

BALÁZS IMRE JÓZSEF

## *Laknak-e a homokórában madarak?*

DÉRY TIBOR SZÜRREALISTA KORSZAKÁRÓL

*Irányzatok között*

Déry Tibor tízes évek végétől kezdődően írt művei (prózák, drámák, verskompozíciók) gyakran jelentős késéssel jelentek meg, kéziratban maradtak, némelyikük teljesen el is veszett. Ez lehet az egyik oka annak, hogy Déry (egy lehetséges opció szerint 1921 és 1930 közé tehető) avantgárd korszakának irányzati besorolásai meglehetősen hozzávetőlegesek. Másik ok, hogy a magyar avantgárd művészek (és főleg az írók) jellemzően nem egy-egy irányzat mellett kötelezték el magukat – kerülték, hogy dadaistának, konstruktivistának vagy szürrealistának minősítsék önmagukat –, hanem némileg eklektikus, szintetizált formában fogadták be és gondolták tovább az egyes irányzatokat, többnyire az „új vers”, „új művészet” szókapcsolatokat vonatkoztatva saját műveikre. Végül az irodalomtörténeti összefoglalók nagyvonalú terminushasználata sem kedvezett annak, hogy megnyugtató irányzati besorolások szerint rendeződjék valamilyen narratívába Déry életművének korai rétege. Bori Imre terminushasználata a magyar avantgárdról szóló „trilógiájában”<sup>1</sup> kitér a magának az avantgárdnak a fogalomkörét is (már-már a „modernség” szinonimájaként használva azt), a szürrealizmus terminus hatókörét pedig Tamási Áron, Szentkuthy Miklós műveire, vagy Illyés Gyula, Déry Tibor, József Attila harmincas években írt alkotásaira is kiterjeszti. Déry *Pesti felbőjték* és *Befejezetlen mondat* című művei is bekerülnek ilyenformán egy olyan összefüggésrendszerbe, amelynek struktúráját szétfeszítik.

Hogy megpróbáljuk valamelyest behatárolni az avantgárd tájékozódás dominanciáját Déry életművében, Botka Ferenc kutatásaira alapozva két fordulatot tekinthetünk: az egyik a *Bécsi Magyar Újság*ban megjelent nyílt levele Kassák Lajoshoz, amelyben már *Dadaizmus* című, *Nyugat*ban közölt cikkének tapasztalatával háta mögött szól többé-kevésbé értékelőleg Kassák számozott költeményeiről.<sup>2</sup> A fordulat a korábban szinte kizárólag a *Nyugat*ban publikáló fiatal szerző közeledését is jelenti a MA bécsi köréhez. Ezt követően Déry Bécs mellett a München-közeleli Feldafingban, Berlinben, Párizsban és Perugiában tölt hosszabb időt Budapestre történő, 1926. októberi visszaérkezése előtt – itt és utazásai egyéb helyszínein bőséges alkalma nyílik az avantgárd irányzatokkal való ismerkedésre, személyes és szakmai kapcsolatok kiépítésére. Pesten részt vesz az 1926–1927-ben megjelenő *Dokumentum* megalapításában, és több avantgárd jellegű kötet megjelentetése után 1928–1929-ben egy nagyobb terjedelmű kísérleti regény megalkotásán dolgozik, amelyből egy 1929. májusi levele alapján mintegy 300 nyomtatott oldalnyi már megírt. Ez a regénye végül nem készül el, csupán egy 35 lapnyi gépirat maradt fenn belőle, amelyre Déry saját kezűleg ezt jegyezte fel: „Az eldobott regény előjátéka”.<sup>3</sup> 1930 táján, miután belátja, hogy képtelen befejezni a regényt,

illetve szembeesül azzal is, hogy avantgárd színműveinek nincs esélye bemutatásra sem német, sem cseh, sem magyar közegben, hátat fordít az avantgárdnak, és megjelentetésre esélyesebb műveket kezd írni – például lerövidíti, olvasmányosabbá teszi a filozofikus, 1921-ben befejezett *A menekülő ember* című regényét, és *Éneklő szikla* címmel adja ki. Lektúrjegyeket mutató önéletrajzi regényt is ír *Az átutazó* címmel (később: *Pesti felbőjtések*), és versei is klasszikusabb poétikájúak lesznek a harmincas években. Kísérletező kedve, lázadó attitűdje továbbra is életműve ismertető jegye marad, de ezt a mozzanatot, az 1930-as évet tekinthetjük az avantgárd korszak lezárulásának. Ezzel együtt megállapítható, hogy Kassák mellett Déry az, aki a leghosszabb ideig tart ki az avantgárd poétika mellett a korai avantgárd nemzedékből – természetesen nem mellékes az sem, hogy kiemelkedő műveket hoz létre különböző műfajokban: dadaista kép-szöveg kollázst (*Az ámokfutó*), szürrealista prózát (*Ébredjetelek fel!*; *Kék üvegfigurák*; *Elbagyják egymást és meghalnak*) és verseket (*A nagy tehén*; *A felbőállatok*; *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*), dada és szürrealizmus határvidékére helyezhető kísérleti színműveket (*Az óriáscsecsemő*; *Mit eszik reggelire?*).

Előrebocsátva, hogy poétikai szempontból nincs radikális törés a húszas évek Déry-szövegeiben – dada, konstruktivizmus és szürrealizmus fokozatos átstrukturálódásáról beszélhetünk inkább, az 1922-ben befejezett *Alkonyodik, a báránnyok elvéreznek* esetében pedig alighanem expresszionista utóregzésekről is –, a szürrealista tájékozódás dominanciáját Botka Ferencsel összhangban legmegalapozottabban a párizsi tartózkodást követő időszakra tehetjük, tehát 1926 januárjától valószínűsíthetjük.<sup>4</sup> Írói tevékenysége szempontjából ugyan az 1923 októberétől kezdődő párizsi tartózkodás nem termékeny, de Illyés Gyulával kialakuló barátsága, Yvan Goll, Philippe Soupault, Tristan Tzara személyes megismerése ezekre az évekre esik, szédítő tempójú ide-oda utazgatás mellett Európa nagyvárosai között, bélyegkereskedőként. Úgy tűnik, ez az élményanyag a perugiai tartózkodás idején, 1926-ban kívánczik először sűrítettebb módon szürrealista szerkesztésű művekbe. 1926 a budapesti *Dokumentum* megalapításának éve is, amelynek szépirodalmi anyaga az irodalomtörténészek egybehangzó véleménye szerint a magyar szürrealizmus jónéhány főművét tartalmazza Illyés Gyulától (*Sub specie aeternitatis*; *Újra föld*), Déry Tibortól (*A felbőállatok*; *Az úszó szigetek*; *Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*), Németh Andortól (*Eurydice útja az alvilág felé*) és Kassák Lajostól (*Olajfaág*), igaz, képzőművészeti, építészeti anyaga inkább Kassák konstruktivista tájékozódásának lenyomatát őrzi továbbra is.<sup>5</sup>

1927-ben Déry több olyan programcikket is megjelentet, amelyek a szürrealizmus egyfajta egyéni értelmezését tekintik saját költészete kiindulópontjának. *A homokóra madarai* címmel publikál egy új lírával kapcsolatos előadásszöveget a *Korunk* 1927. márciusi lapszámában. Az írás vitát kavart – Sinkó Ervin és Pap József hozzászólásaira Déry ugyancsak a *Korunk*-ban válaszol 1927 júliusában.<sup>6</sup> 1928 augusztusában a *Munka* című lap megindítását tervező Kassák már „realisztikusabb” regény írását várná Dérytől<sup>7</sup> – aki ennek az elvárásnak még közel másfél évig ellenáll.

Déry szürrealista korszakát a fentieket figyelembe véve tehát 1926–1930 közé helyezzük, a *Dokumentum* illetve az *Ébredjetelek fel!* fókuszpontjai felől tekintve időben vissza és előre a többi Déry-művekre.

A *homokóra madarai*-vita viszonylag ismertnek mondható a magyar avantgárd szakirodalmában: Bori Imre a vitázók alaptéziseit kiemelve ismerteti *A szürrealizmus ideje* című könyvében,<sup>8</sup> Deréky Pál még részletesebben, kritikailag foglalja össze Déry és a vele vitába szálló Sinkó Ervin érveit.<sup>9</sup> Magukat a Déry- és Sinkó-írásokat teljes terjedelmükben újraközli Béládi Miklós és Pomogáts Béla programcikk-antológiája.<sup>10</sup>

Déry előadásformában megírt szövege voltaképpen nem mélyed el a szürrealista irányzat bemutatásában: általánosabban érvel egy kifejezésmód létjogosultsága mellett, egy jól érzékelhetően elutasító közegben.<sup>11</sup> Azt a meg-megújuló „ismeretterjesztő” igyekezetet láthatjuk Déry szövegében is, amelyik a művelt értelmiségi közönséggel próbálta elfogadtatni az avantgárd kifejezésmódot. A megjelenés helyére is figyelve, korábról a *Korunk* alapító főszerkesztőjének, Dienes Lászlónak néhány írását is említhetnénk ebben az összefüggésben, aki *Miért nem érti a mai ember a ma művészetét* címmel többek között az „érthetetlen” művek mögött álló világnézet felvázolásával próbálta legitimálni magukat a műveket néhány évvel korábban.<sup>12</sup> Déry más érvelésmódot választ – lényegében az irodalmi művek világának öntörvényűségéről beszél, arról, hogy a külvilágot szervező logika nem érvényesül szükségszerűen az irodalmi művek logikájában: azok önálló, mindentől független világokat hozhatnak létre, saját szabályszerűségekkel.

Déry érvelésének kiindulópontjait számos korabeli teoretikus szövegben megtalálhatjuk – többek között André Breton 1924-es *Szürrealista kiáltványában*, amelyik épp a képzelet létjogosultságának hangoztatása felől indul, a célszerűség-elv és a hasznosság-elv zsarnokságát vázolva: „[a gyermekkorban] egyszerre több élet távlata tárul fel előtte, berendezkedik ebben az ábrándban, s ezentúl már csak a pillanatnyi és végletes könnyelműség vezérli mindenben. (...) Egyre több a veszedelem, az ember meghátrál, lemond a meghódítandó terület egy részéről. Most aztán már csak azt engedélyezik, hogy hajdan határtalan képzelete valamilyen önkényes hasznossági elv szerint működjék, s minthogy ezt az alantas szerepet képtelen sokáig betölteni, húszéves kora körül általában inkább magára hagyja az embert, sötét sorsával együtt. (...) immár testestül-lelkestül a parancsoló gyakorlati szükségszerűség rabja lett, s ez nem engedi, hogy megfélemedjék róla. (...) Drága képzelet, én éppen azt szeretem benned, hogy nem ismersz irgalmat.”<sup>13</sup> Déry is a valóság-képzelet összefüggéstől indul, amikor három tételmondatot állít viszonyba egymással: „A jegyszédő ma délben Vilmos császárnál ebédelt.”; „A jegyszédő a homokóra madarainál ebédelt.”; „A rét keble virággal van tele.”<sup>14</sup> Az első mondat, mondja Déry, a valóság keretein belül születik meg, még ha különféle gyakorlati okokból épp ott és akkor lehetetlen is, amit állít. A harmadik mondat a metaforikus líraiság tradicionális hasonlósági elve alapján születik meg (forma, virággal ékesítettség stb.), „életet lehel a rétbe”, mondja az egyik, előadászövegbe írt felszólaló, ez a látszólag általánosságra törő kép viszont Déryben a felidézett kulturális-történeti reminiscenciák miatt kellemetlen érzéseket kelt, történetiségében mutatkozik meg: „hátha nekem nem tetszik az, hogy a nők virágot tűznek keblükbe? Én 20 éve nem láttam keblében virágot viselő nőt. S ebben az

esetben számomra az áthasonulás nem is következik be, vagy ha bekövetkezik, csak régi emlékeimen át, tökéletlenül, s miután bekövetkezett, divatjamúltan, antipatikusan fog rám hatni a kép. Egy rétet látok magam előtt, mely nem rét, mert keble van, de nem is asszony, mert fű nő a keblén, mezei egerek szaladnak dombjai közt s vakondok rágja beleit.”<sup>15</sup> Déry itt voltaképpen azt a de-metaforizált olvasatot érvényesíti Arany János verssora esetében, amelyet a modern költészettől elvár: hogy a kép a maga konkrétságában érvényesüljön, érvényességében ne törekedjék általánosíthatóságra. Déry egyik legfontosabb tézise ez: „Az új líra tudatosan a valóságon kívül él, egy új realitással folytatva emezt. (...) Arany János tudatosan, fikcióként használja fel a metaforát, míg az új lírikus azt állítja, hogy a homokórának valóban vannak madarai. (...) Egy versről van szó, melynek sorai közt ide-oda röpködnek a homokóra madarai. Nem tűr kétséget, hogy ezek a madarak élnek. De csak a vers határain belül. Az új lírikus nem állítja, hogy azokban a homokórákban, melyek minden tisztességes háziasszony konyhájában található, madarak élnek. Sőt, határozottan tiltakozik ellene. Az ő homokórája semmi más homokórához nem hasonlít. S ennyiben új realitás. (...) A modern lírikus jobb szereti a kebel nélküli rétet. Mindent a maga helyén. Puritán és kegyetlen. A költészet nem a valóság égi mása s a valóság nem költészet. A rét maradjon rét s a kebel is a maga helyén. Az életet s a költészetet csak úgy nem lehet összekeverni, mint ahogy egy és ugyanabba a térbe nem állítható egyszerre két test. Csak egymás mellé, fölé vagy alá.”<sup>16</sup>

Déry mondataiban hangsúlyozhatjuk az oppozíciós struktúrát (a háziasszonyok homokóráiban nem élnek madarak), de fontos felhívni a figyelmet arra a visszatérő szófordulatra, amelyik inkább egyfajta komplementáris struktúrát állapít meg „valóság” és „új realitás” között: „egy új realitással folytatva emezt”; „egymás mellé, fölé vagy alá”. A szürrealista gondolat voltaképpen a valóság terepének kiterjesztésében érdekelt, abban, hogy az álmok vagy az örület (és a sor folytatható) realitásai is hozzáépíthetők legyenek a valósághoz. Azoknak a lehetőségeknek a fenntartását tartaná kívánatosnak, amelyekről a gyermekkor képzeletvilága kapcsán beszélt a Breton *Szürrealista kiáltványából* idézett mondat.

Ebben az értelemben félrevezető Deréky Pál vitaösszefoglalójának indító mondata, miközben a további észrevételeit helytállóan gondolhatjuk: „A magyar szürrealista ars poetica legjelentősebb elméleti újdonsága az a követelmény, hogy nem szabad keverni egymással, hogy szigorúan el kell választani életet és irodalmat.”<sup>17</sup> Újdonságként ez meglehetősen megkésett volna (*Négy fal között*ről írott kritikájában Ady már elsöprő retorikával igyekezett élet és irodalom szféráinak elválasztásával, magát az élet terepére helyezve, Kosztolányit az irodalomba küldve) és ugyanakkor a l’art pour l’art elvével egybevetve korántsem lenne specifikus. Saját olvasatom szerint Déry elsősorban nem az élet és az irodalom szféráit választja el, hanem a valóság különböző rétegeit, létjogosultságot követelve olyan valósággrétegek számára, amelyek nem férnek bele a köznapi logikai struktúrákba, legitimációt sürgetve olyan új logikák („érzelmi logikák”) számára, amelyek szerint „a homokóra madarai” szókapcsolat jelöltje is realitás. Ahogy Déry maga is mondja (és Deréky idézi is összefoglalójában): a modern költő „nem hazudik, mert nem a realitást formálja át, hanem önmagából teremt egy új realitást. Nem hazudik, mert

nincs logikája.”<sup>18</sup> Ebből voltaképpen az következik, hogy minden egyes vers határain belül teljes valóságokkal találkozunk, amelyek a „külső valósághoz” képest mellérendelt viszonyba helyezhetők, legalábbis az olvasói percepciókat tekintve. Ha megpróbáljuk továbbgondolni Déry provokációját, akkor legfontosabb tétjét abban a kiindulópontban láthatjuk meg, hogy a társadalmilag kínált (utilitarisztikus stb.) valóság fikciója a maga kizárólagosságában elfogadhatatlan: fikciójellegének belátásában, valóságosabb valóságok építésében alternatív (költői vagy egyéb) világok jelenthetnek kiindulópontot.

Ha elméleti újdonságokat keresünk a cikkben, Déry szigorúsága inkább a metaforikus kifejezésmód esetében mondottak kapcsán meglepő (Sinkó Ervin bírálata majd éppen ehhez kapcsolódik), és ennyiben a nyelvi jel materialitásának történetileg valóban innovatívabb koncepcióját jelenti be.

Déry, mint már utaltam rá, az elutasító közeget magát is beleírja a szövegbe, közbeszóló résztvevők karikírozott szólamaként – színpadi szituációt hoz létre, és részben ebben (és nem feltétlenül a kifejtett gondolatok természetében) áll írásának innovatív jellege.<sup>19</sup> Egyik felszólaló, egy dekoratőr iparos visszatérő módon a „Nem áll” észrevételét hangoztatja valamiféle köznapi utilitarista logika szerint, egy másik pedig, aki saját bevallása szerint „a művelt középosztályt képviseli”, a hagyományos lírai költészet organikus eszményét kéri számon az előadón.

Sinkó Ervin joggal figyelmeztet arra hozzászólásában,<sup>20</sup> hogy a „lehetséges világok” tételezése nem a modernség fejleménye, hanem már legalábbis a romantikától kezdődően jelen van a művészet történetében. Vitacikkében azt kifogásolja, hogy Déry megáll a vers külön logikája melletti kardoskodásnál – de ez Sinkó szerint nem érdem, és nem is újdonság. Felveti az új vers organikusság-elvhez való viszonyát, ami Déryt érzékelhetően zavarja majd: „Ha a szellem láthatóvá, tetté akar válni akár lázadva, akár testvériesülve, a matéria, az érzékelhetőség logikája köti. Az új líra már most a szellem és matéria ezen organikus összefüggésének tagadása, általában az organikusnak tagadása és a törvény nélkül élő, esetleges szubjektivitás önkényét, anarchiához való jogát deklarálja.”<sup>21</sup> Sinkó az „elrendezetlenséget” problematikusnak látta, értelmezése szerint „ez nem kinyilvánítás, ez a kinyilvánítandó”,<sup>22</sup> analóg azzal, ahogyan „egy állat titokzatosan kimeredő szomorú szeme” hatást gyakorolhat az emberre. Sinkó a kollektivitásba visszavezető mozzanatot hiányolja az így jellemzett, kaotikus-anarchisztikus avantgárd versbeszédből, a feszültségek feloldását, az individuum elszigeteltségének megszüntetését. Nem nehéz ráismernünk ebben az érvelésben a „szocialista” tendenciájú kollektív művészet elvárására, amely gyakran Kassák értekező írásaiban is megjelenik.

Déry válasza mintha Reverdy szürrealisták által is átvett szempontját visszhangozná: a költői kép annál sikerültebb, minél távolabbi képzetköröket tud összekapcsolni – és az Arany János-féle, Petőfi-féle metaforákat ehhez képest a racionális logika körébe utalja.<sup>23</sup> Ez voltaképpen a nem-metaforikus összefüggések tételezését jelenti önmaga iránti elvárásképpen. Az anyagszerűség részletezőbb kifejtésével próbálja cáfolni Sinkó anarchizmus/szubjektivizmus-vádjait: „komolyabban vesszük a realitást, mint bármelyik más előttünk járó nemzedék, tárgyilagosan szemléljük, lemérjük értékét, határait, anyagszerűen bánunk vele. (...) Még mes-

terségünket is célszerűbben, tehát anyagszerűbben kezeljük, a legszigorúbb ökonómiával, nem tévesztjük össze, mint azt Ön teszi, az anyagot az eszközzel. Tudjuk, hogy a realitás folyton mozgó, változó, megrögzíthetetlen anyag, kutatjuk az összefüggéseket, mert tudjuk, hogy minden összefügg s hogy a realitás s az irrealitás is találkozik egy egyelőre még ismeretlen ponton.<sup>24</sup> A szürrealizmus nem metaforákban beszél, ennél materiálisabban gondolja el a nyelvi jeleket. A szürrealizmus ennyiben nem „esztétikai” program, tehetnénk hozzá, ezért sincs értelme a szürrealizmus poétikájának akkurátus körülírására – hiszen az esztétikai közegben használt szürrealista típusú képiség elszakad az irányzat eredeti kontextusától.

Déry átveszi válaszába a *Dokumentum* 1927. májusi számában megjelent programcikkének fő passzusait is.<sup>25</sup> Ebben kijelenti, a modern költészet legfontosabb (ős)egysége a szó – amelyet nem elrendezettségében, szintaxisában, és nem is rögzült jelentésével együtt tételez: „A szó, amely lehet a valóság megjelölése, neve, de nem szükségképpen az. A szó absztrakció is lehet, grammatikai hajtószíj, zenei hangemlék, optikai kép, lehet minden racionális értelem nélkül hangcsoport is, meghatározhatatlan asszociációk gyűjtőmedencéje. A szó – minden szó – elasztikus levegőréteget visel maga körül rokon szavak vagy valóságrészek emlékeiből: az asszociációkból. A grammatika (sintaxis) logikai rendszerbefogása a szavaknak, melyet az új vers, ha túl nehézkesnek, közvetettnek talál, egyszerűsít vagy felold. Az értelmi rendszert érzelmi rendszerré építi át.”<sup>26</sup> Ezáltal voltaképpen az avantgárd vers szabadabb szintaxisának, távolibb asszociációinak létjogosultsága mellett érvel. Az organikus versépítkezés bizonyos fokú érvényességét fenntartja viszont, a professzionális, saját elvek szerint cselekvő alkotó szerepének körülírásához erre láthatólag szüksége van. Az avantgárd vers kollektív relevanciájának kérdéskörét pedig érezhetően övön aluli támadásként értékeli, a materialitás-elvre való hivatkozás annak a stratégiának a fő eleme, amely révén a támadást hárítja. A másik összetevőt a mélylélektani megalapozottság kollektív jellegében próbálta megtalálni már a francia szürrealista csoport is – Déry erre vonatkozó mondata ugyan nem jelenik meg a *Korunk*-cikkben, de az említett *Dokumentum*-beli szövegben megtalálható: „Az új vers önálló életet él. (...) Szociálisabb a régi versnél az öntudatalatti, az ösztönös élet egyetemesebb erkölcsösségénél fogva, ezért szuggesztívebb is mindenki számára, aki elfogulatlanul s irodalomtörténeti gátlások nélkül a közelébe engedi.”<sup>27</sup> Mint ismeretes, az erre az elvre történő hivatkozás csak igen rövid távokon bizonyult elfogadhatónak a kommunista mozgalmak szürrealizmussal kapcsolatos elvárásait tekintve, Közép-Európában és Franciaországban egyaránt. Olyan elvárások csápjai nyúltak ki ezekben a hónapokban a *Dokumentum* irányába a legkülönbözőbb politikai-művészeti oldalokról, amelyeknek a lap nem kívánt, és valószínűleg meggyőződéssel nem is tudott volna megfelelni.

#### *Déry-szövegek a Dokumentumban*

Idéztük már Déry *Dokumentum*-beli esszéjét *Az új versről* – azt az írást, amelyikből a Homokóra-vitába is átemelt néhány passzust. Bori Imre minősítése így hangzik a cikkel kapcsolatban: „Déry Tibor esszéje zárta le a *Dokumentum* vezéregyéniségei

eszmélkedéseinek a sorát, ő rögzítette frappáns módon, leginkább esszészzerűen, az új vers eszményéről a summás álláspontokat, rendszerbe foglalva azokat a kérdéseket is, amelyek Németh Andor és Illyés Gyula figyelmének középpontjában álltak, kétségtelenné téve ugyanakkor, hogy a szemlélet szempontjából Déry Tibor szürrealista vilásképe volt a legteljesebb.<sup>28</sup> Bori értékeléséhez talán annyit érdemes hozzátenni, hogy mindhárom szerző a lehető legáltalánosabban próbált „az új versről” beszélni, kerülve az irányzati besorolásokat. Illyés Gyula *Sub specie aeternitatis* című írása egy másik vonatkozásban emelkedik ki a többiek közül: azzal, hogy technikai-gyakorlati aspektusokat is megfogalmaz – így az automatikus írásra vonatkozó reflexiók igencsak ritka korabeli magyar példái közé sorolhatjuk.<sup>29</sup>

A folyóirat programjával kapcsolatban fontos felidézni Déry Tibor korabeli álláspontját, amelyet jóbarátjának, Szilasi Vilmosnak fejtett ki, aki (akárcsak a másik barát, Bernáth Aurél) kritikus véleményt fogalmazott meg a *Dokumentum* első lapszámát végigolvasva: „Hogy a *Dokumentum* nem tetszett, nem értem, ha volt is benne egy-két gyengébb ügy. Nekem a lap általános karaktere ellen volt kifogásom (nem tudom, megírtam-e), támadó éle nem volt eléggé konkretizálva, értem ez alatt, hogy a benne foglaltak csak egzisztenciájuknál fogva agresszívek, de nem formailag. Igaz, hogy az ellenzékiesség, amit mi képviselünk, oly általános, hogy nem fejezhető ki purifikációs vagy reformok módszerével – nem szorítható be a meglévő rend kereteibe. De van ennek a tagadásnak egy kifejezése, amely elérhető és egyébként is beleillik a világ mai arcába: a szatíra. Nekem ez az elképzelésem a lapunkról – nem tudtuk megvalósítani, mert Kassák, aki fölött állandóan ott lebeg Damoklesz kardja, nem akarta a lap első számát túl feltűnőnek – hazánk, hogy is mondjam, egészségügyi viszonyai leírhatatlanok, minden szóra vigyázni kell az embernek, amit leír, ha nem akarja, hogy elkobozzák. De a második szám (jövő héten jelenik meg) már inkább olyan lesz, amilyenek én akarom.”<sup>30</sup>

Az első *Dokumentum*-lapszám „támadó éle” részben a *Nyugat* ellen irányult, Dérynek nyilván ezt is magyaráznia kellett Szilasi Vilmosnak, Babits barátjának. Érdemes ugyanakkor megvizsgálni az első és a második lapszám közötti különbségeket Déry javasolt perspektívája felől. Kétségtelen, hogy a második lapszámban erősebb a szatirikus töltet. Már a felütést is Déry hírkollázsai határozzák meg ezúttal – kritikai töltetük evidens, és elsősorban a „polgári” morál illetve a jólfésült, konformista ostobaság ellen irányul. (Az első *Dokumentum*-számban Déry az Ady-kultuszt parodizálta hasonló hangnemben, kedvenc borbélyfiguráját felléptetve.)<sup>31</sup> Ezek a szövegek ugyanúgy „talált tárgyak”,<sup>32</sup> mint korábban *Az ámokfutó* című hosszúvers kiindulópontjául szolgáló hóhér-riport. Déry helyenként minimális kommentárral is ellátja a bevágott hírrészleteket, de egyetérthetünk Botka Ferencsel, aki ezeket a kollázsokat is beillesztette a Déry-életműkiadásba, hogy a műfaj lényege az összeollózott nyersanyag megszerkesztettségében rejlik, illetve annak felismerésében, ahogy ezek a köznapi hírek kinagyítva jeleznek valamit a fennálló társadalmi állapotok abszurditásából.<sup>33</sup> A lapszám közli Déry *Mit eszik reggelire?* című színpadi játékának egyik jelenetét is, amelyik szintén a polgári család, a bankvilág, a felszínes/gépies kommunikáció szatirikus képét komponálja meg. A násznép ifjú párt dicsőítő sablonszövegei például becsmérlő szövegekké változnak

a közvetítő gépezetben, amelyik a sajtó emblémája is („kulisszák nagy újságlapokat ábrázolnak, hírekkel, hirdetésekkel”), de ezt senki nem veszi észre, a násznép és az érintettek ugyanúgy éljeneznek.

Szatirikus hangnemű kritikát fogalmaz meg a lapszámban Illyés és Déry a korabeli magyarországi, *Dokumentum*nál kevésbé színvonalas avantgárd kezdeményezésekkel kapcsolatban, igényességet kérve számon a modern francia költészet népszerűsíteni kívánó Tamás Aladártól és Molnár Józseftől, akik félrefordításoktól hemzsegő versantológiát jelentettek meg, illetve az *Új Föld* folyóirattól, amelynek programcikkei (Déry szerint legalábbis) ellentmondásba keverednek önmagukkal. Ez a lapszám közli Illyés szellemes telefonkönyv-kritikáját is, amely ebben a kontextusban ugyancsak az utilitarista szemléletmód megfricskázása.<sup>34</sup>

Bár a hírkollázs műfaja a további *Dokumentum*-lapszámokban is jelen van, összességében elmondható, hogy a satirikus töltet alighanem ebben a második, 1927. januári *Dokumentum*-számban a legerőteljesebb. Déry és Illyés ilyen jellegű, csipkelődő és mégis tétekekkel bíró avantgárd tréfáit a lap tendenciaszerűen nem követte – Kassák komolysága végső soron meghatározó maradt. A lap irányultsága szempontjából Déry elképzelései visszafogottabban érvényesültek, hírkollázsai mellett (amelyek a további lapszámokban hátrább szorultak a laptestben) inkább szürrealista versek és cikkek publikálásával, szerzőként vette ki részét a lapprofil alakításában.<sup>35</sup>

Déry perspektívája felől is úgy tűnik tehát, nem volt konszenzus a szerkesztők között a lap által követendő programmal kapcsolatban, illetve arról, hogy mit enged meg a korabeli magyarországi nyilvánosság. Bori Imre jellemzését következőképpen jórészt helytállóként fogadhatjuk el a lap irányultságáról: „A folyóiratnak elsősorban irodalmi törekvései mutatnak szürrealista vonásokat, míg a művészetek többi ágában Kassák konstruktivista szemlélete érvényesült. »A *Dokumentum* különös fontosságot tulajdonított a modern építészet magyarországi propagálásának, s e munka java részét Forgó Pál végezte, aki könyvet is írt a modern építészetéről.«<sup>36</sup> De konstruktivista szelleműek a színpaddal, tánccal, zenével, különösen pedig a film kérdéseivel foglalkozó cikkek is.”<sup>37</sup>

#### *Az óriáscsecsemő és az Ébredjetek fel! közös vonásairól*

*Az óriáscsecsemő* című darabot egybehangzóan a magyar avantgárd dráma egyik remekművének tartja a szakirodalom – keletkezése 1926 tavaszára tehető, megjelenésére viszont csak évtizedekkel később került sor. Az *Ébredjetek fel!* című „hosszúmesét” mintegy két évvel később, 1928 tavaszán írja Déry, és még annak az évnek a júliusában meg is jelenik a *Nyugat*ban.<sup>38</sup>

Az alábbiakban néhány strukturális hasonlóságra hívom fel a figyelmet a két mű között, ugyanakkor a szürrealizmus vonatkozásában is fontos időképzeteket és egyéb motívumokat állítok előtérbe.

Botka Ferenc a *Déry Tibor és Berlin* című kismonográfiájában a következő megállapítást teszi az író időszemlélete kapcsán: „Az idő őt nemcsak műve szempontjából érdekelte. Az időt helyenként olyan valaminek ábrázolja, amelyet önmagáért is érdemes szemügyre venni, mint a környezet, a külvilág, de egyben az em-



ber belső létezésének az alkotórészét; mint ami szerves – helyenként materiális, helyenként pszichikai – eleme a világgal való emberi kapcsolattartásnak.<sup>39</sup> Az irodalomtörténész arra nézve is talál adatokat a korabeli levelezésekben, hogy Déry 1920 decemberében Bergson-könyvet olvasott, illetve hogy 1923-ban nagy valószínűséggel olvasta Babits Mihály *Gondolat és írás* című könyvét, amelyben egy fontos, átfogó Bergson-ismertetés található, és ez egyebek mellett az idő nem egyenmű természetéről való bergsoni elméletre is kitér.<sup>40</sup>

*Az óriáscsecsemő és az Ébredjetek fel!* egyaránt körkörös szerkezetű – a ciklikus ismétlődés elvéből indulnak ki. A lineáris előrehaladású időt nem feltétlenül tagadja egyik mű sem, de az időszerkezet révén a változást, a fejlődéselvet mégis tagadják: ugyanahhoz a helyzethez érkezünk vissza mindkét mű végére, ahonnan indultunk. *Az óriáscsecsemő* első jelenetében az újszülött világra jövetelét várják a szereplők. A növekedésről/nevelődésről az Apa és „hitelezője”, Nikodemos sajátos módon egy köznapi műfajt megidézve beszélnek: „Persze, a csecsemőkori gyermeknapló még csak adatgyűjtés, amely gyűjtés módja még a szakemberek előtt sem tisztázott dolog. Az egyéves kortól az iskolaköteles korig terjedő öt év naplója könnyebb, pontosabb és érdekesebb.”<sup>41</sup> Önreflexív passzusként is olvashatjuk az erre vonatkozó párbeszédét: az óriáscsecsemő története egyfajta rendhagyó babanaplóként kínálkozik, amely sűrített, idősíkokat és életkorokat egymásra montírozó formában mutatja be az újszülött eszmélkedését. A Lajosnak és Hermaphroditosznak egyaránt nevezett csecsemő testi és szellemi fejlődése gyorsított ütemben zajlik (ebben a népmesei, három nap alatt felnövő hősökre emlékeztet), ugyanakkor ez a sűrített, hiperbolizált ábrázolásmód lehetőséget ad arra, hogy a *Szürrealista kiáltvány*ban emlegetett lehetőségeket mintegy be is teljesítse a még nem szocializált szereplő. Az egyik színpadi utasítás ezt a korlátlanságot a lehető legmateriálisabb értelemben írja le: „Megjelenik az Újszülött, emberfölötti nagyságú csecsemő, csörgővel a kezében. Egyenesen, könnyedén jár, teljes biztonsággal, mégis, mintha vak lenne, minduntalan nekimegy a bútoroknak, ám a bútorok kitérnek előle, jobbra, balra vagy hátra siklanak, felemelkednek a levegőbe, mindennütt szabad utat engedve neki, akinek még nincsenek gátlásai, nem ismer akadályokat vagy korlátokat.”<sup>42</sup> Az első jelenetekben a csecsemőt sikertelenül próbálják bevett jelentéshálókkal, elvárt érzelmi viszonyulások tételezésével behálózni a többiek, amaz sikeresen védi ki akcióikat, radikálisan tiltakozva ellenük, hol meginni és megenni próbálja őket, hol megsemmisíteni, a szeretethez hasonló gondolatok ellen pedig határozottan tiltakozik. Végül mégis bekerül egy társadalmi gépezetbe – előbb cirkuszi mutatványosként kezdi őt környezete használni, hiszen képes kívánságokat teljesíteni: amit akar, az meg is valósul. Az Apa cirkuszi zsargonjában ez így hangzik: „Tessék besétálni, hölgyeim és uraim, itt látható Maud, a csodacsecsemő, aki bebizonyítja, hogy a vágy erősebb a valóságnál, vagyis, hogy ha az ember éhes, akkor jóllakik, vagyis, hogy az élet álom.”<sup>43</sup> Ebben az értelemben a színmű a szürrealizmus néhány tézisének parodisztikus regiszterben történő megjelenítéseként is olvasható. A színmű meg-megújuló konfliktusa voltaképpen a tízévesen már életunt csecsemő integrálása a társadalmi struktúrákba („fiam, könyörülj meg a társadalmon”<sup>44</sup> – mondja neki a sokadik sikertelen kísérlet után az Apa), és végül is a külső erők sikerrel járnak: a nő illetve a polgári társadalom

alapintézménye, a család lesz az integrációt beteljesítő tényező. A mű végén, a 2. Újszülött megszületésekor apjának, az 1. Újszülöttnak nincsenek válaszai saját kérdéseire – arra, hogy miért és hogyan kellene élni. Ilyenformán az életciklusnak újra kell kezdődnie anélkül, hogy a felvetett problémákra válaszok születtek volna. Akár *Az ember tragédiája*-átiratként is viszonyulhatunk *Az óriáscsecsemő* szüzséjéhez. *Az x.-ik emeleten* megmaradt szövegéből tudjuk, hogy ezekben az években Déryt foglalkoztatta egy efféle összefoglaló mű megírása. Motivikusan is alátámasztható a párhuzam: saját gyereke megfogadását közvetlenül megelőzően az Újszülött álmod lát, amelyben egy nő leszakít egy almát egy fáról, beleharap, majd a következő felirat látható az álom-filmben: „Éva, adj az almából, mert éhen halok.”<sup>45</sup>

Mennyiben és hogyan tekinthető szürrealista műnek *Az óriáscsecsemő*? Bori Imre például dadaista színműnek nevezi,<sup>46</sup> Gerold László a látványvilágot expreszszionistának minősíti, dadaistának a maszkok használatát és a romboló-tiltakozó gesztusokat; szürrealistának tekinti ugyanakkor a kötetlen tér- és időkezelést, illetve a mű dialógus-egységeit, amelyek nem kísérik a tetteket, hanem ők maguk a tettek.<sup>47</sup> Georges Baal, a mű francia fordítója sem kíván egyértelmű irányzati besorolással élni, a „szürrealista színház” fogalmával kapcsolatos általános kételyeket is figyelembe véve.<sup>48</sup> Ugyanakkor a színpadi utasításokban felfedezhetőnek vél ilyen jegyeket: kiemeli az instrukciók részletes, pontos jellegét, látványszerűségét, illetve azt, hogy ezek alapján a színpadi térnek mesterségesen megteremtett irreális térként kell működnie.<sup>49</sup> Az óriáscsecsemő vágyteljesítő gépezetként, a maga korlátlanságával az életbe lépő szuperhős: amit elképzelsz, valósággá válik. Ideje sűrített, cseppfolyós idő. Jól érzékelhető, hogy köze van mindazokhoz az alapproblémákhoz, amelyeket a szürrealizmus is felvetett. Sőt, ezen belül épp azokat állítja előtérbe (képzelet realitása, konvencionális logikától való elszakadás igénye), amelyekkel Déry *A homokóra madarai* című cikkében a „modern költészet” kapcsán foglalkozott.

A társadalmi gépezet azonban erősebb a csecsemő vágygépénél: beépíti önmagába a vágyteljesítési funkciót, és kompromisszumos álkiutakat kínál az újszülött számára: „Szalmakalappal ki az utcára, a hó alá. Le a társadalmi konvenciókkal! Megfulladunk az avult szokások ódon levegőjében. Le a tilalomfákkal!”<sup>50</sup> – biztatja Nikodemos a „betagozódott” Újszülöttet. Ha *Az óriáscsecsemő* szürrealista mű, akkor a szürrealista célkitűzések kudarcát viszi színre.

Az *Ébredjetek fel!*, amelyet Bori Imre „Déry Tibor szürrealista kiáltványa”-ként aposztrofál,<sup>51</sup> evidensen összekapcsolható a húszas évek végére a nemzetközi szürrealizmusban is egyre inkább kitapintható társadalmi relevancia igényével. André Breton ekkortájt, 1927-ben lép be a Francia Kommunista Pártba (később, 1933-ban távozik a pártból), és olyan programot próbál fogalmazni a szürrealizmus számára, amelyben Marx, Hegel, Freud és a „csodás” elvei összeegyeztethetőek. Az *Ébredjetek fel!* központi jelentőségű, címadó mondatai a társadalmi változás szükségességét a valósághoz való hozzáférés joga felől, tehát szürrealista megközelítésben vetik fel: „Ez az óra – mondja Ánis azoknak, akik vele maradtak – ez az óra a lázadás órája. Ezekkel a kenyértelen és vértelen kezekkel, ebben a sötétségben, mely sűrűbb, mint a vér, az utolsó óra harangütései alatt, lázadjunk fel a való-

ság ellen, mely gonoszabb és bizonytalanabb lett már számunkra, mint az istenek pokla. Mit veszíthetünk el mi, akik a legszegényebbek vagyunk? akiknek lázálmaink is igazabbak, tébolyunk ingoványai is szilárdabbak már, mint az ő adamantengely körül forgó bolygójuk vastag kérge! Ez a valóság nekünk nem kell, ez a bizonyosság nem kell, ez a mereven néző szemgolyó, melynek tükrében megfagyott a boldogtalanság tája, vakuljon meg. A táj mögött másik táj, a valóság mögött másik valóság húzódik meg ugrásra készen, mint egy hályog mögött és kopogjunk és szúrjunk és kiabáljunk, míg fel nem fakad és meg nem találjuk elsüllyedt otthonunkat. Ébredjetelek fel! Ez az igazság hazugság!”<sup>52</sup>

Az *Ébredjetelek fel!* ugyanazt a vándorlásszerkezetet követi, mint *Az ámokfutó*, az *Alkonyodik*, a *bárányok elvéreznek*, vagy a *Kék üvegfigurák*. Ezekben a művekben a központi szereplők vándorok, keresők, esetleg menekülők. Az *óriáscsecsemő* időben rohant előre szédületes iramban, hogy ugyanoda érkezzék, ahonnan elindult. A többi Déry-mű ezt a rohanást leggyakrabban a térbe is kivetíti.

Az *Ébredjetelek fel!* főhőse, Ánis a relatív idő, illetve az ellenőrizhetetlen méretek, arányok tapasztalatának birtokában kezdi meg útját: „Az évek múlnak. Minden másodperc egy év. Az apró gyöngyfényű csigák ide-oda rohannak a homokban. A zöld tengeri moszat kihajt a sziklán, elhervad és zörögve lehull. A gyíkok izgatottan kibújnak a tojásból, megnőnek a fényben s mire este lesz, meghalnak. (...) Ánis nem tud lépést tartani az élet egyenetlen menetével.”<sup>53</sup> Ez a képlékeny időtapasztalat fordul át hamarosan a térbe, a vándorlás, keresés tapasztalatába. Az említett ciklikusság itt oly módon valósul meg, hogy a mű elején Ánis még Kokoro, a próféta és énekes ellenlábasként jelenik meg, a mű végén pedig őt látjuk, amint ugyanabban a helyzetben ugyanazokat a szavakat mondja, mint korábban Kokoro.

Ebben a történetben a beavatás, a fordulat ugyanúgy a nővel való találkozás révén történik meg, mint *Az óriáscsecsemő*ben. Csakhogy Ánis életébe a nő, Moha, aztán pedig az ő keresése egyértelműen pozitív fordulatot hoz: ő maga alakul át Kokoróhoz hasonló prófétává, vezetővé. Ugyanúgy a képzelet valóságos jellege jelenti itt is a központi elemet, mint *Az óriáscsecsemő*ben vagy *A homokóra mada-raiban*. „A csillagok nincsenek messze – mondja fennhangon [Ánis]. – Aki akarja, elérheti őket a kezével. Láthatatlan fátyol választ el tőlük, melyet minden igaz ember lehellete félrelebbenthet az útból. Sűrű csoportokban nőnek a csillagok a fátyol mögött, kicsinyek és nagyok, zöldek, fehérek és rózsaszínűek, vannak, melyek hosszúak, mint egy kenyér, mások bársonyos fénnel, hajlékony szárral himbálóznak, mint a bogarak szemei. Némelyek gömbölyűek és halkán zümmögve forognak fészkeikben. A csillagok olyanok, amilyeneknek elképzeljük őket. És jaj annak, aki ma azt mondja rólam, hogy hazudok!”<sup>54</sup> Ánis és társai rövidesen a felhőkön lépkednek. „Talpuk alatt a felhők egyre szilárdabbak. Az út egyre biztosabb. – Milyen veszélyes lehet a földön járni! – mondják és irtózva néznek le a sötétben fénylő gömbre, melynek fekete sarában elsüllyednek az emberi szívek.”<sup>55</sup> A vágyott, a meggyőződéssel elképzelt világ itt valóságossá válik, valóságosabbá és otthonosabbá, mint a „földi”. Az *Ébredjetelek fel!* következőképpen a mese műfaján belül valósítja meg a képzelet realitásának elvét, ahhoz hasonlóan, ahogy a *Kék üvegfigurák* sötétebb tónusú meséje közel öt évvel korábban.<sup>56</sup> Abban a történetben a vándorlás üldözés formáját öltötte, és a három üvegfigurának az Árnyék

gonosz, mindent felfaló princípiumát kellett utolérnie. A már-már hiábavalónak tűnő (mintegy tizenhat könyvoldalon át tartó) üldözés végül röviden, két-három mondatban le is zárul: az Árnyékot utoléri, lyukat fúrnak a hasába, és minden előkerül, amit amaz lenyelt.

Az *Ébredjetek fel!* ugyanúgy épít a mesei, archaikus kultúrarétegekre, mint a *Kék üvegfigurák*. Zemplényi Ferenc értelmezése arra is rávilágít, hogy ez az ábrázolásmód sem vegytisztán szürrealista: „Nem emberi típusok jelennek meg a maguk különös egyediségében, hanem társadalmi típusok a maguk absztraktságában. Társadalmilag kötött tipikus alakok helyett allegóriák, absztrakciók állnak: a szegények, a gazdag ember, maga Ánis, a próféta allegorikusan jelképes alakjai. (...) A társadalmi ábrázolásnak ez a konkrétsága, amivel itt találkozunk, a misztériumjátékok, a barokk világdrámák »konkrétságával« van egy szinten”.<sup>57</sup> Az álmok metamorfózisai, az idődilataciók ugyanakkor relativizálják is ezt az allegorizáló olvasatot. Ha allegóriáról beszélhetünk, akkor ez éppen a lineáris időtől, a kötött képzelettől való elszakadás allegóriája. Innen, ebből a léthelyzetből indul ugyanis Ánis, amikor szemrehányást tesz Kokorónak: „Elég volt a hazugságból! Én mindent kiszámítottam, én mindent tudok. Amit nem tudok, az nincs. Ami néven nem nevezhető, az nincs. Ami nincs, az semmisüljön meg. (...) – A nap huszonnégy órából áll – mormolja a szélbe. – A föld kerek. Az ember halandó. Az álmom felduzdadt kanárijai szétfoszlanak a szélben. El kell vágni az utolsó zsinórokat, amelyekkel még a téboly köldökén lógunk. Nyugodtan akarunk élni. Bizonyosak akarunk lenni abban, hogy az történik, amit elhatároztunk. A csodák természetlen lázadását el fogjuk felejteni.”<sup>58</sup> Ebből a szenvedélyből táplálkozik Ánis ellenkezése, de rövidesen a másik oldalra kerül. Az *Ébredjetek fel!* tehát szüzséjét tekintve *Az óriáscsemő* pozitív, optimista változata, a szürrealizmus sikertörténetének allegóriája.

*Üveg, áttetszőség, felhők Déry szürrealista szövegeiben*

Az *Ébredjetek fel!* egyik, már emlegetett jelenetében a felhőkön indulnak fölfelé a szereplők. Egyfajta felhőmitológia is létrejön a műben: a felhők lakói, a történések, amelyek ott végbemennek egyrészt materiálisan, antropomorfizált módon jelennek meg, mint archaikus mítoszokban („homlokukat néha beleütik a felhőkben heverő kemény tűzkövekbe; mennydörgés reszketteti meg ilyenkor a levegőt”<sup>59</sup>), ugyanakkor a fent-lent viszony mentén megképződik az az értelmezés is, amelyikben a lenti, „valódi” világ volna a fentiek számára a tudatalatti, az álmok világa: „Néha, ha a párák legszélére kerülnek, mélyen maguk alatt megpillantják a föld fegyelmezett tájait, melyek, ahogy egyre távolodnak tőlük, egyre valószínűtlenebbek; lassanként elsüllyednek az álmok fekete vizei alá. (...) Egy fehéren fénylő felhővel találkoznak, melynek közepén hatalmas arc figyel lefelé fordított tükörben a föld madarainak röptét.”<sup>60</sup> Hogyan néz ki mindez a lenti, racionális nézet felől? A tengerparton heverő két férfi párbeszéde alapján a természeti jelenségértelmezés volna a racionális változat: „– Láttad a repülő falut? – kérdi az egyik. – Felhő volt – feleli a másik. Cipőjével megpiszkálja a paraszat. – Nem hallottad a báránybégetést az aklokban s az éjjeli csösz hangos kiáltozását? – A tenger mormolását hallottam s egy meghajló palma recsegését. Fázom. Tegyük a tűzre!”<sup>61</sup> Ánis, aki a

mű elején ugyanebből a racionális perspektívából utasítja el a felhők feletti világ létezését, egy vaskos humorú jelenetben materiális, tehát elveinek megfelelő, de ugyanakkor mégis „csodás” cáfolatot kap a feje tetejére: „– Elég volt! – kiáltotta Ánis és öklével megfenyegette az égben legelésző teheneket. – Elég volt a délibábból, amelyben nem én játszom, az álomból, amelyben más hisz, a történetekből, amelyek nélkülem történnek, az eseménytelen égből elég volt. Ezek a tehenek, amelyek nem az én fuvolaszómra legelésznek, nem léteznek. A magasból cuppanva esett le valami Ánis kopaszodó fejére. Felnézett az égre. Öklével megfenyegette a távolodó csordát, amely vidáman bőgött.”<sup>62</sup>

Megalapozottan állítható, hogy Déry kísérletet tett a különböző jelentősebb szövegeinek „összeépítésére”: különböző perspektívák felől, különböző regiszterekben fogalmazta újra ugyanazokat a mitikus képzeteket. *A nagy tehén* című, 1923-as versében is megjelenik a felhők között járó tehén („mindig fölöttem repül a nagy tehén / éjjel felhőben fénylik és énekel”); *A felhőállatok* pedig megnevezetlenül és általánosabban, de hasonló lényekről beszél: „A felhőkben láthatatlan állatok élnek. Nincs fejük, nincs lábuk, nincs eszük, nincs szemük. Függnek a levegő között, elválnak és gomolyognak.” Ugyanakkor már ez a vers is létrehozza a fent-lent *Ébredjetek fel!*-ben tapasztalt tükörstruktúráját. A képek azt sugallják, hogy a felhőállatok világa a tudatalatti világ (vagy tudatfeletti, hiszen ennek a korszaknak a Déry-szövegei kedvüket lelik ennek a viszonyoknak a relativizálásában), amelyben az ember (és a lenti világ) ráismerhet egy másik lehetséges önmagára: „Rejtélyes órákban szivárványalakban átkelnek a hetedik földrészre, mely a levegő fölött úszik, arccal lefelé.”

Az *x.-ik emeleten* később formálódó (aztán abbamaradt) világa is erre a fent-lent tükörképre épül, ezúttal urbanizáltabb, hivatalnokibb változatban – mintha a tervezett regény istenfigurája egy felhők fölötti bérházban lakna, ahonnan fáradtságos lejárni a földszintre, angyalainak kedvenc tartózkodási helye pedig gombostűk hegye. Itt a sötét viharfelhő például az Isten fejéről ledobott fekete sapka. A tükörképeknek ezt a fajta rétegzettségét azonban, úgy tűnik, nem bírta már meg a szürrealista kifejezőmód – a mű így olyan társadalmi szatírává változott, amelyben mindkét világ hasonló logika szerint működik, és nem tudnak egymás másikjává válni.

Botka Ferenc Déry berlini tartózkodásának idejére teszi az üveg-motívum hangsúlyossá válását az író szövegeiben. 1923-as írásaiban (a *MA* hasábjain között *Szintétikus tömeg* című versben vagy a megírásakor csak németül publikált *Kék üvegfigurák* című modern mesében) az üveg már központi elemnek tekinthető. Botka a berlini látogatás legfontosabb szellemi-művészi hozadékának tekinti az üveg-princípium felbukkanását, és a Bauhaus illetve Moholy-Nagy hatását látja benne: „[Adolf Behne, a Bauhaus építész-teoretikusa] az európai művészet megújulását az építészet forradalmi átalakulásától várta; az üvegarchitektúrától, amelynek kristálytisza falai-felületei – az esztétikai élményen túlmenően – nem elválasztják, hanem összekötik az épületek használóit, s ennek következtében, úgy mond, egyfajta társadalmi-magatartásbeli átalakulást is maguk után vonnak.”<sup>63</sup> Déry maga a tisztaság, a dolgok lényegéig való hatolás, a rendvágy asszociációit kap-

csolja az üvegmotívumhoz egy kései interjúban, és ez az észrevétel berlini szövegei esetében jogosult is.<sup>64</sup>

Szürrealista perspektívából azonban ez az üvegeképzet átalakul, ambivalensebbé válik – mint egy korábbi tanulmányban már utaltam rá:<sup>65</sup> az átlátszóság Dérynél nem jelent egyben megfejthetőséget is („a halottak átlátszóvá válnak és mindenki megfejtheti életük értelmét” – olvassuk például az *Úszó szigetek* című versben a jellegzetesen kibillentett szürrealista logikájú mondatot), sőt, önmagunk áttetszősége sem könnyíti meg Déry szövegeiben önmagunk megismerését: „Az üvegfej átlátszó, tehát láthatatlan. (...) Ami láthatatlan, az nincs. A fej tulajdonosa gyakran kételkedik létezésében. Ilyenkor nekimegy vele a falnak. A fal enged, a kétségek fennmaradnak.” (*Párizs! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből*) Ebben a passzusban jól látható az, ahogyan a felhőkben lakó állatok és az üvegfej közös jelzője, a „láthatatlanság” összekapcsolja ezeket a képzeteket, a belső megismerés és a világ megismerése között analógiát tételezve. Az üvegfejű borbély evidens módon alteregó – tükörben lakik, ugyanakkor közvetítő médium (telefonhuzal) is, amelyen keresztül „interpoláris állatok érintkeznek lelkiismeretükkel”. Ez az identitás tehát cseppfolyós, bármikor metamorfózisoknak van kitéve.

A párizsi szürrealista csoport számára a „Les Grands Transparents” mítosza a negyvenes évektől kezdődően ölt hangsúlyosabb formát – André Breton a *Harmadik szürrealista kiáltvány*ban, 1942-ben tesz róluk említést,<sup>66</sup> a modern bretoni mítosz kiindulópontját pedig Marcel Duchamp *Nagy Üveg* című munkája jelenti, amely számos értelmezés tárgyává vált a szürrealisták körében a harmincas évektől kezdve. A szürrealista mitológiában ezek a láthatatlan, áttetsző lények valamiféle mediátorok, hírnökök maguk is.<sup>67</sup> Déry üvegfejű borbélyja ugyanennek a képzetkörnek valamiféle vaskosabb, groteszkebb – és korábbi – materializációja.

Az üv.f.b.-szövegek esetében kétségtelenül előtérbe kerül a Bauhaus-üveg képzethez képest a folyékonyság, ideiglenesség attribútuma, amely a Nagy Áttetszők esetében kiemelten fontos.<sup>68</sup> Az üveg Dérynél a víz szinonimája is („Az ember egy akváriumban képzelet magát. (...) A padló vízből van. (...) Minden szétfolyik.”), és ennyiben valóban eltávolodik a Bauhaus-üveg hideg, elidegenítő jelentéskörétől.<sup>69</sup> A víz az üveghez képest az élővilághoz inkább kapcsolódó anyag: a semleges üveghez viszonyítva egyszerre életet adó és életet megszüntető princípium. Ezt az ambivalenciát játssza ki az 1928-ban publikált Déry-próza, az *Elbagyják egymást és meghalnak* is.<sup>70</sup> Itt a fiatal férjnek és feleségnek nem képes ártani a víz (miközben körülöttük sorra pusztulnak el a szárazföldi lények) mindaddig, amíg együtt vannak. A víz alatti világban másfajta törvények érvényesülnek – például az idő is megszűnik, menekülne a víz alatt: „A nap huszonnégy órára van osztva. Nem érti, mi az a nap? (...) Csend van. A férfi egyedül maradt. Az utolsó másodpercek bugyborékolva szállnak ki a duplafedelű aranyórából.”<sup>71</sup> A víz alatti világban a halat madárnak látják, a víziszörnyet lónak, az úszónadrágot felhőnek, a kagylókat meggyszemeknek. A vizet, amelyben járnak, folyékony zöld üvegnek. Az érzékelés szempontjából hasonló elvek érvényesülnek itt tehát, mint az *Ébredjetek fel!* szövegében, csakhogy itt ezt a perspektívát hangsúlyosabban a szürrealista szerelem princípiuma működteti. Abban a pillanatban, amikor zavar keletkezik a szerelmesek viszonyában (kapcsolatukba belép a pozitivisták ráció), a mások-

ra érvényes törvényszerűségek az ő esetükben is érvényessé válnak: a záróképben a szerelmespár a vízben leli halálát.

A vízi világban (amely tehát az üvegvilággal analóg) mások az idő, az érzékelés, a gravitáció törvényei. Ezt azért is tűnik fontosnak megjegyezni, mert a Déry szürrealizmusát értelmező irodalomtörténészek általában említést tesznek a Chagall-hatásról, aki azonban Bretonéhoz képest egy másik generációhoz tartozva csak egy tágabb, esztétikai perspektívájú szürrealizmus-koncepcióba fér be, Cendrars és Apollinaire tájékozódásához állva közelebb. Chagallt főleg a negyvenes évekbeli amerikai emigráció sodorja közelebb a nála jó tíz évvel fiatalabb szürrealistákhoz, amikor részt vesz a *First Papers of Surrealism* című, 1942-es New York-i kiállításon.

Déry állatábrázolásaiban, tehén-motívumának kialakításában egyértelműen Chagall hatását ismerhetjük fel. Lássuk azonban azt is, milyen aspektust emel ki André Breton Chagallról szóló ritka megnyilatkozásainak egyikében: „Az a két irányzat – a dada és a szürrealizmus –, amely rövidesen a költészet és a képzőművészet fúzióját hozta magával, kezdetben nagyot hibáztak abban, hogy nem méltányolták eléggé Chagall munkásságát. (...) A Chagall-művekkel szembeni tartózkodás a költők részéről arra a nem egészen megalapozatlan gyanúra épült, hogy a művésznek misztikus hajlandóságai voltak. (...) Mára elfogulatlanabban ítéelhetjük meg Chagall munkáit. Líraiságának pozitív kitörése 1911-re tehető, amikor a metafora általa belépett a modern festészetbe. Chagall arra használta metaforáit, hogy elérje a tér olyasfajta telítettségét, amelyet Rimbaud kezdeményezett jóval korábban, és ugyanakkor arra, hogy felszabadítsa a tárgyat a tömeg és gravitáció törvényei alól, átlépve ugyanakkor az ásványok, az állati és növényi szférák közötti elválasztó vonalakat.”<sup>72</sup> Déry lebegő lényei, gravitációnak nem engedelmeskedő szereplői vizuálisan egy ilyen chagalli térben helyezhetők el, amellyel behatóbban ugyancsak Berlinben, 1923 táján ismerkedik meg.<sup>73</sup>

A chagalli kötődések rögzítése hozzásegíthet bennünket végső soron ahhoz is, hogy pontosabb képet alkothassunk Déry szürrealizmusának általános jellegéről. Ha kulcsszavakban próbálnánk megragadni, akkor az álomszerűség, lebegés, cseppfolyósság, valóság-kiterjesztés szavak juthatnának eszünkbe. Déry ugyanakkor mindvégig kitart amellett, hogy íróként, írói szemszögből (és nem például „teoretikusként”) közelítsen a dolgokhoz: az organikus műalkotás elvéhez való ragaszkodása igencsak jellemző ebből a szempontból a Homokóra-vitában. A szürrealista „életdokumentumok” gyűjtése őt kevésbé érdekelte, mint André Breton csoportját, és jellemző az is, hogy közeli barátai – Szilasi Vilmos, Bernáth Aurél, Tóth Árpád stb., talán Németh Andor is – ebben az időszakban többnyire nála konzervatívabb ízlésűek voltak. A szürrealizmus befogadásában – a mozgalom kortársaként, az első szürrealista kiállítás megjelenése idején már többéves írói múlttal a háta mögött – nem tartotta lényegesnek, hogy éles különbséget tegyen olyan szerzők tájékozódása között, mint Yvan Goll, Tristan Tzara, Marc Chagall, Guillaume Apollinaire, Philippe Soupault. Kétségtelen, hogy szürrealizmus-képe tágasabb volt annál, mintsem hogy kizárólag a Breton-féle kiáltványokat és elveket tartsa relevánsnak saját munkája szempontjából. Bori Imre ezzel összhangban felveti Déry szürrealizmusának autochton jellegűként történő értelmezhetőségét.

Érve, hogy az *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című kisregényben, különösen bizonyos keretezett struktúrákban, álomjelenetekben, látomásokban szürrealista típusú képek épülnek be az expresszionista alapozottságú szövegbe.<sup>74</sup> Ezzel az észrevétellel egyetérthetünk, hiszen az avantgárd viszonylag hosszú ideig tartó jelenléte Déry életművében lehetővé tette számára a fokozatos átmeneteket, a kialakított technikák belső igényekből fakadó továbbépítését. Szürrealista szövegeiből egy saját, csupán töredékesen felépült mitológiát állíthatunk össze – és bár ennek a mitológiának a nagyeposza végül is nem készült el, a húszas évek Déry-verseit, cikkeit, színműveit, prózáit olvasva rövidesen egy ismerős módon ismeretlen világban fogjuk találni magunkat, amelyben képek, motívumok, törvényszerűségek, mondattöredékek egy sajátos logika szerint ismétlődnek.

## JEGYZETEK

1. Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig*. Forum, Újvidék, 1969.; *A szürrealizmus ideje*. Forum, Újvidék, 1970.; *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos*. Forum, Újvidék, 1971.
2. Újraközlése: Déry Tibor: *Levél Kassák Lajosnak*. In: Uő: *Botladozás*. Szépirodalmi, Budapest, 1978. I. 278–281.
3. Az „előjáték” közlésére 1998-ban került sor, *Az x.-ik emeleten* címmel. In: Déry Tibor: *Kék üvegfigurák*. S. a. r. Botka Ferenc. PIM, Budapest, 1998. 175–206.
4. *Déry Tibor levelezése 1901–1926*. Közreadja Botka Ferenc. Balassi–PIM, Budapest, 2006. 310.
5. Vö. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 26.
6. Déry és Sinkó vitacikkeinek újraközlése: Béládi Miklós – Pomogáts Béla (szerk.): *Jelzés a világbá. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai*. Magvető, Budapest, 1988. 496–509.
7. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. Közreadja Botka Ferenc. Balassi–PIM, Budapest, 2007. 68.
8. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 64–66.
9. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői*. Argumentum, Budapest, 1992. 156–164.
10. L. a 6-os jegyzetet.
11. L. barátja, Bernáth Aurél levelét a *Dokumentum* első számáról. In: *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 6–10.
12. Dienes László: *Művészet és világnézet*. Lapkiadó és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1925.
13. André Breton: *A szürrealizmus kiáltványa*. In: Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. II. kiadás. Gondolat, Budapest, 1979. 168–169.
14. Vö. „Tele vagyok, dallal vagyok tele, / Nem, mint virággal a rét kebele” (Arany János: *Vojtina ars poeticája*).
15. Déry Tibor: *A homokóra madarai*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 498.
16. Uo. 497.
17. Deréky: i. m. 156.
18. Déry: *A homokóra madarai*. 499.
19. Ebben a tekintetben *A homokóra madarai* a *Mit eszik reggelire?* című, néhány hónappal korábban Perugiában írt színmű közvetlen folytatásának tekinthető. Bevezetőjében ugyanis ezt írja Déry: „Hogy a színjátszáshoz mennyire hozzátartozik az együtt játszó közönség, mutatja az a hirtelen felélnkülés, mit könnyen megfigyelhetni, valahányszor a színpad közvetlen kontaktusba lép a teremmel. (...) Ha a közönség nem akar vagy nem tud játszani, meg lehet rá tanítani idővel. Bábuimnak ez a feladatuk, s úgy hiszem, a lehetőséghez képest pompásan helyettesítik a tündérekkel táncoló és feleselő polgárokat. Csodálkoznak a történeten. Felháborodnak rajta. Nevetnek. Okoskodnak. Elmondják egyszerű és bölcs észrevételeiket. Butaságokat mondanak. Beleszólnak a cselekménybe, és ősi igazságérzetükkel meg akarják korrigálni a sorsot. És segítségére vannak a szerzőnek is, aki nem egy helyen követte tanácsukat s akinek szándékait gyakran érthetőbbé tették naiv hozzászólásaikkal.” Déry Tibor: *Mit eszik reggelire?* In: Uő: *Színbáz*. Szépirodalmi, Budapest, 1976. 103–105.
20. Sinkó Ervin: *A homokóra madarai* egy 3. felszólaló megvilágításában. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 501–504.



21. Uo. 502.
22. Uo. 503.
23. Déry Tibor: *Csicsergés a homokóra körül*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 506.
24. Uo. 509.
25. Újraközlése: Déry Tibor: *Az új vers*. In: Béládi–Pomogáts (szerk.): i. m. 495–496.
26. Uo. 506.
27. Déry: *Az új vers*. 496.
28. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 62.
29. Erről bővebben Balázs Imre József: *Esőcsinálás. Illyés Gyula szürrealista kalandja*. Irodalomtörténet 2011. 1. sz. 17–23.
30. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 10–11.
31. Újraközlése: Déry Tibor: *Egy borbélytól a következő levelet kaptuk*. In: Déry Tibor: *A halál takarítónője a színpadon*. S. a. r. Botka Ferenc. PIM, Budapest, 2004. 40–41.
32. Déry maga emeli ki a *Mit eszik reggelire?* bevezetőjében a figyelmes tekintet fontosságát, amely a talált szövegben felismerheti a „mesét”: „még a villany világította szoba sincs annyira világos, hogy meg ne húzódhatna nyolc homályos sarkában vagy a bútorok mögött, porosan s elbiggyedt tollszárnyával a mese, amit napihírnek vagy vízállás rovatnak kereszteltek el napjainkban. Az újságnak minden számában benne gubbaszt, csak legyen szem, aki meglássa.” Déry: *Mit eszik reggelire?* 98.
33. Vö: Déry: *A halál takarítónője...* 42.
34. Az Illyés-írásról bővebben: Balázs Imre József: *Esőcsinálás*. 4–5.
35. Déry-szövegek a *Dokumentumban*: 1926. december: *Isten, A felbőállatok, Szerelmes lány, Firenzei dombokról, Úszó szigetek* (versek); *Egy borbélytól...* (cikk); 1927. január: hírkollázs; *Mit eszik reggelire?* (színpadi játék); *Kolumbusz megérkezett az „Új Földre”* (ismertetés); 1927 március: *Aranybalaim, Olasz tavasz, Az ember kivált a rajból* (versek); hírkollázs; 1927. április: *Párizs! Néhány strófa az üvegfejtű borbély életéből*; hírkollázs; 1927. május: hírkollázs, *Az új versről* (cikk).
36. Az idézet Kassák Lajos és Pán Imre avantgárd-történeti visszatekintőjéből származik: Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmosok. A modern művészeti irányok története*. Napvilág, Budapest, 2003. 240.
37. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 26.
38. A „hosszúmeze” műfaji megjelölés egy Szilasi Vilmosnak írt Déry-levelelől származik. *Déry Tibor levelezése 1927–1935*. 50. A művet a szakirodalom általában kisregényként emlegeti, Déry viszont életműsorozatának a verseket tartalmazó kötetébe, *A felbőállatokba* vette fel, vagyis a prózavers/költői szöveg értelmezést is helytállóan tartotta: L. Déry Tibor: *A felbőállatok*. 2., bővített kiadás. Szépirodalmi, Budapest, 1976. 103–148.
39. Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin. A Szentől szembe és forrásvidéke*. Argumentum, Budapest, 1994. 54.
40. Uo. 56.
41. Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*. In: Uő: *Színbáz*. 16.
42. Uo. 18.
43. Uo. 34.
44. Uo. 72.
45. Uo. 337.
46. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 69.
47. Gerold László: *Az óriáscsecsemő szürrealizmusa*. In: Gerold László (összeáll.): *A magyar irodalmi avantgardról*. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1985. 71–72.
48. Georges Baal: *Fringale théâtrale chez le bébé géant du surréalisme hongrois*. In: Mélusine VII. 1985. 304.
49. Baal: i. m. 301.
50. Déry: *Az óriáscsecsemő*. 85.
51. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 76.
52. Déry: *Ébredjétek fel!* In: Uő: *A felbőállatok*. 142.
53. Uo. 106.
54. Uo. 141.
55. Uo. 143.
56. Déry Tibor: *Kék üvegfigurák*. 153–169.

57. Zemplényi Ferenc: *A korai szürrealista regény*. Akadémiai, Budapest, 1975. 141.  
 58. Déry: *Ébredjétek fel!* 113.  
 59. Uo. 143.  
 60. Uo. 143.  
 61. Uo. 108.  
 62. Uo. 107.  
 63. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 13.  
 64. Idézi Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 96.  
 65. Balázs Imre József: *Az álom antológiája. Vázlat a román és a magyar szürrealizmus mitológikus elemeiről*. In: Ágoston Zénó Bernád, Márta Csire, Andrea Seidler (Hg./Eds.): *On the Road / Zwischen Kulturen unterwegs*. LIT Verlag, Wien–Berlin, 2009. 84–92.  
 66. A kiáltvány pontosabb címe: *Prolegoména egy harmadik szürrealista kiáltványhoz vagy nem*.  
 67. Didier Ottinger: *Surréalisme et mythologie moderne*. Gallimard, Paris, 2005. 85–93.  
 68. Uo. 93.  
 69. Vö. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 96.  
 70. Újraközlése: Déry Tibor: *Elbagyják egymást és megbálnak*. In. Uő: *Kék üvegfigurák*. 170–174.  
 71. Uo. 172.  
 72. André Breton: *Surrealism and Painting*. Icon, New York–Evanston–San Francisco–London, 1972. 64. Saját fordításom, B.I.J.  
 73. Botka: *Déry Tibor és Berlin*. 12.  
 74. Bori: *A szürrealizmus ideje*. 68–69.

MAGYAR MIKLÓS

## *Az eltűnt és a megtalált idézetek nyomában*

INTERTEXTUALITÁS ESTERHÁZY PÉTER ÉS CLAUDE SIMON REGÉNYEIBEN

A prousti regény címének parafrázisa egyrészt arra utal, hogy tanulmányunkban Esterházy Péter és a száz éve született Nobel-díjas író, Claude Simon regényei „főszereplőinek”, az idézeteknek a nyomába eredünk. Az „eltűnt” idézeteknek, amelyek Esterházy szavaival élve olyannyira belesimulnak az író szövegébe, hogy az olvasó számára láthatatlanokká válnak, és a „megtalált” idézeteknek, amelyeknek forrását az olvasó azonosítani tudja. Végül a Proustra való utalás Claude Simon elsődleges merítési forrását jelzi. A Nobel-díj átvételekor Stockholmban mondott beszédében Proustot jelöli meg mint mintát és példaképet.

Előjáróban szólni kell az intertextuális szövegek és az olvasó viszonyáról. Ez mind az alkotók, mind a kritika, mind az olvasó nagy kérdése, amelyre igen eltérő válaszokat kapunk. A vendégszöveg szerepével az intertextualitás és az olvasás-esztétika tudományának területén könyvtárnyi tanulmány született. Maga a fogalom a hatvanas években kerül a kutatások középpontjába a Philippe Sollers nevéhez fűződő *Tel Quel* című folyóirat köré gyűlt írók és tudósok, Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva kutatásai révén. A hetvenes-nyolcvanas években újabb nézetek látnak napvilágot az intertextualitás témakörében. 1974-ben Roland Barthes kijelenti, hogy minden szöveg intertextus. Gérard Genette 1982-ben *Palimpsestes* című munkájában kidolgozza a transztextualitás elméletét.