytelenül értelmezett marxizmus következménye, mely nem élet-elemként fogja fel a marxizmust, hanem szabályok, előírások merev és élettelen foglalatának tekinti" B. Szabó 1951-ben az imént idézett, ideológiai diagnózist máig tartó érvénnyel, másik tanulmányában pedig — „az első, igazi értelemben vett nemzeti költő" tézisét affirmálva — Lukács György azon tételével is vitázik, miszerint József Attila a Magyar Kommunista Párté. „Nem, ezt nem fogadjuk el. József Attila a magyar munkásságé, parasztságé és népi értelmiségié, ő az első, igazi értelemben vett nemzeti költő" — hirdeti B. Szabó, s noha Lukács György *Pártköltészete* zárósorainak mai gondos olvasata kétségtelenné teszi, hogy a lukácsi kisajátítás csak *közvetett* volt, amennyiben is ő a Kommunista Pártot „minden régi, a felszabadulást kereső mozgalom" csúcsának, illetve a Horthy-rendszer alatt szenvedő „magyar munkásság, parasztság és haladó értelmiség legigazabb és legmélyebb érzései, legemelkedettebb vágyai" József Attila révén is hangot kapó képviselőjének tartotta,[38] — mégis marad a tény, hogy B. Szabó György a *Pártköltészet* c. Lukács-tanulmányban is részben jelen levő, a negyvenes évek végének pedig *dominálló* magyar irodalompolitikai tendenciájával szállt szembe.

II

A József Attila-filológus

Az életmű kritikai értelmezése és értékelése, valamint — ahogy majd látni fogjuk — a tanításával kapcsolatos módszertani útmutatások mellett B. Szabó Görgy kiadóként/szerkesztőként is tartósan beírta nevét a József Attila-recepció történetébe. Hisz a rá jellemző filológiai igényességgel sajtó

[35] uo., 19. p.
[36] *Népoktatás* II., 159. p.
[37] *Előszó*, 17—18. p.
[38] Vö.: Lukács György: *Magyar irodalom — magyar kultúra*. Gondolat, Bp. 1970., 306. p.

alá rendezett *József Attila összes versei és műfordításai* (1952) nemcsak honi könyvkiadásunk értékes vívmánya volt, de a József Attila-kiadások egyetemes történetében is mindenképpen megállja helyét. Mégpedig a versválogatás és — begyűjtés (A), a kötetszervezés (B) és a textológiai gondozás (C) tekintetében egyaránt.

A. A válogatás

B. Szabó gyűjteményének bibliográfiai függeléke a költő életében megjelent kötetek mellett még négy kiadványt tüntet fel lehetséges forrásként: *Összes versei és válogatott prózai írásai* (Bp. é. n. [1938.] Cserépfalvi. Németh Andor kiad., 567 p.); *Összes versei és műfordításai* (Bp. é. n. [1940]. Cserépfalvi. Bálint György kiad., 544 p.) *Döntsd a tőkét . . . József Attila forradalmi versei* (Bp. 1945. Cserépfalvi (-Szikra), 56 p.); *Összes versei és műfordításai* (Bp. é. n. /1948. Sajtó alá rendezte Bálint György, 528 p.)[39].

Ha összevetjük a forrásokat B. Szabó gyűjteményével, nyomban kitűnik, s a válogató/begyűjtő munka alaposságát dicséri, hogy az újvidéki összes több verset és műfordítást tartalmaz valamennyi forrásánál!

A szerkesztői bővítés a következőkben nyilvánul meg:

1. B. Szabó a *Nem én kiáltok* eredeti, *Alleluja* kezdetű utószavát is közli, ezzel a megindoklással: „Fontosnak tartottuk a kötet végére iktatni a *Nem én kiáltok* kötet epilógusát is, mint eredetileg is odatartozót. József Attila akkori költői magatartását és álláspontját ez az utószó híven kifejezi. Az eddigi kiadások, érthetetlen okokból, elhagyták ennek az értékes prózai szövegnek a közlését."[40]

2. A Bálint György-féle, „*Versek 1922—1927-ből*" c. verstömb anyagát a Jegyzetekben kiegészíti a *Népszava* 1927. dec. 21-i számában megjelent *Kiszombori dal*lal.

3. A *Nincsen apám, se anyám* verseihez csatolja, ugyancsak a Jegyzetekben, a *Bethlen István* c. vázlatot *A Toll* 1929-es évfolyamából.

4. A Jegyzetekben a „*Versek 1927-36-ból*" jelzetű, Bálint-féle verstömb anyagához csatol öt verset a *Népszava* 1928. és 1931. évi folyamából (*K. S.+TBC-ben, A három kovács, Munkások kórusa, Változatok, Kispolgár*).

5. A *Töredékek*-et is kiegészíti a Jegyzetekben, a *Csillag* 1948 júliusi számában megjelent, *József Attila verstöredékek érett korszakából* c. közlemény anyagával.

6. Végül, a *Műfordítások* tömbjét B. Szabó ugyancsak kibővíti két szöveggel: Elena Faragó *Egy ember* c. versének és az *Ébredjetek, szólít a hang* c. Bach-korálnak a fordításával.

[39] A kötet bibliográfiája (547. p.) e kiadás megjelenési éveként tévesen 1941-et jelöl. — B. Szabó a *Jegyzetek*ben (509—510. p.) részletet közöl a Németh Andor-féle kiadás (ön)kritikájából a *Szép Szó* 1938. május/júniusi száma alapján, valamint a Bálint György-összes 1948-ban megjelent lenyomatának kritikájából is (511—512. p., idézet a *Valóság* 1948. júniusi számában megjelent bíráló glosszából).

[40] *Jegyzetek*, 516—517. p.

A tartalommutató a főszövegben és a Jegyzetekben eszközölt bővítést egyaránt közli.

A gyűjteménybe beiktatott versek arról tanúskodnak, hogy szerkesztőnknek az addig megjelent József Attila-összesen közül egyedül Kardos László gyűjteménye nem állt rendelkezésére (*József Attila összes verse.* Bp. 1950. Révai könyvkiadó nemzeti vállalat, 637 p.) Ez a kiadás teljesebb, mint B. Szabóé, az övé viszont, igényességének tanúságaként, minden előbbi összesnél gazdagabb. Pedig „vidéken" jelent meg, a jugoszláv-magyar művelődési kapcsolatok teljes szünetelése idején!

B. A kötetszervezés

A felhasznált gyűjteményekhez viszonyítva B. Szabó György legeredetibb szerkesztői eljárása a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* c. kötet eredeti anyagának rekonstruálási kísérlete volt.

Mint ismeretes, ezen elkobzott kötet anyagának csak egy része (szám szerint 17 verse) került be a József Attila által válogatott gyűjteményes *Medvetánc* versei közé, s B. Szabó forrásai — a Német Andor- és Bálint György-féle összesek, illetve az 1945-ben megjelent, a költő legnépszerűbb forradalmi verseit tartalmazó kis antológia — szintén csak egy hányadát tartalmazza az 1931-ben elkobzott kötetnek. (Németh Andor a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*-ból csak a *Medvetánc*-kötetbe is átkerült verseket vette be gyűjteményébe, Bálint György viszont az eredeti kötet 26 József Attila-verséből huszonegyet közöl: tizenhetet — a József Attila által válogatott *Medvetánc*-kötetnek megfelelően — a „Medvetánc" ciklusban, négyet — *Ady emlékezete, Egy költőre, Kultúra, Végül* — a „Verseskönyv 1931-ből" c. fejezetben, míg a „Műfordítások" ciklus tartalmazza a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* mind a négy Villon-fordítását. Ezzel szemben a kritikusunk/szerkesztőnk által szintén forgatott, 1945-ös kis antológia az eredeti *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*-nak csupán 14 versét tartalmazza, de köztük van az az 5 vers is, amelyet Németh Andor és Bálint György első kiadványa[41] nem közölt: *Farsangi lakodalom, Aranybojtú, Tömeg, Ákácokhoz, Szocialisták.*)

Mármost B. Szabó úgy kísérelte meg rekonstruálni az eredeti kötet anyagát, hogy eközben magával az elkobzott eredetivel — nem is rendelkezett!

„Először kíséreltük meg — anélkül, hogy e kötet egyetlen példánya is rendelkezésünkre állott volna — helyreállítani a verseskönyv anyagát. Az e kötetre vonatkozó jegyzetekben hivatkozunk forrásinkra, melyek alapján ezt a felelős munkát végrehajtottuk" — írja B. Szabó[42], s a Jegyzetek vonatkozó utalásából megtudjuk, hogy a kötet anyagának helyreállításához felhasználta Fejtő Ferenc és Németh Andor tanulmányait, valamint a forradalmi versek 1945-ös kis antológiáját . . .[43]

[41] A kritikai kiadás szerint a második, 1948-ban megjelent Bálint György-féle kiadványhoz pótlásként egy ívet fűztek, s ez tartalmazta a *Szocialisták, Búza, Tőkehaszon-ballada, Tömeg, Lebukott* és *Ákácokhoz* c. verseket is — az 1945-ös antológiából . . .

[42] *Jegyzetek,* 508. p.

[43] uo. 527. p.

S e sziszifuszinak látszó szerkesztői vállalkozás nem is lett eredménytelen. Hiszen:

a) B. Szabó György újvidéki összesének „Döntsd a tőkét (1931)" c. fejezete tartalmazza az eredeti József Attila-kötet 18 versét, köztük azt az ötöt is, amely először csak az 1945-ös antológiában látott napvilágot;

b) az eredeti kötet másik 8 versét (*Anyám, Tiszazug, Harmatocska, Betlehem, Betlehemi királyok, Két keserves, Tünődő, Dörmögő*) szintén közli a B. Szabó-gyűjtemény, de nem a „Döntsd a tőkét (1931)" fejezetben, hanem a „Medvetánc" című̈ben, ahol nem találunk rá utalást, hogy ezek a versek eredetileg nemcsak a költő azonos című saját gyűjteményében (1934), hanem előzőleg az elkobzott kötetben is megjelentek;

c) B. Szabó a „Műfordítások" fejezetben szintén közli a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*-ban helyet kapott négy Villon-fordítást (*Nyugasztaló, Villonról meg a vastag Margotról szóló ballada, Ballada a hajdani idők dámáiról, Villon négy sorocskája*), miközben utóbbiról nem, de az első háromról megjegyzi, hogy megjelentek költő elkobzott kötetében is;[44]

d) az eredeti *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* anyaga jó részének rekonstruálása közben B. Szabó nem bontja meg a *Medvetánc* eredeti anyagát sem: a „Döntsd a tőkét (1931)" c. fejezetbe visszahelyezett versek címét a „Medvetánc" ciklus megfelelő helyén is jelöli.

A fentiekkel ellentétben e viszonylag igen sikeres rekonstruálási kísérlet viszonylagos sikertelenségének minősíthetjük, hogy B. Szabó — az eredeti kötet egyetlen példányával sem rendelkezvén — a *Búza*, a *Lebukott* és *Tőkehaszon-ballada* c. versekkel zárja a „Döntsd a tőkét (1931)" anyagát, s a Jegyzetekben csak előbbi kettővel kapcsolatban tudatosítja, hogy *nem* tartoznak az eredeti kötet anyagába, míg a *Tőke-haszon balladá*ról az ellenkezőt feltételezi.[45]

Itt említjük meg, kisebb szerkesztési szépséghibaként, hogy a *Nagyon fáj* eredeti kötetének vers-rendje B. Szabó gyűjteményének azonos című fejezetében egy ízben fölcserélődik (a *Magány* a ciklus utolsó előtti darabja elé kerül), ugyanakkor azonban a Bálint György-féle kiadás hasonló hibáját (a *Nem én kiáltok* két versének fölcserélését) szerkesztőnk javítja ki . . .

Péter László állapította meg annak idején a szintén B. Szabó által sajtó alá rendezett újvidéki Ady-összesről, hogy a maga korában eredeti leleménnyel valósította meg a zártan komponált ciklusrend és a versek keletkezési idejének *egyidejű* felmutatását, az utókor olvasójának egyaránt fontos két értelmezési szempontot biztosítva ezáltal.[46]

Mint láttuk, ugyanez vonatkozik e négy évvel előbb kiadott József Attila-összes szerkesztési koncepciójára is: a ciklusrendet (illetve az eredeti

[44] Vö. B. Szabó lapalji jegyzetével a könyv 486. oldalán.

[45] „A kötet végére helyeztük az *e korszakból származó* LEBUKOTT és BÚZA c. verseit, melyek *csupán sokszorosítva terjedhettek*, és — *az eredetileg is ehhez a kötethez tartozó* (!?) — TŐKEHASZON-BALLADA c. verset, melyet később átjavítva HASZONBALLADA címen a Medvetáncban közölt a költő." — *Jegyzetek*, 527. p., kiem. B. I.

[46] Péter László: Az Ady-kiadások történetéhez. — *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, V. évf. 1973/16—17. sz. 207—208. p. — A szóban forgó kötet: *Ady, Endre összes költeményei*. Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Noviszád 1956. 599 p.

József Attila kötetek anyagának rendjét) és a kronológiát egyaránt méltányolja. Eközben Bálint György anyagbeosztását és szerkesztési alapelvét követi, ám jóval konzekvensebben, mint ő: a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* viszonylag sikeres — a lehetetlen munkakörülményekhez mérten nagyon is sikeres! — rekonstruálásával *hasznos módon* „vét" Bálint György azon szándéka ellen, hogy a költő által válogatott *Medvetánc* szerkezetét kegyeletből nem érinti... Azzal, hogy B. Szabó az elkobzott kötet *Medvetánc*ban is közölt verseit viszahelyezi eredeti helyükre s a „Medvetánc" fejezetben csak címüket és eredeti lelőhelyüket közli, *mindkét* József Attila-kötet eredeti formájának felmutatását célozza, s közben az időrendi szempontot is hívebben szolgálja. Kár, hogy nem így járt el a *Medvetánc* más kötetekből (*Szépség koldusa, Nem én kiáltok, Nincsen apám, sem anyám, Külvárosi éj*) átvett verseinek újraközlésekor is, a szóban forgó „vétséget" még jobban — és még nagyobb filológiai haszonnal — teljesítve ki...

C. A textológiai munka

A gyűjtemény bevezető tanulmányában B. Szabó polémikus hévvel rója fel, hogy költőnk nevét Magyarországon immár tudományegyetem, kollégiumok, kultúrintézmények, parasztszövetkezetek és vállalatok viselik, ám összes műveinek „gondos, megbízható szöveg-kritikai kiadásáról" a proletár-utókor még nem gondoskodott, s az új kiadások ilyen szempontból semmiben sem térnek el a régi, a cenzúra által is megcsonkított kiadásoktól...

A két ország szellemi elszigetelődésének akkori viszonyaira is jellemzően szerzőnk ekkor, vagyis 1951-ben, a bevezető tanulmány írásakor még nem tudhatta, hogy a kritikai kiadás előkészületei megkezdődtek — igaz, különösebb intézményes támogatás nélkül, a pesti egyetem magyarszakos tanárjelöltjeinek lelkes összefogásával —, s ezért kritikai ítélete a tárgyi megalapozottság tekintetében nem, de szándékával, intenciójával annál inkább túlélte korát: „A költemények eredeti szövegének helyreállítására, a költő kéziratban maradt hagyatékának rendezésére, a sajtóban elszórtan napvilágot látott irásainak összegyűjtésére még ma sem akadt lelkiismeretes szöveg-gondozó, de kiadó sem."[47]

Ennek a programatikus filológiai igényességnek B. Szabó György *gyakorlatilag* is igyekezett eleget tenni gyűjteményében. Nemcsak válogatóként és kötetszervezőként, s nem is csupán az alapos bio-bibliográfiai, kor-, mozgalom- és kiadástörténeti Jegyzetek írójaként s a válogatott kritika-bibliográfiát is tartalmazó József Attila-bibliográfia összeállítójaként; lehetetlen körülmények közt dolgozó, a könyv- és levéltáraktól, alapvetően fontos könyvektől, újságoktól és folyóiratoktól s természetesen a költő kéziratos hagyatékától is elzárt textológusként úgyszintén.

Szövegközlésének alapmintái megegyeznek a válogatás alapforrásaival, elsősorban pedig a Bálint György-féle gyűjtemény első kiadásának szövegével. Egyes versek textológiai helyreállításában azonban a *Szép Szó*,

[47] *Előszó*, 9. p.

Korunk és *Népszava* hasábjain még a költő életében megjelent versek szövegét is felhasználja, miközben a József Attila által összeállított kötetek szövegközlését tekinti végleges formának.[48] A költő alkotógyakorlatára jellemzőnek talált állandó javítást és változat-képződést a Jegyzetek írója — „amennyire módunk és lehetőségünk volt" — igyekezett nyomon követni, miközben az írásjelek használatában különösen is gyakorinak minősített változások jelöléséről terjedelmi okok miatt le kellett mondania.[44]

Most pedig tekintsük át kötetenként B. Szabó György textológiai intervencióit.

1. A *Nem én kiáltok* azon verseinek szövegét, amelyek később bekerültek a *Medvetánc*ba is, B. Szabó a főszövegben a költő által redigált újabb, véglegesebb szövegalakban közli, de a Jegyzetekben közreadja az első kiadás eltérő sorait is.[50] Ennél jóval fontosabb intervenciónak kell azonban minősítenünk, hogy B. Szabó a magánkönyvtárában levő, egykor Földi Ilona vajdasági költőnő tulajdonát képező, József Attila dedikálta *Nem én kiáltok*-példány alapján a Jegyzetekben közli a *Férfiszóval*, *Csudálkozunk az életen* és *Hűség* négy sor-korrekcióját, melyet József Attila sajátkezűleg vitt rá a Földi Ilonának dedikált példányra.[51] Noha e négy korrekció közül három nyilván nem más, mint értelemzavaró sajtóhiba kiiktatása (*üstökösláng* helyett *üstököslány* volt a *Férfiszóval*, illetve *holt leány* és *holt leánynak* helyett *holdleány* és *holdleánynak* a *Hűség* szövegében), a negyedik viszont tartalmi/stiláris módosítás (*Ha mosolyog, moslya csupa csillag* volt a nyomtatott szövegben, s helyette a költő ezt írta a dedikált példányra: *Ha mosolyog, hát az akkor egy csillag*) — B. Szabó György intervenciója mindenképpen fontosnak minősíthető. Hisz a *Nem én kiáltok* e sajtóhibás, illetve tartalmilag/stilárisan módosítatlan sorait vették át — ahogy erre B. Szabó is figyelmeztet a Jegyzetekben — a későbbi kiadások is. És tegyük hozzá: részben — épp a legfontosabb korrekció esetében! — még az 1952-es 1955-ös kritikai kiadások is, melyek nem tudnak a Földi Ilonának dedikált kötet sajátkezű javításairól, s a szóban forgó sajtóhibákat kiiktatják ugyan, de a *Csudálkozunk az életen* első strófájának első sorát változatlanul közlik... Holott arról, hogy mennyire lényegesnek tartotta József Attila a Földi Ilona példányára is rávitt korrekciót, épp a kritikai kiadás vonatkozó jegyzete tanúskodik, miszerint még hat (!) szövegforrás tartalmazza *ugyanezt* a sor-változatot!

2. A „*Versek 1922—1927-ből*" c. fejezet jegyzete — Bálint György nyomán — utal rá, hogy a *Milyen jó volna nem ütni vissza* variánsa ugyan-

[48] Intézetünk József Attila-értekezletén Stoll Béla is azt az elvet szorgalmazta, hogy a kritikai igényű kiadásokban a költő által publikált gyűjtemények szövegváltozatának kell némi prioritást adni.

[49] *Jegyzetek*, 507. p. — Ilyen jellegű szövegváltozás példájaként B. Szabó az *Óda* 9. versszakának *Korunk*-beli változatát és a Bálint György-féle kiadás szövegét idézi.

[50] A *Tanulmányfej*, *Rög a röghöz*, *Névnapi dicséret*, *Útrahívás* és *Sacrilegium* első kiadásban előforduló sorait vö.: *Jegyzetek*, 515—516. p.

[51] *Jegyzetek*, 514—515. p. — A Földi Ilonának dedikált példányon József Attila nem javítja ki a *Férfiszóval* I. versének 1. sorában előforduló vesszőhibát *(ifjú, lombos)*, melyet a kritikai kiadás majd nyilvánvaló sajtóhibának minősít s kijavít; e javítás B. Szabó György gyűjteményében is elmarad.

ilyen címen a *Nem én kiáltok* kötetben jelent meg.[52] (B. Szabó mindkét változatot közli, akárcsak Bálint György).

3. A *Nincsen apám, se anyám* verseinek jegyzetanyagában B. Szabó a *Népszava* 1928. márc. 3-i számából közli a *Dal* azonos című variánsát is. Ezenkívül utal rá, hogy *A pap mosolyog* a *Medvetánc*ban átdolgozva, *Engem temetnek* címmel jelent meg;[53] a főszövegben mindkét változatot közli, akárcsak Bálint György, aki viszont a lapalji jegyzeteiben ez esetben nem hívja fel az olvasó figyelmét a változatképzés jelenségére.

4. A *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* versanyagának rekonstruálása nemcsak a kötetszervezés, hanem a textológiai munka szempontjából is B. Szabó legjelentősebb filológusi intervenciójának minősíthető. Az életmű minél adekvátabb értelmezéséhez ugyanis e kettős — kötetszervező és textológusi — beavatkozásával járult hozzá leginkább. A Jegyzetek bevezetőjében írja ezzel kapcsolatban: „Célunk az volt, hogy a kötet anyaga alapján megvilágítsuk József Attila költői fejlődésének azt a szakaszát, mely a pártköltészet fogalmát és követelményeit leginkább fedi. Hogyan értelmezte a költészet szerepét József Attila ebben a korszakában, hogyan sikerült a napi, agitációs jellegű jelszavakból lírát teremtenie, milyen engedményeket tett a helytelenül értelmezett párköltészet javára — mindez csak a Döntsd a tőkét c. kötet versanyaga alapján lesz előttünk érthetővé."[54]

E cél érdekében a kötetszervezésnél számbavett szerkesztői intézkedésein kívül B. Szabó a következő textológiai intervenciókhoz folyamodik:

a) a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* azon verseit, amelyeket a költő átdolgozva sorolt be a *Medvetánc*ba, ő a főszövegbe — ezúttal funkcionális kivételként! — nem a második, véglegesebb, hanem az elsődleges, eredeti szövegformában közli;

b) a Jegyzetekben közreadja az átírt, átjavított sorokat is, a *Medvetánc*ban olvasható variánsok alapjá; a *Nyár, Margaréta, Füst, Áradat* és *Beszél a tej* ilyen jellegű pontosítása mellett az *Áradat*ról megjegyzi, hogy a későbbi kiadások *Öt szegény szól* címen közlik, s hogy a *Medvetánc* elhagyja e vers első és utolsó strófáját;[55]

c) a Jegyzetekben nagy nyomatékkal hangsúlyozza, hogy József Attila e kötet verseiben a „proletkult" elveit és gyakorlatát igyekszik követni, azonban: „Később maga is javítgatta ezeket a verseket és igyekezett rekonstruálni a versek eredeti szépségét, lefejteni a vers anyagáról a ráerőszakolt mozgalmi jelszavakat. A *Medvetánc* kötetében már ennek a rekonstruálásnak eredményeit láthatjuk néhány versében."[56] B. Szabó konkrét esztétikai/stilisztikai összevetéssel nem támasztja alá e tézisét, ám azzal, hogy a *Medvetánc*ba besorolt változatok módosított sorait is idézi, lehetőséget ad gyűjteménye olvasójának a kérdésföltevésre: Vajon a *„megvillan/elv-*

[52] *Jegyzetek*, 517. p. — B. Szabó utalása, akárcsak Bálint Györgyé, szem elől téveszti, hogy a vers első változatának nem szószerint azonos a címe a másodikéval: *Milyen jó* LENNE *nem útni vissza* . . .
[53] *Jegyzetek*, 523. p.
[54] uo., 508—509. p.
[55] uo., 528. p.
[56] uo., 525. p.

társaim a kaszaél" (*Nyár*); a „*tőkés világ kamatja életem*" és „*vad, vörös remegés*" (*Margaréta*); a „*Várok a Vörös Óriásra*" (*Beszél a tej*), valamint a „*szegények áradatja*" (*Áradat*) explicit mozgalmiságot tartalmazó szintagmáinak lényeges módosítása, különösen pedig az *Áradat* első és utolsó versszakának teljes elhagyása csakugyan és csupán a *Medvetánc* szerzőjének és válogatójának a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* megjelenése óta bekövetkezett izlésmódosulásáról és „proletkultos" ars poeticájának megváltozásáról tanúskodik? S milyen mértékben *ártott* esztétikailag ez a *Medvetánc*-változatokban lefejtett/elhagyott explicit mozgalmiság a *Döntsd* . . . verseinek, s milyen mértékben *segítette* esetleg a B. Szabó által is méltányolt József Attila-i tendencia érvényesülését, hogy „a napi, agitációs jellegű jelszakaból" *lírát* teremtsen? Más szóval, mennyiben vezérelte a költőt az a sokat idézett szándék, hogy az eredeti szövegnek a „kimondott gondolatuk és képzetük" helyébe „találóbb forma" kerekedjék érzéseihez, illetve, mennyiben van igaza — a költővel szemben — a kritikai kiadás textológusainak, amikor úgy vélik, „a Medvetánc-ba fölvett versek(. . .) forradalmi mondanivalójának eltüntetése vagy veszélytelenné tétele a kiadásnak a költő burzsoá »mecénásaitól« szabott feltétele is volt"? Vagyis, mennyiben áll a kritikai kiadás hipotézise, miszerint József Attila e kötet esetében is „nyilvánvalóan csak a politikai nyomás miatt tompította a kifejezés forradalmiságát, nyíltabban osztályharcos jellegét"?[57]

5. A *Külvárosi éj* jegyzetanyaga közli a *Munkások* egy sorának változatát (*Szegzi az Ember öntött csillagát!* a *szegzi az Ember ötágú csillagát!* helyett.[58]

6. A *Mevetánc* jegyzeteiben a sajtó alá rendező a *Fagy* és *Elégia* kettő, illetve egy sorának előbbi változatát is közli.[59]

7. A *Nagyon fáj* jegyzetanyaga *A város peremén* és *A Dunánál* szövegmódosulásait regisztrálja; előbbivel kapcsolatban a *Korunk* 1933/7-8. számában megjelent, *Óda* c. eredetire, utóbbival kapcsolatban pedig a *Szép Szó* 1936 júniusi (voltaképpen: június—szeptemberi) számának szövegközlésére utal vissza.

Végezetül álljon itt az újvidéki József Attila-összes megjelenése *után* napvilágot látott, szerzőnk textológiai alapelvét és gyakorlatát megerősítő, s újabb fényben is láttató izgalmas vitacikk[60] tanulsága.

B. Szabó ugyanis a *Csillag* 1952. decemberi számából értesül róla, hogy az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézetének József Attila-munkaközössége három évi gyűjtőmunka eredményeként előkészítette a kritikai

[57] József Attila-értekezletünkön Stoll Béla annak a meggyőződésének adott kifejezést, hogy a *Medvetánc*cal kapcsolatos „öncenzúra"-tétel csak az *egész versek* költőnk általi kihagyására vonatkoztatható, de nem a sorváltoztatásokra is; nézete szerint arra a kérdésre, hogy miért változtatott József Attila a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* kötet *Medvetánc*ba is bevett versein, csak az 1934. év *egész* történetének számbavétele tudna teljes választ adni . . .

[58] *Jegyzetek*, 531. p.

[59] uo., 533. p.

[60] Vö. a 7. sz. jegyzetünkkel.

kiadást, mely a költő halálának tizenötödik évfordulójára jelenik meg.[61] Filológusunk örömébe azonban a *Csillag* textológiai ízesítője ürömöt is vegyít s heves polémiára készteti.

Vitacikkének három polémikus tétele közül az első a *Jónál jobb* c. vers szövegkritikai „megdolgozásával" kapcsolatos: a *Nem én kiáltok*-béli szöveg első két sorából — „Párizs, Berlin, Moszkva és Szeged — /kevesen vannak jó emberek" — a sajtó alá rendezők törlik Moszkvát s az első újságközlés alapján Madriddal helyettesítik, „a költő gondolatát eredeti tisztaságában kifejező szöveget" visszaállítandó . . . Mert hát — a *Csillag* névtelen cikkírója szerint — „jellemző, hogyan változtatták meg/ . . . / versében, amely a kapitalista világ gonoszságaival állítja szembe a szocialista jövőt, az eszmei mondanivalót, úgy hogy a rossz példái közé Madrid helyére becsempészték Moszkvát" . . . B. Szabó kérdés formájú kritikája az idelológiai manipulációt veszi célba: „Következik-e ebből a versből, hogy Moszkvában már 1923-ban[62] is csak jó emberek éltek? Vajon Madridra hivatkozva már 1923-ban is az emberek tudatában a fasiszta terror és Franco alakja merült és merülhetett fel?" — Válasza egyértelmű: „Én ezt a műveletet nem nevezném filológiának . . ."

A második polémikus tétel a *Medvetánc* azon szövegeinek „helyreállítását" veszi célba, amelyek esetében a *Csillag* névtelen cikkírója szerint „a forradalmi mondanivaló eltűnése vagy paragrafusokba nem ütközővé szelídítése a kötet kiadásának a költő burzsoá »mecénásaitól« szabott feltétele is volt" . . . B. Szabó ezt az eljárást bírálva megerősíti saját, az újvidéki összesben előzőleg már érvényesített álláspontját: József Attila a válogatott versei kötetében elhagyta a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* néhány darabjának „művészietlen és erőltetett forradalmi szimbolikáját", eljárásában tehát a művészi és világnézeti fejlődés lehetőségével is számolni kell, annál is inkább, „mert a két kötet megjelenése között eltelt három év / . . . / József Attila és a párt közötti ellentét és szakítás periódusa is" . . . Új hangsúlyként jelentkezik viszont e polémikus cikkében a „mecénás"-kérdés *viszonylagos, részbeni* méltánylása: „Azt hiszem, hogy ezt az utólagos javítást most kizárólag úgy tüntetni fel, mint a költő burzsoá »mecénásaitól« szabott feltételt — *noha természetesen egy szóval sem vonjuk kétségbe, hogy ennek a ténynek is lehetett szerepe* — és ugyanakkor megtagadni és nem ismerni el a költő »művészeti és világnézeti fejlődésének« lehetőségét és azt a jogot, hogy javíthat korábbi versei szövegén — merevséget, tudománytalanságot és bizonyos mértékben a versszöveg meghamisítását is jelenti."

[61] A *Csillag* decemberi számának megjelenéséig nyilván az első kritikai kiadás is napvilágot látott már. Vö.: *József Attila Összes Művei* I. Versek 1922—1928. II. Versek 1929—1937. Zsengék. Töredékek. Rögtönzések. Sajtó alá rendezte Waldapfel József és Szabolcsi Miklós. Készült a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetében. Akadémiai Kiadó, Bp. 1952. — A kiadásról szóló jegyzet szerint a szóban forgó munkaközösség már 1948 végén megalakult. — A *Csillag* tudósításából B. Szabó ezekről a versekről szerez tudomást s közli is őket vitacikkének adalékaként: *Aratásban, A gép elkapta, Arany kalásztól, Ad sidera . . . Elköszöntő szelíd szavak, Április 11, Nagy városokról beszélt a messzi vándor, A távol új és új egeket szór, Borostyánkőbe én be nem fagyok.*

[62] A kritikai kiadás szerint e vers 1924. febr. 22. keltezésű, első közlése pedig: 1924. május 5.

Végül, a *Csillag* ironikusan „legsikerültebbnek" minősített kommentárját, miszerint a *Nagy városokról beszélt a messzi vándor* és *A nagy városokat* kezdetű vers „valószínűleg a költő Rákosi elvtárssal való ismeretségének emléke", a harmadik B. Szabó-tétel immár kommentár nélkül, magától értetődő averzióval utasítja vissza. Hisz a *Csillag* cikkírójának efféle „versértelmezése" önmagáért beszélt a *Híd* lapjain: „A fiatal költő felidézte képben — minden naiv vonása ellenére — felismerhető a Szovjetunió szocialista világáért való lelkesedése. A nagy híd, amelyen el lehet álldogálni — nem úgy, mint Pesten, ahol a költő gyermekkorában még hídvámot kellett fizetni — talán a Néva hídjának képekről is jólismert életét idézi. A nagy világosság, amelyben »lehet olvasni a gyönyörű könyveket« kettős értelmű: arra a világra is utal, amely az ellenforradalmi Magyarország sötétségében vergődő szabad lélek számára *már ekkor* az emberi jólét, boldogság és a legmélyebb kultúra csodálatos igéretföldje."

A polemizálás közben a vitacikk írója a *Medvetánc*-problematikával kapcsolatban és saját gyakorlatának újra-definiálásaként ezúttal is leszögezi: „Ragaszkodnunk kell a költemények első megszövegezéséhez, de ha hiteles szöveget kívánunk adni, akkor fel kell tüntetni mind a két szöveg variánst." Textológusi „krédóját" viszont általánosítva így határozza meg: „egy szövegkritikai kiadás rendeltetése csak az lehet, hogy az elferdített, meghamisított szöveget helyreállítsa. A »költő gondolatát eredeti tisztaságába« bemutatni ma sem jelentheti a tények elferdítését."

Magától értetődő alapigazság! Viszont 1953 elején — s nem csak akkor — mégsem volt egészen az . . .

III.

Az értelmező, az értékelő és a filológus — értékelése . . .

Miután áttekintettük kritikusunk József Attila-interpretációjának főbb tételeit és ismertettük filológusi tevékenységét, elérkeztünk az értelmezés- és értékelés, illetve filológusi munka — értékeléséhez . . . Ahhoz a kérdéshez, hol a helye s mi a jelentősége B. Szabó György József Attila-képének és az újvidéki *Összes versei és műfordításai* kiadástörténeti fegyvertényének?

Mint a mindenkori értelmezők és értékelők, kritikusunk is — egészen természetszerűen — bizonyos korábbi nézetek szempontok és ítéletek *mellett*, illetve *ellen* foglalt állást, kimondva vagy hallgatólagosan, tudatosan vagy ösztönösen. József Attila-reflexióiban név szerint Juhász Gyulára, Hatvany Lajosra, Ignotusra, Illyés Gyulára, Fejtő Ferencre, Remenyik Zsigmondra, Lukács Györgyre és Németh Andorra hivatkozik helyeslő vagy tagadó módon, s az aposztrofáltak József Attila-irodalmának gondos vizsgálatával nyilván könnyűszerrel ki lehetne mutatni azt is, mi az, amit B. Szabó ebből az irodalomból csak *hallgatólagosan* tett magáévá vagy utasított el. Mint ahogy szerteágazóbb értelmezés- és értékelés-történeti vizsgálódással azt is föl lehetne fedni, hol és miben egyezik vagy ütközik szerzőnk más József Attila-kritikusok nézetével — közvetlen ráhatás *nélkül*, mintegy véletlenszerűen.

Azonban eddigi elemzésünk fényében ilyen vizsgálódások híján sem látszik alaptalannak az általánosítás: 1950—1953 között ez a József Attila-kép az életmű marxista igényű, ideológiai és esztétikai semantizálásokat kerülő, sokrétű és sok szempontú, *viszonylag* komplex vizsgálatai közé tartozott. Szeli István megállapítása, miszerint kritikusunk tanulmányain az ötvenes évek elején még kiütközik az erős szociologizáló hajlam és a historizmus, miközben a filozófiai esztétika meg az irodalom- és művészetszemlélet elvontabb problematikája úgyszólván sohasem foglalkoztatja, s József Attila műve és alakja is inkább a művészet- és irodalompolitika relációiban érdekli[63] — ez a megállapítás szerintünk jobbára csak a *József Attila összes versei és műfordításai* előszavára vonatkozik. Benne csakugyan a szociologizáló módszer dominál — bár ott sem ez az egyetlen megközelítési mód —, miközben főként a költő és kora problémakör, illetve a mű *tanú-* és *társadalombíráló* funkciója domborodik ki erőteljesen. Sőt, jórészt egyoldalúan is. Ha azonban B. Szabó *teljes* József Attila-filológiáját vesszük górcső alá — tehát a gyűjtemény előszava mellett a Jegyzeteket, a *Népoktatás*ban közölt kétrészes tanulmányt és a *Híd* 1953-as évfolyamában közölt vitacikket is —, akkor az eredmény szükségképpen árnyalódik: a szociológiai megközelítést e József Attila-vizsgálatokban hasznosan egészíti ki az esztétikai. Nézetünk szerint tehát B. Szabó György József Attila-recepciója 1950—1953 között a korabeli magyarországi József Attila-irodalom kényszerűen háttérbe szorult, dogmatizmus ellenes *kisebb* hányadához tartozott, s ezért kritikusunknak is mindenképpen ott a helye az adott korszak legelső és legsikeresebb életmű-rehabilitálói között.

S hol a helye, ilyen szempontból, a jugoszláviai magyar irodalmi gondolkodás történetében?

Sommásan fogalmazva azt mondhatnánk: ugyanott, ahol B. Szabó György Ady-recepciójáé volt 1950—1955. között... Tehát: a jugoszláviai magyar irodalom megújuló, antizsdanovista áramában, illetve a „zogovićizmusunk" béklyóiból kitörni akaró irodalmi, irodalompolitikai és esztétikai törekvések között. Miközben, természetesen, a túlhaladni akart negatív örökség egy-két „felhangja" is beszüremlett Ady- és József Attila-variációiba.

Akárcsak Ady költészete, a József Attiláé is egyúttal *fegyver* volt ekkortájt B. Szabó György kezében: az alkotószabadság honi, vajdaságí határait ostromló irodalompolitikai fegyvertár szerves tartozéka... Hisz épp a József Attila-értelmű zsdanovista leszűkítésének és szektás eltorzításának negatív példájára hivatkozva fogalmazza meg kritikusunk akkori irodalompolitikai alapelvét: „Ma már bizonyos, hogy a művészi alkotás-folyamatot »felülről« szabályozni, erőszakosan és bürokratikus módon »irányítani« nem lehet. S az is bizonyos, hogy a »hivatalos« és »nemhivatalos« művészet és »álművészet«, »irányzatos« és »apolitikus« művészet között fennálló kettősség és ellentmondás korántsem jelenthet pusztán fogalmakkal körülhatárolható kérdéskomplexumot"[64]

---

[63] Szeli István: Vonások B. Szabó György portréjához. In: *Nemzeti irodalom — nemzetiségi irodalom.* Forum, 1974., 258. p.

[64] *Előszó*, 15. p.

Különös művelődéstörténeti fontosságot kölcsönzött e József Attila-értelmezésének az a körülmény, hogy kritikusunk legértékesebb életmű-interpretációja az akkori pedagógus-folyóiratban, a *Népoktatás*ban jelent meg, szemlélete, immanens szellemisége tehát viszonylag gyorsan fölszívódhatott a jugoszláviai magyar elemi és középiskolai oktatásban. (Mint ahogy B. Szabó József Attila-előadásai a Tanárképző Főiskolán nyilván ugyancsak közvetlenül hatottak, egyebek közt az induló *Ifjúság Szava*-korosztály főiskolás tagjaira is.) E *Népoktatás*ban közölt tanulmány azonban programszerűen megfogalmazott módszertani/didaktikai példát is állított pedagógusaink elé: „Az eddigi gyakorlat azt mutatta, hogy előadóink bizonyos elfogultsággal közelednek József Attila költői műveinek bemutatásához és hajlandóak egész költői munkásságát úgy értelmezni, mint a »pártköltő« életművét, akinek költészete — éppen a középiskolai irodalomtanításban — elsősorban arra szolgál, hogy a magyar irodalom legtipikusabb »pártköltészetét« az ő művein keresztül szemléltessük. Az ilyen bemutatásnak eredményeként József Attila költészetének művészeti jellege, tartalma és formai jegyei szükségszerűen háttérbe szorulnak. Előfordul, hogy a költő mozgalmi verseiben az egyéni átélés művészi és költői eredményei — az ilyen jellegű tolmácsolásban — teljesen elsikkadnak és az előadó megkerülve a vers helyes esztétikai értelmezésének alapkövetelményeit, a vers tartalmi és formai értékeinek feltárását, lényegében nem tesz mást, mint a költő művét mozgalmi jelszavakra »fordítja le« és az egyéni, szubjektív-jellegű lírából objektívhangú értekezőprózát teremt."[65]

E hangsúlyos *esztétikai* értelmezés-program aztán ugyanilyen egyértelműen egészül ki a *szövegközpontú* (s nem életrajz-centrikus), továbbá *az egész életműre* kiterjedő és *a tartalmi/formai jellegzetességek dialektikáját* felmutató elemzés módszertani igényével.

B. Szabó György ugyanis — 1952-ben! — arra figyelmezteti pedagógusainkat, hogy József Attila versei a költészet és a társadalmi valóság közötti összefüggés bonyolultságára vetnek fényt, ám ez az összefüggés „korántsem fedhető fel a versek életrajzi elemeinek kicédulására alapján"; verseiből megismerhetjük emberi alakját, valóságlátását, társadalom- és természetszemléletét, viszonyát a költészethez és általában a művészethez —, azonban írói attitűdje „nem kiragadott verssorok vagy strófák alapján válik érthetővé, hanem feltételezi egész életművének gondos elemzését" . . . Végül, harmadsorban, a versek keletkezésének társadalmi és egyéni meghatározottsága, valamint az alaphangulatukkal összefüggő tartalmi- és stílusjegyek, verstechnikai és nyelvi jellegzetességek „állandó, termékeny és eleven kölcsönhatására" hívja fel a gyakorló pedagógusok figyelmét.[66] Vagyis, mai szóhasználattal azt mondhatnánk: a művizsgálat genetikus és strukturális módszerének *egyidejű* és *egymást átható* érvényesítésére . . .

Szeli István állapította meg idézett B. Szabó-portréjában *A régi magyar irodalom I.*[67] című egyetemi jegyzet kapcsán, hogy korán elhunyt szerzőnk

[65] *Népoktatás* I., 14. p.

[66] uo., 16. p.

[67] Bölcsészettudományi Kar, Magyar Tanszék, Noviszád 1959—60. iskolaév, 259 p.

„marxista újjáértékelést sürgető türelmetlensége jóval nagyobb, mint valóságos hozzájárulása a feladat elvégzéséhez". A régi magyar irodalom B. Szabó-i revíziójának jobbára pusztán-programatikus voltára azonban Szeli István megtalálta a ma is elfogadható felmentést: „Persze: nem őt magát marasztaljuk el ezért. Ő erre — ma már tudjuk — nem is vállalkozhatott volna. Nemcsak a tudományos felszereltség (könyv- és levéltárak, forrásművek, kritikai kiadások stb.) hija miatt, hanem az ötvenes évek légkörében uralkodóvá lett nézeteink következtében is, amelyek ugyanis megkövetelték a »sajátszerű«, »másféle« interpretálást, de meg is elégedtek a »merész«, »egyéni«, »nem hagyományos« felfogás érvényesítésének látszatával, teljesen mellékesnek tartva a báziskutatást, a feltárást, a nehézkesnek mondott filológiai módszereket."[68]

Mint láttuk, filológusunk ilyen szempontból merőben más utakat járt: úttörő volt minden objektív, „vajdasági" meghatározottság ellenére. Mert lehetetlen körülmények között, alapvető munkaeszközök híján, ám azokat valóságos filológusi heroizmussal pótolva, B. Szabó György nem rekedt meg a csak-azért-is eredetieskedő deklarációk szintjén; lehetetlen lehetőségei között maga is értékes és gyümölcsöző erőfeszítéseket tett József Attila költészetének szövegcentrikus filológiai vizsgálatáért s az ilyen vizsgálat lehetővé tevéséért a jugoszláviai magyar irodalom és anyanyelvű oktatás könyvbehozatali zárlattal is meghatározott éveiben.

Alkotómunkájának ezt az eredményét nyilván azonos joggal tartja majd számon a jugoszláviai magyar irodalom- és tudománytörténet s József Attila nemzetközi recepciójának és művei kiadásának egyetemes története is.

[68] i. m. 271. p.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 267—272. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK
1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

ADALÉK FEJTŐ FERENC JÓZSEF ATTILA-ÉRTELMEZÉSEIHEZ

Utasi Csaba

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

„Itt járt nálunk Fejtő Ferenc, Párizsban élő magyar irodalomtanár, Károlyi Mihály munkatársa, a felszabadulás utáni magyar kormány franciaországi sajtóattaséja, az AFP francia távirati ügynökség munkatársa, József Attila szerkesztőtársa, barátja, egy nagy műveltségű, szabadságszerető, szabadon gondolkodó, a szabadságért élő, ritka képzettségű íróember.

Hosszú felsorolás kell, hogy az ember — ha sablonokba szorítva is — elmondhassa, ki, mi Fejtő Ferenc. Hosszú volt a felsorolás, pedig még mindig nem teljes. Fejtő Ferencnek még két rangja, címe van: Horthy-emigráns és Rákosi-emigráns. Kétszer kellett menekülnie hazájából, kétszer kellett elszakadnia szülőföldjétől" — kezdi *Találkoztam József Attilával* című beszámolóját a Híd egy munkatársa 1952 őszén, s hangját mindvégig oly nagyfokú ujjongás hatja át, mintha valóban épp akkor bukkant és érzett volna rá először költőnk művére. Pedig nem így lehetett. Akkorra már elkészült s alkalmasint meg is jelent, épp Újvidéken, József Attila költői műveinek minden addiginál teljesebb kiadása, B. Szabó György gondozásában és előszavával. Fel kell hát tételeznünk, hogy a Híd kommentárírójának figyelmét nem annyira József Attila ejtette rabul, hanem inkább Fejtő Ferenc emlékei, gondolkodásmódja, költészeteszménye. Annak a Fejtő Ferencnek a József Attila-értelmezése tehát, akit a magyar irodalom története a hatvanas évek derekán még mindig „renegátnak", sőt a „szocialista mozgalom és irodalom likvidátorának" tartott, s akinek háború előtti József Attila-képét a hetvenes években is csak gyakori megszorításokkal világítja majd meg Agárdi Péter, olyan eszmei jelzetek után kutatva, melyek meggyőzően bizonyíthatnák, miszerint Fejtő Ferenc marxista esztétikai-kritikai koncepciója már a harmincas évek végén „fellazult", hogy aztán később, franciaországi letelepedését, 1949-et követően „egykori kommunista múltjához nem éppen méltó szerepet" vállaljon.

Rendkívül messze vezetnének a szálak, ha e nyomon elindulva, firtatni kezdenénk, ki, mikor és mennyiben vállalt méltatlan szerepet századunkban, illetve — a „méltatlanság" mögött hányszor húzódott meg az emberi méltóság kétségbeesett tiltakozása, éppen ezért gyorsan el is hagyom az ideológiai vita bozótosát, s mindinkább a ma is fennálló Fejtő-probléma esztétikai vonatkozásaira helyezve a súlyt, megkísérlek, ha csak vázlatosan is,

választ adni két olyan kérdésre, amely Fejtő Ferencnek a jugoszláviai magyar irodalomban való feltűnéséből természetszerűleg következik.

Az első kérdés az, hogy a *József Attila az útmutató* című, Újvidéken megjelent Fejtő-könyv mennyiben és miként járult hozzá a költőről és művéről kialakult hazai kép árnyalásához, illetve mekkora szerepe lehetett íróink és olvasóink esztétikai gondolkodásának elmélyítésében az ötvenes évek elején. A másik kérdés, mely talán még számottevőbb, az, hogy önértékénél fogva túlélte-e a könyv keletkezésének és közzétételének idejét, azaz olvasható-e, hasznosítható-e ma is.

Minthogy a *József Attila az útmutató* nem váltott ki akkora lelkesedéshullámot, mint korábban Fejtő Ferenc találkozása íróinkkal, az első kérdésre csak közvetve, szellemi életünk akkori pillanatának érintésével válaszolhatunk. A jugoszláviai magyar irodalom fő árama az ötvenes évek elején már megtagadta a szocialista realizmus zsdanovi posztulátumait, ugyanakkor azonban paradox módon legjobb akarata ellenére sem tudott teljesen megszabadulni tőlük. Líránkban már szabadon érvényesülhettek az artisztikus-intimisztikus törekvések, kisprózánkban pedig, mintha máris a couleur locale elmélet lopózott volna vissza a köztudatba, vidéki figurák kezdtek vonulgatni, szegénységtől tépetten még, igaz, de langyos unalommal, és abban a meggyőződésben, persze, hogy a forradalmi romantika ködétől megszabadulva, a maradandó realizmus felé visz útjuk immár. Értekező prózánk ezzel szemben tisztább képletet mutat. A Híd 1953-ban közölni kezdi Sinkó Ervin moszkvai naplóját, a folyóirat fiatal kritikusai világirodalmi jelenségeket is regisztrálnak, egy másik síkon pedig, főként B. Szabó György jóvoltából, tovább folyik a szó szoros értelmében elkeseredett küzdelem legnagyobb költőink művének dogmatikus és szektáns magyarországi kisajátítása ellen. Hiszen emlékezzünk csak: ez idő tájt mondja ki Révai József, hogy ha Ady Endrét „közvetlenül és jelmagyarázat nélkül" illesztenénk be „irodalmunk folytonosságába és demokráciánk öntudatába, akkor múlhatatlanul reakciós hatású" lenne; ekkortájt harsogja Horváth Márton a patetikus giccs már-már fokozhatatlan hangerejével, hogy „Petőfi után járni a politikában annyit jelent, mint *szocializmus*, a költészetben annyit, mint a *szovjet irodalom* eredményeinek elsajátítása", s úgyszintén ő próbálja meggyőzni önmagát, hogy József Attila „költői fejlődése együtt futott a Párt fejődésével"; s végül, hogy ne szaporítsam tovább a szót, ekkoriban bizonygatja a Csillag névtelen írója is, hogy a húszesztendős József Attila *Nagyvárvsokról beszélt a messi vándor* című versében felismerhető a világ első szocialista országáért való lelkesedés, a fiatal költő számára ugyani *„már ekkor* az emberi jólét, boldogság és a legmélyebb kultúra csodálatos igéretföldje" a Szovjetúnió.

Irodalmunkban tehát folyik a harc a szellem elsötétülésének eme manifesztációi ellen, egyszersmind azonban a vajdasági ég alatt tovább él a haszonelvű irodalomszemlélet gyökérzete. Szirmai Károly egy novelláját pl. szürrealista jellege miatt marasztalja el egy kiadói jelentés, Csáth Géza *Janikáját* viszont, mert „nem mutat kivezető utat" és „sötét színezéseivel" a kilátástalanság nyomasztó hatását váltja ki, éppenséggel „erkölcsrontó szinműnek" ítéli meg egy bíráló bizottság. Mindezek és az ezekhez hasonló tünetek arra engednek következtetni, hogy az ötvenes évek elején a jugoszláviai magyar

irodalom munkásai, társadalmunk irányvételéből és nemzetközi helyzetéből kifolyólag is, szenvedélyesen elvetették a művészetet eszközzé nyomorító pragmatizmust, ugyanakkor azonban nem látták vagy talán nem láthatták még be, hogy a művészet és a forradalom összefonódása, együtthaladása a végső fokon azonos célok ellenére sem valósítható meg, mivel a művészi és a forradalmi alkotó tevékenység természete alapvető eltéréseket mutat. Innen van, hogy az irodalompolitikánkat erőteljesen befolyásoló tényezők még viszonylag sokáig idegenkedtek minden olyan szellemi értéktől *is, amely* az egyszerű, felszínes szembesítés során nem látszott összhangba hozhatónak társadalmunk eszményeivel.

Fejtő Ferenc kiskönyve egy eléggé bonyolult, tisztázatlan kérdésektől sem mentes pillanatban jelent meg tehát, s így kedvezően járulhatott hozzá annak a B. Szabó György által már korábban megfogalmazott követelménynek megvalósításához, hogy József Attila költészetét, melyben a „harcos és forradalmi hang gyakran váltakozik a pesszimizmus, a kiábrándultság, a csüggedés és az egyéni fájdalom szubjektív kifejezésével", csakis a maga teljességében szabad szemlélnünk. Fejtő Ferenc tudniillik épp ennek a telyességigénynek igyekezett eleget tenni már a kötet megszerkesztésével is. Más-más időpontból származó tanulmányait úgy valogatta össze és soroltč be, hogy az olvasó előbb a költő gondolkodásmódjával *(József Attila az útmutató)*, később költészeteszményével *(József Attila Ars Poetica-ja)*, majd végül lírájának alapvető jellemzőivel, főbb korszakaival, változásaival ismerkedjen meg *(József Attila költészete)*. Bár a tanulmányok nem egy ponton ellentmondanak egymásnak, mi több egymással feleselő ítéleteket is tartalmaznak, valószínű, hogy olvasóink ezeket észre sem vették a mű gondolati sodrában. Annál kevésbé, mert Fejtő Ferenc a költőnek nálunk akkor még ismeretlen prózai írásaiból is merítve, cáfolhatatlanul bizonyította, hogy József Attila korántsem amolyan „vasba öltözött" proletárköltő volt csupán, ki egész életét a munkásosztály elsősorban anyagi érdekű harcának rendelte volna alá. Ellenkezőleg, József Attila támadta a proletár kizárólagosságot, a marxizmusukkal kérkedőket, az ún. „proletárirodalom" és „proletárkultúra" kizárólagos híveit. Támadta, mert számára a marxizmus nem konjunktúraeszme, de nem is dogmatikus rendszer volt, hanem „mindenekelőtt kritikai és analitikus vizsgálódás a valóságon, s kritikai és analitikus megfontolások alapján való cselekedet"; következésképpen ha a marxizmusban „csak az anyagi érdekek kielégítésének filozófiáját ismerte volna meg, mint idegent és megvetésreméltót utasította volna el". Ez a látható valósággal meg nem elégedő, szüntelenül a lényeget, a valóság viszonylataiban feltárható mélyebb igazságot kutató magatartás — figyelmeztet Fejtő — képesítette József Attilát arra, hogy a mozgalomtól elszenvedett sérelmei és a közeli forradalmi átalakulás illúziójának elvesztése után sem helyettesítette Marx és Engels tanait holmiféle „opportunus, lagymatag és ködös frazeológiával", hanem a tudományos szocializmus logikáját követve, továbbra is azon fáradozott, hogy a „szocializmusnak visszaadja eredeti, emberies, minden elnyomás, igazságtalanság, hazugság ellen tiltakozó tartalmát".

A József Attila-i gondolkodásnak már ekképpen vázolt ismérvei is jelentős rezonanciát válthattak ki környezetünkben, mivel a Fejtő megraj-

zolta kép valójában rímelt azzal az eszményképpel, melynek megformálása már évekkel korábban elkezdődött társadalmunkban. Az igazi meglepetés azonban mégsem itt várt az olvasóra, hanem a József Attila költészetét tárgyaló tanulmányban. Ez egész sor nálunk akkor még szokatlan, új, hogy ne mondjam, „eretnek" észrevételt sorakoztat fel. A lehető legtermészetesebb gesztussal mutat rá, hogy József Attilát a külső valóság mellett a belső is intenzíven foglalkoztatta, hogy a „termelési erők és az ösztönök elemeiből új összhangot" készült építeni, hogy tehát kísérletet tett a marxi módszer és a pszichoanalízis szintézisének megteremtésére.

Elképzelhetni, hogy ez a megfigyelés milyen szorongásos örömet okozhatott erre felénk, hisz nem pusztán odaát igyekezett Révai József makacs kitartással a freudizmusnak még árnyékát is „lemosni" József Attila költészetéről, hanem itt nálunk is gyanakvón tekintettek még a bécsi orvos tudománytalannak, a marxizmussal összebékíthetetlennek vélt tanaira. S képzeljük el továbbá, milyen elmét megmozgató borzongást okozhattak Fejtő Ferenc olyan észrevételei, mint pl. hogy a *Medáliák*nak „groteszk, exotikus faunával benépesített látomásairól — a magyar szürrealizmus egyedüli remekeiről — külön kis tanulmányt kellenék írni . . ."; hogy József Attila ún. proletárköltészetében, tehát a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* verseiben, több helyütt az „ideológiai túlbuzgalom", a „költészeten kívüli kívánalmakhoz" való hithűség jut értékcsökkentőn túlsúlyra; hogy József Attila csak a *Külvárosi éjt*ől kezdődően szól a „tisztultan szocialista költő" hangján, hogy aztán később, midőn a pokol, „melyet fejére hívott, tömény tűzzel égette már", és a „lét abszurditásának fekélyes tudatával" viaskodott, eljusson a „nemes és konok" férfi utolsó nagy lírai gesztusaiig.

Marxizmus és szürrealizmus, abszolutizált hittel átitatott „proletárlíra" és csökkenő esztétikai színvonal, marxizmus és a lét abszurditásának tudata, a széthullás ellen védekező lírai *én* és a versek növekvő hatásfoka? Fejtő Ferenc tanulmánya tehát olyan dilemmákat élezett ki, melyek kétségkívül termékenyítőleg, továbbgondolkodásra ösztönzőn épülhettek be irodalmi „köztudatunkba", még ha jótékony hatásuk eredményei nem mutatkoztak is meg mindjárt.

A könyvet azonban, s itt már második kérdésemre keresem a választ, több helyen az ortodoxia enyhébb vagy erősebb színei futtatják be. Amint eltávolodik József Attila költészetének és értekező prózájának tényeitől, s az általánosítás térségére lép, Fejtő gyakran ugyanannak az ideológiai túlbuzgalomnak áldoz, melyet József Attila agitatív lírájában megfigyelt. Ma már üresen peregnek le mindazon kitételei, melyekben kategorikusan leszögezi, hogy pl. az „egyéni" és társadalmi csalódások nem ábrándították ki" József Attilát, vagy hogy műve „a dolgozó néppel való azonosodásra és az emberiség jövőjében való hitre nevel". Amikor ezek a József Attila életművének bonyolultságát lebontó üresjáratok és oly ismerős frázisok elszórtan bukkannak föl Fejtő Ferencnél, nemigen veszélyeztetik szövegének egyensúlyát. Egyszerűen tudomásul vesszük őket, ám a következő pillanatban már átsiklunk fölöttük. Más azonban a helyzet, ha huzamosabb időn át érvényesíti „ideológiai fúlbuzgalmát", mint pl. az *Ars poetica* elemzésében is.

Félreértés ne essék, nem egyszerűsíti le a versbeli eszmélkedés ragyogó dialektikáját, interpretációjában nyoma sincs a belemagyarázás szándékának „tulbuzgalma" azonban mégis tetten érhető, mégpedig abban az egyértelmúsítő tendenciában, amellyel a költő némely kulcsfontosságú motívumat megközelíti. „Más költők — mi gondom ezekkel?/Mocskolván magukat szegyig- / koholt képekkel és szeszekkel / mímeljen mámort mindegyik" — idézi a negyedik strófát, majd a következő kommentárt fűzi hozzá: „Igen, József Attila nem mocskolta be magát a divatos szeszekkel, nem mímelte a korszerű mámorokat." A *divatos* és a *korszerű* jelzők használatából, valamint az elemzés további menetéből világosan kitetszik, hogy Fejtő Ferenc szerint a költő a modern magyar és világlíra ún. polgári vonulatainak tévelygőire céloz itt, holott ismeretes, hogy József Attila már a harmincas évek elején így fakadt ki egy Fábry Zoltánhoz írt levelében: „proletárvers címen a gyakorlatban magyarul szennyirodalmi tehetetlenséget láttam, és ez eleve visszarettentett". Arra kell gondolnunk tehát, hogy amikor a vers következő szakaszában dacos öntudattal felhangzik: „Én túllépek e mai kocsmán / az értelemig és tovább!", akkor a költő az egész eszmélkedni nem tudó költészettől határolja el magát. Fejtő Ferenc sem ezt nem veszi észre, sem azt, hogy a költemény sokat vitatott *tovább*-ja 1937-ben már korántsem az „akciót, az eszmék megvalósításáért való küzdelmet" jelentette József Attila számára. Ilyenformán azon már nem is csodálkozunk, hogy a gyakran idézett „Ehess, ihass, ölelhess, alhass! / A mindenséggel mérd magad!" mindenségképzetét a következőképpen értelmezi a tanulmány: „A szocialista szabadság az ételnél és italnál kezdődik, hogy a mindenségig érjen el. És a mindenség szó sem elvont fogalom itt, hanem a dolgozó emberiség hatalmát és boldogságát jelenti." Egymás után háromszor torlaszolja el tehát Fejtő Ferenc a látható valóságontúlra mutató utalások előtt az utat, s az eredmény: egy lárvaarcú „proletárköltő", kinek szemében csaknem teljesen kihunytak az adott világ *varázsainak* fényei.

Vagy vegyünk egy másik példát. Ugyanebben a tanulmányban Fejtő Ferenc idézi a költő nagy programverséből a „Papok, katonák, polgárok után / így lettünk végre mi hű / meghallói a törvényeknek" kezdetű szakaszt, azt bizonyítandó, hogy József Attila a „törvénytudó és törvénykező munkásságnak nevében folyamodott (...) a tudományhoz; ennek a munkásságnak szövetségeseként és képviselőjeként hitte, hogy pártfogón tekint rá a század", ugyanakkor azonban az *Eszmélet*ben alig egy esztendővel később elhangzó panaszt, hogy a „törvény szövedéke mindig fölfeslik valahol", egyetlen pillanatra sem hozza kapcsolatba *A város peremén* idézett szakaszával, s így a költő törvény-élménye Fejtő interpretációjában megreked a könnyed didaktikai leckék szintjén.

Ha eddig tán kapkodva, homályosan fogalmaztam volna, felszólalásom végén hadd mondom ki nyíltan is, hogy megítélésem szerint Fejtő Ferenc könyvének három tanulmánya közül a *József Attila költészete* az igazán maradandó. Ebben ő maga is radikálisan eltávolodik a „költészeten kívüli kívánalmaktól", a miközben telitalálatokban bővelkedő miniatűr elemzései és frappáns meglátásai a végső konklúzió felé sodorják a szöveget, nagy vonalakban egy olyan alapmű bontakozik ki előttünk, melynek számos csírája csak tegnap szökkent vagy épp mostanság szökken szárba a József Attila-irodalomban.

S még valamit: bár irodalomtörténeti felismeréseinek gazdagságát nem vitatja el, Agárdi Péter épp ezt a Szép Szóból átmentett tanulmányt hozza fel az eltévelyedés lehetőségét is magában foglaló Fejtő Ferenc-i „ideológiai fordulat" egyik eklatáns példájaként. Ideje volna hát, hogy végre „esztétikai fordulatai" felől közelíttessék meg néhai vendégünk összes József Attila-tanulmánya, mert lényegében nem az itt a kérdés, hogy Fejtő Ferenc hű maradt-e egy eszmerendszerhez vagy sem, hanem hogy mikor és mennyiben tudott közelférkőzni József Attila művének komplexitásához. Más szóval: Fejtő Ferenc tanulmányait a József Attila költészete iránti intellektuális hűség meglétével vagy hiányával kell minősítenünk, s én a magam részéről könyvének harmadik tanulmányában örömmel fedeztem föl e hűség sugárzó, továbbélő jelenlétét.

ETO: 894.511-4 TANULMÁNY

ADALÉKOK A SYMPOSION JÓZSEF ATTILA-KÉPÉHEZ

Gerold László

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

1.

1961. december 21-én jelent meg az *Ifjúság* című hetilap irodalmi, kritikai, művészeti mellékletének a *Symposion*nak az első száma.

Majdnem egy évvel később, pontosan 1962. december 13-án, 35 évvel a költő halála után, a szomorú évfordulóra közli válogatását[1] a *Symposion* József Attila verseiből és tanulmányaiból. Kiegészítve, megtoldva a jugoszláviai magyar József Attila-vizsgálódás jelentős vállalkozásával, Bori Imre József Attila költészetének tanulmánya, A »boldogtalan tudat« szól... című részletével.

A két megjelenés között eltelt egy év alatt — bármennyire is meglepő — József Attila neve mindössze néhány alkalommal fordul elő a különben hivatkozó-bizonyító idézetekkel sűrűn megtűzdelt melléklet írásaiban.

Első ízben Tolnai Ottó Borostyánkőbe zárt légy[2] című versének mottója alatt, a Mindent hagyok című vers kiragadott két sorának — Ó, egy percre megláttam magam / Ott álltam én a Napban! Ott a Napban — íróját jelölve meg.

Másodszor Bosnyák István folytatásos útibeszámolójának a Tizennégy nap Hungáriában[3] harmadik részében, amelyben a szerző egy balatonszárszói gyorskirándulás reflexióit rögzíti a helyi parkban felállított különféle József Attila-szobrok és a helyi múzeum egy-két exponátuma kapcsán.

---

[1] A válogatás anyaga:
Cím: Aki dudás akar lenni / Pokolra kell annak menni. Versek: (Karóval jöttél...), (Őspatkány terjeszt kórt..), Jaj, majdnem..., Ki-be ugrál..., Töredékek. Műhelytitkok és esztétika. Alcím: Részletek József Attila cikkeiből és tanulmányaiból. A részletek Az istenek halnak, az ember él. Irodalom és szocializmus. Esztétikai töredékek és A magyar proletárirodalom platformtervezete című tanulmányokból. Valamennyi részlet az Akadémiai Kiadónál megjelent József Attila Összes Művei (kritikai kiadás) Budapest, 1958. III. kötete alapján.
Külön: Két részlet A szocializmus bölcselete című munkából és egy részlet — Történelem és dialektika címmel — A művészet kérdése és a proletárság című tanulmánytöredékből, szintén az Akadémiai Kiadónál megjelent kötet alapján.

[2] Tolnai Ottó: Borostyánkőbe zárt légy. Ifjúság. Symposion. 1962. febr. 15.

[3] Bosnyák István: Tizennégy nap Hungáriában. Ifjúság. Symposion. 1962. okt. 4.

S végül harmadszor, ugyanabban a számban az Élet és Irodalomból átvett Rónay György-esszé, az X kalandjai vagy jegyzetlapok idézetekkel címűben — nyilván a hungáriai utas hozta magával a számot — bukkanhat a *Symposion* olvasója József Attila nevére.

Ezen kívül — ha figyelmesen tallóztam — egyetlen egyszer sem fordul elő József Attila neve a jugoszláviai magyar irodalom átértékelését és megújhódását — joggal — sürgető fiatalok által szerkesztett és írt mellékletben. Ami kivált a mozgalom törekvéseit és szándékát ismerve tűnhet fel különösnek, s ezt a távolodó, a rálátás perspektíva-szögét mindjobban szétnyitó idő még csak meglepőbbé fokozza. Ismerve a mozgalom célkitűzését, viszonyát az akkori jugoszláviai magyar irodalomhoz (amit kivétel nélkül vajdasági magyarnak mondtunk és írtunk akkor valahányan), és ismerve József Attila viszonyát kora szellemi életéhez és irodalmához fölöttébb érthetetlen a gazdag és jelentős idézetekkel is — szükségszerűen — jócskán bővelkedő esszé- és kritika-irodalom József Attila mellőzése.

Hogy azonban József Attila — egész szellemiségével — jelen volt, legalább tudat alatt, a Symposion-nemzedék indulásában, azt éppen az évfordulóra megjelent alkalmi antológia bizonyíthatja, annál is inkább, mert előtte bár gyakorta történt hivatkozás Krležára és Isidora Sekulićra, Rilkére és Marxra, Miljkovićra és Sinkó Ervinre, Rimbaud-ra és Nietzschére, ilyen terjedelmű szövegválogatás egyiküktől sem jelent meg a mellékletben.

Az 1962. december 13-i József Attila-szám a Symposion első kizárólag egyetlen alkotónak szentelt száma. És ez a tény önmagáért bizonyít.

2.

A három újságoldalnyi terjedelmű melléklet kétharmadát József Attila művei töltik meg, a harmadik oldalon Bori Imre említett tanulmányrészlete és a lap marxi etikára oktató tanulmányának soros fejezete jött.

A József Attila-válogatás verseket és tanulmányrészleteket tartalmaz.

Kevésbé lényeges, bár jellemző, hogy a versek közé főleg a pálya, az életmű végéről származottakat válogatták, a mindinkább kételkedő költő verseit, sokkal inkább sajátos, hogy nem az olvasókönyv-lírát vagy az osztályharcos költeményeket sorolták az évforduló alkalmi kis antológiájába. Kevésbé ismert és kevésbé népszerű József Attila-versek közül is a költő halála előtt néhány nappal Balatonszárszón írt Karóval jöttél-t, ezt a számadásversek utáni valódi zárszámadást, amely a „költő létének végső érvényű evidencia-szerű összegezését rejti"[4] közlik a versválogatás élén. Szedéssorrendben alatta a költő életében kötetben meg nem jelent boschi víziót idéző Őspatkány terjeszt kórt . . . található. Majd a *Nagyon fáj* (1936) című kötetből való Jaj, majdnem . . . , amelyről József Attila egyik legjobb ismerője, Németh Andor azt írta, hogy „életmohósággal párosított halálfélelem"[5] csap meg belőle bennünket. Ugyancsak a Nagyon fáj kötetből való „tagadás-özönei"-ről[6] ismert Ki-be ugrál. . . című vers és végül a Tö-

[4] Balogh László: József Attila. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1969.

[5] Németh Andor: József Attila és kora. In: Németh Andor: A szélén behajtva. Válogatott írások. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973. 507. old.

[6] Török Gábor: A líra: logika. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1968.

redékek néhány darabja kapott helyet az új vajdasági verseszményt megvalósítandó fiatalok irodalmi mellékletében.

A tanulmányrészletek közül A szocializmus bölcselete s A művészet kérdése és a proletárság, valamint Műhelytitkok és esztétika gyűjtőcímmel Az istenek halnak, az ember él című nagy polémiát kavart Babits-kritikából, a Magyarországi Szociáldemokrata Párt Jaurés-munkaközösségében felolvasott Irodalom és szocializmusból, az Esztétikai töredékekből és A magyar proletárirodalom platformtervezete címűből olvasható néhány kiragadott részlet — láthatóan azzal a szándékkal válogatva, hogy a kevésbé ismert versek József Attilája mellett a gondolkodóra és esztétára is ráirányítsa a figyelmet. A verseszmény-rokonság mellett tehát a marxi filozófia, a szocialista kultúra és a gyakorlati esztétika területéről is nyújtson ízelítőt a József Attila opusából.

3.

Az életmű egészének valamint az egyes versrétegek időnkénti divatossá válásának, illetve a versek időnkénti divatos interpretációinak ismerői előtt nem kell külön bizonyítani, hogy a Symposion szerény válogatását részint az az elv határozta meg, hogy a szokványostól, az elnyűttől, a félremagyarázott József Attilától eltérő József Attilát mutasson fel. Ezzel igazolható, hogy a versértékei ellenére is elkoptatott Születésnapomra helyett a lét és nem-lét peremérőI küldött — a Talán eltűnök hirtelen és az Íme, hát megleltem hazámat közelségében írt — Karóval jöttél-t választották mint a költő életsorsát példázó leghitelesebb József Attila-i önportrék közül valót. Részint viszont a válogatók, a melléklet munkatársai is vallani kívántak József Attila versein keresztül — önmagukról. És ezért is — bár majd látjuk, bizonyos esztétikai elvek bizonyításáért is — eshetett a választás az Őspatkány terjeszt kórt... című versre. Nem elsődlegesen a versből kiolvasható, benne kétségkívül fellelhető fasizmus-kép, s nem elsődlegesen a vers keletkezésének történelmi időkoordinátáinak, vagy az évtizedekkel azelőtti társadalmi rendszernek a felidézéséért, sokkal inkább egy közösségbe tartozó meg nem értés, illetve erről a környezetről vallani kívánó-kényszerülő szándék kifejezéseként. „A költő hasztalan vonít"-szerű sorokért és gondolatokért lehetett időszerűen vonzó a szűklátókörűségében is önelégültséggel burjánzó vajdaságiasság, a provincializmus ellen harcoló „symposionisták" számára ez a vers, amely a versfaricsgálás helyett az intenzív szellemi átéltség fütöttségével egy másfajta versideál megtestesítője is lehet.

Bár a nemzedék legjelentősebb költőinek, köztük is elsősorban Domonkos Istvánnak verseiben találunk József Attilá-s akkusztikájú sorokat, szókapcsolatokat, képeket — hogy csak néhány szemléltető sorral bizonyítsak:

> ... ó fehéren kél a tél
> szivünk s hajunk tövén ...

vagy:

Mint füstös cilinder a fényt,
előbb a test, majd a föld rejti álmodat...

vagy:
A vers nem dér:
a romlás folytatódik vele,
de megéri, ha benne
rendről, kristályról említést teszel —
nem jövője a cél: eszköze![7]

— az efféle költői szenzibilitásból fakadó együttrezgésen kívül jelentősebbnek ítélem a vershez való József Attila-i viszonyt, azt a kettősséget, ami a verstől való szökés, menekülés és a verset írás kényszere között feszül.

Ahogy a Symposionban is idézett József Attila-i megfogalmazásban olvasható:

Amikor verset ír az ember
mindig más volna jó,
a szárazföld helyett a tenger,
kocsi helyett hajó.
Amikor verset ír az ember
nem írni volna jó.

Az ars poétika helyett alcímet viselő Tolnai-vers[8], a Doreen 2. a nemzedék reprezentatív alkotása, hasonló verskényszert és versirtózatot fejez ki, mint a fent idézett József Attila-Töredék:

. . . félek a vers szélétől
félek a vers végétől
félek a vers szélétől
félek a vers végétől
félek
hajótöröttként akarok hánykolódni
rajta és lassan alásüllyedni
úgy hogy észre se vegyem mikor
fulladok bele
minden versbe bele akarok fulladni
bele akarok fulladni
bele akarok fulladni
bele akarok fulladni minden versbe

A hagyományostól az elnyűtt, üres, nem belülről sarjadó verstől, a verssablonoktól irtózó költő igénye és verstől való félelme, a dudás mámora és a pokoljárás kínjai — a Symposionbeli válogatás főcíme: Aki dudás akar lenni, Pokolra kell annak menni — találhatók Domonkos Rátka című versében is: „. . . érzem, irtózatom tárgyává válnak a szavak, barlangjaim

[7] Domonkos István: József Attila. Ez a vers nem a mellékletben, hanem Domonkos Rátka című kötetében (Symposion könyvek, Forum, Újvidék 1963. 23. old.) jelent meg, ilyenképpen némileg kívül esik a szükre választott vizsgálódási területen, de a nemzedék József Attila-képének vizsgálatakor megkerülhetetlen.

[8] Tolnai Ottó: Doreen 2. Ifjúság. Symposion. 1963. febr. 7.

fénylő drágaköveit, hogy unom".[9] Vagy ahogy 1. újvidéki elégiájában[10] áll: „Szégyenkezem, hogy verset írok..." Mégis ír. Mégpedig annak az ismert József Attila-Töredéknek a szellemében, amely egyesíti a vers keletkezése fölötti örömet a versírás szörnyűséges tettével: „Irgalom, édesanyám, mama nézd, jaj, kész ez a vers is". Vagy ahogy Domonkos Kontrapunktjában[11] olvasható:

„...ideje más irányt adnom versemnek
ideje elkomolyítanom
hogy versre hasonlítson, melyet mindenki ismer s megszokott
ideje magamtól eltávolítanom.

A vers formálásának és a vers eltávolításának kettőssége, a versírásnak mint belső alkotó kényszernek — József Attila: „Az ember azért ír verset, mert a szó szoros értelmében sürgős szüksége van rá" — és a vers tagadásának, a költészet kritikájának és a költő kétségeiből fakadó önkritikájának játéka ez, amely nélkül jó vers — nem szép, hanem jó vers! — nem születhet. A pokolra szállás és a verset nem írni volna jó kettős kötöttségű kényszere között érzi magát megfeszülve a József Attila-versekből ily képpen válogató nemzedék is. Érzi az írni kell — nemcsak verset, esszét, kritikát is írni kell — kényszerét, s a ha már ír, akkor vállalni is annak felelősségét, de ugyanakkor a talán mégsem írni volna igazán jó békés polgári létét, nyugalmat biztosító védettségének vonzását.

4.

Ahogy a mellékletben közölt néhány József Attila-vers és a Symposion költészet legjava viszonylatában még jónéhány korrelatív felismerhető, ugyanúgy a közölt elméleti töredékek és a mozgalom esztétikai-gondolati jellege között is megfelelésekre, azonosságokra figyelhetünk fel. Ahogy a versek válogatása többek között önigazolási szándékot is rejt magában, ahhoz hasonlóan a tanulmányrészletek közlésében is — természetszerűen — felfedezhető ez a szándék.

Nem véletlenül került főhelyre A szocializmus bölcselete című tanulmány részlete. Ebben egyrészt a szocializmus jugoszláv értelmezésére és gyakorlatára vonatkoztatható gondolattöredékeket találunk, másrészt viszont épp arra való utalás is kiolvasható belőle, ami a nemzedék egyik központi programpontja volt, amit a melléklet nyitóírása, Tolnai Első esszé[12] című szövege „tudatosodásnak" nevezett. József Attila is „olyan emberi öntudat kialakulását" sürgeti, amely nélkül társadalmi lények, akik „önként vállalják lényegüket" nem létezhetnek. Erre parancsszóval, mondja nem lehet sem embert, sem társadalmat kényszeríteni. „Végül is — írja — így áll elő az a hely-

[9] Domonkos István: Rátka. In.: Rátka. 62. old.

[10] Domonkos István: 1. újvidéki elégia.
In.: Rátka. 33. old.

[11] Domonkos István: Kontrapunkt. Ifjúság. Symposion. 1963. febr. 7.

[12] Tolnai Ottó: Első esszé. Ifjúság. Symposion. 1961. dec. 21.

zet, amelyben mindenkinek tudomásul kell vennie, hogy társadalmi lények vagyunk, és csak úgy jutunk el a szabadság országába, ha öntudatosan vállaljuk társadalmat alkotó lényegünket." A szellemi tudatosodásért perlekedő nemzedék talált ebben az igaz mondatban önigazolást, akárcsak a dialektika József Attila-i megfogalmazásában: „Én történelmet látok a világban és meg akarom mégis érteni, hogy tudatosan formálhassam. Ezt a megértő működést nevezem dialektikának... Dialektikán... a gondolkodásnak azt az elvét — érti —, amely a valóság megismerését a valóság folyamatos történeti leolvasásából származtatja". Azzal, hogy a Symposion a maga — és mások — számára felfedezte az esszét és művelte ugyanezt, az öntudatra rázó, gondolkodásra serkentő célt tűzte ki maga elé, ami az iménti idézet lényege is. Ilyen értelemben kell igaznak, jogosnak tekinteni azt a törekvést, amely szerint az „esszé: magatartás", ahogy az Első esszében olvasható: „Ezek a kapriciózus írások — ha legtöbbször citatológusak is, vagy prepotensek is —, ennek az esszétengernek a mormolása biztosítja kondiciónkat, tisztulásunkat". Így válik a módszer egyelővé a művel, az írás magatartássá, amely — ha megvalósulásában nem is mindig — de szándékában kivétel nélkül minőségi többletet jelent az író-iparoskodással szemben.

A mozgalom legfőbb törekvéséből, az önmagát irodalomnak nevező próbálkozásokkal való szembenállásából következik, hogy József Attila Irodalom és szocializmus című tanulmányából a „Hát mi is az a művészet?" — kezdetű részt emelte ki. Itt szól a költő a forma kérdéséről, mondva, hogy a „művészetet valóban a forma teszi, azonban ennek a formának a művészi mivoltát a jelentése, a tartalma adja". S itt fogalmazza meg azt a kitételt, mely szerint a műalkotás „végső szemléleti mozzanat". Így függ össze a költői szavahihetőség és a jó vers kritériuma, amiről József Attila nagyon is ismertté vált, heves reagálásokat kiváltó Babits-kritikájában, Az istenek halnak, az ember él címűben ír. Ugyanebből metszette ki a válogató olló azt az elvet, amelyet műelemzésnél elsődlegesnek, meghatározónak tartott a mozgalom, és amelyet alkalmazunk ma is, „Műalkotáson kívül egészet soha nem szemlélünk" — áll József Attilánál, s ez megegyezik a sinkói irodalom-, művizsgáló elvvel, ahogy a Magyar irodalom című tanulmánykötet Symposionbeli bírálója[13] is is lényegesként kiemeli: „... az esztétikai érték döntő kérdése, hogy a művek önmagukban és önmaguk által élnek-e".

Ezt a vizsgálódási eljárást lehetett volna bemutatni a Babits-kritika terjedelmesebb idézésével, ha erre lett volna tér, akárcsak annak jogos illusztrálásául felhasználni, amit — a Symposiont, épp kritikáiért védve — Tolnai ekképp igazolt: „A kritikus nem sorkatona, a kritikus szabad célzó". Ennél a Babits-költészetét célba vevő József Attilánál rangosabb irodalmi példát elképzelni sem lehet. A kalapács-kritikának, mint bírálati eljárásnak jogosultságát szintén lehetett volna József Attila-i példával bizonyítani.

A konkrét prakticizmuson túl azonban sokkalta inkább célszerűnek mutatkozott József Attilát koronatanúként megidézni abban az esztétikai természetű kérdésben, mely a rútnak, mint esztétika kategóriának az alkalmazásáért érte a Symposiont.

[13] Bányai János: Sinkó Ervin: Magyar irodalom. Ifjúság, Symposion. 1962. máj. 17.

A rút problémái[14] című esszéből idézek: „Sok rokonvonásra figyeltem fel a mézeskalács szívek, lovacskák, babák anyaga, faktúrája, színezete és a vajdasági költészet anyaga, faktúrája, színezete között". Az így jellemzett vajdasági költészettel szemben a rút a szemléletbeli különbségek esztétikai ellenpontját jelenti a Symposionban. A másként értelmezett, átélt szép védelmére hívják segítségül a rútat, mint tudatos elidegenülést, elhatárolást mindattól, amit az itteni irodalmi közhiedelem és konvenciók szépnek tartottak, ha egyáltalán gondoltak arra itt, hogy mi a szép, s nemcsak arra, hogy mi az érthető, a könnyen és mindenki számára közérthető, s ezt nevezték, hitték szépnek. Ezzel a közérthető, de üresnek tartott széppel szegezték szembe a rútat mint „művészetünk dekoratív operett valósága, hazug-szép felfogása" elleni fegyvert. A rút az irodalmi életnek elmaradottsága, álsága ellen harcoló esztétikai eszköz — mert ahogy a Symposionban közölt B. Szabó-írás, a Számadás helyettben[15] többek között olvasható: „a cifra vers még nem költészet" —, s ugyanakkor a környezettől való immunitás szemléleti védőszere, a szellemi önelégültség ellen óvó, tudatosan magunkra öltött esztétikai páncél. A rút esztétikai jogosultságát szolgálhatta az Őspatkány terjeszt kórt . . . , a közízléssel összeegyeztethetetlen „undorító" vers közlése. S erre találhattak József Attila-i utalásokat az elméleti írásokban, elsősorban az Esztétikai töredékekben is. Itt nevezi József Attila az irodalmat cselekvésnek. Ezzel a szemlélettel rímel össze A rút problémái című esszébeli megfogalmazás: „A harmóniában, illetve a művészi alkotásban a rút az akarat, a mozgás principiuma".

5.

Ha szöveg szerint, gyakori idézgetések formájában József Attila nem is fedezhető fel a Symposionban, szellemi és esztétikai tekintetben, az alkotáshoz való magatartás tekintetében a József Attila-i szellem evidensen jelen volt.

A költő halálára emlékező alkalmi válogatás nem pusztán a kiemelt szövegek miatt, bár ezért is, jelentős, mert másfajta József Attila-képet mutattak föl, sokkal inkább a fiatalok verseszményének — amibe beletartozik a vers undora, a vers meghaladásának kérdése is — és az esztétikai meg filozófiai gondolkodás nyitott, tovább gondolhatóságra serkentő kreatívitás erejével hatott. (Ekkor már lezajlott az Ifjúsági Tribün jelentős vállalkozása az Entellektüel-vita[16], amelynek anyagát a melléklet bőségesen közölte.) József Attila alkotásai a meglelt eszmény szilárdságának hitét, rangját jelentették a melléklet munkatársainak és olvasóinak.

Nem hangzik talán nagyképűen azt állítani, hogy a Symposionbeli írások adták a sajátos akkusztikai hátteret a József Attila-válogatáshoz, mely-

[14] Tolnai Ottó: A rút problémái. Ifjúság. Symposion. 1962. máj. 17.

[15] B. Szabó György: Számadás. Ifjúság. Symposion. 1962. máj. 10.

[16] Az újvidéki Ifjúsági Tribünön szervezett Jugoszláviai magyar entellektüel-vita referensei Sinkó Ervin, B. Szabó György, Herceg János, Balla László, Bányai János—Tolnai Ottó, Vukovics Géza, Rehák László és Farkas Nándor voltak.

nek versei és tanulmánytöredékei erjesztő magként hullottak a vajdasági irodalom megújhódását és átértékelését célzó mozgalomba . . .

A József Attila-életmű utóéletét tekintve csupán apró adalék lehet a Symposionbeli erjesztőszerep, ugyanakkor a mozgalom természetének, jellegének és értékének pontosabb meghatározásában nagyon is jelentős tényező a József Attila-i szellemiség állandó jelenléte.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 281—285. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

JÓZSEF ATTILA ÉS A JUGOSZLÁVIAI MAGYAR IRODALOM A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTT

Pastyik László

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

József Attila a mi tájainkon, szűkebb hazánkban, Bácskában és Bánátban sohasem fordult meg. Neve a jugoszláviai magyar irodalomban először mégis több mint fél évszázada, pontosabban 52 éve merült fel. A szabadkai Bácsmegyei Napló 1928. évi karácsonyi számában három József Attila verset közölt. A költő jelenlétét a jugoszláviai magyar irodalomban ettől a dátumtól számíthatjuk.

Az új generáció c. összeállításban az olvasó azonban nemcsak József Attila, hanem Déry Tibor, Nádass József és Illyés Gyula nevével, munkásságával és verseivel ismerkedhetett meg. Mindegyik költő versei elé pár mondatos kopf került. József Attila Karácsony, Jónál jobb és Öröklét c. versei felett a következő sorok állnak: „József Attila született 1904-ben Szegeden. Volt rikkancs, diák, újságíró és költő. Jelenleg a budapesti egyetem bölcsészeti fakultásának hallgatója. Verseskötetének címe: Nem én kiáltok (1925)." Az életrajzi és könyvészeti adatok pontatlanok, mégis a verseken túli érdeklődést szolgálták. A többi kopfban is sok az esetlegesség és felületesség. De a lényeget nézzük! A válogatásban Déry Tibor a Feleségem, a Férfi és a Szerelmes lány, Nádass József a Szerelmes vers, a Fanyar és az Ünneplő vers március negyedikén, valamint Illyés Gyula a Szerelem, a Távozás és a Szomorú béres c. költeményekkel szerepel. Ezek az alkotások az avantgarde jegyében születtek, s mindegyikük megüti a kor versstandardját; egyes versek (Öröklét, Szomorú béres) esztétikai értéke máig hat.

A Napló karácsonyi számának figyelme a zenére is kiterjedt. Az Új magyar zeneszerzők c. válogatásban ugyancsak négy alkotó útját és munkáit ismerteti. A zeneértők Szabó Ferenc Vázlat, Kadosa Pál Vázlat, Jemnitz Sándor Tizenkét bagatell (részlet) és Szelényi István II. Recitatív c. művének kottájával ismerkedhettek meg.

Ezeknek a tényeknek a felsorolása után több kérdés merülhet fel. Miért kerül sor az új művészek bemutatására? Nálunk erre miért éppen a Napló vállalkozott? S ki vagy kik lehettek ezeknek az összeállításoknak, válogatásoknak megrendelői és elkészítői? Miért csak az irodalmi és zenei avantgard új alkotói kapnak teret? Egy dolog szemmel látható, az alkotók baloldaliak vagy arra tartanak.

Mielőtt felelnék a felvetett kérdésekre, jelzem, hogy válaszomban sok a feltételezés, a hipotetikus állítás, de olyan kérdés is van, amire nem tudok választ adni.

Miért izgatnak a kérdések? Szeretném kimutatni, hogy József Attila három verse nem véletlenül került a jugoszláviai magyar olvasó elé.

Az első két kérdést rögtön összekapcsonám, együtt görgetném a problémát. 1928 a magyar irodalmi glóbusz életében jelentős pillanat. Sok jelenség, kezdeményezés és esemény — bár történhettek valamivel előbb vagy később is ennél a dátumnál — kapcsolható ide. Az 1918-cal vagy Trianonnal beállt irodalmi helyzetről való tudományos gondolkodás az elmúlt évtized kényszerítő hatására ekkor adja fel kényszerképzeteit, kezdi kijelölni feladatait, s nem utolsó sorban ekkor jelennek meg az első irodalomtörténeti, sőt bibliográfiai összegezések is. Az irodalomszervezés terén ekkor történnek az első kezdeményezések — Csanády György Híd (1927/28-ban) c. folyóirata körül —, hogy összefogják a szomszéd népek íróit és a kisebbségi magyar irodalmak munkásait. A modern hagyományok — pontosabban a Nyugat első nemzedékének — átértékelése is ekkor kezdődik. És ekkor kellett először komolyan szembenézni a háború utáni új nemzedékkel is. Minderről hasszabban és jóval alaposabban kellene beszélni. De lássuk a magunk portáját!

A jugoszláviai magyar irodalomban 1927-ben és 1928-ben zajlik le a második vitahullám irodalmunk létéről, létkérdéseiről. Az irodalmi produkció betakarítása, megmérése, antológiába való szerkesztése is ekkor történik. A Napló-köre, amelyet Becskerek, Zombor és Újvidék irodalmi csoportjai bolygóként vettek körül, kezd szétesni. A Napló egy évtized alatt nem tudott semmi pozitívat felmutatni, amit a jugoszláviai magyar irodalom érdekében tett. Kezd kialakulni a másik pólus, Szenteleky—Csuka Zoltán köre, amely földrajzilag Újvidékhez köthető. Szenteleky Kornél 1928-ban lett Saulusból Paulus. Vállalja a vajdasági magyar irodalmat, vállaja az irodalmi vezér szerepét. Ekkor kezdi szerkeszteni első folyóiratát, amely azután a vajdasági magyar irodalom katalizátorává vált.

Szenteleky folyóiratában, a Vajdasági Írásban munkatársával, Fekete Lajossal egy szokatlan nevű és példázatú rovatot indított, az Új Arcú Magyarokat. E rovatban vonultatta fel Szenteleky 1928 őszén Mécs Lászlót, Tamási Áront, Gyallay Domokost, Győry Dezsőt, Reményik Sándort, hogy hazai talajon is bebizonyítsa a kisebbségi írók értéket és minőséget alkotó munkásságát.

A Napló-körének válasza — Bródy Mihály és Fenyves Ferenc — a vajdasági írók táborának megosztására irányult. Ekkor kezdenek újabb almanach, a Vagyunk szerkesztésébe, amely a Bácsmegyei Napló 1928. évi karácsonyi melléklete volt. S az sem véletlen, hogy 1929-ben ismét Almanachot adott ki a Napló, ugyanis Szenteleky orgánuma, a Vajdasági Írás még ebben az évben is élt. De térjünk vissza a Naplóhoz, az ott kultivált, illetve szerkesztett irodalomhoz és irodalompolitikához. A Napló 1928. évi karácsonyi számában csak a magyarországi írók írásai szerepelnek, korábban is ezt az irodalmat prezentálták Fenyvesék. S most Szenteleky portrésorozata ellenpontozására az ifjú magyar irodalom alkotóinak felvilla-

tásával próbáltak felelni. De ezek a költők — Déry, József Attila, Nádass és Illyés —, sőt a zeneszerzők is eszmei vonatkozásban is „új arcúak" voltak, az avantgarde, a baloldal elkötelezettjei. Ez pedig úgy történhetett meg a Naplóban, hogy a két összeállítást valószínűleg Haraszti Sándor és Tamás István végezte. Tamás István ebben az évben Pesten járt, így szerezhetett anyagot — elsősorban a kottákat —; a versek kiválasztásában pedig Haraszti Sándor szellemi ujjait sejtjük. Tamás István ekkor kerülhetett kapcsolatba József Attilával vagy csak ekkor figyelt fel József Attila költészetére. Ezt az állításomat támasztaná alá az az adalék, hogy Tamás István Fej vagy írás című cikkében (Napló, 1930. febr. 15) reagált József Attila Babits-tanulmányára (Az Istenek halnak, az ember él). Ezt írja: József A. „röpiratával, amelyben alaposan leszedi Babitsról a keresztvizet, végképp bezárta maga mögött a kapukat. Pedig ez a tanulmány — eltekintve a fiatalos, túlzott heveskedéstől — okos, érdekes és eredeti munka. De persze agyonhallgatták." Haraszti Sándor és Tamás István Magyarországra való távozása után a Napló a harmincas években többet nem foglalkozott József Attilával, majd csak halála után emlékezett meg róla. De erről valamivel később szólok. Ezek után, ha hosszadalmasan is, remélem, eléggé alátámasztottam feltételezésemet, hogyan kerültek a József Attila versek a Naplóba, azaz a közlésre miért éppen a Napló vállalkozott, s kik lehettek a közlés bábái.

* *

Amit most röviden felvetek az nem kapcsolódik szorosan a jugoszláviai magyar irodalomhoz, de érinti a jugoszláviai magyar irodalom nagy barátjának, Todor Manojlovićnak József Attilához való viszonyát. József Attila első szerb, s talán egyben első idegen nyelvű fordítását ugyanis ő jelentette meg 1930-ban a Srpski književni glasnikban. A Szeretnének (fordításban: Voleli bi me) c. versről van szó. A vers A magyar lírából (Iz mađarske lirike) c. válogatásban Juhász Gyula, Zsolt Béla és Kassák Lajos egy-egy verse társaságában jelent meg. A válogatás beszédes. Todor Manojlović kapcsolatát jelzi a magyar irodalomhoz, azt, hogy haladni tudott annak történéseivel és alkotóival. A műfordítás szintjén érdeklődése hullámzik, nem egyenletes, olvasói érdeklődése pedig szinte állandó volt. Todor Manojlović a versek után egy mondatos jegyzetet fűz: Preveo sa mađarskog, po dozvoli pisaca, T. M. [Magyarból, az írók engedélyével fordítottam]. A mondat, azaz a jegyzet nem szokványos jelenség a műfordítói gyakorlatban általában, s Todor Manojlovićra sem jellemző különösen. Hogy milyen kapcsolatban lehetett József Attilával, csak találgathatjuk. Érdemes lenne e mondat hátteréről valamivel többet megtudni. Kassákkal kapcsolatban annyit tudnék megemlíteni, hogy a hatvanas években is fordította Manojlović; fordításai pedig a Književne novineben jelentek meg. S arról is tudomásom van, hogy leveleztek, s e levelezés egyik fele itt van nálunk, Zrenjaninban.

* *

József Attilával életében a jugoszláviai magyar irodalom ennyit foglalkozott.

Tragikus halála Jugoszláviában is nagy megdöbbenést keltett. A lapok megemlékeztek róla. A Naplóban Sz. M. szignóval Vadvirágcsokor József Attila sírjára (Emlékezés a tragikus sorsú költőre) címmel jelent meg írás. A szerző kilétét nem tudtam eddig kideríteni, de a cikk életrajzi fogódzói, remélem, lehetővé teszi ezt, egy alaposabb kutatás esetén. A cikket a feledésből, a Napló-évfolyamokból csak nemrégiben ástam ki. A szerző József Attila-képet próbál felvázolni, s röviden érinti személyes kapcsolatukat is, s ami a legérdekesebb, párhuzamba állítja József Attilát és Erdélyi Józsefet. „Abban az időben egy másik fiatal költő, Erdélyi József, a pápai diurnista is Budapestre látogatott időnként. Ilyenkor soha egyetlen garast nem költött szállodára. Az éjszakai lokálok tanúskodnak mellettem. Erdélyi József Attiláéhoz hosonló sorssal indult el a magyar költészetnek sokkal keskenyebb ösvényén. De ez a szótlan, sunyi, klasszikus arcú költő, akinek verseiért gazdag kiadók sokszor aranyat adtak cserébe és akinek mindenkor több jutott a javakból, mint József Attilának, stílustalan, brutális eszközökkel harcolt megélhetéséért, a feltűnésért és hírnevének megnagyobbításáért. Hol a pesti aszfalton rikkancskodott verseivel, »hol ki ad többet« kiáltással bocsátotta áruba tollát, elveit, eszméit és egyéniségét. A két hasonló sorsú magyar költő közül Erdélyit hiába lendítette magasba tehetsége, reklámja és a kiadók jóindulata, mindvégig megmaradt diurnistának és szentigaz, hogy sohasem fog öngyilkosságot elkövetni. József Attila azoban bármennyit nélkülözött, bármennyit szenvedett elvei és haladó szelleme miatt, tántoríthatatlanul megmaradt annak, ami bensőjében volt, megmaradt előkelő személyiségnek, királyi léleknek...

Őt is, mint annyi más művészt az utóbbi két évtizedben, a magyar ugar csőszei perbe fogták, mellőzték, félretaszították. Tíz év óta nem láttam József Attilát és nem is hallottam felőle semmit. Utaink elváltak, elszakadtak egymástól kölcsönös szeretetben. De valami titokzatos sejtelem a napilapok olvasása közben mindig azt a félő érzést váltotta ki belőlem, vajjon nincs-e bennük József Attila öngyilkosságának híre...

Most azután benne volt...“ (Napló, 1937. dec. 9.) Eddig az idézett cikk.

Vizsgálódásom következő állomása a háború előtti Híd lenne. De ezzel a problémával Bori Imre A Híd József Attila-képe c. külön tanulmányában foglalkozott. (Létünk, 1975, 1. sz.) Igy csak röviden utalnék e tanulmány főbb megállapításaira. „Annak, hogy József Attilát aránylag megkésve fedezték fel a Hídban, szemléletbeli okai voltak. Abban a szellemi közegben, amelyet a Híd közvetített a harmincas évek nagyobbik részében, József Attila neve már nem bukkan fel: Ő a Szép Szó és a nem a Válasz munkatársa volt, a Korunkban pedig 1932—1934 között publikált. Ki a faluba! című Fábián Dániellel közösen írt röpirat négy esztendővel megelőzte a Híd indulását.“ S így történt meg, hogy József Attilával életében a Híd csak közvetetten foglalkozott először. Vass László Féja Géza öt hónapja c. cikkében, amelyet a Hídasok a csehszlovákiai sajtóból ollóztak, a következő szöveg találhozó: „Négyszáz évvel ezelőtt hatalmas magyar néptömegek hallgatták és fogadták be szomjas szívükbe a szociális igazságot jelentő krisztusi szavakat. Ma a névtelenek, a nincstelenek, a porig lesújtott

szegény Tiborcok ott sorakoznak a Féja Gézák mögött, az újszavú prédikátorok »Vádlottak padján«, izzó magyarságukban megerősödve, és zúgva harsogják az új »Psalmus Hungaricust«:

Adtál földművest a tengernek,
adj emberséget az embernek.
Adj magyarságot a magyarnak,
hogy mi ne legyünk német gyarmat...

A szenvedő magyar nép mindig megérti az ő prédikátorait, és mindenkor híven követi..." S szinte bizarr az a mozzanat, hogy a Kalangyában is ugyanígy, névtelenül s ugyanennek a versnek, ugyanezzel a négy sorával történik először József Attiláról említés. Kázmér Ernő a Mi a magyar most? c. tanulmánygyűjtemény kapcsán említette ekképpen József Attilát. De maradjunk csak a Hídnál. 1937 decemberében Stern Emil írja a József Attila-nekrológot. A búcsúztató emelkedett hangja elüt a Híd stílusától. „Költői és emberi életet élni egy volt a kínnal ennek a hetykén daloló legénynek: »nincsen apám se anyám«, ilyen robajjal tört a magyar irodalomba, lassú mérgeket szított magába, a költészet drága mérgeit a gyógyíthatatlan élet ellen, s most hősen vetette magát a fénylő sínekre a költő, új magyar kínok bárdja, s úgy ölelte át »küllőit a szent keréknek«, hogy az vigye, vigye el e földi fényességek magtalan mezeiről. Szépet és jót akart a magyar népnek, melyből vétetett és melyhez megtért, mint a földhöz. Ember és költő volt és e bús percben görgessük hantjára a fekete rögöt, melyet a költő szeretett". Stern Emil e kis írás „ember és költő volt" általánosságát a későbbiekben még három jelentős dokumentumban tovább építette, a kor által adott lehetőségek között a maga népének, a Híd szegényparaszt és munkás olvasóinak kezébe teljes, hiteles és máig szóló József Attila interpretációt helyezett, s nemcsak elemzett, hanem a mozgalomba e kiadványával, válogatásával 21 verset bedobott a József Attila-i elvárás értelmében, hogy vers eredj, légy osztályharcos. Stern Emil a Híd 1940. évi októberi számában Fekete Béla álnéven József Jolán József Attila könyvét ismertette, a decemberiben pedig József Attila címmel jelentetett meg egy nagyobb lélegzetű tanulmányt, amelyről mindeddig nem vett tudomást az irodalomtörténet. Nem szerepel a József Attila bibliográfiában sem. Ez onnan adódhat, hogy a Hídnak a betiltásakor ez volt az utolsó száma és nem tudott eljutni a közgyűjteményekbe. Stern Emil decemberben tette közzé a kezünkben található 10. Híd Könyvtár-füzetet is. A kötet válogatását valamint a fenti írások elemzését egy másik alkalommal szeretném elvégezni.

A Kalangya József Attila képéről is kell végezetül néhány szót szólnunk, azaz a negatívumot, a szinte semmit nem is lehet értelmezni. Az említett vonatkozáson kívül a Kalangyában csak egy írás hozható összefüggésbe József Attilával, amelyet Herceg János írt József Jolán József Attila élete c. könyvéről.

A MAGYAR SZÜRREALISTA REGÉNY

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 289—293. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

AZ EZEREGYÉJSZAKA ÉBREN ÁLMODÓI

(Polémikus sorok a magyar szürrealista regényről)

Bori Imre

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

A szürrealista regényről beszélni manapság még egyet jelent a kalandra vállalkozással: az „ismeretlennek" kell nekivágni megbízható térkép nélkül. Egyértelműen az *identifikáció* kérdése körül vannak nem is újkeletű problémák, amelyek azonban nem egy forrásból táplálkoznak. Én ebben a pillanatban kettőt említek, bár valószínű, hogy ennél többről kellene beszélni. Az egyik a szürrealista elméletekből látszik fakadni. A szürrealizmus nem is egy kutatója hangoztatta, hogy a szürrealizmus igazi műfaja a líra és az esszé, és kajánul szokták Breton első kiáltványának a regényt a poézisből kiűző sorait idézni, ahol Breton „alacsonyabb rendű műfajnak" minősíti a regényt is, s mindazokat a műfajokat, amelyek az *anekdóta* fogalomkörébe sorolhatók, mert ezeknél a kifejezés „figurális módja" az elsődleges. A második mintha a szürrealizmus definíciójából következne. Ilyenkor az „automatikus írás" szürrealista követelményét szokták előtérbe helyezni, mondván, hogy az igazi szürrealista szöveg tulajdonképpen nem más, mint „szabad ötletek jegyzéke" egy vagy több ülésben. S ha ez igaz, akkor a nagyobb epikai formák körül nincs mit keresgélni. El lehet képzelni egy automatikus vers- vagy novella-szöget, de regényt például már nem, hiszen ennek megszületése elképzelhetetlen a tudat ellenőrzése, tervező munkája nélkül, és céljának is kell lenni — akár erkölcsi, akár esztétikai vagy társadalmi cél legyen is az. A regény *kompozíció*, a szürrealista *szöveg*, ha igazán az, akkor tulajdonképpen az *önkény* maga, ha a „szabad ötletet" ennek fogjuk fel. De holtpontra jutunk, ha a szürrealizmusnak egy nem az automatikus íráson, hanem az asszociációkon alapuló meghatározását vesszük alapul! Meg kell azonban hagyni, hogy ez a meghatározás a szürrealista regény viszonylatában közelről sem képez olyan akadályt és nem okoz olyan nehézséget, mint az előbbi, az automatikus írás ideálját szem előtt tartó. Ez a meghatározás Reverdytől származik, amelyet azután Breton is átvesz a szürrealizmus második kiáltványában. Ha elfogadjuk azt a nézetet, amely szerint a szürrealizmus a „képek használatának szenvedélyében" tobzódott, akkor a Reverdy definíciója inkább a telitalálat. Idézzük tehát emlékezetünkbe:

„A kép a szellem tiszta alkotása. Nem két, többé-kevésbé egymástól távoli valóságdarab összehasonlításából, hanem egymáshoz közelítéséből születik. Minél távolibb és pontosabb a két egymáshoz közelített valóság-

darab kapcsolata, annál erőteljesebb lesz a kép, annál nagyobb emotív hatással és poétikai realitással bír."

Egy regény részleteinek identifikálásában nyilván hasznát vehetjük a fenti soroknak is, célszerűbbnek látszik azonban mégis a szürrealizmusnak — mondjuk így — „eszmei lecsapódásával", leegyszerűsítve: „filozófiájával" foglalkozni, mert véleményem szerint a nagyobb terjedelmű műfajok, mint a regény, a film, de még a képzőművészeti alkotások közül is a nagyobb méretűek, csak ezeken a filozófiai alapokon konstituálódhattak. Produktívnak — véleményem szerint — csak egy ilyen módszerű megközelítés látszik, amit fiatal szerb irodalomtörténész kollégánk, Jovan Delić, kísérletének problemtikus volta is bizonyíthat. Ő ugyanis az ún. *szürrealista szöveg* kérdéséből indult ki *A szerb szürrealizmus és a regény* (Srpski nadrealizam i roman) című most megjelent könyvében.

De ha egy a *valóság iránt támasztott új igényben* jelöljük ki a szemlélődés kiindulási pontját, és csak ezután vesszük elő a szürrealizmus olyan kulcsszavait, mint amilyen a *vágy*, az *álom*, a *csoda*, a *mítosz* például, azután pedig a *teljesség* fogalmát vezetjük be, amelynek realizálódása a végső célok közé sorolható, akkor lényegében kiküszöböltük azokat az akadályokat is, amelyek a szürrealista regény identifikálási kísérlete előtt tornyosulnak. Olyan tényezők ezek ugyanis, amelyek jelentős szerepet más, az 1920-as évekkel kezdődő törekvésekben nem játszottak, illetve ha jelen is voltak, legfeljebb enyhén színezték, de nem nyomták bélyegüket az alkotásokra. Hogy bizonyos szürrealista poétikai vívmányok át meg átjárták az elmúlt ötven esztendő regény-produkcióját, az kétségtelen, s ebben a kutatók rendre meg is egyeznek. Érthetetlennek látszik azonban, hogy éppen a francia szürrealizmus produkálta viszonylag a legproblematikusabb regény-szövegeket, míg más irodalmakban, évtizedekkel a szürrealizmus virágkora után, nagy jelentőségű regény-irodalom alapjául szolgálhattak a szürrealizmus elvei. Kézenfekvőnek látszik tehát, hogy nem doktrinér formáira és elveire kell figyelnünk, s főképpen hiba lenne a szürrealizmus Breton-féle változatát, illetve az első kiáltványt, tartani zsinórmértéknek. Különben is: nem volt egyetlen olyan művészeti irányzat a művészetek történetében, amelyben az esztétikai doktrina és a megvalósult mű azonossága létrejött volna. Nem jött létre a szürrealizmusban sem.

Ám ha azt állítjuk, hogy a szürrealista nagyepika a szélsőségek összefogását, egymáshoz való közelítését, érintkeztetését akarta elérni mind a reális és imaginárius, mind pedig az asszociációs, tehát fluid és a valóságosság és jelenlevőség kettősségeinek a köreivel, akkor — véleményem szerint — az identifikáció lehetősége már körvonalat kap, és alapjaira is rábukkanunk, amikor a „mindennapok, a hétköznapok csodálatosságát" említjük. Banálisan hangzanak ezek az állítások? Igen! De csak addig, míg nem emlékezünk arra, a XX. század művészetét döntő módon befolyásoló tényre, amit Ady Endre a „Minden Egész eltörött" képletébe foglalt, és nem feledjük el, hogy a szimbolizmus is már a *jelképben* ezt az Egészet sóvárogta, az expresszióval ezt vélték visszaállítani — nyilvánvalóan heroikus utópizmussal, hiszen a „létben" volt a probléma, s a tudat, valamint az ösztönök ennek

csak hírmondói voltak, nem pedig kiváltói. A szürrealizmusban — ez volt a többlete elődeihez viszonyítva — a pólusok legalább megmutatták magukat. *Az ideál éppen ezért más nem is lehetett, mint a kül- és a belvilág „látomásszerű" egysége — egy eredendően lírai maggal a közepén.* Összetétele természetesen más és más volt, s ha a szürrealista regény tipológiáját akarjuk elkészíteni, akkor ezeknek az osztályozásával kell kezdenünk a munkát. Egy megjegyzés erejéig azonban itt meg kell állnunk. Egészen kézenfekvő ugyanis, hogy nem lehet csupán azokat a regényeket szürrealistáknak tartani, amelyeket a francia szürrealisták Breton vezette csoportja alkotott, s csak azokat a regény-változatokat vizsgálni, amelyeket ez a csoport produkált. A szürrealista regény-lehetőségek skálája szélesebb és gazdagabb volt, mint amit a francia doktrinér mozgalom forgalomba tudott hozni, meg tudott teremteni. Természetesen semmi újat nem mondtunk ezzel a megállapítással, hiszen végeredményben *elvekről, nézetekről,* nem pedig *mintákról* volt csupán szó. Tudatában kell lennünk annak is, hogy nincs egyetlen európai s nem európai irodalom, amely egy irodalmi irányzat, esetünkben a szürrealizmus, valamennyi lehetőségét realizálta volna — akárcsak alacsony szinten is. Mint jeleztük: nem tapasztalható ez a franciánál sem!

Nyilván a magyar szürrealista regény kérdéséhez is ebből a szempontból érdemes közeledni. Nem kérhetjük egyfelől számon rajta a francia szürrealizmus eredményeit (érdekes hogy eszünkbe sem jut Stendhalt, Balzacot, Baudelaire-t számon kérnünk!), s nem marasztalhatjuk el azért, mert egyes regény-változatait a szürrealizmus gazdag lehetőségeinek nem „magyarította" meg, de azt sem tehetjük, hogy kirekesszük a szürrealizmusból azokat az alkotásokat, vagy tagadjuk szürrealista karakterüket csak azért, mert elsősorban önmagukhoz, nem pedig valamelyik francia műhöz hasonlítanak.

A magyar szürrealista „regény" első hullámának eredményeit is csak ilyen módon mérhetjük fel, de ezek az eredmények — tegyük hozzá — nem lebecsülendők. Vagy megelőzték a francia szürrealizmus nevezetes regényeiről szóló magyar híradásokat, vagy azokkal egyidőben keletkeztek. Tudjuk, Illyés Gyula 1927-ben ismerteti Aragon: *Párizsi paraszt* című művét, a *Nyugat*ban Francois Gachot Breton: *Nadját* mutatja be 1929-ben. Ugyanakkor Déry Tibor 1924-ben közli a *Nyugat*ban az *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című regényét, 1927-ben Komor András a *Pandorá*ban *A Berlini tértől a Boráros térig* című kisregényszerű művét, 1929-ben jelenik meg Déry Tibor: *Ébredjetek fel!* című kisregénye, amelyet nem is nagyon paradox módon költeményként is interpretálni szoktak. A két utóbbit szemlélve észerevehetjük, hogy azok még egészen közelállnak a francia gyakorlathoz — Déryé a mítosz-interpretációval, amely egyúttal programnyilatkozatot is tartalmaz, Komor Andrásé pedig azzal a szürrealista tudatossággal, amely már-már a paródia lehetőségét kezdi ostromolni. Az *Ébredjetek fel!* az ismertebb, Komor Andrásé alig vizsgált még, pedig ez is megérdemli a figyelmet. A *Pandora* borítóján lévő tartalommutatóban a szerző „egy szürrealista regény első taktusait" ígéri, a szöveg fölött ellenben az „egy új élet taktusai" alcím van már. Én a tudatosságot hangsúlyoznám, amely oly szemmel látható a szövegben, elannyira, hogy iskolapéldája egyúttal a szürre-

alista módon való szövegalkotásnak ez a művecske, különösképpen az „Ólea, a papagályos nő, vagy a szimultanizmus diadala" című részletében. Nyilván zavarban kellene lennünk e szöveg olvasása közben, ha nem tudnánk Szabolcsi Miklós jóvoltából, hogy éppen tíz esztendővel később Komor András *Útleírás* címen írt egy szürrealista elbeszélést, amely ugyanazt az írói magatartást tükrözi, mint a *Pandorá*ban megjelent.

A szürrealista regény második hulláma két egymással semmi közelebbi kapcsolatban nem álló, ám mégis rokon regényt hozott: Szentkuthy Miklós *Prae*jét és Tamási Áron *Jégtörő Mátyását*. „Visszafelé nyomozni... térben, időben, élményekben emlékekben — legalább az *ártatlanság korszakáig*, a gyermekkorig, s ha lehet, még tovább is, egészen az ős-múltig" — ennek igénye ott volt abban az ötletben is, amely az „automatikus szöveget" kitaláltatta, s tetőzött a csoda- és álomkultuszban. Ideológiailag az emberiség boldog aranykorának a visszaszerzési kísérlete volt ez, eljutás az ösztönök rendezett birodalmába, arra az ismeretlen kontinensre, ahol álom és való egysége a természetes állapot, s minthogy onnan a mítoszokon át vezetett az emberiség útja, nyilván a visszavezető út is a mítoszokon át vezethet, hiszen a mítosz tud még valamit erről az elveszett paradicsomról, éppen ezért hírértéke is nagy. Irodalmilag, s alkotáslélektani szempontból ugyanakkor az „ihlet mechanizmusának" a megismerési kísérletét jelentette. A „szűz Ihlet" „mágneses terei" tehát adottakká váltak, s ezeken helyezhetők el regényeink: a *Prae* és a *Jégtörő Mátyás* is. Az ihlet „előke pillanata" Szentkuthy Miklósnál és az állatősökre is emlékezés Tamási Áronnál — íme, ugyanannak a problémának két, s tegyük hozzá, szélsőséges megjelenési formája. Az egyikben egy mű, a másikban egy ember megszületése pillanatáig tart a regény — mind a kettő ott fejeződik be, ahol a regények általában kezdődni szoktak. Hogy Tamási Áron kezében tartott egy „világkulcsot", amikor a Jégtörő Mátyást írta és „folklorizált", azt évtizedek múlva nem a magyar irodalom, hanem a modern dél-amerikai regény igazolja. A *Prae* ellenben még mindig rehabilitációjára vár, s talán majd a mai magyar regényirodalom fogja igazolni az ő — nevezzük most így — „fehér" szürrealizmusát, azzal hogy Tamásiét kereszteljük „fekete" szürrealizmusnak egy olyan analógia alapján, amelyet a szecesszió két pólusának megkülönböztetésére használnak. Vannak a *Prae*nek kiáltvány értékű részletei, amelyeket egy Breton s egy Aragon is aláírtak volna. Például:

„Különös és kitűnő dolog, hogy minden korszak a maga stílusában nem az elérhetetlen szépségnek egy ornamentikai megközelítését látja, hanem a szépség lényegének röntgenjét, princípium-vázát. Én is így járok a »neue Sachlichkeit«-tel, szürrealizmussal és még egy pár társával; nem úgy látom, hogy szép dolgokat produkálnak, hanem hogy félredobva a műalkotás tradícióját, magát a szépséget kutatják a kísérleti metafizika önellentmondó formájában; mintha végre nem stílus kezdődnék, hanem anti-stílus, a művészet dilettáns kertelései után a szépség konkrét élettana..."

Kitérőként talán azt is meg kellene említenünk, hogy a *Prae*-ből a szürrealismusnak egy terminológiai szótárát is ki lehetne cédulázni, s ha József Attila terminusait is hozzájuk csatolnánk, azt állíthatnánk, hogy még az 1930-as években a magyar irodalom megteremtette szürrealista fogalom-

tárát is. S ha elmélet kell, az is benne van a *Prae*-ben. A korszak ellenben, amelyben született, feltűnően teória-ellenes volt a szürrealizmus vonatkozásaiban. Talán azért is többek között, mert akkor a *Nyugat* már meghúzta a lélekharangot az avantgarde halálhírét költve.

Úgy tűnhet, hogy elszigetelt, nagyon is magános alkotásokról van szó, amikor a magyar szürrealista regények felett tartunk szemlét. Ám ha a szépprózа nagyobb tömegében vizsgáljuk őket, már kevésbé lesz ez a felfogásunk: egy sor szürrealista novella veszi körül őket. Többek között Tamási Áron- és Gelléri Andor Endre elbeszélés is — az utóbbitól hadd említsünk egy kiabálóan szürrealista novellát 1929-ből: *Könnyes tenyér* címűt.

A magyar szürrealista regény harmadik periódusa sem váratott sokáig magára. Tulajdonképpen azt kellene mondanunk, hogy ez a harmadik korszak a magyar szürrealista regény aranykora. S itt — hogy érdekesebb legyen — szinte nincs szükség megkésett rehabilitációra: a kodifikálást az a nemzedék végezte el, amely a szürrealista regényeket letette az asztalra. Nevezetesen Sőtér István e korszak végén a *Játék és valóság* című tanulmányában, az „ősök" felé is tekintve. Csak szerzőket, címeket és dátumokat sorolunk fel, mert véleményünk szerint ezek is kellő módon dokumentálják mondandónkat. Ime: Hevesi András: *Párizsi eső* (1936), Márai Sándor: *Féltékenyek* (1937), Szerb Antal: *Utas és holdvilág* (1937) „ez a sokaktól kárhoztatott szürrealista regény" (Sőtér István), Komor András: *Varázsló* (1937), Kolozsvári Grandpierre Emil: *Alvajárók* (1938), Sőtér István: *Fellegjárás* (1939), Örley István: *Flocsek bukása* (1941), Thurzó Gábor: *Nappalok és éjszakák* (1944), s végül Sőtér István: *Bűnbeesés* (1948). Ám ez a névsor sem teljes még. Például azt is tényezőként kell említeni, hogy ugyanezekben az években készül a *Befejezetlen mondat* is. Azt hiszem azonban, hogy nem járok messze az igazságtól, ha e korszak szürrealizmusát — éppen a regény síkján — Határ Győző 1947-ben megjelent *Heliane* című könyvében látom a magyar irodalom egén színes tűzijáték-rakétaként kinyílni, majd az irodalmi sötétségbe veszni.

Megállhatunk-e itt, tehetjük fel a kérdést, arra emlékezve, hogy vannak, akik már a húszas évek végén „megálljt" kiáltanak. Nyilván nem! Újra alapozódik a magyar szürrealista próza, s benne a regény is. A novellákban talán gyorsabb ütemben, a regényben lassabban. Pontos, megbízható információink azonban nincsenek — egyszerűen azért, mert az azonosítás és a minősítés munkáját még nem végeztük el, még abban a kis mértékben sem, mint az előző korszakokkal kapcsolatban. Tudjuk, hogy minden korszakban újra kell definiálni is, leírni is a szürrealizmus tünet-rendszerét, hiszen ezek is állandó változásban, metamorfózisban vannak, anélkül hogy „szürrealista lényegüket" elveszítették volna. Akik a szürrealista regénypozíciók újrafogalmazását a művészi gyakorlatban vállalták a magyar szürrealista regény negyedik korszakában, azok között ott van Mándy Iván is: az ő világa szinte kiabálóan a szürrealizmus „síkján" épült. Harminc év termését kellene számbavenni a szürrealizmus szempontjából, s ha újjászületett a szürrealista líra és piktúra, nincs okunk kételkedni, hogy a prózában is jelt adott magáról. Csak tetten kell érnünk!

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 295—299. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4 TANULMÁNY

DÉRY TIBOR *ORSZÁGÚTON* CÍMŰ REGÉNYÉNEK SZÜRREALISTA ELEMEI

Thomka Beáta

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Déry Tibor *Országúton*[1] című regényét az irodalomtörténet[2] a magyar avantgard legkorábbi alkotásai között tartja számon, melyekben a magyar irodalom újító törekvései az európai avantgard kísérletekkel egyidejűleg vállalkoztak a létélménynek és mondanivalónak megfelelő új formanyelv kidolgozására. A regényt több szál fűzi a szürrealizmushoz. Dolgozatunkban e szálak nyomán haladva szeretnénk felderíteni, hogyan, milyen mértékben hatotta át az *Országúton* regényformáját a szürrealista szellem[3] és hogyan funkcionálnak a kompozíció és a regényszerkezet vetületében a szürrealista elemek.

Az *Országúton* néhány évvel megelőzte a francia szürrealista regény klasszikussá vált alkotásait, Luis Aragon *Párizsi parasztját* (1926), André Breton *Nadja* (1928) című regényét, valamint a szürrealizmus I. Kiáltványát (1924). Breton manifesztuma élesen elhatárolja magát a regény műfajától. Erre a határozott álláspontra vezethető vissza a szürrealista regényírás számos nem konvencionális eljárása, a koherens történet fellazítása, a rögzített elbeszélői nézőpont kimozdítása, a váratlan síkváltások, az álom, a látomás, a képzelet valóságértékének hangsúlyozása, a hagyományos narrációnak esszével való ötvözése, a metonímikus szerkesztésnek metaforikussal való fölcserélése stb. Ezek az elvek és eljárások egy olyan új regényszerkezet és regénynyelv kiérlelését eredményezték, melynek érvényességét a huszadik századi regényfejlődés is alátámasztotta. Az *Országúton* e folyamatokat egyes mozzanataival előrejelezte: a hagyományos regénykonstrukciót nem vetette el, azonban a lineáris szövegfelületet felszaggatta s e módosítást szürrealista szövegdarabok beékelésével hajtotta végre.

[1] Megírásának éve 1923. A Nyugat 1924—1925-ös évfolyamában *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* címmel jelent meg folytatásokban. Könyv alakban 1932-ben adta ki az Atheneum: ekkor már *Országúton* a címe. A tanulmányhoz használt kiadás: *A kéthangú kiáltás.* Négy regény. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968.

[2] Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970.
Ungvári Tamás: *Déry Tibor*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1973.
Pomogáts Béla: *Déry Tibor*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.
Egri Péter: *Kafka- és Proust indítások Déry művészetében*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.

[3] Mario De Micheli: *Az avantgardizmus*, Gondolat, Budapest, 1969, 196. o.

A szövegszerkezet

Az *Országúton* szövegében különböző textuális mechanizmusok működnek. A hagyományos narratív móduszok, az események *elbeszélése*, a körülmények *leírása*, a szereplők *párbeszéde* és a vándor, az első személyű elbeszélő *belső monológjai* mellett egy sajátos discours-típus is résztvesz a szöveg konstituálásában. Ezt a klasszikus prózai közléstől eltérő discours-t *szürrealista narratívnak* nevezzük. A szürrealista narratív a nyelvműködés metaforikus pólusához[4] tartozik, rendezőelvei alapvetően eltérnek a regénytörténetet elbeszélő szövegrészektől. A szövegháttert képező történet hagyományos felépítésű, tehát elemei között metonímikus relációk érvényesülnek és kauzális-logikai elvek szervezik őket. A szürrealista narratív beiktatása a regényszövegbe stilisztikai és kompozicionális heterogenitást és a szöveg intertextuális rétegződését vonja magával. A metafora mint rendezőelv nem hatotta át a regényszerkezet egészét és ezért tekinthető az *Országúton* csak részleteiben szürrealista regénynek.

Szervezett műalkotás/montázsolt műalkotás

Volker Klotz *Az idézet és a montázs az avantgard irodalomban*[5] című tanulmányában a szervezett műalkotást a homogenitásra, a montázsolt műalkotást a heterogenitásra való törekvéssel azonosítja. Az előbbi típus egynemű anyaggal és nyelvvel él, központi perspektívát alkalmaz, egyjelentésű rendszert hoz létre. A heterogenitásra törekvő alkotás különnemű anyagokat használ fel, váltogatja eljárásait, nézőpontjait, rendezőelveit, a jelentés többszintűségére, kombinálására alapoz, a befogadótól aktív részvételt igényel és a művészet kérdésszerűségének belátásából nő ki.

Az *Országúton* átmenetet képez e két műalkotás-típus között. A hagyományos narráció megtartása és a szürrealista narratívval való párosítása a koherencia és az egynemű elbeszélés feloldását eredményezi, a két narratív módusz váltogatása pedig az avantgard montázs megoldásaira emlékeztet. A regény két vonulata azonban nem idegenedik el egymástól oly mértékben, mint a kollázs esetében. Az irodalmi kollázs az egymás mellé rendelt elemek közötti szervetlenségből eredezteti effektusait. A kontraszt nem ilyen fokú az *Országúton*ban. A strukturáló elvek különbözősége ellenére a szürrealista asszociatív szekvenciák közvetlenül a szövegháttérnek rendelődnek alá, jelentésük és működésük attól a kontextustól függ, amelyben megjelennek. Ezzel magyarázható, hogy mégha kompozicionálisan önálló egységek is és betétek módjára elhatárolhatók a szövegben, jelentéstani feltárásuk nem valósítható meg a szövegkörnyezet figyelembevétele nélkül.

A szürrealista szövegdarabok és a szövegháttér

A szürrealista betétek különböző terjedelműek, egy mondattól több oldalig ívelhetnek. Mondattanilag összefüggő egységek, melyeknek rendel-

[4] Roman Jakobson: *A nyelv két aspektusa és az afáziás zavarok két típusa*, Helikon, 1977/1.
[5] Volker Klotz: *Zitat und Montage in avantgardistischer Literatur*, Sprache im technischen Zeitalter, 1976/60.

tetése a történet egy-egy eseményének, a vándor élményének, érzésének, lelkiállapotának, hangulatának képszerű megjelenítése, szürreális megérzékítése. A betétek a retorikai eszközök közül a metaforát, a megszemélyesítést, a szinesztéziát, az oxymoront és a szürrealizmusra jellemző katakrézist alkalmazzák. Jelentésük, mint említettük, alárendelődik annak a konkrét helyzetnek, melybe az elbeszélő beékeli őket. Ily módon kitérések is egyben, elágazások, melyekben átmenetileg megszakad az események folyamatos elbeszélése, hogy a szabad képzettársítások által a történet valóságszintjének összefüggései új dimenzióval gazdagodjanak.

Az első szürreális narratív betét a regény elején olvasható kijelentéshez kötődik: „Fejem fájt, de más fájás ez, mint az éjjeli, józanabb, és csak testi fájdalom." (82) ÉJJEL LÁZA VAN A FEJNEK, KIVIRÁGZIK RŐTEN, ÉS HÚSOS SZIRMOKAT HAJT KORONÁNAK. (82)[6] Az éjjeli fejfájásnak mint nemcsak testi, hanem lelki fájdalomnak a látomásos megérzékítése az állapotot a vízió elvontabb szintjére projektálja. Másutt a láz képezi azt a reálszituációt, melyből egy hömpölygőbb vízionáló betét nő ki (88—89). A látomás a szemlélődő főhős vizuális élményével együtt indul, s fokozatosan emelkedik a látvany fölé, lassan hántja le magáról a tényszerűség kötöttségeit. A kávéházban ülő vándor maga is fokozatosan távolodik a vízió által valós helyzetétől, látomása kilendíti belőle, égő, szaladó kenyeret észlel, vörös ködöt, szinesen lángoló homlokú embereket, fénysíkokat, fényhálót. A részlet a reális és irreális elemek szőttese, mely a mindennapi logikával összeegyeztethetetlen formában sorakoztatja fel a rendkívül hatásos szürreális észleleteket. Ezek az észleletek azonban cselekvést, mozgást, eseményeket rögzítenek, tehát epikai elemekből építkeznek. Ez a tény teszi indokolttá az általunk használt szürrealista narratív elnevezést.

Az *Országúton* a regény más pontjain asszociatív blokkokat illeszt be a halálfélelem (104), a testi szerelem (140), az izgalom (156), a részegség (157), az éhség, fáradtság (189, 190, 196, 197), a félelem (201), a szorongás (202), a lelkiismeretfurdalás (219), a gyengeség (231), a vágy (237), a bezártság élményének (161) érzékeltetésére. Lelkiállapotok és tudattartalmak megjelenítése hagyományos keretek között pszichológiai elemzéssel, boncolgatással történt volna, s ily módon már nem is lett volna ténylegesen megjelenítés. Az *Országúton* eljárása tehát, hogy nehezen verbalizálható mondanivaló közlésére — a tudat által rendezett gondolatsorok, vagy a külső nézőpontú elemzés helyett — szabad képzettársításokat használjon, megfelelőbbnek, hatásosabbnak és lényegesen újszerűbbnek tűnik. Szürrealista betétek ékelődnek továbbá a vándor országúti bolyongásainak (105), áldozatával való találkozásának (197—199), a koldusok ünnepének (185, 217) elbeszélésébe, valamint személyes ellenségének, a bonctani intézet szolgájának leírásába (168—169, 171) is. Metaforikus felépítésű szakaszok a regény különböző pontjain, más-más elbeszélő módozatú részek környezetében fordulnak elő. Közös vonásuk az elbeszélésnek a közlés, a láttatás többsíkúságára, plasztikusságára irányuló törekvése.

[6] Egri Péter szabad versbe kívánkozó sornak nevezi e mondatot, expresszionista materializációnak Déryről írott tanulmányában. *Az epikus lírája*, Irodalomtörténet, 1974/4. 824. o.

A műfaj lírizálódása?

Déry regényének szürrealista szegmentumait több kritikusa[7] tekintette epikába szőtt lírai elemeknek, prózai szabadverseknek. Az idézett szürrealista betétek azonaban megítélésünk szerint a verssel való rokonság ellenére, mely a metaforikus-asszociatív szerkesztésben, a képszerűségben, a fogalmi nyelv helyére kerülő affektív nyelvhasználatban tükröződik, annak az új típusú narrációnak alapelemeiként működnek, melyet az *Országúton* még csak részben aknáz ki, de amely századunk modern elbeszélő irodalmában már nem mint átvétel, mint lírizálódás, hanem a történet és a hagyományos epikai formák kötöttségétől való elszakadás jelenik meg. A meséléstől való szabadulás mégha csak pillanatokra is következik be, mint Déry regényében, olyan új tereket nyit meg a prózai közlés számára, melyekben a képzelet, a tapasztalat mögötti a sejtés, a csoda beáramolhat, s melyek az elbeszélés, leírás gesztusai helyébe nyomuló megjelenítés, felidézés, megérzékítés által sosem látott MENTÁLIS TÁJKÉPEKET[8] vázolhatnak fel. Az epika asszociatív medre, mely a századelő óta mind mélyebbnek tűnik, az olyan elbeszélőformák létjogosultságáról tanúskodik, melyeknek megnevezésére nem a szabadvers vagy a líra felől érkező hatás mutatkozik megfelelőnek, hanem — analógiásan fogalmazva — a szabad regény.

Értékrend és regényszerkezet

Az *Országúton* fókuszában a szürrealizmus által központi fontosságúnak tekintett probléma, a szabadság kérdése áll. A szürrealizmus szabadság eszméje az irányzat műveinek minden szintjét, elemét átjárta. A kalad és a lázadás gesztusai álltak a szellemi attidűd, a művészi látásmód és a technika hátterében. A regény műfaját is ennek az alapállásnak az értelmében forgatták fel, bírálták meg és tekintették kalandnak[9]. Déry regényének szellemisége, felépítése és vándorának magatartása valamint azon értékek között, melyeket a vándor tettei és szándékai képviselnek, taszítást érzünk. A regény filozófiai megalapozatlanságát maga Déry is hangsúlyozta[10]. E taszítás csak akkor csökken, ha a regényt nem a szürrealista poétika értékrendjének szellemében itéljük meg. A szürrealizmus a renddel és látszatrenddel a káoszt, a fogalmak nyelvével az érzékek nyelvét, a koherenciával a fellazított, fluiddá tett formát állította szembe; az ösztönök, az álom tudatformáló hatását és művészi értékét hangsúlyozta. Déry vándora anarchikus életmódjában saját rendet állít fel, emlékeit, álmait elpuhulásnak és zavarnak tekinti (121), az emberi kapcsolatfelvétel lehetőségeit az érzelmi reakciók veszélye miatt elutasítja (114), észak felé tart, mert ott „a gondolatok rendezettebbek" (122), koplal, mert az éhség kíméletlenebbé teszi (127), kemény

[7] i. m.

[8] Breton: *Nadja*, Gallimard, Paris, 1928. 205.

[9] Branimir Donat: *Putevi i stranputice nadrealističkog romana*, Pitanja, 1972/40.

[10] Hornyik Miklós: *Huszonöt kérdés Déry Tiborhoz*, HÍD, 1967. 978—987.

és személytelen kíván lenni (135). A vándor által elfogadott értékek és a szürrealizmus által affirmált értékek antagonizmusa nyilvánvaló. A regényszerkezet formailag is e kettősséget teszi nyomatékossá. A vándor ingázása a közösségi lét és a magány, a konszolidáció és az anarchia, a cselekvés vállalása és elutasítása, a kötöttség és a szabadság, a bent és a kint között, a regényszerkezetben a koherens módon fölépített történet és a szürreális képzajlás, a valós összefüggések és metaforikus projekciójuk közötti ingázásban tükröződik.

„Minden azt a hitet erősíti bennünk, hogy van a szellemnek egy olyan pontja, melyből az élet és a halál, a valós és a képzelt, a múlt és a jövő, a kifejezhető és a kifejezhetetlen, a magas és az alacsony megszűnnek ellentéteknek látszani. Tehát, hiábavaló lenne a szürrealista aktivitásra való ösztönzést másban keresni, mint ennek a pontnak a meghatározásában." Az *Országúton* nem volt következetes azon ellentéteknek a megszűntetésében, melyeket Breton a szürrealizmus fent idézett II. Kiáltványában hangsúlyozott. Vitathatatlan azonban, hogy megindult e pont meghatározásának irányába.

IRODALOM

Gisela Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Luchterhand, 1971.

Moris Nado: *Istorija nadrealizma*, Bigz, Beograd, 1980.

A szürrealizmus, Szerk.: Bajomi Lázár Endre, Gondolat, Bp. 1968.

Mario De Micheli: *Az avantgardizmus*, Gondolat, Bp., 1969.

Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970.

Marsel Rejmon: *Od Bodlera do nadrealizma*, V. Masleša, Sarajevo, 1958.

Rene-Maria Alberés: *Istorija modernog romana*, Svjetlost, Sarajevo, 1967.

René-Maria Alberés: *Metamorphose du roman*, A. Michel, Paris, 1966.

Renato Podjoli: *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.

André Parino i André Breton: *O nadrealizmu*, Treći Program, 1979/43. 437—570.

Idézet, motázs, kollázs. A Treći program szövegválogatása. (Herman Mayer, Stephan Moses, Jean Pierre Morel, Laurent Jenny és mások tanulmányai) 1978/39.

Zemplényi Ferenc: *A korai szürrealista regény*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 301—306. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

BÚCSÚZÓ VARÁZSLAT

Utasi Csaba

A Magyar Nyelv. Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Amikor Komor András *A varázsló* című regénye 1937-ben megjelent, a kritika elsősorban a magyar gyermekregény megújulását üdvözölte benne. „*A Pál-utcai fiúk* óta a kamaszok világirodalomszerte nem tesznek egyebet, mint bandákat szerveznek és hőstetteket hajtanak végre" — kezdte ismertetőjét Komlós Aladár, majd nyomban hozzáfűzte, hogy ezzel szemben *A varázsló* írója „egy más stílustörekvésbe kapcsolódik bele, amikor a gyermeki lélek más oldalára világít rá". S hasonló párhuzamot vont Illés Endre is a Nyugatban, megállapítva, hogy a Komor András alkotta rét „eszünkbe juttatja egy híres gyerekregény színpadát, a Pál utcai fiúk és Molnár Ferenc *grundját*. A kettőt alig lehet igazságosan összehasonlítani; az egyik hatásosabb és forralóbb, a másik magasabb igényű; a grund valóság, a rét párázóbb és irrealitás. . ."

A kritika tehát pontosan regisztrálta a regény hagyományostól eltérő jellegét, a megtalált nyomon azonban nem haladt végig következetesen. Írói varázslatról, éberálomról, irracionális lélekről, felpárázó víziókról, titokzatosságról bőven ejtett szót, ám az összegezés pillanatában csaknem minden bírálat szerzője a freudizmusra asszociált. „A varázsló azokat az újabb regénytörekvéseket képviseli, amelyek gyerekek ábrázolásánál elsősorban a lelki tájak freudi kategóriájára esküszik és a gide-i action gratuite-et nem tartják ritka növénynek a tizedik év flórájában sem" — szögezte le Illés Endre, Kázmér Ernő pedig, már némi elmarasztalással, úgy vélte, hogy Komor András itt „arra az ingoványra lépett, melyet a freudi törekvések lelki hínárjai tesznek nehezen járhatóvá". Az egyetlen kivétel e tekintetben talán Radnóti Miklós volt, aki a regénybeli rét magasabb rendű valóságát az írói szándék felől szemlélte, s így a mű költőisége kapcsán érthetően a „gyakran szürrealista színek" dicséretéig jutott el.

Mint ismeretes, jó harminc évvel később, s épp Komor András regényei, novellái újrakiadásának évében, Bori Imre már par excellence szürrealista alkotásként fogta fel *A varázslót*, kiemelve, hogy „ami benne freudizmus, tehát a ‚gyermeki lelket eltöltő zavar hosszú, szövevényes vágyteljesülési folyamatának' a rajza, csak építő anyaga, de nem az alkotás célja is", annál kevésbé, mert a regény „nem szélsőségeiben, modorosságaiban szür-

realista, hanem intencióiban, művészi világképe belső köreiben, fogantatása pillanatánál fogva".

Már a korabeli kritika és az újabb irodalomtörténeti kutatás között kialakult polémia alapján is érdemes volna elindulni a regény felé, s akár az egyik, akár a másik álláspont mellett döntve, tovább árnyalni a képet. Ez esetben ugyanis eleve elháríthatnám annak még a látszatát is, hogy alkalmi kirándulóként a meghirdetett szempontok nivellálására törekszem, illetve hogy az ellentétek áthidalása révén egy harmadik, hogy úgy mondjam, elegyes szövegértelmezést kívánok adni. Bármennyire csábít is azonban az egyértelműsítéssel meghúzható egyenes vonal, mégis a kételyek elé állító „harmadik" utat kell választanom, mert erre kényszerít *A varázsló*. Nyilvánvaló, hogy így a vita újabb szikrái is kipattanhatnak, ezek azonban meggyőződésem szerint sem a magyar szürrealizmusnak, sem Komor András regényének nem fognak ártani.

Intencióiban *A varázsló* valóban félreérthetetlenül szürrealista alkotás. Bevezető fejezete, melyet Bori Imre találóan Komor András „szépprózai deklarációjának", „módszertani értekezésének" nevez, azonnal és igen erős vonásokkal hozza előtérbe a szerzői szándékot. Amint a rét elvarázsolt kútja, repülő kavicsai, négylábú baglyai, fedetlen keblű leányai, szőrös testű, vörös manói felbukkannak, s egyidejűleg a tér és az idő is kiszabadul mindennapi béklyóiból, azonnal a csodák mágneses terébe kerülünk, majd később, amikor Komor András már-már esszéisztikusan közli, hogy a „most következő történetnek nincs is a tájhoz semmi köze, legföljebb az avatatlanok állíthatnak olyasmit, hogy az elmondásra váró események itt játszódtak le...", mert ami itt „történt, annak e táj fölött elterülő magasabb rendű valóság lehetett csak a színhelye", akkor már az is világos, hogy az író nem valamely más, hanem épp szürrealista pozícióról látja és akarja láttatni a gyermeki képzelet birodalmát. Mi több, a bevezető fejezet ezen túlmenően lehetőséget kínál arra is, hogy e szürrealista pozíció eszmei forrásvidékét közelebbről is felderítsük.

A szürrealizmus első kiáltványában fogalmazza meg Breton, hogy a felnőtt ember, ha „még megőrzött némi világosságot a fejében, nem tehet mást, mint hogy visszatér gyermekkorához, amely — akármennyire megnyomorították is az idomítók — most mégis csupa varázsnak tetszik". Valószínű, hogy Komor András e felismerés jegyében vágott neki a rétnek. Ezzel természetesen még semmit sem bizonyíthatunk, hiszen a gyerekkor felé fordulás később is igénye volt a szürrealizmusnak. Ha azonban tüzetesebben szemügyre vesszük *A varázslót*, nem egy olyan írói kommentárt találunk benne, amely már kézzelfoghatóan a kiáltványban gyökerezik. Komor András rétjén pl. a képzeletet „szűkös és szürke láncok közé" kényszerítő, alacsonyrendű valóság helyett az „időtlen, mitől sem függő, bármire lehetőséget adó, boldog szabadság" az úr, s e gondolat csaknem rímel az első kiáltványnak azzal a tételével, mely kimondja: „Ma már csak a szabadság szóért tudok rajongani. Úgy érzem, képes a végtelenségig szítani az ősi emberi fanatizmust."

Vagy vegyünk egy másik példát. A „szépprózai deklaráció" egy pontján a következőképpen elmélkedik Komor András: „Először is, aki a rétre

lép, annak nincs neve. (. . .) Milyen hehéz kölönc is a név! Lehúzza a nyakat, a fejet, a derekat, amellett elágazó s mélybe futó gyökerei is vannak. S a név eleve megszabja, ki milyen legyen, bizonyos körülmények között csak így s másképp ne viselkedhessék; homlokára sütött s messzire látszó bélyeg a név, mindenképp igen kellemetlen. Névtelennek lenni, ez majdnem egyenlő a teljes szabadsággal." Breton ugyanezt tömören így fogalmazza meg: „Nincs neved. Minden csodálatosan könnyű."

Az efféle nyílt gondolatpárhuzamok egy sajátos *inkongruenciát* tesznek láthatóvá, közvetve pedig elvezetnek annak a kérdésnek a megválaszolhatóságáig is, hogy milyen karakterű *A varázsló* szürrealizmusa. Gondoljuk meg, az első kiáltványban Breton még az újat akarók maximalizmusával lép fel: a lélek zavartalan önműködésére, az álom mindenhatóságára esküszik, s a logika uralmát elvetve, mély meggyőződéssel vallja, hogy a „sok reánk szakadt balsors közepette" a „legnagyobb szellemi szabadság" az, mi még rendelkezésünkre áll. Árnyéktalan, anarchikus hittel az emberi lét teljes újraalkotására készülődik tehát, nem törődve azzal, hogy a palackba zárt szellem kiszabadítása az alkotómunkát illetően kedvezőtlen következményekkel is járhat. Ezzel szemben Komor András *regénye*, tehát már *nem intenciói*, egy egészen más szellemi magatartásról tanúskodik. Mert Komor András alászáll ugyan, Déry Tibor szavával élve, „elsüllyedt otthonunkig", ám belépni oda valójában már nem tud. Nagyrészt csak beszél a rét csodáiról, csak információkat közöl a nyárban fellobbanó gyermeki képzelet munkájáról, ő maga azonban nem részese a megidézett folyamatoknak. Nem véletlen hát, hogy „módszertani értekezéssel" vezeti be könyvét, s az sem, hogy a regény cselekménytartományában mindvégig tetten érhetők a távolmaradásának tényét illusztráló gesztusok. Oldalakon át sorolhatnám a példákat, melyekben a kontextusból mintegy kihajolva, megmagyarázza az eseményeket, vagy épp felhívja a figyelmet arra, hogy ezt és ezt a jelenséget csak te, az olvasó látod így, ám a vele, vagyis Komor Andrással együtt szemlélt helyszínen valami egészen más történik. S távolmaradásának evidens bizonyítéka továbbá az a mód is, ahogyan a „magasabb rendű valóság" törvényeit működteti. A réten minden lehetséges, mondja, majd a képzelet egy-két átcsapásokban bővelkedő kalandját is feltárja nyomban, amikor azonban ezek a rendkívül bájos és attraktív asszociációs „lesiklások" a mű további fejezeteiben azonos vagy hasonló módon megismétlődnek, a rét varázsa veszít fényéből, egyúttal pedig az irodalmi sztereotipiák elidegenítő hatása is érvényesül tudatunkban. S ezt a hatást a tér végtelenné tágulásának és beszűkülésének motívuma csak fokozza. A „szépprózai deklarációban" kissé túlexponált mondatok adják tudtul, hogy amint a rét atmoszférájába a vaskos valóság beleront, egyszerre vége a varázslatnak, a gyereksereg előtt kirajzolódnak a közeli bokrok, távolabb a háztetők, illetve, ha a rontás huzamosabb ideig tart, a városkát övező dombok is. Ebben a megoldásban sem az tűnik szembe csupán, hogy túl tervszerűen és kiszámítottan ismétlődik a regény lapjain, hanem az is, hogy Komor András feladja a rétbeli események „logikáját", s a köznapi valóság felől értelmezi azokat.

Ha ezek után pillantást vetünk a regény egészére, azt fogjuk tapasztalni, hogy magát a struktúrát is távolságtartó, racionális elvek alapján alakította

ki a szerző. A regényidő, a képzelet gyakori túllendülései ellenére, pontosan egy nyár, s ebben a nagyon is reális időtartományban egyenes vonalúan bonyolódik a cselekmény a kétszeresen tragikus végkifejletig.

Mindezek a szimptómák arra engednek következtetni, hogy Komor András 1937-ben nem azért fordul újra a szürrealizmus felé, mintha évekkel *A Berlini tértől a Boráros térig* című „költői prózája" után még egyszer kísérletet szeretne tenni a bretoni elvekkel, vagy mintha hinne benne még, hogy a szürrealizmus „legnagyobb szellemi szabadsága" tényleges felszabadulást hozhat az embernek. Ellenkezőleg, *A varázsló* mind az írói magatartás, mind a végső mondandó tekintetében a szkepszis regénye. Azé a szkepszisé, mely már nem annyira a teremtés, az újat alkotás ígéretét, hanem inkább a „változtatnod nem lehet" belátásából fakadó emlékezés lehetőségét látja a szürrealizmusban. Ahhoz azonban, hogy ennek, a francia mozgalom eredeti célkitűzéseitől szemlátomást igen messze eső szürrealizmusnak további ismérveit közellebbről is meghatározzuk, elengedhetetlennek látszik a regény belvilágának elemzése.

A fő- és mellékszereplők, attól függően, hogy a két valóság mely pontján helyezkednek el, négy pólust alkotnak. Az első a gyerekseregé, a második Kalmuké, a harmadik Bulié, a negyedik pedig a felnőtteké. A gyereksereg tudata édeni állapotot tükröz. A zömmel névtelen kis hősök viselkedését, cselekedeteit még szabad, csorbítatlan ösztön-impulzusok irányítják, következésképpen a valóság és a képzelet közötti szakadékot nem is érzik tragikusnak. Kisereglenek a rétre, s a játék hevében olyan légvárakat teremtenek maguknak, amelyeket a déli harangszó vagy a feltámadó esti szél romba dönt ugyan, de amelyeket később újra meg tudnak építeni, hisz nincsenek még tisztában azzal, hogy a fantázia dús tornyai végső fokon csak a szurrogátum szerepét tölthetik be a világ „unalmas rendje" és tilalomfái ellenében. Ők még *csakugyan* „mérhetetlen sok aranyat" látnak a málló rögök között, ébredező erotikus vágyaiknak *valós* „tárgya" a kútmélyi „meztelen hasú lány", s ha netán Vilo kerül elébük, habozás nélkül fához szíjazzák, megrugdossák és agyba-főbe verik, mert számukra ez a félnótás vízhordó fiú a *szó szoros értelmében* „álnok bennszülött". Ettől a megosztatlan, a tudás fájának gyümölcséből még nem evett gyerekhadtól Kalmuk már távolodóban van. Unalmasnak és hazugnak találja a rétbeli szárnyalást. Az élet kioltásának misztériuma, az „ellenség" módszeres kínzása teljesen hidegen hagyja, és még a réten megképlő lánycombok is csak megvető legyintésre késztetik. Benne már a kamaszkor gyötrőbb lázai lobognak, s ez okból terveit, vágyképzeteit minél előbb az alacsonyrendű valóság szintjén szeretné realizálni. Legszívesebben ásót ragadna, hogy tönkretegye a frissiben elkészült tekepályát, ráijesztene egy hibbant öregasszonyra, hadd rikácsolja tele az utcát, s a főhadiszállást is a patak mellé helyezné át, ahol két csodaszép nő fürdik éppen, „és csak trikó van rajtuk". Egyszóval: Kalmuk az ifjúvá érés megszokott, „normális", „egészséges" útjára lépett, amelyen, ha sorsa nem a halál volna, valószínűleg gyorsan eltanulná a társadalmi élet játékszabályait, s nagyobb sérülések nélkül hozzátörődne a fantáziátlan emberek tömegeihez. Barátja, Buli szintén távolodóban van a nyájtól, ő azonban a szabadság megszállottjaként másfelé indul, abszolutizálni akarja a varázslatot, s fej-

lődése így szükségképpen rendhagyó, „abnormális", „patologikus" irányt vesz. S végül mindeme gyerekhősök mögött szürkén, kiálmodottan, kicsinyes ambíciókkal fel-feltűnnek a felnőtt idomítók árnyai, kik öntudatra sohasem ébredvén, közönyös pedantériával készítik föl fiaikat az általuk biztos jövőnek hitt — börtönlétre.

A regény e négy pólusa közül kétségkívül az önéletrajzi elemekben is gazdag Bulié a legfontosabb. Akár a többi gyerek, ő is a réten van elemében igazán, minthogy azonban felfokozott képzelőerővel áldotta vagy verte meg a természet, minden egyes szürrealista kaland után szorongás fogja el, amelyet nem tud föloldani. Otthon szülei, de elsősorban igazgató apja szabadságkorlátozó nevelési elvei fogadják: figyelmeztetések, tilalmak, erkölcsi példázatok egy hűvös és merev álarc mögül. Érthető hát, hogy minél magasabbra lendül a csodák szférájában, annál súlyosabbak elfojtásai, és fordítva: minél inkább halmozódnak komplexusai, annál sóvárabban szeretné állandósítani és materializálni a képzelet csodatevő játékát. Ebben az erősen freudi színezetű kölcsönös feltételezettségben Buli számára nincs alternatíva: korlátlan hittel és alázattal vállalnia kell a varázslói hivatásra való felkészülést, amelyet unaloműző heccből Kalmuk irányít. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy Buli csak az „édes bosszú" reményében áhítja a varázslók anyagmozgató hatalmát. Igaz ugyan, hogy elfojtásaival viaskodva, nemegyszer megfordul a fejében, milyen jó is lenne, ha pulykává vagy szemetesládává változtathatná a szakácsnőt, ha egy követ úgy hajítana el, hogy „egyszerre tíz emeleten betörnének az ablakok", ha néhány varázsszó után „tüskés, hideg" szemével napokra eltűnne a szobából Apa, ha bogárrá tudná alacsonyítani összes ellenségét. Ezek a viszonylag egyszerű, hatás-ellenhatás alapon létesülő kompenzációs törekvések azonban Bulinak csak egyik oldalát hozzák előtérbe, nem pedig egész habitusát, melyben az általánosabb érvényű lázadás egynémely jelét is fellelhetjük. „Talán van bűvszó — tűnődik el egy helyütt hősünk —, amely átrepíthetné a fölött az élet fölött, amit itt a többiek élnek, s amely élet vár rá is, ha nem tud kiszabadulni belőle." Buli tehát zsenge kora ellenére pontosan tudja már, hogy az adott emberi valóság egészétől kellene megszabadulnia, különben a társadalmi determináltság áldozata lesz, s egyéniségét még a távoli jövőben sem teljesítheti ki. E felismerés következtében Buli alakja *megkettőződik:* egyfelől továbbra is az a hiszékeny, káprázatoknak élő úrifiú, akinek megismertük, másfelől azonban tekintetében már az egzisztenciálisan határhelyzetbe sodródott meglett ember döbbenete is ott bujkál. Ezt a kettősséget a korabeli kritika is érintette. „Az az érzésünk, mintha a gyerekek közben felnőtté váltak volna, álmaik, titokzatos játékaik hideg felismerőjévé" — állapítja meg a regény egyik fogyatékosságaként Kázmér Ernő, s ez érthető is, hisz ő a gyermeki fejlődés valóságos szakaszaiból és szükségszerűen fellépő tüneteiből kiindulva vetette föl az alakok hiteleségének kérdését, s így Buli egymást látszólag kizáró lelki manifesztációit — végtelen naivitását és felnőttes tudatosságát — csakis ábrázolásbeli vétségnek foghatta fel. Ha azonban a valóságosságot nem tesszük meg egyedüli mércének, a jellemzés e vélt fogyatékossága azonnal háttérbe szorul, s Buli igazi valójában, szürrealista hősként áll elénk, illetve pontosabban: a szürrealizmus, a szürrealista életérzés és világlátás gyerekruhába bújtatott hőseként. Innen

van, hogy már-már irracionális tűrése, önfeladó megalázkodásai, egész kínokkal teli küzdelme a képzelet szabadságharcává komolyodik a regényben. Akár a mesehősökre, rá is mind nehezebb próbatételek várnak, a megváltó túloldalt azonban nem érheti el. Végül mégiscsak rá kell eszmélnie, hogy a fantázia tehetetlen a valósággal szemben, s abban a látomásos, „világméretű" tűzben, melyet halálra sebzett fanatizmusa idéz elő a Kálváriadombon, nemcsak varázslói szerszámai hamvadnak el, hanem velük együtt Komor András hite is a szürrealista képzelet felszabadító hatalmában.

A tűz-epizóddal akár véget is érhetne a történet: a főhős és a regény üzenete egyaránt kiteljesedett, Komor András azonban módot talál a továbblépésre, és csakugyan meghökkentővé súlyosítja a szituációt. A látomásos tűz pillanatában Buli még csak *tudja*, a zárójelenetben viszont már fizikailag is *meg kell tapasztalnia*, hogy minden odavan. Hitének utolsó morzsáit összeszedve, hasztalan állítja ugyanis kényszerhelyzet elé Kalmukot, hasztalan billenti ki a csónakból az augusztusi alkonyat ezüstös varázsvizébe, csoda helyett halál történik csupán. S épp ez a váratlan, ostoba halál sokszorozza meg a másik halálnak, a képzelet immár definitív lepusztulásának tragikumát.

Ha mindezek után kiindulópontomhoz kanyarodok vissza, összegezésként azt állapíthatom meg, hogy *A varázsló* valóban nem freudi indíttatású regény, de a szokásos értelemben szürrealistának sem tekinthető. Aki írta, túljutott már a szürrealizmus igézetén, s a valóságfölöttiség térségében megrendezett tűzijátékokat éppúgy alárendelte önnön csillapíthatatlan szorongásának, akár a freudi mozzanatokat. Éppen ezért Komor András művében helyesebb lenne tán a *szürrealizmus regényét*, a *búcsúzó varázslat regényét* látni, melynek ilyen karakterére mindenekelőtt keletkezésének időpontja szolgálhat magyarázatul.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 307—323. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4 TANULMÁNY

KÉT DOLGOZAT SZENTKUTHY MIKLÓS (SZÜRREALISTA?) REGÉNYÍRÁSÁRÓL

Bányai János

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

1. Szürrealista regény?

A szürrealista regény nem vizsgálható az általános regénykérdéstől függetlenül. Ami azt jelenti, hogy Szentkuthy Miklós nagy vállalkozása, a *Szent Orpheus breviáriuma*, regény-kérdés elsősorban, és csak másodsorban köthető irodalmi irányzathoz vagy stílushoz. Annál is inkább, mert — látszólag — valóban „társtalan" műről van szó, de nem előzmények és elődök nélküliről. Társtalanságát inkább az irodalomtörténet hagyományos narráció-szemlélete mutathatja ki és nem a prózaírás, vagy egészen konkrétan a regény, a regény-forma belső evidenciája. Másszóval, a hagyományos irodalomtörténeti szemlélet, mely elsősorban folyamatokat vizsgál, egymással a folyamatosság elve alapján érintkező jelek rendszerét, minthogy a breviárium jelrendszere nem a folytatás, a kontinuitás egyik láncszeme, hanem érintkezési pontjai egész korszakokat hidalnak át, egyszerűen — de elvben elfogadható módon — Szentkuthy művét a társtalanok sorába helyezi. Holott, ha a barokk próza sajátosságait tartaná szem előtt, nem volna nehéz felismernie ezeket az érintkezési pontokat, a breviárium előzményeit és elődjeit. De a barokk nem mint Szentkuthy prózaírásának egyszerű stílusjegye vehető itt számításba, hanem olyan jelként is szem előtt tartható, mely a szürrealista regényhez köti a breviárium szövegét. A barokk tehát előzményként is vizsgálható, de vizsgálható úgy is mint Szentkuthy vállalkozásának korszerűsége, korhoz kötöttsége. A barokk-jelleg ilyen kettőssége azt jelenti, hogy a breviáriumot nem lehet egy irányzat — mondjuk a szürrealizmus — történeti zártságában tárgyalni, ugyanakkor azonban éppen a szürrealizmus adhat a mű megközelítéséhez szükséges szempontokat.

Hogyan látható Szentkuthy Miklós prózaírása a szürrealista regény nézőpontjából? És látható-e így egyáltalán, hiszen a breviárium szövegének több helyén említi Szentkuthy a szürrealizmust ironikusan, rendszerint zárójelbe téve, legfrappánsabban talán az Orpheus-mű legújabb kötetében a *Kanonizált kétségbeesés*ben:

> Hasonlatok halmozása, túlzása? Ultra-*preciziójuk* miatt egyrészt, — álomkergető (»szürreális«, ah vagy oh) *távolságuk* miatt a hasonlított tárgytól, másrészt.
>
> Sz. O. B. III. 302. o.

Persze, Szentkuthy mindent ironizál, a szürreálist, a szürrealizmust is.

A kérdés mégis fontosnak látszik. Van is néhány viszonylagossága. Elsősorban az, hogy nem Szentkuthy *regény*-, hanem *próza írásáról* kérdez, attól függetlenül, hogy meggyőződésem szerint a breviárium mindenek előtt regény-kérdés, regény-probléma, de talán túl messzire vinne/vezetne most ha műfaji meghatározás után kutatnék. Annyi minden esetre bizonyos, hogy Szentkuthy messze túllépte a hagyományos és méginkább a közismert regény-definiciók határait, annyira hogy regénynek mondani a breviáriumot első pillantásra ráfogásnak látszik. Elsősorban formailag. A formátlanság különben is a regény-meghatározások egyik sarkalatos pontja, bár mindig kiderül, hogy a formátlanság ez esetben nem más, mint egy egészen stabil formának a másik neve. Nem így a breviárium esetében. A formátlanság itt program. Negatív program. „A valóság is, értelmezése is nonszensz" — írja egyhelyütt Szentkuthy: a breviárium formája is nonszensz. Vagy ahogyan a *Fekete reneszánsz*ban mondja:

> Forma akart lenni, és időt virágzik: a nem-formát.
>
> Sz. O. B. I. 261.

Ez az időt virágzó nem-forma a *Szent Orhpeus breviárium*ának „formája". Regény-formája. Másszóval megnyitotta önmaga előtt a formává válás, a formává érés útját, bár mindvégig tudja, hogy ez az út nem kecsegtet a célbaérés reményével. Ezért összpontosít elsősorban az időre, de nem a folyamatosságra, nem a jelenségek egymásutánjára, hanem az időn kivüliségükre, olymódon hogy mindent egy időegységbe — napba, órába — kíván sűríteni. Ez az időre való „ráállás" azonban, sajátos, de egyáltalán nem paradox módon, formává alakítja — egyszerűen stabilizálja — a nem-formát.

Figyeljük meg ezt közelebbről éppen a *Fekete reneszánsz* példáján:

> Valóban, ha valaki napokban él s nem órákban vagy években, úgy én vagyok az. Ez az egyetlen egység, az egyetlen élet és az egyetlen műforma is. Reggeltől estig. Nem szerelem, mely holnap is tart, nem isten, mely holnap is kisért, nem élet, mely holnap is feltámad.

Ês Szentkuthy példát is említ:

> Az öreg Tiberius volt az, nem a szíriai helytartó, aki az egyetlen napnak ezt a mitikus-művészi egységét annyira érezte, hogy minden lakoma után, a kosszarvakká görbült sárga gyertyák, a forrásokhoz hasonlóan kócos hetérák, és a hirtelen feketébe pakolt részeg vendégek közepette: eltemettette magát.
>
> Sz. O. B. I. 171. o.

Majd később, a közismert Velence-fejezetben:

> Most is *egy* napra akart Velencébe utazni, hogy végre misztikusan beteljesedjék idő és tér egymásba-növése: egy-egy óra egy-egy templomkővel, egy-egy perc egy-egy tengerhullámmal... Tehát ezt az egyenlet-láncot kiélni: egy nap — egy angyal — egész Velence.
>
> Sz. O. B. I. 255—256. o.

De nemcsak az időnek ez a misztikus *egy*-be fogása határozza meg a *Fekete reneszánsz* egész narratív struktúráját, mégpedig olymódon, hogy az egy napba, az egy órába, az egy percbe sűrítés tendenciája *zárja ki* a regényből a történetet, a cselekményességet is, s ez teszi fölöslegessé a szürrealisták és Szentkuthy által is oly nagyon megvetett leírást, hanem éppen ez az *egy pillanat* — most már egyáltalán nem misztikusan, hanem nagyon is realisztikusan — utal a mű érzelmi forrásvidékére:

> Az aszfalt-peronon egy sovány nő állt, vászonból készült strandruhában. Egyelőre háromhangú skála volt: irtózatos nagy fekete kalap, hullámzó kel-levél karimával; alatta tűzvörös vagy cinóber haj — s a kezében egy óriási illusztrált lap, lila képekkel: a födelén persze egy meztelen bokszoló vagy vízipólos.
>
> ...
>
> Ekkor született meg, ha talán kissé törvénytelenül is, de végérvényesen IV. Sixtus s vele Brunelleschi, s az egész lug- és sav-reneszánsz.
>
> Sz. O. B. I. 220. 221. o.

Ebbe a kissé frivol és Szentkuthyra oly jellemzően ironikus képbe épül bele az egész fekete reneszánsz, ez a „legléhább hangzási és egyéb asszociációkra" épülő „fekete melodráma".

Több szempontból is fontos mozzanata ez a műnek. Legelőször is, többszörös ismétlődésével, az *egy* pillanat, az *egy* óra, az *egy* nap formát teremt. Az epizódok, a részletek, a történelmi időben egymástól távolra eső jelek és jelenségek — mondjuk az aszfalt peronon álldogáló strandruhás nő és IV. Sixtus s vele Brunelleschi, az építész — találkozása és egybekapcsolása, csak az ilyen egy pillanatokban, egy órákban, egy napokban lehetséges és ilymódon formát teremt, stabilizálja a narrációt, mégpedig úgy, hogy megszabja határait, ahogyan az ember bőre is megszabja a halál határait:

> ... a halálban pontosan csak mi halunk meg, a bőrünkig; már a légy is, mely a bőrünkön van, él tovább.
>
> Sz. O. B. I. 199. o.

Vagyis, ami ezen az *egy*-en túl van, az már valami más, egy másik élet, egy másik „fekete melodráma".

S ennek a nem-formából kibomló formának az írói eljárásra és módszerre nézve is meghatározó szerepe van.

Említettük már, az *egy*-re mint egészre való összpontosítás *kizárja* a történetet és cselekményességet, fölöslegessé teszi a *leírást* és helyükre a katalógust és a katalogizálást állítja: mondjuk egy reneszász templom köveinek lajstromozását, vagy egy teljesen fiktív szótár (persze, latin szótár) teljesen önkényes szófejtés-sorát. Vagyis, nem a pillanatnak, az egy napnak a leírása, hanem az egy pillanat, az egy időegység összes elemeinek, összes vonatkozásának és viszonylatának leltárja. Ez a breviárium írói eljárásának és módszerének meghatározó mozzanata.

Ebből következik Szentkuthy írói, elbeszélői gyakorlatának alapműfaja: a kommentár.

> Kommentálok — a tragikus az, hogy meg vagyok győződve, hogy nincs más értelmes és izgalmas műfaj a világon, mint a kommentár, vagyis egy könyv, egy emberi arc, egy millió-sejtű virág vagy tízfelvonásos eseménysor elemről elemre való követése — de ugyanakkor, holmi kiírthatatlan „művészi érték"-ből (micsoda plebschicane), formai vagy színészi hajlamból, tán szerkesztő ravaszságból kifolyólag is, gyötör, hogy a valóságnak (legyen az Szent János szövege vagy idegen emberi arc) ez a lépésről lépésre való követése a legnagyobb művészet-tagadás, forma-taposás és szerkesztés-káromlás.
>
> Mert a kommentár tragikus lényegéhez tartozik, hogy néha legelől legyen a climax, s legvégül (ahol pedig a hatás fortissimójának kéne lennie) még egészen enyhe, kis-filológiai, aránylag élménytelen részek álljanak.
>
> Sz. O. B. I. 240. old.

A kommentár műfaja tragikus és Szentkuthy mégis ennek a törvényei szerint jár el. Nem írja le a jelenségeket, hanem követi azokat, nem mondja el a történetet, hanem megfigyeli, elemről elemre lajstromba veszi a tízfelvonásos eseménysort és a millió-sejtű virágot, miközben tudja, hogy ez a legnagyobb művészet-, forma- és szerkesztés-tagadás, de azt is nyilván tudja, hogy ez a nosztalgia a hagyományosan történetet előadó és jelenségeket leíró „művészet" után álnosztalgia, voltaképpen a nosztalgia tárgyának a megszüntetése, radikális tagadása. Ezért tekinthető a negatív program Szentkuthy Miklós regényírása programjának, ezért a nem-forma regényei formájának.

Másszóval a *Szent Orpheus breviárium*ának eddig megjelent nyolc könyve joggal vehető nyolc regénynek. De milyen regénynek? Vajon szürrealistának? Újra előttem a kérdés tehát: hogyan látható Szentkuthy Miklós — most már mondhatom — *regényírása* a szürrealista regény távlatából?

Köztudott, az avantgarde irányzatok legfontosabb műfajai a vers és az esszé, s az is, hogy ezek az irányzatok aránylag későn hódították meg a narratív műfajokat. S akkor sem végérvényesen. Amit mi sem bizonyít meggyőzőbben, mint az, hogy az avantgarde irányzatok versei és esszéi máig frissek, tartalmasak, nem egyszer példamutatók, az avantgarde próza viszont, de elsősorban az avantgarde elbeszélés és regény, leginkább csak irodalomtörténeti tény, adat, vagy — leggyakrabban — egyfajta előzmény, amelytől azonban nem lehet, nem is szabad megtagadni az eredetiséget, a felfedezés képességét. Éppen ezért az avantgarde-dal érintkező regényekről, elbeszélésekről az irodalomtörténet általában nem állapít meg egyértelmű irányzat-jelleget, inkább a megőrzött, vagy átvett stílusjegyekre figyel fel, arra például, hogy mivel tartozik egy huszadik századi „nagy" regény az avantgarde irányzatoknak. S valóban, az európai és nemcsak európai mai prózaírás tudatában legtovább élő szürrealista regénynek sincsennek az irányzat történeti zártságát túllépő nagy művei, inkább számottevő és rendkívül jelentős dokumentumai, amilyen például Aragon korai prózája, René Crevel *Babylone*-ja, vagy — a legismertebb — André Breton

Nadja című műve. Ha a *Nadja* egyáltalán regény a szó mai, vagy tegnapi értelmében. (Marko Ristić, a szerb szürrealizmus ma is élő apostola, meglepetéssel állapítja meg például, és természetesen rosszallóan, hogy Breton művének cseh fordítása regénynek jegyzi a *Nadja*t.)

S éppen Marko Ristićnél kell megállni egy pillanatra, hogy megközelíthessük a szürrealista regény kérdését. Marko Ristić, az egyik legizgalmasabb szürrealista prózai vállalkozás a *Mérték nelkül* (Bez mere) szerzője 1935-ben egy kivételesen érdekes tanulmányt írt a regényről, a regény — és általában az irodalom lehetőségeiről. Jellemző a tanulmány címe: *Előszó néhány meg nem írt regényhez és az előszó naplója* (Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora). A tanulmány két, a harmincas években nagyon időszerű irodalmi folyamatot állít kapcsolatba egymással, az érett szürrealizmus időszakát, Aragon kiválását és Breton következetes kitartását egyrészről és a szovjet irodalomban lejátszódó folyamatot, a harkovi írókongresszust, a szocialista realizmus doktrinájának születését, s mindezt egyre növekvő izgalommal és intellektuális felelősségérzettel a fasizmus térhódítása miatt. A tanulmány születésének fontos adaléka az is, hogy éppen ebben az időszakban növekszik az egész jugoszláv szellemi életet meghatározó méretűvé a baloldal irodalmi (és nemcsak irodalmi) vitája, melynek középpontjában Krleža áll, s vele együtt a belgrádi szürrealista kör, míg szemben velük az ún. új realizmus, a szociális irodalom (valójában a szocialista realizmus fedőnevei) képviselői.

Ebben a kivételesen „tartalmas" szituációban születik Marko Ristić tanulmánya, mely arra törekszik, hogy a szürrealizmus elveit és a harkovi írókongresszus előírásait párhuzamba állítva megtalálja az érintkezési pontokat, azzal természetesen, hogy semmiképpen sem kívánja Aragon példáját követni és élesen bírálja a hazai új realizmus programját. Nem sikertelen Marko Ristić párhuzam-keresése, hiszen a szürrealizmus nem egyszerűen művészeti vagy irodalmi program, hanem egyúttal a megismerés felelősségének, a társadalmi gyakorlatnak is programja. Ami mégis egyfajta sikertelensége ennek a tanulmánynak: az, ami helyett készült. *Meg nem írt regényekhez készült előszó ez*, s a tanulmány naplója, ha nem is egyértelműen, de utalások formájában mindenképpen, azt is kimondja, hogy az író nem tanulmányt, hanem regényt írni vonult 1935-ben a hegyek közé, de a regényt, a regényeket nem írta meg. Másszóval, már nem lehetséges a *Mérték nélkül* világa és írói gyakorlata. Az új szituációban, a történelmi folyamatok ezen időszakában, a harmincas évek közepén már nem lehetséges a Marko Ristić képviselte szürrealista regény.

Az általunk vizsgált *Fekete reneszánsz* 1937-ben íródott (1939-es jelzéssel jelent meg). Marko Ristić tanulmányának jelzései szerint tehát lehetetlen mint szürrealista regény. Még merevebben fogalmazva, szürrealista regényként a harmincas évek végén a *Fekete reneszánsz* anakronizmus.

De lehetséges és indokolt-e egy ilyen merev megállapítás? Semmiképpen sem. Mégpedig nem azért nonszensz ez a könnyen adódó merev következtetés mintha Szentkuthy Miklós nem élete (élhette) volna át ugyanazt az intellektuális szituációt és felelősségérzetet, mint Marko Ristić tanulmányának írása közben, hanem azért tarthatatlan, mert Szentkuthy Miklós

a szürrealista regénynek egy tudatosabban (Marko Ristić *Mérték nélkül* című munkájánál tudatosabban) kidolgozott változatára ismert rá ebben az időszakban, mégpedig a szürrealizmussal már „megfertőzött" *Ulysses* (1922) ismeretében. Ő ekkor már tudja, hogy a szürrealista regény lehetséges a szürrealista vers közismert ismérvei: mondjuk az automatikus írás, a szürrealista kép *nélkül is*, sőt — éppen Aragon meg a *Nadja* példája bizonyíthatta ezt számára — a szürrealista regény éppen a szürrealista vers oly részletekbe menően kidolgozott poetikája *ellenében* lehetséges.

Ezért nincs nyoma sem a *Fekete reneszánsz*ban, de az egész breviáriumban sem az ún. automatikus írásnak, a látszólag ellenőrizetlen álomlátásnak és látomásnak, de annál több hely jut a szürrealista vers gyakorlatából jól ismert „hasonlatok halmozásának, túlzásának", hasonló és a hasonlított nagy távolságának. De ezek a hasonlatok és metaforák nem a szürrealista vers módjára készülnek, hanem a narráció természetének megfelelően, vagyis központosítva, stabil narravít struktúrák keretében.

Az egész *Fekete reneszánsz* egy ilyen nagy hasonlat, egy ilyen nagy metafora, az „egyetlen metafora". A történelemben való létezés és gondolkodás tragikumának metaforája, mondhatnám, ha nem rettegnék mindennemű ilyen általánosítástól, a mű jelentésének ilyen hivalkodó lefordításától (elszegenyítésétől).

Vegyük inkább sorra a *Fekete reneszánsz* meghatározó jellegű szürrealista jegyeit.

Mindjárt első helyen kell említeni az automatikus írás bírálatát:

> Ez a melankolikus „menni, menni"-hangulat oly erős, hogy az embernek spontánul eszébe sem jut (van-e valami, ami spontánul jut az ember eszébe?), hogy mi a függőleges és mi a vízszintes, mi a torony és mi az út?
>
> Sz. O. B. I. 217.

Spontaneitás nélkül nyilván nincs automatikus írás, de nincs az „őszinteség" a „nyiltság" látszata nélkül sem:

> Nincs demoralizálóbb, butább, mint a tenger: a néma víz, mely olyan, mint minden „nyiltság" és „őszinteség": nincs mondanivalója.
>
> Sz. O. B. I. 225.

A spontaneitás és az „őszinteség" kiiktatása egyrészről a „skálázó, katalogizáló hajlamnak", másrészről pedig a gondolkodásnak, egyféle „megnyugtató izgalomnak" nyit utat, valaminek, ami kitartható, fejleszthető és alakítható, s nemcsak megszakítható s esetleg újra felvehető, de sohasem a megszakítás helyén, amilyen a csak rövid távra alkalmas automatikus írás. Nem szürrealista írói eljárás, inkább a szürrealista gyakorlat tagadása, visszája, s hogy mégis szürrealista stílusjegynek s írói magatartásnak tekinthető, azt a vele egyidejűleg jelentkező leírás-tagadás bizonyítja.

Breton már az *Első Manifesztum*ban így kiált fel: „És a lírások! Milyen páratlanul semmitmondók!" A szürrealista próza leginkább a leírások

elkerüléséről, tagadásáról ismerhető fel. Ezt bizonyította Szentkuthy kommentár műfajának megjelölése is. De még ettől is egyértelműbb ezen a helyen:

> Mikor ezeket a gardonei ciprusokat írom le (nevetséges szó „leírni": minden szellemi művelet lehetséges, csak éppen leírni valamit nem lehet, nem lehet soha!)...
>
> Sz. O. B. I. 217.

Breton csak „semmitmondónak" nevezi a leírásokat, Szentkuthy még radikálisabban, lehetetlennek. És ha lehetetlen a dolgok, a jelenségek leírása, akkor megint mi marad más, mint a katalogizálás, a kommentálás, a gondolkodás.

S ezen a helyen már egyértelműen meg lehet mondani, Szentkuthy szürrealizmusának, és szürrealista regényének harmadik, de talán legfontosabb ismérve, az esszeizmus. Szentkuthy Miklós olyan esszét ír a szürrealizmus leple alatt, amely végső konzekvenciájában, a kommentálás tragikumának megvalósulásában, epikai világképpé nemesedik.

S ennek az esszeisztikus (szürrealista) regényírásnak legfontosabb irodalmi, tehát „regényes", regényszerű közlésformája a szürrealista versből átvett, de átértelmezett és átalakított szürrealista kép; az egész fejezetekké, sőt egész regénystruktúrákká növesztett narratív (intellektuális) szürrealista kép, melynek természetéről Szentkuthy Miklós maga számol be a már említett *Kanonizált kétségbeesés*ben:

> És mi volt a célom, vén Breviaristának? A világegyetem minden objektumának és historikumának egyrészt legpontosabb és legrealisztikusabb rögzítése, definiciója, — másrészt a Világ legeslegtávolabb eső dolgainak: összefüggésbe, kapcsolatba hozása, térben és időben.
>
> Ha azt mondom egy női mellről, hogy aligkonvex bársonyháta egy fészekszélen billegő madárnak: a realitás maximális, materiális ábrázolására törekszem.
>
> Ha azt mondom egy női mellről, hogy „lilakölnis légbuborék, öngyilkos (Ísiskopoltyús) aranyhal fölött, valami Nílusban vagy kínai császári akváriumban, ahol a halakat tanították be óramutatóknak", — nyilván, sőt a legnyilvánvalóbban *nem* halandzsákkal akarok bolondozni és zsonglőrködni, — *akar a fene!* —, hanem? *Közel* hozni a világ látszólag legtávolibb dolgait és a kozmikus, legszorosabb kapcsolatokat megerősíteni: női mell, évezredes kozmetika, múmia és divatlap, minden folyók örök fodrozódása, Egyiptom, Kína, a halak fantasztikus alakzata, császári és fáraói feudalizmus, dekadencia, perverz játékok — ezek mind kapcsolódjanak össze, illusztrálják a Világegyetem legtapadóbb egységét, ami éppen nem „nevetséges blődkaleidoszkóp", hanem — legmagasabb tudományos cél.
>
> Sz. O. B. III. 302. 303. o.

Hogy ez „legmagasabb tudományos cél" és nem művészet? A kérdésre ugyanaz válaszolható, amit Szentkuthy a kommentálás tragikumáról elmondott, meg azt is figyelembe kell venni, hogy a legtávolabbi dolgok összekapcsolása a szürrealista narratív eljárás legfontosabb mozzanata ugyan, de nem tudomány, inkább áltudomány, vagy még pontosabban, olyan iro-

dalmi (esztétikai) tudomány, mint Jorge Luis Borges ál-enciklopédiája, ál-zoológiája, ál-történelme, ál-filozófiája, ami a szürrealizmus nélkül éppúgy nem volna lehetséges, ahogyan Szentkuthy breviáriuma sem.

Vagyis, nem szürrealisztikus, hanem szürrealista mű a *Szent Orpheus breviáriuma*, és regény elsősorban. Igazi értékei is ebből következnek, nem puszta szürrealizmusából.

2. A szürrealista „szöveg-regény"

(Jegyzet a „radványi kastély Parkjá"-ról)

1.

A *Fekete reneszánsz* és a *Kanonizált kétségbeesés* alapján Szentkuthy Miklós szürrealista regényírásának három fontos —negatív— elemét, konstitutív elvét emeltük ki:

1. *az automatikus írást,*
2. *a leírást,*
3. *az esszéizmust.*

Ennek az utóbbinak sajátosan „breviarista" műfaji változatával: a *kommentárral* bővebben is foglalkoztunk.

Most a *Szent Orpheus breviáriuma* hatodik könyve, az 1942-ben készült *Vallomás és bábjáték* című „szöveg-regény" *egy* részletének értelmezése (elemzése?) *előtt* a fenti három mozzanathoz néhány megjegyzést kell fűznünk, majd pedig — feltételesen, viszonylagos biztonsággal — definiálni, hogy mit tekintünk *„szöveg-regény"*-nek.

(*Az automatikus írás „bírálata"*) Szentkuthynál az automatikus írás közismert és szürrealista eljárásként törvényesített változata: a kontroll nélküli „szabad asszociációk" közlése közvetlen formában nem fedezhető fel. *Közvetetten* azonban annál meggyőzőbb alakban. Ez a közvetettség nem tünteti el, inkább hangsúlyossá teszi az automatikus írást, mint közlésformát. A közvetettség itt egyfajta „racionalizálást" jelent: az automatikus írás racionalizálását. Nem paradox, hanem határozottan ellentmondásos változata ez az ész ellenőrzését, a ráció közbelépését mindenképpen elkerülni szándékozó szürrealista eljárásnak. A radványi kastély Parkjáról szóló rész elemzésének egyik célkitűzése, hogy a racionalizálás *nyelvi* eszközeit kiválasztva bizonyítsa: a Szentkutynál észlelhető *racionalizálás*: *az automatikus írás „bírálata"*, *valójában az automatikus írás affirmációja.*

(*A megvetett leírás újraértelmezése: a szürrealista kép prózai változata*) Köztudott, hogy minden szürrealista kiáltvány és szinte minden szürrealista — prózai — szöveg mélységes megvetéssel beszél a leírásról. Ezt több szempotból is szem előtt kell tartani. A leírás a szürrealisták számára egyrészről a külvilág „másolásával", a látható tükröztetésével megegyező kate-

gória, másrészről pedig a hagyományos és szerintük „kifagyott" „realista" regény alapvető formateremtő eszköze; ezért érdemesül megvetésükre, ezért mondja az Első manifesztum a leírásokat „páratlanul semmitmondóknak" és deklarálja Szentkuthy, hogy „minden szellemi művelet lehetséges, csak éppen leírni valamit nem lehet". A leírás visszautasítása a szürrealizmusban a fantasztikum, az álom, a fikció, az irracionális kapujának megnyitása, lehetőség „az értelmen túli" megragadására.

A szürrealizmusnak ez a határozott álláspontja azonban szükségessé teszi a leírás-kategória egy másik, nem a „másolást" célzó jelentés-elemének kiemelését. A leírást ugyanis a szürrealizmus — főként a szürrealista próza — sem kerülheti meg. A szürrealista irodalom nem a „láthatót" írja le, ez bizonyos, de hogy *leír* valamit ehhez sem fér kétség: az álom, a fikció, a fantasztikum szövegbe *írva*, le-*írva* létezhet csupán. A leírás ilyen értelemben *szöveg-teremtés* és ezen belül a fantasztikumnak, a fiktívnek, az álomnak, az irracionálisnak a *teremtése* is. A leírásban, ha szürrealista szövegről van szó, az *írást* mint a gondolkodás, az érzés gyakorlását (gyakorlatát) kell hangsúlyozni. A radványi kastély Parkját „le-*író*" regényrészlet elemzésének *másik* célja, hogy az így értelmezett — szürrealista — *leírás* meghatározó (konstituáló) mozzanatait vegye számba.

(*Az esszéizmus mint a sajátosan (prózai) szürrealista kép megformálásának eszköze*) A szürrealizmus története számontartja, hogy a szerb szürrealimus első nagy prózai vállalkozása Marko Ristić *Bez mere* (1928) című regénye egyik nagy fejezete *változatlan* formában jelenik meg a szerző *Od istog pisca* (1957) című esszékötetében. Ez nem véletlen és nem ritka jelenség. Szinte minden szürrealista prózai szöveg tartalmaz esszéisztikus *betéteket*, gyakran egész fejezeteket, még többször azonban fejezetekbe, bekezdésekbe, mondatokba ágyazottan, még akkor is, ha az ilyen beágyazások a szöveg asszociációs koherenciáját szüntetik meg. Arra lehet ebből következtetni, hogy az általánosan elterjedt *ismeret* ellenére a szürrealista szövegek — itt most elsősorban prózai szövegekre kell gondolni — igen nagy mennyiségű *intellektuális* anyagot tartalmaznak. Filozófiait és mitológiait elsősorban. Ám nem ritkábban történelmit és etnológiait, művészettörténetit és természettudományost. Ezzel függ össze Marko Ristić egyik megjegyzése is, miszerint a szürrealista gyakorlat — az automatikus írás, a leírás — voltaképpen *gondolkodás*. Szentkuthy szövegeiben ez, más szürrealistának minősíthető regényektől és elbeszélésektől eltérően, hangsúlyos formában mutatkozik meg: a szentéletrajzok, a szentolvasmányok, maga a breviárium is erre utal. A Szent Orpheus-füzetek azonban nem tekinthetők, hangsúlyosan megmutatkozó *intellektuális* anyaguk ellenére sem, többé kevésbe összefüggő gondolatok „gyűjteményének" és semmiképpen sem *rendszerének*, mert ez az intellektuális anyag Szentkuthynál *képpé* alakul át, mégpedig olymódon, hogy ezzel kielégítődnek az ún. „szürrealista kép" kritériumai *is*. A radványi kastély Park-részletének elemzése, harmadsorban, azokat a — nyelvi — *transzformátorokat* tekinti át, amelyek lehetővé teszik az intellektuális tartalomnak (anyagnak) szürrealista képpé való átalakulását.

2.

(*Regény helyett „szöveg-regény"*) A szürrealizmus egész irodalomszemléletében van egy határozottan kifejezésre jutó „regényellenes motiváltság". A regény nehezebben mozgatható forma, mint a vers, a szürrealista újításokat, de elsősorban a szabad asszociációkat formáló automatikus írást, a leírás megkerülését, a nagy mennyiségű intellektuális anyagot nehezen abszorbeálja. Ezért maradt az irodalmi szürrealizmus uralkodó műfaja az ún. „szürrealista vers", amely nem fejt ki ilyen ellenállást. Másszóval, a szürrealizmus *regulatív* elvárásait (előírásait) betartó prózai szövegek inkább tekinthetők a forma kötöttségeit és szabályosságait el nem ismerő, ami egyúttal azt is jelenti, hogy mindig „újra-teremtő" „szürrealista versnek" vagy „szürrealista esszének" mintsem „szürrealista elbeszélésnek" vagy „szürrealista regénynek". Annál is inkább, mert az ilyen vers könnyen „csap át" prózába, az ún. „prózavers" sajátos típusát teremtve meg, mely éppúgy „hangzik", mint a látványosan *sorokra* tördelt — tehát „hagyományos" — *szürrealista vers*. Ám a szürrealista verseknek ez a gyakori „átcsapása" a látszólag tagolatlan prózaformába csak a vers határait bővíti, és nem — vagy csak alig járul hozzá a „szürrealista próza", éppenséggel a szürrealista regény, illetve elbeszélés kialakításához.

Vannak szürrealista szövegek: *prózai szövegek*, amelyek szorosabb rokonságban vannak a szürrealista verssel, mint bármelyik prózai formával.

(*Egy kitérő: lírai betétek a szürrealista regényben*) A regény nyújtotta ellenállás a szürrealista újításokkal szemben oda *is* elvezetett, hogy a szürrealista regény örve alatt „szürrealista versek" épültek be a regény szövegébe: Marko Ristić *Bez mere* című regényének egy másik fejezete a szerzőnek *Nox microcosmica* (1955) című *verseket* tartalmazó kötetében *is* megjelent. Aligha emelhetünk szót az ilyen betétek ellen, különösképpen a „szürrealista vers" és a prózavers jelzett közelsége miatt. Ezek nem bontják meg a szürrealista szöveg koherenciáját. Ám ha szürrealista vers helyett „lírai betétek" épülnek be a szürrealista regénybe, akkor kérdésessé válik a szöveg koherenciája. Mégpedig azért, mert a szürrealista versnek prózaversbe való áthajlását, könnyű átcsapását a szürrealista versben mindig fellelhető *narratív* (ha úgy tetszik epikai) középpont az ún. „szürrealista narrativ" teszi lehetővé, s ennek a középpontnak vannak érintkezési pontjai a regény narratív elemeivel, míg az egyszerű lírai betétek, a beágyazódás — a strukturáltság — ilyen feltétele nélkül, kívül maradnak a szürrealista szövegen. A próza *„ellirizálása"* nem eredményez szürrealista szöveget, csak „megszakított koherenciájú" szöveget.

(*A regény ellenállása a szürrealista újításokkal szemben*) Közelebbről kell meghatároznunk a regénynek a szürrealista gyakorlattal szembeni ellenállását; ez talán magyarázatot ad arra is, honnan származik a szürrealizmus regényellenes motiváltsága.

Paradox módon az ellenállás okait a *formátlannak* tartott prózai műfajok, elsősorban *a regény formai szigorúságában* kell felismerni. A regény szigorúbb műfaj semhogy „engedhetne" a szürrealizmus ellenőrzés nél-

küli automatizmusának, ugyanis vannak olyan *állandó* elemei, amelyek nélkül a regény nem lehetséges. Ezek közül első helyen a *történetbázist* kell megemlíteni, azt hogy *valak vel* („hős", „elbeszélő", „jelenség", „tárgy") *valahol* („hely", „élethelyzet") *valamely időben* („emlékezés", „jelenetezés") *valami történik*; ezek közül az elemek közül bármélyik lehet (akár mindegyik is) *fiktív*, sőt *absztrakció* is. A történetbázis nem egy folyamatos lejátszódás (valakinek egy napja, vagy életrajza), az is lehet, persze, hanem legáltalánosabban úgy határozható meg, hogy a fenti elemek bizonyos módon *kapcsolódnak* egymáshoz, viszonyba kerülnek egymással. Ez a kapcsolódás, ezeknek a viszonylatoknak a kialakulása pedig a *megszövegezési eljárások* függvénye. Ezeket lehet a regény állandó elemei közül (a *történetbázis* mellett) második helyen (de nem másodsorban) megemlíteni.

A *történetbázis* és a *megszövegezési eljárás* tehát a regény olyan két állandó eleme, amelyek *egyrészről* lehetővé teszik a regényvilág felépítését, *másrészről* pedig a regény minősítését. Regényvilág alatt azt a *fikciót* értjük, amely egy adott szöveg alapján és e szöveg közvetítette tényállásokból épül fel, míg a regény minősítésén a szöveghez hozzárendelhető stilisztikai, műfaji, esztétikai (hatás) tényezők összefüggéséből kiolvasható specifikumok rendszerét értjük.

A regény e két állandó eleme határt szab, regulatívokat ad az *írás* számára, ami azt jelenti, hogy *egyrészről* általánosan csökkenti a regénynek mint „szabad formának", mint „formátlan műfajnak" értelmezési lehetőségét: „szigorú" műfajjá teszi; *másrészről* pedig leszűkíti a szürrealista módszer: az automatikus írás, a leírás tagadása, a szürrealista kép (esszéisztikusan, intellektuális anyagból formált kép) alkalmazásának lehetőségét.

A lehetőségeknek ez a *leszűkülése* a viszonylag bizonytalan jelentésű „szürrealista regény" fogalma helyett a *szöveg-regény* fogalmára tereli a figyelmüket.

(*A szöveg-regény meghatározása*) A szöveg-regény fogalmának bevezetésével nem egy egyszerű *fogalomcserét* alkalmazunk. Az ilyen cserékre mind az irodalom-*történeti*, mind az -*elméleti* gondolkodásban csak akkor van szükség, ha ezáltal lehetővé válik egy nagyobb szövegkorpusz (a „szürrealista regény") *megkülönböztető jegyeinek* közelebbi meghatározása és ezen belül az egyedi szövegek specifikus jegyeinek kiválasztása és körülhatárolása. Azt reméljük, hogy a szöveg-regény fogalma alkalmas erre.

A fogalom definiálása helyett a fogalom összetevőit kíséreljük meg kiválasztani.

A szöveg-regény konstitutív elemei:

1. *történetbázis*

1.1. *szubjektivitás* (a szürrealista szövegek szerzője mindig önmaga felé fordul: a „narrátor" *saját* asszociációit, álmait közli; az automatikus írás gyakorlatilag csak én-formában lehetséges);

1.2. *élethelyzet* (a szürrealista próza-szövegekhez a „hol?" kérdéseire az élethelyzetre és nem a helyre vonatkozó adatok [tények] rendelhetők

elsősorban; az élethelyzet határozza meg a helyet és nem a hely az élethelyzetet); Velence nem hely, a Park sem az; élethelyzet;

1.3. *jelenidejűség* — egyidejűség (nem a grammatikai jelen itt a meghatározó mozzanat, hanem az időhatárokat eltörlő, a perceket felduzzasztó és az évszázadokat lecsökkentő jelenidejűség és egyidejűség; egyfajta fiktív *itt-idő* dominációja)

1.4. *belső megtörténés* (a szürrealista próza-szövegekben eltűnik a folyamatos történet, a homogén vagy lineáris narratív közlés; a megtörténés helyére a *történés* lép, amit az automatikus írás fedez fel és teremt meg).

2. *megszövegezési eljárások*:

2.1. az *automatikus írás* és ennek változatai;

2.2. *a leírás*, a realista „mázolás" tagadása: a le-*írás;*

2.3. az intellektuális töltésű *szürrealista kép.*

3.

(*Szentkuthy Miklós „szürrealista" szöveg-regényei*) A szövegregény fenti konstitutív elemei alapján közelebbről határozható meg az a *regényfogalom*, amelyet Szentkuthy Miklós dolgozott ki és ezen belül specifikálhatók az ő szürrealista *írásának* megszövegezési eljárásai.

Szentkuthy Miklós nem fogadhatta el hiánytalanul és következetesen a szürrealizmus szabályzó-rendszerét; változtatott rajta, el azonban nem vetette.

Kialakította a *szöveg-regény* formáját, amely egyrészről *megőrzi* a regény állandó jegyeit (a történetbázist és a megszövegezési eljárásokat), másrészt ezeket a jegyeket olyan tartalommal tölti fel (vagy olyan tartalomból vonja ki), amely eleget tesz a szürrealizmus irracionálisra, valóságon túlira épülő kritériumainak.

Ezzel kettős célt ért el: elkerülte a szürrealista szövegek „homályosságait" szerkezeti és nyelvi szabálytalanságait. A nagy szürrealista festők, René Magritt és Salvador Dali képkompozicióinak *tiszta fényei* ragyogják be az ő művét — mondatait— is. A megszövegezési eljárások tiszta, ragyogó fényben mutatják meg azt a történetbázist, s ez regényfogalmának másik eredménye, amely nem ismer külső, *elidegenítő* határokat, lehetővé teszi tehát a szövegalakítás szabadságát, minthogy minden, ami az ő műveiben lehetséges, csak *szövegszerűen* (szürreálisan) lehetséges. Ezért kell az Orpheus-füzetek (és a *Prae*) esetében is szürrealista szöveg-regényekről szólnunk és nem „szürrealista regényekről".

4.

(*Minta I.*) A *Vallomás és bábjáték* a „radványi kastély Parkjá"-ról szóló része, más breviárium-fejezetektől és -részletektől eltérően „önéletrajzi" fogantatású; ezért tekinthető — a szerzői szándéknak megfelelően — az

Orpheus-füzetek *genézise* kulcsának. Nem egyszerűen egy gyermekkori (nyaralási?) emlék *leírása* ez a részlet, aminek a szövegösszefüggésből *kiemelve* tetszhet, hanem — egyidőben, egyszerre — *értekezés* az élményről és az élmény közlése-teremtése, a legközvetlenebb természet-élmény és a történelmi (ál)tudás összefüggésének és együvé tartozásának *példatára*, ugyanakkor *önkommentár* és *önelemzés* és ezzel együtt *program*, *művészi* (írói) *hitvallás*. Ezért *is* külön figyelmet érdemel. Például itt szinte *katalógus*-szerűen fordulnak elő a breviáriumok *meghatározói*:

1. az *alakváltások*:

> „... ez a szétfolyó körvonalú valami, ami az énem (nagyon szemérmetlen szó az „én", de igyekszem olyan hideg távolságból mondani, mint egy tőlem független algebrai jegyet), szívesen ömlik, mint a víz, idegen formákba, Brunelleschikbe és Tudor Erzsébetekbe, hogy kissé beleolvadjon az emberiség egészébe."
>
> Sz. O. B. II. 242.

Az alakváltások ilyen *szemérmetlen* kibeszélése: az ösztönös színész-lét a szürrealista szöveg-regény én-alapúságát is illusztrálja: a breviáriumok *minden hőse* egy-egy ilyen „én"-alakváltás (beleolvadás az emberiség egészébe), ugyanakkor pedig lehetőség az *én*nek mint *tőlem* független létazónek: szöveglétnek a közlésére.

2. *az élethelyzetek:* ugyanezek az alakváltások élethelyzet-váltásokat is jelölnek:

> „a hiúságnak az az alakja, mely ilyen Borgia Ferenc és Tiberius álarcokban keres menedéket, nem élettől buzgó, hanem *halál*-félelemmel teli hiúság: ha nem vagyok bíboros vagy herceg, ha nincs ujjamon királyi gyűrű s vállamon mázsás bizánci aranypalást, akkor már semminek, halottnak, névtelen halálhüvelynek érzem magamat..."
>
> (Sz. O. B. II. 243.)

3. *az időhatárok elmosása: egyidejűség:* az alak és élethelyzetek váltásaiból következően itt minden egyidejűvé válik, jelenidejűvé és itt-létté; minden egyetlen pillanatba sűrűsödik, és ez a sűrűsödés egyúttal maga a

4. *belső megtörténés* is. Jelölje a breviáriumok megszövegezési eljárásainak ezt az utóbbi két változatát egyetlen példa, a Velence-példa, hiszen benne a történelem (az idő) egyetlen pillanatba sűrűsödik és ennek a pillanatnak a megélése az a belső történés ami a szürrealista szöveg-regényben a történetbázis alapvető tényezője:

> „... Velence volt, a pályaudvar kapujából megpillantott zöld kupolás kis templom: víz, romlatagság, katolikum, vad színek, történelem, antik formák, giccses nemtörődömség részegítő ellentmondásaival. Anyám válla fölött álltam, piszkosan, kócosan, ezer poggyász és tolakodó ember között, a csodálkozástól teljesen elvesztve a hangomat, csak halkan dadogva anyámnak: »Látod? ott! látod? látod?«

Azóta vagyok Velencével azonos, azóta érzem történelem és élettan felcserélhetőségét, azóta tudom, hogy komolyság és értelmetlenség, érték és ördögi hazugság milyen kibogozhatatlan szövedéke az élet. Azóta tudom, hogy egy lehullt tátikaszirom̈ban több értelem lehet, mint Platónban, hogy a nagy művészet és a konyhai tortacifrázás között alig van különbség, hogy a nagy kultúrák éppoly naiv rugókon járnak, mint egy magát illegető cseléd vasárnap: *Velence* tett igazi humanistává. De ugyancsak Velence a felelős azért, hogy nem tudok gondolatokat és alakokat másképp, mint ilyen velencei maskarában elképzelni."

(Sz. O. B. II. 244.)

5.

(*Minta, II.*) „A radványi kastély Parkja" ugyanazt a teljességélményt nyújtja, mint Velence; itt is együtt van élethelyzet és történet, itt is az egyetlen felé csúcsosodik az idő, itt is az „én" és alakváltozatai rétegződnek, egy világ kezdődik és egy világ fejeződik be. És mindezzel együtt *kialakul* egy írói módszer is, nem elvontan és kiagyaltan, ahogyan a breviáriumoknak „madártávlatból" való látása során tűnhetne fel, hanem a közvetlen megéltség, a legteljesebb *élményiség* szintjén. Azt jelzi ez, hogy Szentkuthy Miklós szürrealista regényírásának általunk kiemelt három konstitutív elve nem, vagy csak részben intellektuális elvonatkoztatás és kiválasztás eredménye. De figyeljük meg „a radványi kastély Parkja" általunk kiemelt részletét, amelyben a három konstitutív elv egymásba fonódva mutatkozik meg:

„Retorika, csalóka fél- és álmelódiák, katalógus és elemzés, barokk üldözése a valóságnak: mindennek nyugtalan és ezer sikertelenséggel terhes keveréke maradhat csak papiron a nagyon átélt dolgokból. De ezt is megtanultam a nagy, zöld békáktól, amint ott guggoltam közöttük vagy a nádas felőli részen (mikor Jimmy, a zsemlevizsla hajtotta őket nagyképűen a vízbe!), a széles, kalácsos fűben, avagy ezzel szemben, egy kényelmetlen kőre nyomva éppoly közeli kő-csontjaimat — megtanultam tőlük, míg ők meztelen ezüsttel és jeges csiga-zölddel meredeztek sálam, kabátom, kesztyűm, jól ismert félizzadt szagában leső fejemre (legtöbbször, jó békamódra; hátsó combjukkal felém): hogy ne szégyeljek semmit, ne kössön semmi, ne tántoritson el tévedés vagy bukás, úgy beszéljek, ahogy jólesik, oly mindegy, kötött vagy bomlott-e a mű, vagy hogy mű-e egyáltalában, vagy nem mű — ha mű, annál jobb, ha nem, documentum humanum. Én már nem vagyok felelős irodalmaknak, nőknek, szülőknek és mitológiák isteneinek, engem nem vallathat a történelem és leckéztethet az erkölcs: én megtaláltam egyetlen tekintélyemet, jegyesemet és síromat: a radványi Parkban. Ez is hozzájárult, hogy nem éreztem semmiféle »szociális kérdés«-nek még az érintését sem: oly tökéletes boldogság itt élni, oly vallásos és magános, hogy ez mindent igazol. Van »világ« innen nézve?

Nincs. Tehát akkor társadalmi kérdések sem lehetnek. A fűzfák nem emberekről beszélnek, hanem évmilliós mesékről — hiszen csak úgy gőzöl egy ilyen tóparti szomorúfűz alakjáról a legendák végtelen lehetősége. Nem olyanok-e, mint a mesebeli szörnyek, akik mocsarak vagy tengerek mélyéről emelkednek ki, megtartva ugyan valahogy emberi formájukat, de a sok iszap és sűrű tajték beborítja tagjaikat, az ágak olyanok, mint a csepegő tészta vagy jégcsap a Max und Moritz könyvben— ha beleesett valaki a dagasztóba, így nézett ki, mikor kimászott. Midőn a fűzfa

mitológiai esőjében borongok és melegszem, különlegesen megértem, hogy a régi, keleti vallásalapítókat tulajdonképpen sohasem érdekelte (vagy ha igen, csak mellékesen) a szociális kérdés: ők az ember *magánosságából* és a természet *titokzatosságából*, a lélekből és a fűzfákból merítették ihletüket."

(Sz. O. B. II. 254.)

(a) Az idézett részlet a *Vallomás és bábjáték* tartalommutatójában a „magántulajdon és evangélium: a tó, a békák, a szomorufüzek; távol, távol az irodalom világától" „című" szövegrész befejező két szakasza: a kettőspont utáni két jelentéskör — 1. „a tó, a békák, a szomorufüzek"; 2. „távol, távol az irodalom világától" — *megszövegezése*. A „magántulajdon és evangélium" jelentésköre itt *elhanyagolható*, természetesen csak az interpretáció feladatának leegyszerűsítése céljából.

(b) A két szakasz *közlésanyaga* két részre bontható. („Közlésanyagon" azt a *még nem interpretált információbázist* érjük, amelyet a szöveghez közvetlenül rendelhető korrelátumok — amire a szöveg utal — határoznak meg.)

(b) 1. „*Természeti kép*" — „a tó, a békák, a szomorufüzek".

(b) 2. „*intellektuális anyag*" A Tartalommutató itt csak a „távol, távol az irodalom világától" összefoglaló megjegyzést teszi, nem jelöli külön ennek az anyagnak az összetevőit:

2.1. „barokk üldözése a valóságnak"

2.2. az írás „sikertelensége"

2.3. a felszabadult beszéd

2.4. mű és „nem-mű": mű és „documentum humanum"

2.5. a „szociális kérdés"

2.6. a mitológiák és a keleti vallásalapítók

(c) Ami a két részre bontható közlésanyagban szembetűnő: *szoros összetartozásuk*:

— „megtanultam a nagy, zöld békáktól"

— „gőzöl egy ilyen tóparti szomorúfűz alakjáról a legendák végtelen lehetősége"

— „a fűzfa mitológiai esője"

Ez az összetartozás induktív és *értelemező*-jellegű. Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert a „természeti képben" nem tükröződik az „intellektuális anyag", ahogyan a gondolati költészetben gyakran előfordul, hanem a „természeti kép" *indukálja* az „intellektuális anyagot", *előhozza, körülhatárolja, kiválasztja*, másrészről az intellektuális anyag *értelmezi* a „természeti képet": közvetett értelemmel látja el, vagyis *metaforizálja*.

(d) Érdemes első idézett szakaszt záró kérdésre: „Van ‚világ' innen nézve?" is egy pillantást vetni, elsősorban a *világ* szóra. A kérdés legalább *két* világ meglétét feltételezi. Egy „inneni" világot: a radványi Parkét, és egy „onnanit", ami az itt világának távlatából nem létező világ. Itt nincsenek szociális és társadalmi kérdések, itt mese van, vallások és mitológiák, itt „nem vallathat a történelem és leckéztethet az erkölcs".

(d) 1. Ezt a két világot azonban a tartalommutató jelentésének távlatából kell szemügyre venni: „távol, távol az irodalom világától". Ami azt jelenti, hogy a radványi Park *világa* nem az irodalom világa, az irodalom világa a vallató történelemmel, a leckéztető erkölccsel, a szociális és társadalmi kérdésekkel az *ezen kívüli* világhoz tartozik.

(e) A természeti kép és az intellektuális anyag *összetartozása* a szürrealista festészet sajátos kollázs-technikájával tart fenn közvetlen rokonságot. Ezt Max Ernst 1936-ban „kézzel festett kollázsnak" nevezte, ami lényegében azt jelenti, hogy ezek a szürrealista képek *mintha* kollázstechnikával készültek volna, valójában megfestettek, a kollázst alkotó részeket „kézzel festették". Ez a *gyakorlat* — festői eljárás — tekinthető a szürrealista képek (legalábbis egy részük) tiszta ragyogása forrásának.

(e) 1. Ebből az idézett részre nézve a következő megállapítások fogalmazhatók meg:

1.1. Ami a közvetlen jelentés ragyogó tisztaságában mutatkozik meg: „a tó, a békák, a szomorufüzek" *beragyogja* az intellektuális anyagot is: „távol, távol az irodalom világától".

1.2. Ugyanakkor azonban, éppen e tiszta ragyogás útján válik nyilvánvalóvá, hogy itt *sötét* jelentések rejlenek, mesék, mítoszok, a történelem jelentése.

1.2. Azt jelzi ez, hogy a szövegrészletnek legalább két jelentés-szintjét kell vizsgálni:

1.2.1. egy *közvetlent;*

1.2.2. egy *közvetettet.*

Másszóval a radványi kastély Parkja közvetlen ragyogó *látványa* mögött a közvetett (*sötét*) képek egész sorát rejti, éppúgy mint a Velence-felismerés jelenete, ahol Velence *látványa* megszüntette az idő és a tér határait, lehetővé téve ezáltal a jelentések és összefüggések, a gondolatok és érzések, a tapasztalatok és élmények egy pontba sűrűsödését.

(f) Az idézett részlet külön kérdése az első személyű beszédforma. A Szentkuthy-szövegeknek ezt a sajátosságát már említettük az *alakváltozások* jelzésekor. A radványi Park-részlet ezeknek az alakváltozásoknak a *feltételeit* mutatja meg. Ezekben az összesűrűsödött pillanatokban az én számára *minden* szerep lehetséges. Sőt, nemcsak lehetséges, hanem ez a pillanat csak minél nagyobb számú és minél eltérőbb *álarcokban* élhető meg az „én" számára.

Az idézett részlet — semmiképpen sem teljes — *leíró* interpretációja alapján már kiválaszthatók azok az (elsősorban nyelvi) *elemek,* amelyeket dolgozatunk elején Szentkuthy Miklós szürrealista szöveg-regényének (regényírásának) *konstitutív elveiként* jelöltünk meg.

I. Az automatikus írás „bírálata"

Az idézett szöveg határozott formában bizonyítja, hogy az automatikus írás csak közvetett formában van jelen a breviáriumok szövegében. A rad-

ványi Park teljesség-élménye biztos szürrealista alapot adhatott volna a „mérték nélküli" szabad asszociációk közlésére. Szentkuthy nem ezt az eljárást választotta. Megőrizte az élmény szürrealista *magját*: „*barokk üldözése a valóságnak*", de a szöveget racionálisan formálta meg mégpedig a következő nyelvi eszközökkel:

— teljesen szabályos bár többszörösen bővitett *mondatokkal*

— hiánytalanul egyértelműségre törekvő *központozással*

— teljesen szabályos *bekezdésszerkesztéssel*

Ezzel nem szünt meg az írás automatizmusa, ám lehetővé vált az asszociáció-sorok regény-terjedelművé növelése, illetve — ami ugyanazt jelenti — az írás, a szövegezés léthelyzetének huzamos megőrzése.

Kétségtelen, hogy ennek alapján az automatikus írást mint a regény megszövegezési eljárásának módját a „szürrealista vers" megszövegezési módjától eltérően kell értelmeznünk.

II. A leírás újraértelmezése

Egy-két oldallal előbb Szentkuthy — önmagának is „ellentmondva" némi sajnálkozással közli, hogy „annyi bölcs beszéd szól az irodalmi leírás groteszksége s bűne ellen", az idézett részben viszont azt említi, hogy „ne szégyeljek semmit", „úgy beszéljek, ahogy jólesik". Ezzel nem válik problematikussá a szürrealizmusnak a leírás-ellenessége, az azonban világos, hogy *leírás* nélkül — mégpedig az általunk javasolt leírás-értelmezés alapján — képtelenség, lehetetlen a regényírás. A leírás itt azonban nem a radványi Park tavának, békáinak, füzfáinak *leírása*, hanem ezeknek a szövegben való *megteremtése*, mert csak így — a megszövegezéssel létrehozva — *jelenthetik* mindazt, amit jelentenek, alakíthatják ki mindazokat a kapcsolódásokat és összefügéseket, amelyekre a leíró interpretáció során igyekeztünk rámutatni.

III. Az intellektuális anyag mint szürrealista kép

A megszövegezési eljárással *azonos értelmű* leírás teszi lehetővé azt is, hogy Szentkuthy Miklós regényeiben az intellektuális, a gondolati anyag „szürrealista képpé" alakuljon át.

Ezt az *átalakulást* a természeti képnek és az intellektuális anyagnak a leíró interpretációban bemutatott induktív és értelmező összetartozása teszi lehetővé.

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

EGY KÍSÉRLET ANATÓMIÁJA KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE EMIL: ALVAJÁRÓK

Pomogáts Béla

A MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest, Magyarország

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Az *Alvajárók*, hadd mondjuk meg nyomban a kezdet kezdetén, rosszul sikerült regény, egy írói kísérlet kudarca, zsákutcába futó művészi vállalkozás. Miért beszélünk róla mégis, ahelyett, hogy átadnánk a méltó feledésnek, vagy rábiznánk sorsát a bibliográfusokra, akiknek végtére a kevésbé sikerült írói műveket is számon kell tartaniok? Úgy gondolom, éppen a mögötte álló írói kisérlet kudarca, pontosabban ennek a kudarcnak a tanulsága miatt. Hiszen egy írónak s kivált egy kezdő írónak, amilyen Kolozsvári Grandpierre Emil is volt a harmincas évek közepén, több irányba kell tájékozódnia, vállalni kényszerül a kísérletezés kockázatát, s ha valóban írónak termett, tanulságot merít kudarcaiból. Sürgősen visszafordul azokról az utakról, amelyek tehetségétől idegen égtájak felé viszik, s az ingoványos terepen átvágva elindul abba az irányba, amely művészi alkatának és hajlamainak inkább megfelel. Az *Alvajárók* írása idején követett útvonal a fiatal Grandpierre számára is ilyen zsákutcának bizonyult, regénykoncepciójának kialakítása során egymással szöges ellentétben álló írói szemlélet és epikus módszer találkozott, s e kettő képtelen volt arra, hogy szerves és életképes regényvilágot hozzon létre, a művészi kudarcnak ezért okvetlenül be kellett következnie. De szerencsére a tanulság sem maradt el, a pályakezdő regényíró nemsokára rátalált a maga igazabb lehetőségeire.

Valójában ezeknek az igazabb lehetőségeknek a vonzásában indult el, midőn papirra vetette első műveit. A kolozsvári gyermekkor, az épinali textilipari főiskolán szerzett tapasztalatok és a pécsi egyetemen töltött esztendők után Kolozsvári Grandpierre Emil írói útja az erdélyi magyar irodalom rendjében indult, méghozzá annak a „második nemzedéknek" a tájékozódása szerint, amely az erdélyi történelem és hagyomány helyett a nemzetiségi valóságra figyelt, s az erdélyi magyar társadalom szociális, politikai, valamint kulturális feszültségeit fedezte fel. Figyelemreméltó az a névsor, amely az 1931-ben közre adott *Új Arcvonal* című nemzedéki antológia tartalomjegyzékében olvasható: a fiatal Grandpierre Emil olyan írók társaságában lépett fel, mint Gagyi László, Jancsó Elemér, Kovács Katona Jenő, Kovács György, Kováts József, Méliusz József, Szemlér Ferenc, Thury Zsuzsa és Wass Albert a többi között. Ugyanebben az évben jelent meg Kolozsvárott *A rosta* című regénye, amely e „második erdélyi nemzedék"

küzdelmes sorsát és tétova tájékozódását mérte fel. Nemzedéki konfliktusokról adott számot, s minden szenvedélyt messze kerülő realizmussal ábrázolta a feladatait kereső, nem egyszer kallódó fiatal erdélyi magyar értelmiség helyzetét. Társadalomkritikai érdeklődése és erőteljes realizmusa érvényesült már Budapesten megjelentetett két szatirikus jellemregényében a *Dr. Csibráky szerelmei*ben (1934) és *A nagy ember*ben (1936) is.

Mindkét regény bíráló éllel mutatta be a magyar „neobarokk" társadalom belső mechanizmusát, elsősorban mégis egy sajátosan hazai embertipus leleplezésére törekedett. Annak az embertipusnak a szatirikus ábrázolására tett eredményes kísérletet, amely képtelen a körötte lévő valóság igazi megismerésére, s ezért nyomasztó tehetetlenségbe vagy éppen ijesztő erőszakosságba menekül. Kolozsvári Grandpierre Emil valójában már pályája első szakaszán annak a szociálpszichológiai jelenségnek a leírásával és értelmezésével foglalkozott, amelynek később is legfontosabb könyveit szentelte. „Az írót — mondotta mintegy visszatekintve — rögeszméi teszik, s én írásaim nagy részében megszállottan kerülgettem ezt a kórt, a beteg valóságérzéket, s minthogy megmagyarázni nem tudtam, iparkodtam minél részletesebben leírni."[1] Dr. Csibrákyban vagy *A nagy ember* Szilasy Gazsijában ennek a beteg valóságérzéknek a kórtörténetét és káros társadalmi következményeit írta le. Jellegzetesen hazai, sőt kelet-európai jelenséget vett észre, s noha első kritikusai Duhamel Salavinjéhez hasonlították a magyar író kopasz doktorának Goncsárov Oblomovja — s a többi határozatlan, tehetetlen és álmodozó kelet-európai regényhős — volt az igazi szellemi rokona.[2]

A beteg valóságérzék a társadalmi lét kóros tünetének tetszett a fiatal Grandpierre Emil előtt, ugyanakkor olyan jelenségnek, amely magából az emberi léthelyzetből következik. Ifjúságának mesterét a modern dráma világhírű előfutárában: Pirandellóban találta meg, akinek munkásságát 1934-ben terjedelmes tanulmányban (doktori disszertációban) dolgozta fel, s akinek gondolkodása erősen hatott alakuló nézeteire. Természetesen nem dramaturgiai felfogását vette át, hanem ontológiai relativizmusát és ismeretelméleti agnoszticizmusát. „Minden ember — írta az olasz írónak szentelt tanulmányában — áttörhetetlen, áthatolhatatlan magányban él; az ember sziget, melyen kikötni nem lehet; szó, melynek jelentését senki nem ismeri; szín, mely csak egyetlenegyszer tűnik föl, s leírni éppúgy nem lehet, mint a zöldet, a kéket, a sárgát a vaknak. Mindezt másként is kifejezhetni: ahány ember, annyi titokzatos, egyszeri és utánoznatatlan egység, tehát a magányosság éppoly szükségszerű, mint a halál — voltaképpen semmi meglepő nincsen benne."[3] A magányra és értetlenségre ítélt emberi lény hogyan is lenne képes teljesebben megismerni és birtokba venni a körötte lévő valóságot? Szilárdabb létezés és biztosabb ismeret hiján be kell érnie képzelgésekkel és álmokkal, környezetéről legfeljebb az érzelmi reflexiók homályos tükrében vehet tudomást.[4] Az emberi sorsnak, ebben a felfogásban, nincs kitapintható és megfogalmazható belső logikája. „La vita non conclude — idézte

[1] Szabó Dezső és vidéke. In: Utazás a valóság körül. Bp. 1969. Magvető. 77.
[2] Vö. Benedek Marcell: Dr. Csibráky szerelmei. Nyugat 1936. I. 153—154.
[3] Pirandello. In: Legendák nyomában. Bp. 1959. Szépirodalmi kiadó. 128—129.
[4] Pirandello filozófiai nézeteiről: Szabó György: Pirandello. Bp. 1964. Gondolat. 54—73.

a fiatal író mesterét, — az élet nem old meg semmit, az ember untalan újabb és újabb választások kényszere előtt áll. És hiába választunk arc és álarc, látszat és valóság között, a választás mindig megtréfál bennünket, valami véglegesnek, befejezettnek az illúziójával kecsegtet, holott a szüntelen hajtó, bontakozó lét szétvet minden formát."[5]

A Pirandello műveiből tanult relativista és agnosztikus filozófia térítette el a fiatal Grandpierre Emilt attól a realista hagyományokon nevelkedett társadalom- és jellemkritikától, amelyet első regényeiben képviselt, s amelyhez később visszatért. Ennek az intelektuális kitérőnek volt művészi következménye az az álomszerű és erősen szubjektivista ábrázolásmód, amellyel 1938-ban kiadott *Alvajárók* című regényében tett kísérletet. Ez a végül is írói zsákutcának bizonyuló regénykisérlet az életmű rendhagyó fejleményének tetszik, irodalomtörténeti értelemben viszont korántsem számit különlegességnek, minthogy a harmincas évek magyar regényirodalma egy egész áramlatával tart fönn kapcsolatot. Ez az áramlat különösen a Nyugat ún. „harmadik nemzedékéhez" köthető, azoknak a regényeknek, amelyeket ez az áramlat hozott, általában az álom és a játékosság a poétikai szervező ereje. A háttérben ott rejlik a modern angol és francia irodalomnak az az irányzata — Aldous Huxley, Virginia Woolf, Evelyn Waugh, Richard Hughes, André Gide, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Valéry Larbaud, Alain-Fournier és mások idehaza is jól ismert műveire gondolok —, amely maga is nosztalgikusan álomszerű és irónikusan játékos motivumokra építette a regényt, illetve ott rejlik a háttérben az a modern magyar elbeszélő hagyomány, amely Krúdy Gyula és a „ködlovagok": Csáth Géza, Cholnoky László, Cholnoky Viktor, Lovik Károly, Szini Gyula és Török Gyula prózájában öltött alakot. Ennek a harmincas években kibontakozó irodalmi áramlatnak a teoretikus alapvetését Szerb Antal 1935-ben megjelent munkája, a *Hétköznapok és csodák* végezte el: „A XX. századi regényírásban — szögezte le bevezetés gyanánt — mindegyre erősebb lesz a hajlam, hogy a regény visszatérjen a csodához, újra nyiltan és bevallottan fikció legyen, játékos mitológiapótlék, a XIX. század nagy célkitűzései nélkül, de ugyanakkor mélyebb és kevésbé átlátszó célokkal."[6]

A harmincas évek álomszerű és játékos regényeit nem egy szál fűzte azokhoz a regénytechnikai eredményekhez vagy kisérletekhez, amelyeket az avantgarde, közelebbről a szürrealizmus hozott, pontosabban ezekbe a regényekbe részlegesen beépültek a szürrealista irányzat bizonyos vívmányai, legalábbis ezeknek a vívmányoknak a többé-kevésbé pontos ismerete. Az évtized magyar elbeszélő irodalmának (és költészetének) ezt a vonulatát Bori Imre a szürrealizmus „másik" útjának nevezi: „A szürrealizmus »másik« útja — írja — jellegzetesen irodalmi jellegű, felszínén a spontaneitás tüneteivel, az ösztönös rátalálások visszfényeivel. Nem is emlegetik a szürrealizmus szót, de az, ami művészetükben megvalósul, szürrealizmus, szürrealista irodalom, amely az avantgarde-ból úgy táplálkozott, hogy áttörte a Nyugat képviselte irodalmiság burkát, és mintegy a Nyugat csatornáin szívta az iz-

[5] Legendák nyomában. 139—140.

[6] Gondolatok a könyvtárban. Bp. 1971. Magvető. 468—469.

musok nedveit, s megvalósulásaiban »gyengéd erőszakkal« ugyancsak a Nyugat kínálta lehetőségek köreit tiporta meg."[7] A harmincas évek költői és írói valóban tanultak az izmusoktól és a Nyugat korábbi nemzedékeinek eredményeitől, ugyanakkor szembe is fordultak az avantgarde-dal, illetve a Nyugat addigi eredményeivel, s egy olyan elbeszélő strukturának a kialakításán fáradoztak, amelyben egyfelől az intellektualizmus és az irónikus játékosság, másfelől a mitologizmus és a nosztalgikus álomszerűség kapott szemléleti, illetve poétikai szerepet. Olyan regényekre gondolok, mint Szerb Antal *Utas és holdvilág*, Hevesi András *Párizsi eső*, Sőtér István *Fellegjárás*, Jékely Zoltán *Zugliget*, Thurzó Gábor *Az árnyak völgye*, Molnár Kata *Nyári közjáték* és Bóka László *Zenekíséret* című művei. Közéjük tartozik Kolozsvári Grandpierre Emil három, álomra és játékosságra hangolt munkája is: a Pirandello regényeinek vonzásában született (máig kiadatlan) *Dániel és nadrágja: Eduárd* című kisregény, a szóbanforgó *Alvajárók*, továbbá az 1940-ben közreadott *A sárgavirágos leány* című irónikus bűnügyi regény.[8]

Az *Alvajárók* egyes szám első személyben megszólaló hőse értelmiségi fiatalember, némiképp a szerző alteregója, életkörülményeinek vázlatos rajza legalábbis erre utal. Ugyanakkor a pirandellói regény, valamint szinház jellegzetes alakjainak rokona, aki mindig új szerepbe kényszerül, mindig új maszkot kénytelen felölteni, s ahelyett, hogy megpróbálná irányítani saját életét, tehetetlenül sodródik azok között az események között, amelyeket ismeretlen és megismerhetetlen erők irányítanak. „Nem találom a helyem a világban — panaszkodik. — Mindent megpróbáltam, hasztalan. Nincsenek ellenségeim, mégis az egész életem üldöztetésből áll. Otthon kezdődött a szülői házban... S mióta az eszméletemet birom, tart. (...) Én nem látok egyebet a multban, mint csupa oktalan szenvedést... Az oktalanság fáj, a szükségtelenség, a céltalanság..."[9] Szabadulni szeretne ettől a céltalanságtól, oktalan szenvedéseitől, ki szeretne törni fiatal életének béklyói közül, ott szeretné hagyni unalmas hivatalát, amelyben értelmetlen munkával kell vesződnie. „Elutazni szerettem volna — olvassuk töprengéseit, — bucsuzatlan itt hagyni ismerős világom, embereket és tárgyakat, kiszórni minden emléket lelkemből s oly üresen, oly könnyen szállani föl a hosszu, barna vonatra vagy a lomhán veszteglő hajóra, mintha ma születtem volna."[10] Nosztalgiája a teljesebb élet és a tágasabb világ után jólismert a harmincas évek álomszerűséggel és játékossággal átszőtt regényeiből: az *Utas és holdvilág*, a *Párizsi eső*, a *Zugliget* és a *Zenekíséret* hősei hasonló elvágyódást éreznek, s rendre meg is szöknek polgári életük terhes és unalmas kötelességei elől. Utazásuk nemcsak a térben, hanem az időben is folyik: nem csupán Itáliában, Párizsban, Erdélyben és Bécsben keresik a választ sorsuk megoldatlan kérdéseire, hanem ifjuságuk emlékei között is, mintegy nosztalgikus módon újrateremtve ezt az ifjúságot, hogy legalább képzeletben újrakezdhessék elrontott életüket.

[7] A szürrealizmus ideje. Újvidék, 1970. Forum. 153—154.

[8] A kérdés újabb hasznos összefoglalása: Balogh Tibor: A játék-esztétika magyar kulcsregényei a harmincas negyvenes években. Vigilia 1980. 11. sz. 777—785.

[9] Alvajárók. I—II. köt. Bp. [1938] Franklin Társulat. 67.

[10] U. o. 5—6.

Kolozsvári Grandpierre Emil önmagát kereső hőse is a multba vágyódik vissza, de nem egyszerűen a gyerekkorba, amelyről inkább keserű, mint édes emlékeket őriz, hanem valami még korábbi állapotba, a személyes multat megelőző multba, eszmélkedésének ősképei közé. Az utazás fogalma valósággal mitikus értelmet kap nála: midőn szeretőjével Esztergomba utazik, különös révület vesz rajta erőt. „A sarokba huzódtam s kibámultam az ablakon — számol be ennek az utazásnak az élményeiről. — Fölváltva hol hunyott szemmel ültem, félig eszméletlenül, átadva magam a vonat-zakatolás altató ritmusának, hol kipillantottam az ablakon, s éles, jóleső örömmel láttam, hogy a táj lassan eluszik mellettünk, mintha a vonat kiszaladna valahova a világűrbe, mintha a föld leválna rólunk s kettéhasitva nagy darabokban mögöttünk maradna, haszontalanul, mint az alma levágott héja. Testem mintha fogyatkozóban volna, mintha lassan lehántódna rólam minden, ami a földből származott, ami por és hamu, s én pihekönnyen egy új, mámorító szabadság, valami megnevezhetetlen törvényenkivüliség birodalma felé közelednék. Később e szabad és ittasító megkönnyebbülés határozott formát öltött, az utazás élménye elszakadt a tértől, az időben utaztam visszafelé egy régen átélt gazdag órába, hamvasan, friss érzések, barátságos vágyak közé...“[11] Az egyhangú utazás hatására beálló révületben különös „déjá vu“ keríti hatalmába a regény hősét: egy megnevezhetetlen régi utazás emléke támad fel benne egy titokzatos tó partján érzi magát. „Nem annyira az álomszerű viztükörre, a hegyekre, a csendre vágytam — olvassuk —, inkább azokra a dusnedvű érzésekre, amelyek ott, e tó partján virultak ki bennem, ott boritottak be valószinütlenül gyors burjánzással, mint kiaszalódott vidéket, bő eső után, az új életre ébredő növények.“[12]

A titokzatos tó emléke több alkalommal is megjelenik a regényben, mint az elveszített boldogság, valami messze tűnt édeni létállapot rejtelmes szimbóluma. Kolozsvári Grandpierre Emil hőse egyre fokozódó idegenkedéssel szemléli környezetét, mi több, saját magát, s a hegyvidéki tó titokzatos emlékét egy olyan kozmikus megbékélés képzetével köti össze, amely innen van a személyes létezésen és nem ismeri a lét nyugtalanságait. A Pirandellótól tanult agnoszticizmust Jung személyiségelméletével egészíti ki, amelyet minden bizonnyal az 1920-ban megjelent *Psychologische Typen* című munkából meritett. Az *Alvajárók* hőse ugyanis erősen introvertált személyiség, aki mind elégedetlenebb saját egyéniségével, illetve azzal az arculattal, amelyet a világ felé kell forditania, s igazabb önmagát valamiképpen egy személytelen lét ősemlékei között keresi. „Néha — tesz vallomást — ugy idegenkedtem magamtól, mintha valami bolondos kosztümbe bujtattak volna, mintha szüntelenül egy tébolyult álarcos bálban játszanék, egy idegen ember szavait, mozdulatait használnám s idegen sziv dobogna mellemben. Az a sejtelem ijesztgetett, hogy életem utján valahol, gondatlanságból ott felejtettem magam, valaki másnak a lelkébe öltözve indultam tovább, s napjaimat az mérgezi meg, hogy visszaemlékszem e végzetes cserére, anélkül, hogy tudnám, mit vesztettem. Ugy rémlett, a szörnyü félreértés a tó partján történt, itt cseréltem lelket, s ha ide visszatérek, mint könnyelmüen elhagyott szerelmest ölelhetem

[11] Uo. 82.
[12] Uo. 82—83.

magamhoz igazi életemet."[13] A titokzatos tavat és a valódi emberi énjét kereső pesti fiatalember nosztalgikus életérzése a modern irracionalizmus hívását követi, s innen tulajdonképpen nem is kellene hosszú utat megtennie, hogy elérkezzék a szürrealisták világmagyarázataihoz.

A nosztalgikus önkeresés motivumaira épült regény végül mégsem Jung bölcseleti fogantatású pszichológiáját állítja az írói koncepció tengelyébe, hanem egy másik modern lélektani irányzatot: a Freud által kidolgozott pszichológiát. Az *Alvajárók* hőse úgy próbál szabadulni életének szomorú terheitől, sőt a rákényszerült szereptől, hogy a testi szerelem karjába veti magát. Azok a szerelmi kapcsolatok, amelyeket először a vendéglőben megismert kenyereslánnyal, majd a jó társaságbeli Ellával kezdeményezett, valójában menekülést jelentenek önmaga elől. Hasonlóképpen menekülés az a szerelem, amely közte és barátjának menyasszonya, a szüzies Karola között szövődik, s végül boldogtalan házassághoz vezet. Ez a házasság nem is lehet más, Jékely Zoltán korabeli kritikája szellemesen állapítja meg róla: „egy neuraszténiás Daphnis és egy hisztériás Chloé Huxley tollára való szerencsétlen kimenetelű szerelmi kalandja".[14] A földi szerelmet az égi szerelem követi, igazi megnyugvást azonban egyik sem képes hozni, a regényhős személyisége nem tudja visszaszerezni azt a megnevezhetetlen boldogságot, amelyre a tudat kontrollja alól kiszabaduló személytelen ősképek emlékeztetik. Viszonylagos megnyugvás csupán akkor tölti el, midőn tudomására jut, hogy feleségének rövidesen gyermeke lesz: valójában egy ősi és elemi biológiai optimizmus lesz urrá a boldogtalan fiatalember lelki konfliktusain, s oldja fel a történet érzelmi feszültségeit.

Az *Alvajárók* hősének szerelmi és általában emberi kapcsolatai új motivumokkal, következésképp új epikus minőséggel egészítik ki a regény önkeresésre és önelemzésre épülő, erősen szubjektivista koncepcióját. Berecz, a hivatali aligazgató, aki kezdetben rigorózus puritanizmussal ítéli el regényhősünk és Ella szerelmi kapcsolatát, hogy később maga csábítsa el az elhagyott nőt, s váljék valami önpusztító hedonizmus egyszerre ijesztő és komikus képviselőjévé, ugyanúgy a szatíra eszközeivel ábrázolt figura, mint Guszti, az őrültekháza orvosa, aki luciferi cinizmussal hirdeti az egyéniség minden morális tilalomra fittyet hányó megvalósításának tanát, s akinek szerencsétlen menyasszonya, Karola utóbb regényhősünk felesége lesz. Mindkettőjük alakja abban a groteszk képet adó görbe tükörben jelenik meg, amely Pirandello színpadáról vagy Kolozsvári Grandpierre Emil előző regényeiből ismerős. Ez a görbe tükör nem egyszerűen kártékony társadalmi típusok, esetünkben egy emberi formáját vesztett bürokrata vagy egy amorálisan cinikus életélvező leleplezését szolgálja, hanem az emberi lény, illetve az emberi társadalom lényegi képtelenségének pirandellói bölcseletét is kifejezi.

Kolozsvári Grandpierre Emil regénye ugyanis már-már az abszurd irodalom sötét pesszimizmusával tekint az emberi lény tulajdonságaira és

[13] Uo. 83.

[14] Alvajárók. Protestáns Szemle 1939. 223—224.

törekvéseire, kegyetlen káosznak érzi az emberi társadalmat, és semmiféle reményt sem lát az emberi kapcsolatok képtelen szövevényei között, legfeljebb, mint mondottuk volt, a biológiai lét önkénytelen optimizmusát ismeri el. Ezt az ideiglenes meggyőződését viszont nem tudja eléggé kifejezésre juttatni művészileg: ábrázolásmódjában a szürke szín árnyalatai uralkodnak. Az *Alvajárók* valóságképe és társadalomrajza éppen ezért eléggé vértelen, az események meglehetősen vázlatosan haladnak előre, s a regénynek inkább atmoszférája, mint cselekménye van: valójában ennek az atmoszférának a gondos írói kialakításában rejlik egyetlen érdeme. Ezt az érdemét vették észre és méltányolták korabeli kritikusai is: „a félig multban élés — állapitja meg Halász Gábor — elhomályosítja a valóságot"[15]; „az *Alvajárók* lényege — jelenti ki Kádár Erzsébet — egy különös atmoszféranyomás és egy sulyosabb levegőrétegben tévelygő bolygó; nem a mienk. Földje tömörebb, delejes; a regény hősei ugy járkálnak a pesti utcán, mintha óriás légoszlop nyomná vállukat."[16] A regény hőse valóban sűrű atmoszférában, kegyetlen nyomás alatt, nem egyszer szorongásos félálomban próbálja valahogyan rendbe hozni életét és önmagát. „Ugy éreztem — hangzik a könyv első mondata —, hogy a vak sötétségben óriási madár száll felém. A levegő meghullámzott láthatatlan szárnya suhogásától. Mindegyre szükülő körökben keringett fölöttem, aztán hirtelen lecsapott s körmét szemembe vájta..."[17] Gyakran támad olyan érzése, mintha bizonytalanul lebegne a valóság fölött vagy valami ismeretlen világ szakadékaiban: „Félálomban az a sajátságos benyomás keritett hatalmába, mintha kiszakadnék önmagamból, s mint a pára, kóválygó lebegéssel utrakelnék";[18] „Mintha ingoványban élnék, minden lépésem süppedés volt, a lidérces gomolygásban, ami körülvett, semmi világosan megkülönböztethető, semmi végleges, semmi állandó nem tünt föl (...) Megteltem félelemmel, riadt tanácstalansággal, s mint bizonytalanul ingó árny, elvegyültem a többi árnnyal."[19]

A történet nyomasztó légköre, a főhős éber álmai, gyötrelmes hallucinációi és nehéz szorongásai közelítik a fiatal Grandpierre művét a szürrealisták megoldásaihoz. A súlyos atmoszféra mégsem szabja meg teljes mértékben a regényvilágot, az irónikus jellemrajzok, a cselekmény groteszk mozzanatai minduntalan megakadályozzák az *Alvajárók* szorongásos légkörének maradéktalan kibontakozását, mintha irója végül is nem döntött volna abban, hogy az atmoszféra kialakitásának vagy az irónikus jellemtanulmányoknak adjon nagyobb szerepet. A regény ilyen módon sajátos epikai hibrid marad, amelyben a különféle forrásokból — a társadalomkritikai realizmusból, a pirandellói groteszkből, a harmincas évek irónikus intellektualizmusából, sőt a szürrealisták kezdeményezéseiből — származó szemléleti formák és ábrázoló módszerek nem alkotnak szerves vegyületet. Valamiképpen a regénykoncepció egyik alkotó eleme sem képes igazán kifejlődni és

[15] A század gyermekei. Nyugat 1939. II. 108—109.
[16] Alvajárók. Nyugat 1939. I. 338—339. Vö. Lovass Gyula: Alvajárók. Napkelet 1939. 2. sz. 159—160., Rónay György: Új magyar regények. Vigilia 1939. 153—155., Vita Zsigmond: Alvajárók. Erdélyi Helikon 1939. 225—226.
[17] Alvajárók. 5.
[18] Uo. 14.
[19] Uo. 125.

valódi epikai feladatot betölteni. A szereplők egymás közötti viszonya például szinte mértani tervek szerint alakul, s ebben mintha a biztos lélektani megalapozás, illetve a határozott szerkesztés igénye érvényesülne. A regényszerkezet központjában az egyes szám első személyű főhős áll, egyik oldalán Erosz két képviselője: Ella és Karola, másik oldalán a Társadalom két szóvivője: Berecz és Guszti foglal helyet, ugyanakkor Berecz kapcsolatban van Ellával, Guszti pedig Karolával. Mind a négyen jól megfogalmazható szerepet töltenek be abban a neuraszténiás világban, amely a főhős körül kialakul; mint láttuk, az asszonyok a földi, illetve az égi szerelmet, a férfiak az embertelen merevséget, illetve az erkölcstelen szabadosságot képviselik. Ez a túlságosan is kiszámított rendszer igazából nem engedi érvényesülni a szerző lélekábrázoló és társadalomkritikai képességeit, éppen a regény „alaprajzának" geometrikus szervezettsége okozza, hogy a főhős körül kerengő figurák nem igazi emberek, hanem pusztán egy absztrakt rendszer jelképei.

Végül is az *Alvajárók*ban az írói szándék és az írói alkat került szembe egymással: a benső hajlamai szerint racionalista író a modern irracionalizmus egy változatával tett kísérletet, azt a szemléletet és művészi formát azonban, amely az átmenetileg felvállalt gondolati konstrukciónak megfelelt volna, nem volt képes töretlenül érvényesíteni. Ezek a szemléleti ellentmondások okozták a regény művészi kudarcát, majd a továbbiakban azt, hogy *A sárgavirágos leány* szintén csekély esztétikai eredménnyel járó kísérlete után Kolozsvári Grandpierre visszatért a maga eredendő racionalizmusához és realista módszeréhez. Hamarosan tudatossá vált benne, hogy munkájában elsősorban az értelem rendező elvét kell figyelembe vennie, s ragaszkodnia kell a józan ész kartéziánus hagyományaihoz. Halász Gábor esszéíróegyéniségét elemezve félig-meddig már saját eszényeiről tett vallomást: „egyetlen, minden mást maga alá gyűrő vágy hatja át: az öntudat világos körébe vonni, az értelem hajthatatlan törvényei szerint elrendezni mindent, ami látszólag homály, érthetetlenség, ellentmondás".[20] Ezt a feladatot vállalta magára analitikus esszéregényeiben, a *Tegnap*ban (1942) és a *Szabadság*ban (1945), mind a kettőben, Bóka László szavai szerint, „a magyar középosztály önismeretének breviáriumát" írta meg.[21]

Az analitikus esszéregény, mint írói módszer, a sajátosan magyar, illetve Kelet-európai valóság ábrázolását szolgálta, ezt szolgálhatta volna különben, siker esetén, a szürrealista motivumokkal átszőtt regény is, az ábrázolási mód, amellyel az *Alvajárók* tett kísérletet. A magyar próza ugyanis, Kolozsvári Grandpierre Emil meggyőződése szerint, általában olyan társadalmi valóságot mutat be, amely nélkülözi a cselekvő embereket, azokat, akik tetteik révén gyakorolnának befolyást e társadalom alakulására, s cselekvő módon tudják irányítani saját emberi sorsukat. Regényirodalmunk igen gyakran szem elől tévesztette ezt a történelmileg kialakult helyzetet, s ahelyett, hogy megkereste volna az eredményes cselekvést nélkülöző, következésképp „antiepikus" társadalmi valóság ábrázolásának érvényes módozatait, úgy tett, mintha megtalálta volna a cselekvő hősöket, s megpróbált

[20] Egy korszerűtlen író. Halász Gáborról. In: Legendák nyomában. 99—100.
[21] Kolozsvári Grandpierre Emil: Protestáns Szemle 1941. 130—134.

eseményekben gazdag történeteket teremteni egy valójában antiepikus valóság talaján. A magyar regény, legalábbis huszadik századi fejlődése során, a nyugat-európai irodalmaktól tanult, csakhogy a társadalmi valóság eltérő szerkezete következtében nem volt képes és nem is lehetett képes funkcionális módon alkalmazni a birtokba vett technikát. „Kisebb-nagyobb tehetségeink — állapította meg Kolozsvári Grandpierre — sorra elvéreztek a megoldás keresése közben. Regényirodalmunk története voltaképpen elkeseredett küzdelem az epikával, következetesen kátyuba feneklő kísérlet regényt teremteni egy természeténél fogva antiepikus nyersanyagból, amelynek mozdulatlansága tanácstalanná teszi, megbénítja az írót, aki szorultságában hol ilyen, hol amolyan fogásokhoz folyamodik, hogy megvalósithassa a csaknem lehetetlent. (...) Látszatra sok realista regényünk van, ám ha az olvasó nem elégszik meg külsőségekkel, előbb-utóbb észreveszi a kiegyenlíthetetlen ellentmondást a nyersanyag és az epikai forma között."[22]

A nem-cselekvő társadalom epikus ábrázolásának számos lehetősége van: ilyen a Krúdy Gyula munkásságával jelezhető impresszionista regény, amely számos vonását tekintve már a szürrealisták eredményeivel érintkezik, ilyen az a kelet-európai „panorámikus" regény, amely a társadalom életét egymás mellé állított epikus epizódokban, mintegy „mellérendelő" módon mutatja be, s amelynek legjobb példája, Kolozsvári Grandpierre felfogása szerint, Babits Mihály *Halálfiai* című munkájában szemlélhető, illetve ilyen az az analitikus „esszéregény", amelynek kialakításába a fiatal magyar író fogott. Az esszéregény kommentárokkal és esszészerű elemekkel lazítja fel a cselekmény menetét, ezeket azonban nem egyszerűen betétként alkalmazza, hanem a regénystruktúra szerves alkatrészeként. Nem elégszik meg azzal, hogy bemutatja a közéleti vagy egyéni mulasztások következményeit, arra is választ keres, hogy valójában mi okozta a társadalom vagy az egyén tehetetlenségét, a megnevezett mulasztásokat. Az analitikus esszéregény szüntelenül vallatóra fogja az ábrázoltakat: a regényalakok magatartását és a társadalmi közeg belső törvényszerűségeit. Az antiepikus valóság és a cselekvés nélküli hősök adekvát írói ábrázolását, Kolozsvári Grandpierre szerint, elsősorban ennek az esszéregénynek a műfaji keretei között lehet elvégezni. „A közvetlen ábrázolás eszközeivel — fejti ki — azaz cselekménnyel — megoldhatatlan feladat ezeknek az alakoknak a lényegéhez férkőzni. Egyetlen mód kinálkozik: az elemzésé. Minél inkább eltávolodik a tett a szándéktól, minél aránytalanabb e két elem viszonya egymáshoz, azaz ha sok a szándék, sok a készülődés, de kevés a tett, annál bőségesebb hely illeti meg a regényben az elemzést."[23] Ezt az elemzést végzi el analitikus esszéregényeiben: a *Tegnap* és a *Szabadság* lapjain.

A kommentárokkal és elemzésekkel kiegészített epikus szerkezet két nagyobb irodalmi áramlattal is összekapcsolja a modern magyar regényíró törekvéseit: egyszerre folytat egy nagymultú hazai epikus hagyományt és veszi fel az összeköttetést a világirodalom korszerű áramlataival. Elbeszélő prózánknak ahhoz az örökségéhez ragaszkodik, amelyet valószínűleg leginkább nemzeti epikus hagyományunknak tekinthetünk: a régi magyar emlékírók

[22] Küzdelem az epikával. Széljegyzetek a „Halálfiai"-ról. In: Utazás a valóság körül, 92.
[23] Uo. 103.

— Bethlen Miklós, Kemény János, Tótfalusi Kis Miklós, Árva Bethlen Kata, Apor Péter, Cserei Péter és mások — memoárjainak kommentárokkal, vallomásokkal, értekezésekkel bővített epikus szerkezetéhez igazodik, ahhoz a nemes tradicióhoz, amelyet igen nagy becsben tartott Kolozsvári Grandpierre Emil, akárcsak az egész „esszéíró nemzedék". A modern esszéregényre másfelől a korabeli világirodalomnak az az irányzata hatott, amely szintétikus rendbe kívánta foglalni az epikus ábrázolást és az értekező fejtegetést: nyilvánvalóan Proust, illetve Thomas Mann kezdeményezéseire gondolok. Rájuk hivatkozva sürgette Kolozsvári Grandpierre is a magyar regény intellektuális gazdagítását, azt, hogy az epikus szerkezetbe szerves módon épüljenek be az analitikus értekező próza eredményei. Rájuk hivatkozott, illetve azokra a magyar írókra: Babits Mihályra, Kosztolányira, Szerb Antalra, Németh Lászlóra, Sőtér Istvánra, akik maguk is az ábrázolást és az elemző gondolkodást tudták egységbe foglalni. A magyar regény, a felfogás szerint, ha vállalni képes a kommentálás, az elemzés és az értelmezés nagy gondolati fegyelmet kívánó munkáját, egyszerre talál rá a maga természetes hagyományaira és alakít ki kapcsolatokat a világirodalmi fejlődés eleven áramlataival.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 335—358. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894—511-4

TANULMÁNY

ALLIGÁTOR-BALLADA

— Sőtér István elbeszélésének szövegdinamikai elemzése —

Kenyeres Zoltán

A MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest, Magyarország

Közlésre elfogadva: 1981. 5. 15.

Úgy emlékszem, hogy a légoltalmi pince rozsdavörös vészkijáratának hatalmas tolózárán Krochay bácsi fényes, bojtos kardja lógott. Krochay bácsi nyugalmazott ezredes vagy alezredes volt. Úgy emlékszem, hogy félnapszám kórusban imádkoztunk, a lakók rózsafüzérrel a kézben ültek vaságyak szélén és földre tett matracokon. Szállt az ima, mint a vasárnapi nagymisén, de a levegőben nem tömjénillat áradt, hanem szénpor savanykás szaga keveredett az aprított fáéval. Házunk előtt, közvetlenül a járda szélén, nem messze attól a helytől, ahol korábban egy kis benzinkút üzemelt, német gépágyú ugatott. Hangjához hamar hozzászoktunk. Nálunk, a Gellérthegy déli lábánál, a Szent Imre-városban hét hétig állt a front. Hat éves voltam akkor, gyertyafénynél megünnepelt születésnapom után, január 18-án hajnalban robbantották föl a budapesti hidakat. Álmomban ma is gyakran fölrémlik ez az idő. Hallom a bombázógépek zúgását, az ágyúdörejt és a gépfegyverek kelepelését. Látom az aggodalomtól és félelemtől égő arcokat. A Fehérvári út és Szabolcska Mihály utca kereszteződésében egyik éjjel találat ért egy nyilas járőrt. A sarkon, ahol ma az SZTK Rendelőintézet idegosztálya van, kocsma állt, annak lehúzott redőnyén dörömbölt a sebesült. Ott vérzett el a bejárati lépcsőn, vére tómedret vájt a kemény hóban és reggelre vörös jéggé fagyott. Borzadállyal beszéltek róla, akik másnap kimerészkedtek az Eszék utcában ásott kúthoz.

Kósza hírek szállingóztak. Beszélték például, hogy Pesten kiszabadultak a vadállatok az Állatkertből és az emberek után vetették magukat. Az emberek merő rémületben voltak arrafelé. De az állatok nem bántották őket, a tigris, a párduc és az oroszlán a lábukhoz kuporodott és nyüszített a félelemtől. Borzongva hallgattuk az efféle történeteket, mert látomásszerűen tömörítették azt a végítéleti hangulatot, amiben éltünk. Pontos tudomása senkinek nem volt arról, hogy mi is történik odakinn, túl a légoltalmi pince falán, de a sejtésekből és törmelékhírekből összeállított kép azt sugalmazta, hogy a *Jelenések könyve* elevenedett meg odakinn. Az élet elveszítette minden megszokott valóságos vonatkozását, fittyet hányt az értelem és erkölcs évszázadok alatt kimunkált törvényeire és az ésszerűtlenség tökéletes uralma alatt valami nagy, nagy „szürrealizmussá" változott.

Sőtér István eddig irodalomtörténeti figyelemre nem méltatott *Alligátor-ballada* című elbeszélése erről a „szürrealizmusról" szól. Az elbeszélés tárgya a háborús végóra rettenetének „szürrealizmusa", a szót jelképes értelemben használva, és kifejezési eszköze, megírásának, megformálásának módja ugyancsak közel van a szürrealizmushoz, s szót ekkor már a meghatározott irodalmi irányzat jelentéskörében fogva föl. A felhasznált szürrealista eszköz a látomás. A novella egyetlen vizió, egyetlen apokaliptikus jelenés, mely mintha mély álomban rémlene föl, első pillanatra riasztóan valószerűtlennek tetszik, valójában aprólékos pontossággal beszéli el azt, ami akkoriban csakugyan megtörtént. Sűríti a teret és időt, elködösíti a helyszínt, körvonaltalanná változtatja a cselekvést, amint az álom mechanizmusa teszi, de nem tartalmaz egyetlen mozzanatot sem, ami elrugaszkodnék a valóságtól. Kívül áll a megszokott észjárás törvényein, de belül van azon a körön, ami valóban lejátszódott és ezáltal a hihetetlenség és naturális hitelesség fölött lebeg megfoghatatlanul.

Bori Imre, aki úttörő módon és tüzetesen földolgozta irodalomtörténeti szempontból a magyar szürrealista kísérletezések korszakát, alapos megfontolással és meggyőzően írt arról, hogy Sőtér István korai műveiben milyen szervező szerepet töltöttek be az érzelmi és lelki minőségek, s mennyire nem pusztán racionalista eszközökkel alakította ki regényeinek és novelláinak vonalvezetését. Bori Imre okfejtését éredemes kiegészíteni egy rövid megállapítással. Sőtér István a kifejezési eszközök és megformálási módszerek kiválogatásakor csakugyan túlment a hagyományos tapasztalás és érzékelés logikát teremtő körén, de műveinek értékszerkezete mindig korának irracionális törekvései ellen irányult. Megfigyelhető ez a *Fellegjárás* (1939) című regényétől kezdve olyan novellákig, mint a *Szőlőművesek* (1947) vagy a *Bakator* (1948), melyekben alighanem legerősebb a szürrealizmus hatása. Ezek közé tartozik az *Alligátor-ballada* (1948) is.

A novella megírásakor a kifejezési módszerek között való válogatást maga az elérendő cél sugalmazhatta. Vannak ugyanis olyan minőségek, amik századunk kísérletező irányzatai körül a szürrealizmus eszközeivel ragadhatók meg leghatásosabban. Ilyen a csoda és ellentéte, a borzalom. Nem mintha ezek nem szerepeltek volna eddig a művészetek kifejezendő tartalmai között, elég, ha a Biblia öldöklő angyalaira, Hieronymus Bosch démonaira vagy Holbein haláltánc-képeire gondolunk. De a csoda igéretében és a borzalom előállításában e század oly előrehaladt, hogy művészete különös hangsúllyal fordult e minőségek felé. Aragon azt írta a *La Peinture au Défi* (1926) című esszéjében, hogy a csoda lényegében a valóság tagadása, és ezért elsősorban etikai viszonylat. A csoda mindig egy erkölcsi jelkép tárgyiasulása, olyan erkölcsi követelmény megjelenése, ami élesen ellentétben van az őt életre hívó világ erkölcseivel. Aragon gondolatának felhasználásával hasonló mondható el a borzalomról is. A borzalom nem más, mint ugyanannak az értékdimenziónak a csodával ellentétes pólusa. A csoda a valóság pozitiv tagadása, jobbra törekvő szellem nyilatkozik meg benne, a borzalom pedig a legrosszabb fordulat, a valóság negativ tagadása, alászállás, teljes erkölcsi és szellemi megsemmisülés.

A csoda és a borzalom — megismerését tekintve — egyaránt revelatív: jelentése nem folyamatszerűen nyilatkozik meg, hanem egyetlen pillanatba

sűrítve feltárulkozik és tökéletesen megragadja és birtokba veszi az őt megpillantó ember egész lelkét. Nem lehet szabadulni tőle, a csoda és a borzalom leküzdhetetlen hatalomként jelenik meg, mint egy természeti jelenség, a villám vagy a mennydörgés. Ha lényét, természetét elemzik, boncolják, taglalják, értekeznek róla, akkor szertefoszlik, mert lelepleződik és átalakul a jó és a rossz valami más viszonylatává. Csak részekre tagolás nélkül, teljes egészében, bontatlan egységben, szinoptikusan pillantható meg. Irodalmi kifejezésére éppen ezért a képi láttatást sűrítő vízió a legalkalmasabb, a látomás a legjobb eszköz.

Mégis megoldhatatlannak látszó akadály tornyosul e minőségek irodalmi kifejeződése előtt. Az olvasás természetes folyamata. Hiába követi az író a látomás álomszerű szerveződését, az olvasás nem szinoptikus, nem egyszerre megragadó cselekvés, hanem folyamatos, lineáris aktus. Egy-egy rövid verset, különösen dalt talán még meg tudunk ragadni a szöveg bontatlan egységében, mint egyetlen írásképet, de hosszabb műveket, novellákat, regényeket úgy olvasunk, hogy folyamatosan, „egyenes vonalban" haladunk előre a szövegben, az elolvasott részeket felfogjuk, értelmezzük, majd továbbhaladva kiegészitjük, esetleg átértelmezzük. Ez az értelmező, kiegészítő, átértelmező folyamat, ez az araszolgató munka jócskán lerontja a látomás lényegi érvényesülését, egyszerre történő, villámszerű feltárulkozását. Az olvasás természetes folyamatát és az erre ható szövegdinamizmust tehát nem szabad számításon kívül hagynunk, sőt, kiváltképp elbeszélő prózáról szólva az elemzés fontos részévé kell avatnunk.

Az olvasástechnika mélyen beépül a mű befogadásának és hatásának folyamatába. A modern író bármennyire felbontja is az elbeszélt cselekmény időbeli rendjét, bármennyire felforgatja is a tér dimenzióit, a befogadás ugyanolyan lineáris olvasói munkára épül, mint száz vagy kétszáz évvel ezelőtt, mint a könyvnyomtatás óta bármikor, vagy még régebben, a pergamentekercsek vagy kódexek korában. Szórványosan előfordulnak ugyan olyan kísérletek, hogy a hagyományos irodalomnak ezt a makacsul megőrzött egyvonalúságát is megtörjék (nálunk legutóbb Esterházy Péter tett erre kísérletet), a hagyomány túlnyomóan és csaknem zavartalanul uralkodik. Tudományos munkáknál természetes, hogy a linearitás meg-megszakad, és hol a lap aljára pillantunk, hol hátralapozunk a könyvben a szöveghez tartozó jegyzetek elolvasása végett, bár Horváth János még ez ellen is berzenkedett. A szépirodalmi műveket azonban megszakítás nélkül, lineárisan olvassuk, fenntartva persze a jogot, hogy újra elolvassunk egy részletet a jobb megértés céljából vagy emlékezetünk felfrissítésére. (Az irodalmi művek auditív vagy audio-vizuális feldolgozása, szinpadra vagy filmre vitele, rádiós és televiziós átirata többek között ettől a tetszés szerinti megfordithatóságtól fosztja meg a közönséget.)

Olvasás közben — ahogy lineárisan előrehaladunk a szövegben — bizonyos szövegegységekhez jutunk el, prózában, narrációban egyes cselekményegységekhez, szituációkhoz, leíró vagy megjelenítő részletekhez. Ezeket az egységeket meglehetősen önkényesen jelöljük ki és az olvasás közben meghatározott szövegegységek egyáltalán nem biztos, hogy megegyeznek a szöveg „valódi" szerkezeti tagolásával, sőt az sem biztos, hogy az olvasás-

technika felől közeledve a műhöz egyáltalán értelme van a szöveg önmagában vett szerkezetéről beszélni. Hiszen olvasás közben még a szövegegységek nyelvi jelentését sem tekinthetjük megállapodottnak és véglegesnek. Az egyes szavakat az egység egésze értelmezi, miközben persze az egységet magát a szavak és mondatok értelmezéséből építjük föl. A szavak már mindjárt többféleképpen értelmezhetők — akként, ahogy a nyelvi jelentés, vagyis a szó használati utasítása megengedi —, és a többféle lehetséges értelemből azt választjuk ki, ami az általunk feltételezett szövegegység jelentésének megfelel. A következő szövegegység átértelmeztetheti velünk az előzőt, vagyis megdöntheti a feltételezésünket és akkor újabbat kell felállítanunk. Aztán haladunk tovább a szövegben s ez a feltételező-ellenőrző, értelmező-újraértékelő dinamizmus szüntelen működik, mígnem a mű utolsó szövegegységének értelmezésénél már az egész alkotás értelme a tét. A szövegdinamizmus tehát egyre fokozódik, az olvasói feltételezés egyre nagyobb sugarú körben játszódik le, mig a szöveg végére érve már a teljes művet felöleli.

Sőtér István elbeszélésében az első két mondatot tekinthetjük az első szövegegységnek, mert a két mondat már egy képzetet kelt bennünk és egy feltételezéshez vezet.

Somogyi ápoló nyitva találja a sarki kaput: az egész táj holdfényben áll.

A múzeum emeletei, mint fekete galériák, s a pálmaház vasszerkezete, csupasz mérnöki célszerűségében . . .

Első feltételezésünk a következő: az elbeszélés narrátora által Somogyinak nevezett szereplő, akiről nem tudjuk, hogy miféle ápoló, kórházban vagy klinikán dolgozik-e, esetleg menhelyen, aggok otthonában, valamilyen zárt helyről, talán a második mondatban emlitett múzeumból kimegy a szabadba, s kinn holdas éjszaka van. Feltételezésünk határozott, mert a két mondat érzékletes leírást ad a helyszínről. Elképzeljük Somogyi ápolót, amint a múzeum épületéből kilép a holdas éjszakába.

Mi is történik tehát olvasás közben? A szöveg által közölt információt úgy fogjuk fel, hogy egybevetjük valamivel, amit már ismerünk. A szöveg jelentésegységeit egybevetjük tapasztalati és művelődéstörténeti egységekkel. A szövegolvasás nem más, mint egybevetés: a szöveg információját hozzámérjük a tudatunkban raktározott korábbi információkhoz. Ha nem találunk olyan információ-egységeket, amikhez hozzámérhetjük a szövegben közölteket, akkor nem értjük meg a szöveget. Ahhoz, hogy a szöveget megértsük, egybevethető információ-egységeket kell találnunk értelmünk és érzelmeink, tudatunk és tapasztalataink raktárában. Ezekből az információegységekből kialakítunk egy keretet, s ezt a keretet igyekezünk megtölteni a szöveg közleményeivel. A novellában megnevezett Somogyit nem ismerjük, egyelőre leírást sem kapunk róla, de azt a minőségét, ahogy megjelenik az elbeszélésbe, azt ugyanis, hogy *ápoló*, el tudjuk képzelni, mert meg tudjuk feleltetni az ápoló általunk már ismert képzetének. A modern jelentéselmélet ezt pontosabban fogalmazva úgy mondja, hogy ismerjük az *ápoló* szó használati utasítását. Hasonlóképpen megfeleltethetjük a *nyitott sarki kaput*, a *holdfényt* és a *múzeumot* is. Ezekből felállítunk egy értelmezési keretet s

ezt megtöltjük a közleménnyel: a Somogyi nevű ápoló egy zárt térből, a múzeumból a nyitva talált sarki kapun át kilép a szabadba s kinn holdfényes éjszaka van.

A felállított értelmezési keretbe azonban nem tudjuk az első két mondat minden közleményét elhelyezni. Az emeletes múzeum említésekor jogosan tehetjük föl, hogy a cselekmény városban játszódik, akkor azonban nem tudunk mit kezdeni az első mondatban a *táj* szóval. Zavarba jövünk a *pálmaházzal* is. Múzeumról vagy pálmaházról van szó? A kötőszó arra vall, hogy mindkettőről, de elbizonytalanodunk a helyszínt illetően, mert furcsának véljük, hogy múzeum mellett pálmaházat állítsanak föl. A bizonytalanságot csak növeli a második mondat befejezetlensége, a *vasszerkezet csupasz mérnöki célszerűségének* minden látható összefüggést nélkülöző megemlítésével.

E homályos mozzanatokkal kapcsolatban két megoldás kínálkozik. Az első kézenfekvő: ezeket a mozzanatokat egyszerűen figyelmen kívül hagyjuk, nem rágódunk az értelmükön, hanem tovább olvassuk az elbeszélést és bízunk abban, hogy majd később megvilágosodnak. Ha azonban ismerjük Sőtér István korai műveit vagy hallottunk kísérletezésének irányáról, akkor hajlamosak leszünk arra, hogy felállítsunk egy második értelmezési keretet is. Ez a második értelmezési keret nem nyelvi-logikai, hanem művelődéstörténeti-irodalomtörténeti természetű, és így szól: íme a szürrealizmus vagy legalábbis a szürrealizmushoz közel álló stílus. Az első keret olyan feltételezési rendszer, amelyben tapasztalati, értelmi, érzelmi és képzeleti anyagunkkal gazdálkodunk és a szükséges nyelvi egybevetés révén elképzeljük a Somogyi nevű ápolót, amint egy zárt térből kilép a szabadba. Ezt az értelmezési keretet röviden tárgyi keretnek nevezzük. A második értelmezési keret a megformálásra, a kifejezési eszközökre és az esetleges kulturális utalásokra vonatkozik: az első két mondat homályosságát egybevetjük stílusismereteinkkel és az íróról szerzett információinkkal, és feltesszük, hogy szürrealista novellát olvasunk vagy legalábbis olyat, amely részben annak hatása alatt született és magán viseli néhány felismerhető jegyét. E két keretet az *Alligátor-balladában* gyakorlatias elmével egymás kiegészítésére is felhasználhatjuk: mindazt, amit az olvasás lineáris folyamatában tapasztalatainkkal és ismereteinkkel egybevethetőnek találunk és ezáltal magunk elé tudunk képzelni, az első keretbe helyezzük, a második keretet pedig avval töltjük meg, ami első olvasásra homályosnak tetszik. E két kerettel, a tárgyival és a művelődéstörténetivel olvassuk tovább az elbeszélést.

— *Van itt valaki? — kiáltja az üres sétány felé. Távolabb, a terep mélyén, hófehér kisértetsziklák, operai hivalkodással, önnön ürességüket hirdetik: úgy omolhatnék be oldaluk, mint fogak alatt a habossütemények keményre fagyasztott, cukormázas ürege.*

— *Sanyi, Károly, itt vagytok? — próbálja megszemélyesiteni a holdfényt s a kert vadállati némaságát. Kigyó surran az étterem teraszán, egyetlen jégtömb az égbolt: ma éjszaka fagyni fog!*

A szintér homályos álombelisége megerősíti az eddig felállított művelődéstörténeti keretet. Egyszersmind hozzásegit ahhoz, hogy élvezzük a *kisértetsziklák*tól a *habossütemény*ig vezető hasonlat ívét, noha a kapcso-

latteremtést épen nem értjük, mert nem tudjuk, milyen fogak harapása alatt omolhatnék be a sziklák oldala, és nem világos, hogy miért éppen a beomlás lehetőségére hívja föl figyelmünket a szöveg. A művelődéstörténeti keretnek azonban éppen az a jelentősége, hogy átsegíti az olvasót az ilyen nehézségen, és a közlemény hiányosságát a hagyomány elemévé avatja. Az irodalomértés azt kívánja, hogy minél több művelődéstörténeti keret felállítására legyünk képesek és értsük és értékeljük a műfajt, az alkotásmódot, a stilust, a retorikát, a szöveg belső kulturális vonatkozásait és ezek hatását szabadon engedjük kibontakozni az olvasás folyamatában. Akinek nincsenek művelődéstörténeti keretei, az egy verset, novellát vagy regényt is úgy olvas, mint egy periratot vagy újsághírt. Akinek nincs mivel egybevetnie a szöveg kulturális és retorikai elemeit, annak a számára ezek túlnyomó részben el is sikkadnak és mivel a kulturális-retorikai elemek nem önmagukban valók, hanem a mű értelmét szolgálják, ezért a művelt olvasó, aki sok művelődéstörténeti keret felállítására képes, többet fog fel a mű tartalmából, mint az, aki híján van az ilyen ismeretnek.

Az újabb sorok az első két mondat után felállított tartalmi keretet két mozzanattal bővítik. Megtudjuk, hogy Somogyi egyedül van, és megtudjuk, hogy mikor kezdődik a cselekmény. Az a kijelentés, hogy *egyetlen jégtömb az égbolt: ma éjszaka fagyni fog!* egyszerre hozza tudomásunkra, hogy az elbeszélés *éjszaka kezdődik* és télen játszódik. Ezáltal megerősödik és kiegészül tárgyi értelmezési keretünk időbeli vonatkozása. Már tudjuk a napszakot és az évszakot, de az évet még nem ismerjük. Ezenkívül továbbra sem ismeretes a helyszín. A *terep* analogikusan kapcsolódik a korábban említett *táj*hoz, mintegy megismétli annak tág meghatározatlanságát, a *kert* viszont meghatározatlanul leszűkiti a teret és szinekdoché módjára rész-egész viszonyba lép a *táj*jal és a *terep*pel.

A színhely meghatározatlansága és bizonytalansága fölerősíti a kert *vadállati némaság*áról szóló metaforát, az étterem teraszán surranó *kígyó* pedig a *kísértetszikl*ákhoz kapcsolódva, megintcsak szinekdoché-szerűen hat: szürrealizálva általánosítja a helyszínt, kísértetiessé változtatja az egészet. Ebben a szövegkörnyezetben különös, félelmes jelentőséget kap a felkiáltójellel nyomatékosított mondat, hogy *ma éjjel fagyni fog!*, ami lehetne egyszerű időjárási előrejelzés is. Nem értjük az indulat értelmét s a tárgyi keretet csak halvány tartalommal tudjuk megtölteni, sőt tartalomról alig beszélhetünk, inkább előérzetről van szó, és rosszat sejtetően gondolunk a folytatásra. Baljós érzésünket fokozza az a viszolygás, amit a surranó *kígyó* és az *étterem* között lévő ellentét vált ki belőlünk. Ezen a ponton ismét a művelődéstörténeti keret van segítségünkre és abból, amit az álommunkáról, a mesék infralogikus elemeiről és a szürrealizmusról tudunk, a szöveg meghatározatlanságai következtében álombeli táj rémlik föl előttünk.

S mintha mások szavából is csak erről a valószerűségről akarna meggyőződni, futva tart az őrház felé, mellére szoritott ökölle fut, rácsok és keritések közt, bele a kert szűkölő, rejtekben megbúvó hisztériájába, idegbeteg fenevadak néma várakozásába, mely tapinthatóan veszi körül, kifinomult, együttérző idegei számára csaknem anyagi jelenvalósággal. S feje fölött a fürdőépület vidám kupolái, frivol erkélyrácsai — villogó kardlap a holdfényes égbolt. Végre

megpillant egy sast: hanyag tollpalástjába burkoltan a keritésen ül, s a vasúti töltés felesleges sínpárjait lesi — feje, horgasan legörbülő csőre maga a fölényes, gyűlölet nélküli kegyetlenség.

Amikor idáig jutunk az olvasásban, megerősödik feltételezésünk a baljós előjelekről. A szereplő riadtan fut, mintha csak menekülne. Riadtságára a szöveg semmi közvetlen támpontot nem nyújt, csak a felvillanó képek ívéből következtethetünk rá. Az *idegbeteg fenevadak*tól a szoborszerű ragadozómadárig csupa fenyegetést tartalmaznak ezek a sorok. A komor hangulat egyetlen helyen oldódik fel, amikor a fürdőépület vidámságáról esik szó, de ezt is azonnal visszabillenti az épület fölé boruló égbolt hasonlata: *a villogó kardlap* már egyneműen kapcsolódik s sötét, félelmes mozzanatokhoz. A szereplő riadalmát legelsősorban mégis az a finom metalepszis sugalmazza, mely felcseréli a kert tulajdonságait a kertben futó szereplő lelkiállapotának jelzőjével. Sem a hisztéria, sem a szükölés nem lehet a kert sajátossága, csak a szereplő viselkedésének megjelenítéseként értelmezhető mint tárgyiasuló kivetülés. *A kert szűkölő, rejtekben megbúvó hisztériája* felcserélt előzmény-következmény viszonyban van a szereplő riadalmával.

Az olvasó által felállított tartalmi keret újabb feltételezéssel gyarapodik e sorok révén. Feltesszük, hogy a szereplőre veszedelem vár, talán éppen azok a vadállatok fogják fölfalni, melyeknek jelenléte oly homályos és viszolyogtató a meg nem nevezett ködös helyszínen.

Kék és sárga zománc csillog az épületek homlokán, hirtelen megáll: mi értelme ennek a futásnak?

A kert s a házak magányos félelme lett az övé — a szorongás, amely az elefántok szürke, csiszoltkő-testét betölti, árvalányhajszerű szemöldök-szőrzetüket lebbenti, kavicsos körmeik közé szorul: ütemesen ringatják magukat félelmükben. Állatok félelme, állatoké, akik nem értik, mi történik körülöttük! A tigris teste azért oly lapos, hogy kibujhasson e félelem rácsai közt, s azután hajrá, neki az erdőknek! A madarak rég elröppentek, s lehullottak fagyottan: a sasok megmaradtak; a kígyók kisiklottak a bezárt kapuk alatt, a zsiráfot még nyáron lefejezte egy szilánk.

Körvonalazódik az eddig megnevezetlen riadalom, szorongás, félelem, ami nemcsak a szereplőt, hanem az állatokat és az egész helyszínt átjárja. A zsiráfot lefejező *szilánk* a háború képét idézi föl előttünk. Teljessé válik az elbeszélés ideje: az évszakot és a napszakot már eddig is tudtuk, már felállítottuk azt a feltételezést, hogy az elbeszélés cselekménye egy téli éjjel játszódik. Most már kitalálni véljük az évet is. 1944—1945 fordulója, az ostrom ideje.

Pedig semmi sem bizonyítja ezt a szöveg közvetlen jelentésében, a szavak és a mondatok értelmével nem tudjuk megtámogatni és megmagyarázni ezt a feltételezésünket úgy, ahogy az estét és a telet megindokolhattuk. Ha valaki megkérdezi tőlünk, hogy mire alapítjuk azt a feltevésünket, hogy az elbeszélés az ostrom alatt játszódik, zavarba jövünk és homályosan olyasvalamit mondunk, hogy a szöveg egész hangulata ezt a képzettársítást kelti bennünk. Az asszociáció-láncolatot a zsiráfot lefejező *szilánk* indítja el, az vezet a háború képéhez, azután az a kijelentés, hogy az állatok nem értik, *mi történik*

körülöttük, közel hozza a háborút, s összekapcsolódva avval a korábbi feltételezéssel, hogy az elbeszélt esemény télen történik, eszünkbe juttatja az ostrom idejét.

Amikor olvasunk valamit, akkor nemcsak azt érzékeljük és értelmezzük, ami szó szerint le van írva a szövegben, hanem „beleolvasunk" olyasmit is, ami a képzeletünkben él és abban a reagálásban bukkan felszínre, ahogy a szöveget fogadjuk. Ebben a jelenségben az a régi és jól ismert elméleti kérdés rejlik, hogy mennyiben lehet a közlés adekvációjáról beszélni, vagyis hogy a közlő, a közlemény és a közlemény értelmezése mennyiben felel meg egymásnak. Evvel a manapság gyakran előtérbe kerülő kérdéssel különösen sokat foglalkozott már a századfordulón és a századelőn a pozitivizmus és a korai szellemtörténet nyelvkritikai filozófiája is Ernst Machtól és Fritz Mauthnertől Ludwig Wittgensteinig, de magában az irodalomban ugyancsak hangot kapott az egyértelmű és vitathatatlan nyelvi kifejezés iránt megnyilatkozó bizalmatlanság. Hofmannstahl fájdalmasan írt arról a *Lord Chandos levele* című híres prózai művében, hogy a nyelven, amelyen kifejezi magát, lényegében véve „néma dolgok beszélnek" hozzá.

Tárgyunk érdekében érdemes rövid kitérőt tennünk, hogy megismerkedjünk e kérdés egyik legnevezetesebb elméletével, Lukács György *Heidelbergi esztétikájának* idevonatkozó gondolataival. Lukács a Popper Leótól átvett „félreértés"-fogalom alapján amellett érvelt, hogy az esztétikai szféra önállóságának és magának a műalkotás immanenciájának is feltétele az a félreértés, ami az író és az olvasó között keletkezik annak révén, hogy az olvasó soha nem egészen az író szándékai szerint fogja föl a művet. „A jelek felfogásának, megértésének mozzanata felől nézve a kifejezési forma szuggesztibilitást célzó valaminek bizonyul. Minden közlés kiválthat bennünk egy bizonyos tisztán minőségi, szubjektiv-összehasonlíthatatlan élményt, amelyet — mivel a kívülről hozzánk érkező kifejezési forma létrehozója keltette fel bennünk — belevetítünk kiindulási pontjába, a közlőbe, s az ő élményeként utánaélünk. (. . .) Hatásosan szemlélteti ezt a Togrul bejről szóló mély és finom keleti mese (a *Negyvenezer vezir könyvé*-ből). Ebben arról van szó, hogy egy keresztény prelátus egy keleti uralkodó udvarában gesztusokkal kérdéseket tesz fel, amelyekre végül is egy dervis tud válaszolni — ugyancsak jelekkel; és abban a hitben válnak el, hogy kölcsönösen megértették egymást, holott mindegyikük egészen más tartalmat adott a maga jeleinek. Mivel azonban a jelek pontosan megfeleltek a kölcsönös elvárásoknak, mindegyikük választ látott a maga kérdésére a másik (tartalmileg egészen másképp értett) jeleiben, s igy tovább. Ez a kontinuitás, amely azáltal jön létre, hogy minden idegen jelet saját élményminőségünkkel töltünk meg, és ezt az élményminőséget a jel hordozójának valóságalapjaként vetítjük ki, tartalmainak folyékonysága és formáinak illékonysága révén marad fenn: mindaddig, amig durván le nem romboljuk ezt a kontinuitást, még az is befogadható, ami ellentmond a szubjektum elvárásainak. . ."

Elemzésünk szempontjából túlságosan messzire kanyarodnánk, ha tovább időznénk a *Heidelbergi esztétika* e kiragadott részleteinél, annyit azonban hozzá kell tenni az idézett sorokhoz kiegészítésül, hogy Lukács nem a „beleérzéselmélethez" hasonlóan gondolkodott e fiatalkori munkájában,

hanem éppen ellenkezőleg, a szélsőségek kiküszöbölésére tett kísérletet. A két elkerülendő szélsőség, a tökéletesen adekvát közlés hiedelme (Riegl, Fiedler) és a befogadásról szóló tisztán szubjektivista nézet (Vischer, Lipps, Worringer) egyaránt magát a sajátos törvényeknek engedelmeskedő művet vette semmibe, mivel az első az író szándékának puszta hordozójává fokozta le (és ezáltal minden lényeges mozzanatot a „művészetakarás" körébe utalt s az alkotás folyamatának tulajdonított), a második pedig megfosztotta minden tárgyszerűségétől s a tökéletes olvasói önkény áldozatává változtatta. Lukács a „Majdnem" kategóriájával próbálta megragadni az alkotó—mű—befogadó különös kölcsönhatását, és azt írta, hogy a művészi forma kegyetlen és álnok fortélya rejlik abban, hogy felkorbácsolja a megnyilatkozás vágyát, a közvetlen hatás bűvös hatalmát kölcsönzi neki, de végül mégsem engedélyezi az író, a mű és az olvasó teljes értelmi és érzelmi megegyezését, hanem csak „hagyja őket epedni a Majdnem teljesen soha ki nem világosodó félhomályában".

Elszakadva most már Lukács gondolatmenetétől, más szóval úgy lehet ezt megfogalmazni, hogy bizonyos határok között mégiscsak megvalósul az író—mű—olvasó viszony, mégpedig úgy, hogy a központi hangsúly a műre kerül. A kapcsolat létrejön, de nem működik tökéletesen. A műnek létezik hiteles olvasata, de ez nem egyezik meg maradéktalanul az író szándékával és nem is az olvasó szeszélyével azonos, hanem maga a mű sugalmazza, ameddig erőtere elhat. Továbbá, amikor hiteles olvasatról beszélünk, akkor nem egyetlen lehetséges értelmezésről van szó, hanem az értelmezési lehetőségek sokaságát kell tekintetbe venni.

A mű erőterét és a cselekvő, aktiv olvasás folyamatát a jelelmélet egyik irányának ismeretében tudjuk legegyszerűbben megvilágítani. Az olvasó képzeletmozgásának magyarázatára Charles W. Morris még 1938-ban keletkezett szemiotikai elméletét hívjuk segitségül. Morris a szemiózisnak, vagyis jelfunkcionálásnak három dimenzióját különböztette meg. Szintaktikai dimenziónak nevezte a jelnek más jelekkel létesített kapcsolatát (ez a szóképzés, átalakítás és mondatalkotás nyelvtani szintje), szemantikai dimenziónak hívta a jel és a jelentés (ez utóbbi deszignátum és denotátum) összefüggését, végül pragmatikai dimenzióról beszélt, amikor a jel és a jelt használó viszonyát tárgyalta.

A természetes olvasás folyamatában a szemantikai és főként a pragmatikai dimenzió érvényesül, a szintaktikai alárendelődik e kettőnek s csak annyiban játszik szerepet, amennyiben elősegíti és lehetővé teszi működésüket. Értelmes irodalmi szöveg természetesen nem létezik nyelvi-logikai szerkezet nélkül, de amikor egy elbeszélést, regényt vagy verset olvasunk, akkor nem bontjuk föl a szövegegységeket szintaktikai szinten: a szintaktikai dimenzió észrevétlen marad. A szemantikai dimenzió is csak abban a munkában működik közre, amit a szövegegységeknek a tudattartalmainkkal való egybevetéseként jelöltünk meg és az értelmezési keretek felállításának neveztünk. Az egybevetés és az értelmezési keret kialakítása a szemantikai dimenzió alapján történik. A legfontosabb feladatok azonban a pragmatikai dimenzióra hárulnak, igy a három dimenziónak nagyfokú hierarchizáltsága van a szépirodalmi szövegek természetes olvasásában.

Amikor az elbeszélő szöveg hatására elképzelünk egy jelenetet, amikor mintegy „magunk előtt látjuk", hogy mi történik, akkor a szövegre való reagálás bonyolult lelki jelenségei játszódnak le bennünk. A jelelméletben e folyamatokat a pragmatika fogalmával lehet megközelíteni e tudományág határáig. Ha természetes átéléssel olvasunk egy elbeszélést, akkor figyelmen kívül hagyjuk a szintaktikai dimenziót, az értelmezési keretek felállítására felhasználjuk a szemantikai dimenziót, aztán a szöveggal való minden bensőséges kapcsolatunk a pragmatikai dimenzióban jön létre, mert ez az érzelmi és értelmi reagálások szintere. De ha például idegen nyelvű szöveget olvasunk abból a célból, hogy a nyelvet gyakoroljuk, akkor a pragmatikai dimenzió fog háttérbe szorulni és a szintaktika és szemantika lesz fontos számunkra. Hasonlóképpen fölcserélődik a viszony a műfordítás folyamatában és minden stilisztikai vagy irodalomtörténeti célzatú szövegelemzés esetében is. Szépirodalmi műveknél nagy különbség van a természetes (spontán) olvasás és a mesterséges (elemző) olvasás között, e különbség tudományos munkáknál csaknem ismeretlen, mert a tudományos munkáknak mindenfajta olvasása elsősorban a szemantikai dimenzióban megy végbe. A mesterséges olvasás egyik különleges esete a jelen tanulmány: rekonstruált természetes olvasásnak nevezzük, mivel megpróbáljuk rekonstruálni Sőtér István elbeszélésének szövegdinamikai hatását, úgy, ahogy az a művel való első találkozás alkalmával érvényesül.

Figyelmünket a természetes olvasás folyamatára fordítjuk. E folyamat első jellemvonásait már tisztáztuk: lineárisan haladunk a szövegben, az elolvasott szövegegységeket egybevetjük tudattartalmainkkal, tapasztalatainkkal, érzelmeinkkel, az egybevetés alapján tett feltételezéseinkből értelmezési kereteket állítunk fel és ezeket igyekszünk megtölteni a szöveg közleményeivel. E folyamat azonban nemcsak, sőt nem is elsősorban analitikus értelmi és logikai műveletek révén érvényesül, hanem érzelmi-asszociatív úton teljesedik be. A morrisi jelelmélet arra szolgál, hogy segítségével s rekonstruált olvasás során számot adhatunk az elemzett mű asszociációs erőteréről, s így az olvasásfolyamat nem-racionális mozzanatait is racionális apparátussal ragadhatjuk meg.

A pragmatikai dimenzióban a jel és a jelet értelmező viszonya fejeződik ki. Morris szerint a pragmatika szemszögéből nézve a nyelvi szerkezet nem más, mint viselkedési rendszer és alapvető kategóriája az interpretáns. Morris — a szót Piercetől véve át, de tőle eltérő felfogásban — interpretánsban nevezte a jel értelmezőjének azt a szokását, hogy a jel észlelésekor úgy viselkedik ott nem lévő, de az adott szituációban fontos objektummal kapcsolatban, mintha azok ott volnának. Amikor a zsiráfot lefejező *szilánkról* a háborúra asszociálunk, akkor képzeletben úgy reagálunk a szövegre, mintha abban a háborúról lenne szó, vagyis az asszociáció olyan viselkedés, amelyben ott-létet tulajdonítunk valami ott nem levőnek. Az asszociáció interpretánsa az a nyelvi-pszichikai szerkezet, amely az interpretálónak, vagyis az olvasónak lehetővé teszi az adott képzettársítást.

Ha az asszociációt ebben az értelemben vett reagálásnak fogjuk föl, akkor beláthatjuk, hogy nem lehet merőben önkényes szellemi cselekedet, mert nem létezik jelértelmező reagálás interpretáns nélkül (akkor ugyanis

vagy nem beszélhetünk jelről, vagy nem beszélhetünk reagálásról). A szöveggel kapcsolatos képzettársításainkat tehát nem pillanatnyi szeszélyünk idézi elő, hanem mélyebb nyelvi-pszichikai szerkezet hozza létre: az asszociációk e kettős meghatározottságával sokat foglalkozott az elmúlt egy-két évtizedben a nyelvlélektan, szakítva a korábbi mechanikus felfogással. (Vö. James Deese: *The Structure of Association in Language and Thought*, 1965; Jeffrey Katzer: *Free Association Behavior and Human Language Processing*, 1976.) Közelebbit azonban nem mondhatunk erről, mert az asszociációs szerkezet belső felépítése nyelvhez kötött, az angolszász kutatások részletei nem vehetők át, a magyar nyelv megfelelő asszociációs vizsgálata pedig még nem történt meg.

Egyelőre be kell érnünk avval az általános megállapítással, hogy a szöveg pragmatikai dimenziójában haladó képzettársítások, mint a jel értelmezőjének reagálásai a jelre, megfelelnek annak a meghatározottsági foknak, korlátozottsági szintnek, amit Lukács annakidején a „Majdnem" fogalmával jelölt meg: asszociációink „majdnem" egybeesnek az író formáló szándékával, de mégsem tökéletesen fedik azt. A mű mintegy meghosszabbodik a pragmatikai dimenzióban és magában foglalja az olvasó érzelmi és értelmi reagálását. Az olvasóban kiteljesedő művet nevezzük műegésznek. A természetes olvasás folyamatában mindig létrejön ez a befogadói reagálással teljessé vált műegész, és az olvasó nem is képes elválasztani és függetleníteni a művet saját reagálásától; reagálását evidenciaszerűnek tartja.

A pozitivitásra törekvő tudományos elemzés éppen ellenkezőleg jár el és azon iparkodik, hogy levágja és eltüntesse a pragmatika szálait s a *művet önmagában tárgyalja valamely* történeti vagy filozófiai szempontból, vagy még *inkább a szerkezetváz tanulmányozása végett.* A pragmatikától teljesen lecsupaszított műelemzés azonban csak elméleti feltevésként létezik vagy megközelítendő célként áll fenn, mert a műnek egyedül akkor nincs pragmatikai dimenziója, ha senki nem olvassa. Márpedig mindenfajta elemzéshez el kell olvasni és aktív kapcsolatba kell lépni vele. Ezért is értelmetlen és oktalan az a fölényeskedő viselkedés, ahogy az utóbbi időben tudományos közvéleményünk egy része lenézi és semmibe veszi az esszét és az úgynevezett impreszszionista kritikát, ami a természetes olvasás folyamatán alapul, a műegész megragadásán fáradozik s nyiltan vállalja a tárgy eredendő szubjetkivitását (számunkra-valóságát). Az irodalomkutatás paradoxonját — e törvényszerű szubjektivitást és a tudomány kötelező objektivitásra törekvésének ellentétét — olyan befogadáskritika segítségével lehet leküzdeni viszonylag legteljesebben, amely gondosan figyelembe veszi azokat a nyelvi, történelmi, társadalmi, valamint kulturális hatásokat és körülményeket, melyek keretén belül a művek olvasása végbemegy. Az ilyen *befogadáskritika* egyik lehetséges kiindulópontja az a szövegdinamikai elemzés, mellyel most Sőtér István elbeszélését megközelítjük a természetes olvasás mozzanatainak nyomába szegődve.

Sarkon fordul, már szégyenkezik is e futás miatt; lassan a pálmaház felé veszi útját; szeretettől és aggodalomtól súlyos a szíve. Ezen a holdfényes éjszakán bizonyára sokan surrannak házak kapui felé, férfiak, hasonló szeretettől és aggodalmaktól súlyosan! De van-e szeretet, sőt szerelem reménytelenebb, s aggodalom értelmetlenebb az övénél?

— Ma éjszaka fagyni fog!

Ez a csend s ez a holdfény csalogatják a fagyot. A föld állaga észrevétlen változik a talpa alatt, a tárgyak fokozatosan vesztik puhaságukat: a vasrács sokkalta inkább vas, a fasor sokkalta inkább fa, mint ezelőtt. Görcs előtti állapot; megérkezik a szél, és nincs remény többé...

E sorok illeszkednek ahhoz a feltevésünkhöz, hogy az elbeszélés az ostrom alatt játszódik egy téli éjszaka. Nyilvánvaló, hogy a szereplő valakin vagy valakiken segíteni akar, de még nem világos, hogy közben ő maga nem menekül-e valahonnan, bár ennek valószínűségét csökkenti, hogy az elbeszélés elején hangosan kiáltott, amikor az üres sétány elé ért. Szeretet és aggodalom vezeti a szereplőt, e két határozottan megnevezett érték szabja meg cselekvését, de nem tudjuk, kire és mire irányulnak ezek. A házak kapuihoz surranó *férfiak* és a *szerelem* említése arra a feltevésre vezetne, hogy talán egy reménytelenül szeretett nő miatt aggódik. A fagytól való rendkívüli félelem azonban nem illeszkedik a képbe.

Furcsa, felemás érzéseket kelt bennünk e sorok stilusa is. A szürrealista prózát nagyfokú líraiság jellemzi, de e sorok poétikussága már túlzottan fennköltés édeskés. Csak akkor lehetne elfogadni, ha gúny vegyülne bele, de tartalmilag erre semmi támpontot nem találunk.

Felmegy a pálmaház lépcsőin, csizmája sarkával berúgja útközben a női W. C. nyitva maradt ajtaját — az ajtócsapódás nem ver visszhangot a pálmateremben: ez a terem az égbolt felé nyílik! Mintha kitágult volna a tető rácsozata, az üvegablakok kihullottak foglalataikból, s most léptei alatt, a kavicsos padló ismerős csikorgása fölé üvegcserepek szúrósabban, keményebben morzsolódó szőnyegre borul — úgy jár rajta, mintha nyoszolyólányok szórták volna a bevonuló fagy elé, kosaraikból.

Mennyivel jobb a magánosoknak, a szenvedélyteleneknek — igen, a halottaknak jobb, s jaj annak, aki mások életéért retteg. Köröskörül pálmák sárgává dermedt levelei, megfeketedett páfrányok, délszaki bujaság zörgő csontvázai, papirossá fakult vegetáció.

A szagot, az ismerős szagot azonban megismeri, s a holdfényes csarnok láthatatlan burka hirtelen élettel telik meg: a pálmák és filodendronok, csonka végtagokhoz hasonló léggyökerükkel, folyékony tejre vetik árnyékukat. Felszalad a lépcsőn, a szentélyszerű hátsó terem karzatára — s végre, hosszú napok óta először, ismét bodogságot, megkönnyebbülést érez, mintha maga is ott heverne a hemzsegő, hasábszerű testek közt, ott heverne rejtélyesen és lustán, hidegen és mohón, gyíkok és madarak szervezetét egyesítő testével: boldog szörny!

A holdfényben gyönyörűen csillogtak az alligátorok!

Mindeddig bizonytalanságban voltunk az elbeszélés színhelyét illetően és csak homályos sejtelmeink lehettek arról, hogy hol játszódik a cselekmény. Az időbeli vonatkozás mellett most kiegészül a térbeli meghatározottság is és e sorok elolvasása után már elegendő alapunk van ahhoz, hogy megnevezzük a cselekmény színterét. A szereplő az Állatkertben jár. Mindjárt a Dózsa György út (amit akkor Aréna útnak hivtak) és az Állatkerti út sarkánál tekintélyes épülettömb emelkedik, ebben található a pálmaház, a trópusi akvárium, a terrárium és a krokodilház. A szereplő a pálmaházon ment keresztül és belé-

pett a krokodilházba. A színhelyet a legtöbb magyar olvasó felismerheti, mert a budapesti Állatkertben alighanem azok is megfordultak már, akik vidéken laknak.

Mihelyt helyhez kötjük a cselekményt, a színhely visszafelé is egyszeriben világossá válik, az újólag elolvasott szöveg a korábbi szövegegységek tartalmát is módosítja és kiegészíti: Somogyi az Aréna út felől érkezett, itt tűnt fel előtte, hátulról, a Szépművészeti Múzeum; a sarki kapu, amit nyitva talált, mindjárt az Állatkert út kereszteződésében, a Múzeum mögött van; az étterem, aminek kígyó kúszott a teraszán, a Gundel; a sínek a Nyugati pályaudvarra vezetnek. Egyszeriben értelmet nyer az első pillanatra oly furcsának talált *táj* és *terep* kifejezés is: mi egyébnek lehetne nevezni az Állatkert és a Liget vidékét. A *kísértetsziklák* sem valami rémálomból kerültek ide, hanem a medvebarlangok és oroszlánbarlangok fölött magasodnak, a gyerekek kedvenc látványosságai. A vidám kupolás fürdőépület a közeli Széchenyi fürdő. Most már a pálmaház csupasz mérnöki célszerűségben meredező vasszerkezetét is el tudjuk képzelni: az ostrom alatt vagyunk, az üvegtető betörött, ennek cserepein lépked, mint szőnyegen a szereplő, csak a vasváz maradt épen. Arra is rájövünk végre, ki ez a Somogyi: a krokodilházban ápoló, az alligátorokat gondozza, nyilván értük aggódik túlfeszített riadalomban.

Jelentékenyen módosítanunk kell tehát eddigi feltételezéseinket. Nem állja meg a helyét az az elképzelésünk, hogy Somogyi a nyitva talált kapun egy zárt térből nyitott térbe jutott, épp fordítva történt, a Hősök tere környékéről, tehát tágas, nyitott térség felől került zárt térbe, a romos pálmaházba és a hozzá csatlakozó krokodilházba. Az is kérdésessé vált, hogy szürrealists novellát olvasunk-e, hiszen az első pillanatra kusza, érthetetlen, álomszerű helyszínrajz csaknem fényképszerű hitelességgel rögziti az Állatkertet és szomszédságát.

Az olvasói benyomásoknak és feltételezéseknek ebből az átrendeződéséből következtetéseket vonhatunk le a szépirodalmi szöveg dinamizmusának irányára. Az olvasás egyirányú folyamat, lineárisan haladunk előre (most eltekintünk attól a lehetőségtől, hogy visszalapozhatunk és újra elolvashatunk egy már korábban megismert részletet). A szövegdinamizmus viszont kétirányú: előre és hátrafelé hat. A korábban elolvasott részletek befolyásolják a később olvasottak értelmezését, a később elolvasottak pedig visszahatnak a korábban megismertekre; a szépirodalmi szöveg dinamizmusát bonyolult ide-oda mozgás jellemzi. Ez nem egészen egyezik meg az érvek és benyomások nem-szépirodalmi szövegben kifejtett hatásmechanizmusával.

Hogyan is hatnak ránk a mindennapi életben szerzett benyomások? Idézzük föl Solomon E. Asch híres elméletét. Asch társadalomlélektani kísérletek alapján arra a következtetésre jutott, hogy a benyomásainkat (amiket pl. személyekről szerzünk) mindig egységes képpé igyekszünk egyberendezni és az egységes, összefüggő kép szerveződésében döntő szerepet tölt be az első benyomás. Egy csoport egyetemi hallgatót arra kértek, jellemezzék azt az embert, akit a következő tulajdonságok határoznak meg: intelligens, szorgalmas, impulziv, kritikus, makacs, irigy. Egy másik csoportnak ugyanez volt a feladata, de nekik a megadott tulajdonságokat más sorrendben írták fel: irigy, makacs, kritikus, impulziv, szorgalmas, intelligens. Az első csoport-

nak az volt a véleménye, hogy az illető tehetséges, rátermett ember, aki ugyan nem mindenben rokonszenves, de a hibái nem súlyosak és semmiképpen sem szorítják háttérbe a jó tulajdonságait. A második csoport, amellyel ugyanezeket a jelzőket az elsőtől eltérő sorrendben közölték, azt mondta, hogy nehéz emberről van szó, aki nem tehetségtelen ugyan, de sajnos, rossz tulajdonságai elnyomják erényeit. Az első jelzősor a pozitív jellemvonások felsorolásával kezdődött, a második a negatívokéval, s mindkét csoport véleményét az elsőnek megnevezett tulajdonságok határozták meg. Azok a benyomások, melyeket elsőnek szerzünk valakiről vagy valamiről, döntően kihatnak a később szerzettek értelmezésére; ítéleteinkben a korábbi információkhoz rendeljük hozzá a későbbieket. Asch ezt a jelenséget elsőbbségi hatásnak (primacy effect) nevezte el.

Más kutatók nem a benyomások szerveződését vizsgálták, hanem a meggyőzésre felsorakoztatható érvek legjobb sorrendjét illetően próbáltak szabályokat felállítani. Ők úgy találták, hogy a sorrend mellett jelentős szerepe van az időnek is. Ha az érvek és ellenérvek közvetlenül egymást követik, akkor az elsőbbségi hatás érvényesül, de ha bizonyos nagyobb szünetet iktatnak közbe, akkor az ellenérveknek van nagyobb esélyük, akkor az utóbb elhangzók hatnak vissza a korábban elhangzottakra. Ezt az elsőbbségi hatással ellentétes jelenséget későbbségi hatásnak (recency effect) hívják. Elliot Aronson a kétféle hatást megfontolva azt tanácsolja, hogy ha valaki egy értekezleten ki akarja fejteni véleményét és a maga oldalára akarja vonni hallgatóságát, akkor egy nem túlságosan hosszú értekezleten elsőnek kérjen szót, mert akkor a hallgatóság az elsőbbségi hatás értelmében az ő véleménye szerint fogja kialakitani a szóbanforgó kérdésről az első döntő benyomást. De ha az értekezlet hosszúnak igérkezik, vagyis a vélemények és ellenvélemények összecsapása és kifejtése között hosszú idő telik el, akkor jobban teszi, ha a végén, a befejezés előtt szól hozzá, mert akkor a későbbségi hatás előnyét élvezheti. (Természetesen a meggyőzés művészetében nemcsak az érvelés időbeli elhelyezkedése játszik szerepet, hanem egyéb tényezők is közrehatnak s az érvelő rangja és tekintélye is latba esik, hogy az érvelés igazáról és logikai felépítéséről ne is szóljunk. Az elsőbbségi és későbbségi hatást azért érdemes tekintetbe venni, mert növelheti az egyenlőtlen poziciójú, érvelő esélyét.)

Minket mindez a szépirodalom érvelési módja miatt érdekel. M. Perry, aki régóta kutatja a szépirodalmi szövegek dinamizmusát, úgy találta, hogy az elbeszélő prózában főként a későbbségi hatás érvényesül; míg a hétköznapi retorikában az elsőbbségi hatásnak van nagyobb szerepe, a szépirodalomban a későbbségi hatás működik hatékonyabban. Amit korábban tudomásunkra hozott a szöveg, nem bizonyul elménkben oly makacsnak, mint a személyekről az életben kialakított első benyomásunk, hanem könnyen hajlunk arra, hogy az újólag olvasottak fényében megváltoztassuk véleményünket.

A szereplők jellemvonásai az elbeszélés cselekményébe ágyazva jutnak tudomásunkra, cselekvések, viselkedések révén ismerjük meg őket. A megismert tulajdonságokból egységes képet igyekezünk összeállítani a szereplőkről, a tulajdonságokat összekapcsoljuk, magyarázatot keresünk rájuk és oksági kapcsolatokat teremtünk közöttük, csaknem ugyanúgy, mint amikor a hétköznapi életben megismerkedünk valakivel. A mindennapi életben a viselkedés

legtöbbször tipikus, előfordul ugyan, hogy valakivel éppen olyan helyzetben találkozunk először, amikor rá nem jellemző módon viselkedik (s ilyenkor bizony az első benyomás az elsőbbségi hatás értelmében sokáig megnehezíti, hogy felismerjük az illető igazi tulajdonságait), de ez nem rendszeres, sőt nem is gyakori. A szépirodalmi szöveg azonban — kivéve a tudatosan tipizáló, realista ábrázolást — legtöbbször fontossági sorrend nélkül, összekuszálva állítja elénk a szereplők tulajdonságait, s e tulajdonságok a szövegdinamizmus „trükkjeinek" engedelmeskedve szerveződnek egybe és alakulnak aztán át meg át képzeletünkben. A mindennapi személyiségmegismerés többé-kevésbé egyvonalú és egyértelmű (legtöbbször első benyomásaink alapján elkönyvelünk valakit ilyennek vagy olyannak), a szépirodalmi szöveg gyakran becsap, félrevezet és leleplezések sorozatán vezet végig: szétrombolja a mindennapi megismerés leegyszerűsítő sémáit.

Mit tudtunk meg eddig Sőtér István elbeszélésének szereplőjéről, a Somogyi nevű ápolóról? Riadalommal teli embernek ismertük meg, kifinomult idegei vannak, csupa szeretet és féltő gondoskodás. Ezeket a tulajdonságokat könnyen egységes képpé szervezzük és Somogyi már az elbeszélés elején megnyerő, rokonszenves embernek mutatkozik, aki némiképp talán egzaltált, de azt akár az ostrom szörnyű körülményei is indokolják. Egyetlen oda nem illő mozdulata van csak: csizmájával berúgja a női W.C. ajtaját. Ez értelmetlen durvaságra vall, s olyannyira elüt az addig megismert tulajdonságoktól, hogy — áthelyezve a művelődéstörténeti keretbe — az író nyilvánvaló ügyetlenségének fogjuk fel, s tartalmilag elsiklunk felette.

Leereszkedni közébük, a meghitt veszély medencéjébe, a csalogató, soha elég veszélyek közé. Gyengédség, elérzékenyülés vesz erőt rajta: gügyögő, becéző szavakkal hajol ki a mellvéden. Repes a szive: állatai megismerték! Fénylő pikkelyeik pompájában úsznak közelébb, a mocskos holdfény olajozta vízen körök, buborékok virágzanak ki. Páncélos hát merül föl, koronás taraj bukkan. A szemdudorok nagy, kemény gyümölcsei, kormánylapátszerű farkak karcsúsága: boldogan, türelmetlenül kavarog, hömpölyög, uszonyok zöld hártyáin gyöngyözik, hacsak gyengéd-szennyes sárgaságán fröccsen a zsibongó medence.

— Éhesek!

Kétségbeesett vád és szemrehányás tör ki torkából. Ezek az ártatlanok! Kivel perelhetne miattuk, kinél kérhetne szót védelmükre? Talán most először ébred rá a világ jóvátehetetlen igazságtalanságaira — kinek lehet joga elvenni őket tőle? Máris elérhetetlenekké váltak, mintha csak emlékük nyüzsögne előtte, vizben és betonon! Ha lemenne közébük, mint régi napokon, amikor átható szagú, véres húsdarabokat emelt fél kezében, a másikban pedig — inkább csak a hivatali előírások kedvéért — vaskampóban végződő, vastag botot tartott; ha aláereszkednék most közébük, csupa kísértet-állkapocs tárulna elé, sárga tépőfogak káprázata, megfoghatatlan testek surranása: úgy lépne át rajtuk, mint ködön vagy jelenésen.

Megvilágosodik Somogyi különös izgalma. Az ostrom viszontagságai megakadályozták mozgását, napokig nem merészkedhetett ki, nem juthatott el a gondjaira bízott állatokhoz, s a szerencsétlen teremtések élelem nélkül vannak, már nyilván az éhhalál szélén. Somogyi félti és szereti ezeket az

állatokat, hiszen velük éli le az életét: szereti a munkáját. Gondos, lelkiismeretes ember. Bizonyára nem kis kockázatot vállalva vette nyakába a várost, hogy kimenjen hozzájuk és segítsen rajtuk. Természetes az is, hogy nem fél e ragadozóktól, az állatok már régóta ismerik, erre vall, hogy az önvédelmi előírásoknak formálisan szokott csak eleget tenni. Hozzászokott a mindennapi munkájával járó állandó veszélyhez, sőt, megszerette a veszélyt.

Az elolvasott szövegegység most első alkalommal tölti meg a két értelmezési keretet csaknem ellentétes tartalommal. E sorok a tárgyi keret számára teljesen logikus és hihető jelenetről számolnak be. Az elbeszélés retorikai elemeit tekintve viszont ismét megerősödik a szürrealizmusról szóló feltevésünk: a medencében lassan mozduló, pikkelyes, tarajos testek és kísértet-állkapcsok újra víziószerűen hatnak, s emlékezetünkbe idézik, hogy e képvilág és szókincs majd később, az 1950-es évek második felének szürrealizmussal (is) rokon költészetében tűnnek föl nagy szerepet betöltve.

De ami a kifejezési stílusnál még fontosabb: a művelődéstörténeti keretben más értelmet kap az áhitott veszély említése, mint a tárgyi keretben. A tárgyi keretben magától értetődően illeszkedik a Somogyiról eddig szerzett információkhoz. De művelődéstörténeti keretben Nietzsche híres-hírhedt elmélete jut eszünkbe arról, hogy a jövőnek olyan emberfajtára lenne szüksége, mely felszabadítja ösztöneit, háborúkon és győzelmeken edződik és létszükségletei közé tartozik a kaland, a veszély és a fájdalom. A „veszélyesen élni" nietzschei elmélete közismert hatással volt a náci ideológiára: talán nem indokolatlan képzettársításhoz vezet tehát ennek fölemlítése, ha az ostrom rémálmát idéző elbeszélésben az áhitott és „soha elég" veszélyről olvasunk. A képzettársítás — a szöveg pragmatikai dimenziójában, a művelődéstörténeti keret segítségével — a novellának e mozzanatát avval a megelőző jelenettel kapcsolja össze, hogy Somogyi a lépcsőn fölfelé menet berúgta csizmájával a női W.C. ajtaját.

Mit adhatna nekik enni? S elhatározása egyaránt kél értelmetlen kétségbeesésből és nem kevésbé értelmetlen gyengédségből, áldozatosságból: önmagát!

Halálfélelemtől és boldogságtól remegőn nyitja ki a rács ajtaját — úgy képzelte, tüstént rávetik magukat a kiéhezettek. Néhány farok csobban, pikkelyek dörzsölődnek csizmájához: viztükrön imbolygó buborék — majd: fáradt csend, mozdulatlanság, bágyadt testek némasága: két barna szem mered felé a sarokból, a fekete hártya lassan borul fölébük.

Az eddigiekből magától értetődik Somogyi félelme és aggodalma. Túlhajtott, túlfeszített idegizgalma zavaróan hatott ugyan, de nem akadályozta meg a vele való együttérzést, sőt a legtöbb elbeszélés érvényesüléséhez szükséges azonosulást sem. De hogy önmagát falassa föl a hüllőkkel, az már sok. A cselekménynek ebben az epizódjában már kívülről nézzük az elbeszélést. Az önfeláldozásnak evvel a tökéletességig vitt beteljesülésével nem vagyunk képesek azonosulni. Természetes értékrendünk is fellázad az ellen a gondolat ellen, hogy emberélet essék áldozatul a hüllők életéért. Itt most már nemcsak a művelődéstörténeti értelmezési keret mond ellent a tárgyi keretnek, hanem a tárgyi kereten belül is kettéválik az eddig egységes értelmi és érzelmi szekvencia.

A szövegre való reagálásunkat értelmi és érzelmi szekvenciákra lehet fölbontani: olvasás közben értelmi és érzelmi szekvencia jön létre. Az értelmi szekvencia magában foglalja az egybevetés és feltételezés műveletét, az értelmezési keretek felállítását, amiről már volt szó, ez tehát mindenekelőtt a szöveg szemantikai dimenziójára támaszkodik, de kapcsolatban van a pragmatikai dimenzóval is. Az érzelmi szekvencia a benyomások, feltételezések és képzettársítások érzelmi hatásából épül föl és teljes egészében a pragmatikai dimenzióra tartozik. Vannak olyan alkotómódok és stilusirányzatok, amelyek célzatosan törekednek az érzelmi szekvencia működtetésére (ilyen például a romantika, szecesszió, expresszionizmus, szürrealizmus), és vannak olyanok, amelyek igyekeznek csökkenteni az érzelmi szekvencia szerepét és az olvasás folyamatában az értelmi szekvenciát kívánják uralomra juttatni. (E törekvés hatja át a klasszicizmust és a legújabb időkben ilyen eszközökkel dolgozott a brechti dramaturgia és a francia „új regény".) Az író kiszámított szándéka ellenére azonban az irodalmi művek túlnyomó többségében mindkét szekvencia létrejön, de nem mindig egyenlő arányban vannak jelen és nem is egyazon irányban hatnak. Szövegdinamikai szempontból Sőtér István elbeszélésének az a legfontosabb jellemvonása, hogy a két szekvencia hullámzik benne, egybekapcsolódik és szétválik, az olvasó egyszer rokonszenvvel fordul a szereplő felé, máskor idegenkedik és viszolyog a cselekménytől. Az imént elolvasott szövegegységben az utóbbi történik.

Az értelmi szekvenciában tudomásul vesszük azt, amit a szöveg szemantikailag közöl: Somogyi kinyitja az alligátorokat elzáró rács ajtaját, hogy önmagát adja táplálékul a kiéhezett állatoknak. Az író szándékát nem ismerjük, nem tudjuk, érzelmileg hogyen viszonyult ehhez az epizódhoz: nem is kutatjuk ezt. Saját érzelmi reagálásunkkal szonban tisztában vagyunk: viszolyogva olvassuk e sorokat; a pragmatikai dimenzió keresztezi a szemantikait. Bármennyire szánjuk is az éhhalálra ítélt állatokat, Somogyi mozdulatát elmeháborodottságnak tartjuk. S erősebb érzés az, ami visszarettent tőle, mint a szánalom, ami a szerencsétlen állatokhoz fűz bennünket.

Most érti csak, mi történik, mi van folyamatban — ki tudja, már mennyi ideje. Jéghideg a viz!

És hiába tekint a fütőtestek megrozsdásodott karajára, a félkör alakú terem ablakaiból csak a vasszerkezetek maradtak meg: feje felett délszaki növények rozzant kosarai inganak, kigyószerű, elszáradt indák csüngenek alá — odaát a tó, a holdfény sűrűsödő sátorában szecessziós vaslámpák sora a terasz szélén. E pillanatban beront a tájba, mint régvárt hóhér: a jeges szél. Éppen csak átfúj a csarnokon, majd elül: csend lesz, fagy előtti mozdulatlanság.

Kezét vizbe nyújtja: mintha maró, vad vegyi folyadakba nyújtaná. Tanácstalanul néz körül: valahonnét segítséget kellene hoznia! De honnét jöhetne segitség, e holdfény kegyetlen burka alá, e síri medence mocskába? Kényszerítő könyörgéssel emeli tekintetét az ég felé — hátha megfordul a szél, a túlvilági fényesség elborul, s enyhülnek a kemény vizek. Leül a lejtős betonon, szemközt beteg állataival, s a szomorú alligátorok megnyugodnak.

Visszaemlékezünk Somogyi első riadt kiáltására: *ma éjszaka fagyni fog!* Akkor nem értettük a riadalom okát, most visszamenőleg is megértjük, hogy mi volt Somogyi cselekedeteinek legfőbb indítéka. A szörnyű fagyhalál-

tól féltette állatait: az, hogy éhesek is lehetnek, csak akkor jutott eszébe, amikor belépett a terembe, azért is töltötte el önvád. De amikor az Állatkert felé tartott, nem az éhséget tekintette fő veszedelemnek, arra nem is gondolt, hanem a telet és fagyot érezte rémítő ellenségnek: azért rohant ki hozzájuk, hogy megnézze, mit lehetne tenni a fűtéssel. Az alligátorok életbentartásához szubtrópusi klímát kell teremteni, s most nemhogy a központi fűtés nem működik, hanem a betört üvegtetőn, a meredező, csupasz vaselemek között befúj a jeges téli szél. A szerencsétlen állatok már mozdulni sem tudnak, beledermednek medencéjük befagyó vizébe.

Az értelmi és érzelmi szekvencia egysége ezen a ponton ismét helyreáll. Úgy véljük, az önfeláldozás már elborzasztó cselekedete csak egy őrült pillanat szüleménye volt, nem több kétségbeesett, torz ötletnél. Szinte megnyugszunk: mégis jól ítéltük meg Somogyit. Nem tébolyult elme, aki képes lenne arra, hogy megetesse magát az állatokkal, hanem a féltő gondoskodás, kötelesség és hivatás megszállottja, nemes példája egyszersmind. Az állatok pedig a szöveg sugalmazása szerint mintha csak Somogyi cselekedeteinek függvényei volnának, mert ahogy helyrebillen az értelmi tudomásulvétel és az érzelmi rokonszenv egyensúlya a szereplővel, úgy növekezik együttérzésünk s fagyhalálra ítélt, szomorú alligátorok iránt.

Már átjárta őket a hideg, már megismerkedtek az idegen közeggel, melytől eddig párás, túlfűtött terem óvta őket; már alig mozdulnak: izgalmuk, melyet jövetele keltett — elült. Nézi őket, s lassan peregni kezdenek szeméből a könnyek: a drága állatok halálát kell végignéznie, anélkül, hogy segithetne rajtuk — úgy múlnak ki, mint vizbe dobott, lángoló fahasábok: pikkelyes testük jég rabja lessz, lágyan emelkedő-horpadó torkuk a süllyedő hőmérséklet présébe szorul.

Követheti-e emberi szem a jég születését? Rajtakaphatja-e vizet, amint folyékonyból keménnyé merevül?

Testük oly hűvös volt eddig, oly idegenül és hidegen sikamlós! Forró szelek, fortyogó iszap, langyos folyóvíz oltalmazták valaha ezt a hűvösséget.

Az egyensúly újra billen egyet. Somogyi könnyekre fakadása és az állatokat illető *drága* jelző (ami nem az „értékes" rokonértelmű szava; az megállná a helyét) ismét egzaltált érzelmi túlreagálásra vall. A szereplővel való harmonikus együttérzésünket csak józanabb és mérsékletesebb viselkedés biztosítaná. Az egyensúly megbillenését fokozza az a nyilvánvaló írói hiba is, hogy a hüllőket a szöveg égő fahasábokhoz hasonlítja: ez nem oxymoron, látszólagos képtelenség, aminek éppen meghökkentő volta miatt rendszerint erős stilisztikai hatása van, hanem olyan valóságos képtelenség, ami szó szoros értelemben véve rontja a szöveg képi hatását.

Felpattan helyéről: hátha csoda történik — leszalad a lépcsőkön, végig a fagyos télikerten, ki a szabadba, megkerüli a repkénydíszes kéményt, s a pince lépcsőin felkattintja öngyújtóját. A téglaboltozat alatt fekete kazán árasztja régi tüzek kihült, kátrányos szagait: árván hever a piszkavas, szurkos csövek futnak a mennyezeten — s a sarokban alig lapátnyi szénpor!

Visszafut oly izgatottan, mintha közben máris megtörtént volna, aminek meg kell történnie. De nem: messzi csillagok békéje honol a medencén: fekete a víz, és szénfeketék a mozdulatlan alligátortörzsek.

Leül, és szelíden mosolyog emlékein.

A víz fémes, áthatolhatatlan csillogást nyert, két szempár merült fel alóla, talányos közönnyel, gúnyos kíváncsisággal. Csizmás lábával beletapos az álnok vízbe, táncol, tombol benne, mint szüretelők a kádban: fel akarja ébreszteni a zsibbadó elemet — ájultakat ráznak így öntudatra.

Visszaül helyére: az idő lassan telik, s ő régi telekre gondol, a kis terem gőzfürdői fülledtségére, az ablakokat megülő nehéz párákra, a forró ködökre, mely a víz felett úszott, a rothadás bensőséges, kellemes szagaira. El-elbóbiskol, s mikor fültekint, már megpillantja a vékony hártyát, mely pillangószárnyként borul a víz fölé; legsűrűbben a szélén...

A szöveg dinamizmusa ide-oda hullámzik, úgy működik, hogy eloldja az érzelmi szekvenciát az értelmitől, azután ismét egyesíti vele. Ebben a szövegegységben újra helyreáll a harmónia, a szöveg minden mozzanata az ábrázolt jelenethez vonz bennünket, semmi nem távolít el tőle, figyelmünk és képzeletünk megbékélten követi a föltárulkozó asszociációs erőteret. Szükség is van az egyensúlyra, mert máskülönben az elbeszélés eddig legsorsdöntőbb varázsszava nem kerülne a figyelem fényébe. Ez a szó a *csoda*. Somogyi bátorsága, áldozatvállalása, önfeláldozó segítőkészsége, kötelességtudata, hivatásszeretete már eddig is csaknem csodaszámba ment. De most ő maga is csodában reménykedik, csodát vár, tudja, hogy csak csoda segíthet — mi pedig tudjuk, hogy a csodavárás a rossz valóság tökéletes elutasítása. Somogyi, aki az ostrom kellős közepént kimerészkedik az utcára, fölkeresi a gondjaira bízott állatokat, az élet nevében cselekszik, életet ment és a pusztító ösztönökkel szegül szembe, a körülötte tomboló pokoli valósága tagadja meg. Ezt fejezi ki az a kétségbeesett düh is, ahogy csizmájával beletapos a befagyó vízbe. Somogyit — erről győződünk meg ebben a szövegegységben — az élet értéke, a legalapvetőbb erkölcsi érték irányítja.

A pince leírása, majd az alligátorterem régi életét felidéző visszaemlékezés tárgyiasan pontos, érzékletes és mégis egyszerre álomszerű is. Újra fokozódik a szöveg szürrealizáló hatása, a képi asszociáció a valóság fölé emeli a komor jelenetet.

Ismét lehúnyja szemét: álom és kábulat biztonsága, káprázatok magányos öröme. Mi pusztul el, mi szakad ki életéből? A veszélyérzet, melyet nap mint nap újból izlelt meg, mikor belépett ebbe a körbe, az éhes, izmos állkapcsok közé, kezében a véres, édeskés szagú húsokkal! Az igazi veszélyt többé nem izlelheti!

Aludni, aludni!

És felébredni végképp: hajnali sötétségben!

Oly távoli most a medence, lassan tápászkodik föl a betonpadlóról — szeme megszokja a homályt, s holdja vesztett napszakot. Megfagyott talán a levegő is: teste oly merev, mint egy kifeszitett huzal — fészket rakott a hideg szervezete legbelsejében, tüdejében, bordái közt: hegyes, üveges tűk döfködik veséit.

Nagy sokára fordul csak a medence felé, hogy tudomásul vegye azt, aminek jelenlétét egész testében érzi: tárgyilagos, visszahozhatatlan messzeségben: a jég, a medence jege, mintha csak álma szülte volna meg a befagyott felszint, ezt a sűrűre összeállt kocsonyát. Fúj a szél, fagyos port söpör be a vasváz kö-

zein, törmelékek csípős porát: a jég homályában, merev fátylai mögött eltüntek a testek, a fekete törzsek. Óvatosan közelebb lép, mintha még megragadhatna belőlük valamit, de visszaretten ettől a békétől és csendtől, melyben mégis valami diadal rikolt — hallja a hangot, megbocsátást nem ismerő erők hangját, amit a magasból a föld mélyébe sugároznak. Mintha hatalmas, láthatatlan energiadárdák zúgnának el füle mellett, merőlegesen.

Sőtér István elbeszélése először Kassák Lajos Alkotás című folyóiratában látott napvilágot 1948-ban, az abban az esztendőben kiadott *Sötétkamra* című novelláskönyvébe már nem került be. Amikor 1960-ban sajtó alá rendezte novelláit és kisregényeit, akkor ezt az elbeszélését is újra közreadta az *Édenkert* című kötetében, de nem minden változtatás nélkül. Mindenekelőtt több stilisztikai javítást hajtott végre, ez magától értetődik, az író tizenkét esztendő elteltével már csaknem idegen olvasóként nézi saját szövegét, és észreveszi az oda nem illő szavakat, egy korábbi alkotói korszakának nem egészen szerencsés fordulatait, a mondatok meg-megzökkenő ritmusát és ezekhez hasonló hibákat. Kevés olyan író van, aki ne hajtana végre ilyenfajta javításokat, amikor egybegyűjti a lapokban, folyóiratokban elszórva megjelent hosszabb-rövidebb írásokat. Sőtér István azonban túl az apró szövegkorrekción, mintegy húsz sorral ki is bővítette az elbeszélést. Somogyi félálomszerű állapota a megdermedő, befagyó medence mellett s a hajnali ébredés jelenete így valamivel hangsúlyosabb lett: éppen csak annyival, amennyivel szükség volt rá, mert nemcsak a mondatoknak, hanem a cselekménynek is van belső ritmusa, s ahogy az Alkotás hasábjain először megjelent a novella, ez a ritmus nem volt jó. Az egyensúly akkor elmozdult azok felé a bevezető jelenetek felé, amikor az olvasó még nem lehetett tisztában Somogyi jövetelével. Az *Édenkert*-beli változat a fagy ellen és az állatok élétéért reménytelen küzdelmet folytató embert állította előtérbe. Olyan epizódot tett jelentőségteljesebbé, amelyben egyébként tovább folytatódott az értelmi és érzelmi szekvencia hullámzása. Az Alkotás-beli első változatban a jelenet olvasásakor ismét erősen elvált egymástól a tudati és indulati reagálás iránya. Ott nagyobb hangsúlyt kapott Somogyi furcsa vágyakozása a veszélyes élet iránt, amivel kezdettől nem tudtunk azonosulni, sőt még csak megérteni sem voltunk képesek, kiváltképp, ha hozzáképzeljük a jelenethez az elbeszélés valóságos történelmi környezetét, az ostrom drámáját. Az *Édenkert* összeállításakor újólag betoldott sorok az érzelmi azonosulás mozzanatait erősítették a fagyos téli kép, a dermesztő hideg leírásának némi részletezése révén. Egyszersmint fokozta a javítás a szöveg költői erejét: a sorok már-már prózaversbe illenek s a poétikai hatás a naturálisan érzékletes és pontos ábrázolás ellenére eloldja a képeket a valóságtól s finoman lebegteti őket, mintha csak eldöntetlen volna az egész jelenetsor tartalmi célja.

Még fölébük hajol, még súgni szeretne nekik gyengédségeket. Oly különös ez: talán élnek is még, a fagy üvegébe olvasztottan: pikkelyeik alatt, mint hatalmas, csontkemény articsókában, talán keringenek még valami nedvek. Egyet tud csupán: nem övéi már.

Kirabolták, elvették mindenét!

A sima kéreg fölött két szempár csalókán éber és nyitott még: figyelik talán, vagy már a halál közönyébe üvegesedtek?

Hátat fordít nekik, utolsó cigarettájára gyújt: szájpadlására halotti torok bosszúálló gyönyörét karcolja a füst; szembenéz a hajnallal, mely olyan most, mint a szive. Kopár és lebontott, embertelen és baljós.

Sírni sem tud: csak egyszer rendül meg a szája — régi álmai jutnak eszébe, ama kora nyári éjszakák egyikéről, amikor állatai különösképp nyugtalanok szoktak lenni. Ki szerette volna vezetni őket, mint csupa hűséges, engedelmes kutyát, hogy a vendéglő teraszának vacsorázóira bocsássa őket.

Az elbeszélés két szövegváltozatának egybevetése arra a következtetésre vezeti az összehasonlítást végző olvasót (s ezáltal természetesen rövid időre kilépünk a természetes olvasás folyamatából), hogy Sőtér István éppen az értelmi és érzelmi szekvencia egyensúlyát illetően nyújtotta meg a szöveget ezekben a jelenetekben, de hogy ezt téve mennyire cselekedett tudatosan és célratörően, arra nem lehet válaszolni, s nem is kutatjuk. Láttuk, az előbbi szövegegységben a hozzáírt sorok az egyensúly megerősítését, az ellentét tompítását szolgálták. A mintegy húsz sornyi bővülés második fele az imént elolvasott szövegegységre esik: és ebben a később betoldott sorok az előzővel ellenkező irányban, éppen azt nyomatékosítják, ami elválasztja érzelmi reagálásunkat a szöveg szemantikai tartalmától.

A poétikus oldottság itt már édeskés és olyan hatású, mint abban a bevezető jelenetben, amikor Somogyi a pálmaház felé közeledett. Zavaróan hat a szereplő érzelgőssége is: a felfokozott érzelgősség nem rokonszenvet vált ki, hanem émelyít (mintha csak azt szemléltetné Sőtér ezekkel a sorokkal, amiről 1947-ben, a *Szőlőművesek* című novellájában így írt: „Édest az édessel szorozni, egészen az émelyig. Micsoda émelyek szöknek az édesség nyomán, s mily halálosan vágynak az emberek ezekre az émelyekre.") Ami tehát tartalmilag arra hivatott, hogy megértő együttérzésünket fokozza a szereplő iránt, még az is eltávolít tőle, furcsa émelygő érzést okoz. A szövegegység többi mozzanata pedig már a szemantikai dimenzióban ellenszenvesnek tünteti föl a szereplőt.

Megint az a „másik" Somogyi jelenik meg előttünk, aki olyan zavarbaejtően viselkedett, amikor a lépcsőn felfelé menet durván berúgta a női W.C. ajtaját, majd a „soha elég" veszélyek után áhítozott. A szöveg azt sugalmazza, hogy felülvizsgáljuk és véleményünket megváltoztatva másként ítéljük meg mindezt, amit Somogyi az állatokért tett. Korábban már hajlottunk arra, hogy önfeláldozó hősiességet tulajdonítsunk neki s a „csoda" közelében járó személynek lássuk. Ez a véleményünk most megrendül, vagy legalábbis kétségessé válik, mert Somogyi nem az állatokat gyászolja, hanem saját megfosztottsága miatt kesereg. Emlékidézése pedig egyenesen elborzaszt bennünket avval a vad indulattal, hogy az alligátorokat szívesen rábocsátotta volna az étterem teraszán ülő emberekre. Rossz érzéseket keltő asszociációinkat csak tovább fokozza, hogy engedelmes kutyákhoz hasonlítja állatait. Vajon miféle ember ez a Somogyi? Csakugyan az élet nevében cselekedett volna? Csakugyan magasabbrendű érték vezetné? Csakugyan rombboló, esztelen korával szegülne szembe? Korábbi következtetéseink ingatagnak bizonyulnak, de túl a gyanakvó rosszérzésen, nem vagyunk képesek felállítani új feltételezést: az egész szöveg bizonytalanságban van és eldöntetlenül lebeg. Míg az előző szövegegységben még csak a felfokozott

költői hangulat oldotta el a képeket és emelte őket a valóság fölé, most egyszeriben az egész tartalom kétes lesz.

Összezsugorodik, megfeketül szívében ez az álom, mint a pálmakert növényei. Eldobja cigarettáját.

Megnyugodva és kiürülten ment le a lépcsőn — valamiféle megkönnyebbüléssel. A város végében ágyú dördült, majd ismét csend lett, teremtés előtti.

Már a villák közt járt, amikor kivette irattárcájából a kilépési engedélyt, és sietősebbre fogta lépteit. Mikor a kapuőrségnél jelentkezett, egyenest a szolgálatvezetőhöz utasították.

— Somogyi testvér! — nézett fel rá az írógépelt napiparancsból a szolgálatvezető. — Jó, hogy előkerültél! Megint neked kell kísérned a Duna-partra!

Evvel a néhány soros, rövid jelenettel ér véget az elbeszélés. Az irtózat szakad ránk az enyhe szédületben, amit érzünk: a készülődő csoda szépsége helyett a borzalom villámütése ér. A szürrealista stílus eltűnik, minden naturális részleteiben világosodik meg előttünk, a zárójelenettől visszafelé haladva már egyetlen sor, egyetlen szó sincs a szövegben, amit hűvös logikával ne tudnánk megmagyarázni. Előbbi bizonytalankodó kérdéseinkre is itt a pőre válasz: Somogyi nyilas pártszolgálatos, szabályos kilépési engedéllyel, egyenruhában, csizmásan kiszaladt haldokló hüllőihez az Állatkertbe, aztán hajnalban, a metsző hidegben visszatért szolgálattételre a pártházba s most indul, hogy a rakpartra kísérje a Dunába lövendőket. Szertefoszlik a káprázat, lehull a szürrealizmus fátyla, torz fintorrá változik minden korábbi költői elem, most már értjük a felfokozottság szerepét, a stílus ellenkező hatást kiváltó egzaltációját. Mind, mind a leleplezésnek és megvilágosodásnak ezt az utolsó pillanatát készítette elő. Döbbenetünkben már csak mulatunk azon, hogy az imént még érzelgősnek és édeskésnek véltük az elbeszélőmódot: a magyar irodalom legkegyetlenebb és legkeserűbb novellái közé tartozik ez.

A szöveg minduntalan tévútra vezetett és csapdába csalt bennünket, hogy a végső leszámolás biztosan célt érjen. És ahogy megtörténik a leleplezés, úgy válik az egész bemutatott világ szürreálissá, az álomrészletek egyetlen hatalmas rémálommá állnak össze. A stílus-szürrealizmusáról már nem is érdemes beszélnünk, mert a befejező sorok valóságszintjéről nézve a korabeli világ maga szürreális. Minden írói trükk és stílusfogás azt szolgálta tehát, hogy az elbeszélés végső soron mégis leküzdje a természetes olvasás részekre tagoló, felbontó lelki mechanizmusát és a látomás bontatlanul érvényesüljön.

Az elbeszélés a későbbségi hatás már-már végletes kiaknázására épül, mégsincsenek önkényes mozzanatai, hanem ellenkezőleg, gondosan előkészíti a leleplezést, amennyire csak az alkalmazott információ-késleltető alkotómód megengedi. Úgy készíti elő, hogy nem vesszük észre a furfangot, és csak az utolsó sorok fényében értjük meg az értelmi és érzelmi szekvencia hullámzásának szerepét, az eloldó, elidegenítő hatások feladatát. Annélkül a finom lélektani előkészítés nélkül, ahogy sorra megingatta feltételezési kereteinkbe vetett hitünket, feltételezéseinket bizonytalanná tette, a be-

fejezés puszta action gratuite gyanánt csapna reánk le és nem volna eleven, szerves kapcsolata az elbeszélés megelőző tartalmával. Nem felismeréshez vezetne, hanem csak újabb fordulathoz kanyarodnék, és nem lenne több, mint a befejezetlenséggel és lezáratlansággal hivalkodó modern novellák átlaga.

Hogy ez mennyire így van, azt — igaz, a visszájáról — minden értekezésnél meggyőzőbben bizonyítja az elbeszélésnek az a változata, mely a *Bakator* (1975) című kötetben olvasható, Sőtér István akkor újabb stílusváltoztatásokat hajtott végre: az elbeszélést a jelen tanulmányban úgy is idéztük, ahogy abban közreadta. Kivéve az utolsó sorokat, mert azokat egyszerűen kihúzta az újabb kiadásban, és az elbeszélés a távoli ágyúdörgéssel és a teremtés előtti csend képével ért véget. A korábbi befejező sorok elhagyása egészen durva és önkényes cselekedet volt és szó szoros értelemben lefejezte a novellát: az elejétől hibátlanul működő szövegdinamika tökéletesen értelmetlenné vált ennek révén, és maga az elbeszélés is érdektelen lett. Az eredeti — tehát az Alkotás hasábjain és az *Édenkert* lapjain megjelent — befejezés úgy, ahogy itt mi is közöltük, az elbeszélés legfőbb értékhordozó jelenete, nem valamiféle toldalék, amit mellőzni lehet. Minden megelőző jelenet ezt az értékleleplező pillanatot készítette elő, nélküle elemeire hull az elbeszélés.

A szövegdinamikai hatást tekintve ez az elbeszélés az információkésleltető tipusba tartozik. Egy szépirodalmi mű információit háromféle vonatkozás határozza meg: az időbeli történés, a térbeli elhelyezkedés és az értékelemek fontossági sorrendje. Az epikai műből rekonstruálható történet időben és térben játszódik le és értékelemeket tartalmaz, ezek révén lép kapcsolatba velünk és hat reánk. Időbeliség és térbeliség nélkül nincsen epika, nincsen elbeszélés. Az irodalmi leírásnak azonban már nincsen okvetlen időbeli tartalma, rögzítheti az „időtlen" pillanatot, de térbeliség nélkül nem képzelhető el. Ha kimarad az idő-elem, akkor a szöveg elbeszélésből leírássá változik. Ha a térbeliség is kimarad, akkor elvont értekezéssé, például esszé-betétté alakul át. Az értekezésen és elmélkedésen nyiltan uralkodnak a gondolatokat igazgató értékdimenziók, például erkölcsi elvek. Az értékvonatkozás az, ami semmiképpen sem maradhat ki a szövegből, mert akkor közömbössé válik számunkra, és nem leszünk képesek kapcsolatba lépni vele. Azt lehet tehát mondani, hogy a három vonatkozás közül az értékvonatkozás a legalapvetőbb. Az értékvonatkozás teremti meg az író, a mű és az olvasó között az irodalmi alapviszonyt. Ha az értékvonatkozás hiányzik a műből vagy olyan az értékrendszere, amit nem tartunk érvényesnek, akkor elenyész a mű hatása és semmivé válik. Ilyenkor nem is beszélhetünk irodalmi műről.

A mű értékszerkezete hierarchikus. Fontosabb és kevésbé fontos, magasabbrendű és alacsonyabbrendű elemek piramisszerűen helyezkednek el benne. De az író nemcsak az időbeliség és térbeliség természetes rendjét bonthatja fel akár legszeszélyesebben kedve szerint és retorikus céljainak megfelelően. Nem köteles betartani az értékrendszer fontossági sorrendjét sem. A fontossági sorrend azt kívánná, hogy a legjelentősebb és legalapvetőbb információkat előre bocsássa s ne hagyjon kétséget felőlük, de számolva a

szövegdinamikával, késleltetheti ezeket az információkat és a mű végére helyezheti őket: akkor a későbbségi hatás fölnagyító erejét élvezik.

Evvel a késleltetéssel dolgozott Sőtér István az *Alligátor-balladá*ban. A hüllők pusztulásáról szóló elbeszélés legfőbb értékdimenziója az emberi élet. Ezt érvényesíti ítéletként is, amikor erkölcsileg megsemmisíti előttünk Somogyit az utolsó sorokban. Talán kezdődhetnék az elbeszélés annak előrebocsátásával, hogy Somogyi nyilas és karszalagosan, esetleg vállravetett géppisztollyal tünne föl az állatkerti sétányon. Megírható lenne így is a történet. Csakhogy az információ sorrendjének következményei vannak és ez az elképzelt sorrend olyan deduktív építkezést vonna maga után, ami okvetlen megakadályozná, hogy egyetlen megdöbbentő látomásban táruljon föl előttünk a csoda ellentéte, a borzalom, és az elbeszélés a magasabbrendű általánosítás érvényével tegyen hitet értékrendjének legfőbb értéke, az emberi élet mellett. Ezt a célt evvel a történettel csak a leleplezés és értékzuhanás döbbenete révén lehetett elérni, amit éppen a késleltetés biztosított. Döbbenetünk ugyanis — ahogy átvillan rajtunk az egész elbeszélés — egyberántja az olvasás természetes folyamatában széttagolt történetet, megerősíti belső egységét és a látomás hatását kényszeríti reánk.

Köztudomású, hogy a szürrealisták annak az állapotnak a mesterséges felkeltésére és tartósítására törekedtek, amit a filozófiában Hegel objektiv véletlennek nevezett. Szerettek volna szakítani a szubjektum nélküli tiszta tárgyszerűséggel és a tárgy nélküli tiszta szubjektivitással, a hétköznapi érzékelésnek és gondolkodásnak ezekkel az átlagos szintjeivel. Ezért keresték a törvényszerűvel szemben a különöst, a megszokottal szemben a rendkívülit, ezért hajszolták a mámort, ezért kutatták a meghasonlás pillanatait, ezért merültek el az álom logikát felbontó titkos működésében, a prelogikus folyamatokban, ezért fordultak az elalvás előtti percek fel-fellobbanó emlékkép-morzsalékaihoz. Néha azonban maga a tárgy, az emberi élet és a történelem teremt különleges és rendkívüli körülményeket s a tárgy „megindul" ilyenkor és hatalmába keríti az embert és brutálisan felszámolja a bensőség és tárgyszerűség különbözőségét. Kínzó és gyötrelmes élmények tartoznak ide: ezeket nem szabad tartósítani, nem szabad megismételni. Ilyen kínzó és gyötrelmes objektív véletlen volt az az iszonyat és borzalom, a tökéletes embertelenség szörnyűsége, amit Sőtér István az *Alligátor-balladá*ban a nem is olyan régen elmúlt történelmi valóságból kimetszett és a humanizmus erkölcsi alapértékei nevében egyetlen sugalmazó erejű látomásban rögzített, hogy megismétlődését — amennyire írói eszközökkel, a szellem fegyverével lehet — megakadályozza.

HUNG. KÖZL. 13. ÉVF. 3. (48.) SZ. 359—362. L. NOVI SAD—ÚJVIDÉK 1981. SZEPTEMBER

ETO: 894.511-4

TANULMÁNY

EGY MÁNDY-REGÉNY ÉS A SZÜRREALIZMUS

Gerold László

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1981. 15. 5.

Miközben Mándy Iván *Francia kulcs*[1] című, 1948-ban megjelent regényének szürrealizmusa felől töprengtem,[2] arra törekedve, hogy ráhelyezzem a szürrealista regény egyenesére, sokáig nem tudtam szabadulni attól az ötlettől, hogy a fejtegetések különféle sora helyett egyszerűen elegendő lenne kiidézni a regény két első bekezdését, mivel megítélésem szerint ebben a néhány sorban szinte minden olyan lényeges mozzanat megtalálható, ami a szürrealizmus Mándy-féle változatára — nevezzük egyelőre így — jellemző.

Hogy a kísértés milyen erős volt, bizonyíthatja — bár nem elégszem meg csupán ennyivel — íme a két bekezdés:

„Egyszerre csak előttük volt a szálloda, mintha a délutáni ködből bomlott volna ki. Állványok vették körül, akárcsak ketrecbe lenne zárva. Mellette egy kis bolt lépcsőjét lehetett látni, távolabb a tér fáit száraz, vékony ágakkal felfutni a tejszínű ködre.

Feri a kopott, barna aktatáskát nézte, aztán apát. Nos, hát megrohamozzuk?... Mert a dolog nem olyan egyszerű. Az előbb a pályaudvar mellett próbálkoztak. Ó, hát az előkelő szálloda volt! Borotváltarcú, fekete ellenzőjű sapkás férfi trónolt a pult mögött. A sapkán körbe aranyos betűkkel: — Hotel Haway. — Jól hangzik, Hotel Haway. Feri hallott egyszer egy dalt. — Hawayban gyönyörűek az éjszakák. Apa nagyon meggyőzően beszélt. — Adhatja olcsóbban, nyugodtan adhatja."

Eddig a két bekezdés, amelyben minden benne van, ami a Mándy-prózára jellemző, s amit ebből a prózából a szürrealizmus is nyugodtan vállalhat, magáénak tudhat.

Adott a *helyszín*, — szálloda, sőt szállodák, — *a szereplők* — Feri és apa, a regény két központi alakja, és adott az a *létélmény*, ami a helyszín és a szereplők viszonylatában bontakozik majd ki, részleteződik a későbbiek

[1] Mándy Iván: Francia kulcs. Regény. Új Idők Irodalmi Intézet R. T. Budapest, 1948. 144 lap.

[2] Nem előre kidolgozott referátum, hanem csupán jegyzetek alapján rögtönzött hozzászólás. Ennek némileg javított szövege az itt közölt írás, amely szándékosan őrzi az élőbeszéd fordulatait, hevenyészettségét.

során. Ezenkívül néhány apró, de lényeges jellemző is felbukkan már ezekben a sorokban. Megróbálom kiszemezgetni őket.

Állványok, amelyek — akár jelképesen is — ketreccé formálják a történés helyszínét, a szállodát.

A kis bolt, ahol nyilván rengeteg apróság található, olyan apróság, amiből Mándynál megszámlálhatatlanul sok szokott előfordulni.

Azután: a köd, amely itt tejszínű, valami csodálatos, vonzó határozatlanságba burkolja a szállodát is, az állványokat is, a kis boltot is és — a következő bekezdéssel elénklépő két szereplőt — Ferit és apát is.

Adott a jellemző tárgyak bemutatása is. Kopott, barna aktatáska, egy sapka, aranyos — képzeletet gyújtó — betűivel: Hotel Haway. Ami viszont itt az állványokkal körülketrecezett ködbeveszőszálloda valósága mellett, de mondhatnám: ellenében, a *múltat*, az emléket jelenti a „hősök" számára. Az író számára pedig a regény egész folyamán jelen levő, gazdagon kibontakozó technika, szerkesztési eljárás első, indító lépése. A pillanatnyi jelen és a félmúlt összekapcsolódása. Ezt az emlékdigressziót majd hamarosan követi az első némileg terjedelemesebb múltbetét, ahogy a Hotel Hawayról történő jelenbehuppanást is visszakapcsolások ismétlődő egész hálózata folytatja a Francia kulcsban.

És nem utolsósorban sejthető a mese, a történet is.

Lehet-e ennyi hagyományos regényelemmel szürrealista regény a Francia kulcs?

Erre kellene választ adni, mert így kiderülne a Mándy-féle próza nem egy jellemzője is.

A részletes kibontás, kifejtés szándéka nélkül meg próbálom jelezni a regényelemek szokványos, illetve specifikus voltát a Francia kulcsban.

A történet, a mese az, hogy az apa és fia a felbomlott családból együtt maradva szállodai albérletben élnek, s itt jónéhány érdekes, különösnek mondható figurával találkoznak, futnak össze: hagyományosan jólismert.

A feltöredezett, rostjaira szaggatott elbeszélői technika szintén gyakori.

Sem a pontosan követhető mese, sem pedig az idő- és helyszínkorlátokat nem ismerő történetbonyolítás, meseszövés nem meglepő, nem újdonság.

Maradnak a szereplők. Látszólag ők sem különböznek bármilyen másféle regény, bármilyen szereplőitől.

De csak látszólag. Ha közelebbről vizsgáljuk őket, akkor elsősorban a szereplőkben kell felismerni azokat a sajátságokat, amelyek mándysak, és amelyek a legközelebbi rokonságot mutatják a Mándy előtti szürrealista regényperiódusok műveinek szereplőivel.

A kiidézett két bekezdésből már sejthetjük a Francia kulcs szereplői gyerekek és felnőttek. Közös bennük, hogy ezek is, azok is gyerekek, legalábbis így viselkednek, így vannak jelen a regény világában, ami nagyonis reális világ. Közös az is bennük, hogy ezek is, azok is olyanok, mintha „egy regény-

ből hullottak volna ki", ahogy az író mondja róluk egyhelyütt. Vagyis a földön mozognak, de mintha mégis ködben látnánk őket. Minden mondatuk, minden gesztusuk a leghamisíthatatlanabbul valós, és mégis mintha egy hosszú álmot álmodva beszélnének, mozognának előttünk a regény reáliákból épített, de kissé mégis valószerűtlen színpadán.

Kik ezek a szereplők?

Az apa, akit úgy ismertünk meg, hogy nagyon meggyőzően tud beszélni, szerkesztő úrnak szólítják, mindig lapot akar alapítani, de inkább bukásokról, anyagi csődről, mintsem sikerekről tudna beszélni. Verset ír, s ha egy kis pénze van, hegedűt vásárol, ahelyett, hogy ruhát venne, valami rendeset, valahová elsiet, majd váratlanul felbukkan. Tekintély, szinte mindenki előtt annak számít, kivéve a regénybeli biztos egzisztenciákat, akik lenézik. Bár nem derül ki, milyen alapon, mi jogon tekintély, hiszen olyan, mintha „önmagának a széljegyzete" lenne.

Feri, aki apa bűvkörében él, inkább csak van, mint cselekszik. Kissé szenvedő alany, a felbomlott családi élet áldozata, de erre határozottan sohasem utal, csak magányos képzelgéseiből, apró nosztalgikus képlátásaiból és látomásaiból, a körülötte levő tárgyak és emberek sajátos optikán való szemléléséből következtetünk. Talán ezzel a néhány soros írói jellemzéssel ismerhetjük meg legigazabbul: „Feri talán nem is magát a mérkőzést szerette legjobban, hanem ahogy a szép zöld pályára rásüt a nap . . ."

A többi szereplőnek is megvan a maga napsütéses zöldellő pálya képzete.

Várady, apához hasonlóan, mindig lapot akar indítani, ő is olvas, nem tud elaludni Oscar Wilde meséi nélkül, ha tehéti máshol alszik, mert saját otthonánál minden hely vonzóbb. Időnként két unokaöccsét sétáltatja, jóidőre eltűnik, majd váratlanul, de valami csodálatos megérzéssel rendre akkor bukkan fel, amikor étel kerül az asztalra, ilyenkor aludni is ottfelejti magát.

Drógó és családja, két fia és a nevelőnő. Drógó a nevét onnan kapta, hogy állandóan színes, szagos vizeket öntöz össze, drogérista, aki mindig valami rendkívüli találmányt hirdetve próbál megélni, pénze nincs, de gyerekeit úrigyerekekként akarja neveltetni.

Frici, akinek a legfőbb megbízatása, hogy a papája összeszedte elnyűtt könyvekkel járja az antikváriusokat és igyekezzen belőlük mindig néhány fillérrel többet kiügyeskedni, mint amennyit azok kínálnak.

Sanyi, a takarítónő fia, akit borért és apró köcsönökért szoktak küldözgetni, de aki legjobban rajzolni szeret, művész akar lenni, holott, a szerkesztő urat kivéve, mindenki tehetségtelennek tartja.

Tulla a kis néger lány, aki a szállodalakók véleménye szerint csodálatosan táncol és énekel, és akiből egyszer biztos sztár lesz.

Talán ennyi is elég, hogy a többieket, a regény és a szálloda alkalmi vendégeit most ne soroljam fel, ahhoz, hogy mégis kitessék, miféle szereplőgaléria mozog Mándy regényében. Látszólag ezek is bármelyik másik regényben, bármelyik másik író regényében is előfordulhatnának. De a Francia kulcsban elénkcigánykerekező szereplők kivétel nélkül rögeszméket kergető,

fixa ideák bűvöletében élő, ezeket valóságként álmodó emberek, gyerekek és felnőttek. Felnőtt gyerekek. Olyan ködben mozognak, mint amilyenbe az idézett kezdőbekezdésben a szálloda elénksejlik. Mindnek van sajátos pályája, története, de mindnek annyi története van, ahányszor színre lép. Valósak és képlékenyek. Egy olyan tárgy- és színerdőben — mert Mándynál a tárgyak és a színek nagyon fontosak — mozognak, ahol minden háromdimenziós, megfogható, kiemelhető, kézbevehető, de a szereplők között, bár közös helyszínen élnek, mozognak, inkább csak elmosódó kapcsolat létezik. Mindegyikük a saját rögeszmés mikrokozmoszában, ködében létezik. Olyanok, mint a gyermekújságok rajzocskái a rejtvényoldalakon. Közös keretbe helyezték őket, minden vonalukban felismerhetők, de műegésszé csak akkor állnak össze, ha az olvasó képzelete színes ceruzáival kiszínezi a köztük levő rejtélyes szövevényességgel át meg átvonalkázott mezőt. Vannak, felismerhetők, de az olvasó segítsége nélkül mégsem létező szereplők a Francia kulcs — és az egész Mándy-próza — alakjai. Sajátos létélmény jellemzi őket, de olvasói közreműködés nélkül mégsem léteznek. Olyanok, mint megannyi apró szentjánosbogárnyi-én kalandjai, de csak az olvasó aktivizáló segítségével képesek világítani. A létezés automatizmusa működteti őket azokban a kis, miniatűrnyi jelenetekben, melyekben az író tárgyak és színek társaságában elénk lépteti őket, de a reflektor nem a színpadról, hanem az olvasó pupillájából világít rájuk.

A Mándy-próza szereplői reális síkon mozognak, de szürreálisak.

Nem az annyit emlegetett, csodálatos filmes szerkesztési, vágási technika, nem az epizódszövés mesteri lazasága és spontaneitása, nem a képzettársítások korlátlansága, hanem a regény szereplői elsősorban a szürrealista prózalehetőség hordozói.

Tehát: szürrealista regény a Francia kulcs?

Nem. Inkább szürrealisztikus. Ha elfogadjuk az itt elhangzott periodizálást[3], azt mondhatjuk, hogy a Francia kulcs a nagy korszak utáni szükségszerű elkanyarodás terméke, mely magában hordja a Francia kulcsot megelőzően virágzó regényforma jellegzetességeit, de amely már más irányban találja meg a megvalósulás, az autentikus létezés lehetőségeit. Azt az utat járja, amit a szürrealista próza nyitott meg, szélesített ki, de a technika mellett, amit tökéletesen tud, megtanult, sajátos elemmel gazdagítja a prózát. S ezt az újdonságot én a regény szereplőinek és olvasóinak viszonylatában látom. Abban a mozzanatban, ami sorsdöntően meghatározhatja általában a szürrealista regényt, s amely ezt a prózát az író hatásköréből az olvasóéba helyezi.

[3] Lásd dr. Bori Imrének a konferencián elhangzott beszámolóját.