

A NOVELLAFORMA MÓDOSULÁSA  
DÉRY KORAI EPIKÁJÁBAN

*Fokozatosság ; ismétlődés ; „térforma”*

A pályakezdő Déry műveinek (1917—1920) poétikai karaktere változatos képletet mutat, és sok vonatkozásban eltér a klasszikus értelemben vett novellától. A világos szerkezetű, tömör, egyetlen dinamikus szálon (egy csattanó felé) futó klasszikus novella-típus, a történelmi változások felgyorsuló ütemében, a társadalmi jelenségek egyre bonyolultabb hátlózatában egyébként mind az egyetemes, mind a magyar irodalomban számtalan variációra bomlott.

Az új vonások egy jelentős csoportja a szubjektívizálódás folyamatából ered. A külső eseményt a belső mozgás intenzívebb rajza árnyalja vagy helyettesíti, s a látható cselekményt váltó belső monológok, képzet-asszociációk esztétikai lehetőségei, ha megfelelő realitás-arányokkal (s külső cselekménnyel) ötvöződnek, az új szituációba került ember differenciáltabb mondanivalóit is kifejezhetik.

A műépítés elveit, eljárásait tekintve az induló Déry is e többszálúság irányába tapogatódik. Még azon műveiben is, melyek látszólag a klasszikus hagyományhoz kötődnek inkább.

Az *Ellopott életben* pl. (Nyugat. 1918. I. 500—514.) a bevezetés után viszonylag tömör, objektívebb ábrázolási formában halad a poén, majd a „megoldás” felé. Első pillanatban a mű anyaga is homogénnek látszik: összefüggő, áttekinthető jelenetekre épül, a kronologikus időfolyamat irányába szerveződik, s a szálakat összeköti, egységessé teszi a „főszereplő” állandó színenlevése, (a hely-történet-idő egy-

sége). A novellaforma bomlása, az új, belső dimenziók keresése azonban már ebben is fellelhető, s a lineárisan kibomló képlet a mozaikszerű „térforma” elemeivel egészül ki.

A bizonyítást kezdjük a *cselekmény kifejtésének s tagolásának* problémájával. Az elbeszélés öt, egymástól jól elkülöníthető egységből épül. Az anya és kisbabájának „magánjeleneteit” tartalmazó első és harmadik részben a pénzgyűjtéssel, s a gyermek jövőjével kapcsolatos mozzanatok dominálnak; a második és negyedikben, a szobába lépő személytől történő pénzszerzés alakítja a belső struktúrát. Az ötödik egység az előző négy anyagát ismétli, fogja össze és emeli meg ellenpontozásos építkezéssel. A szobába lépőről (az asszony katonafiáról) ugyanis kiderül, nem újabb pénzt hoz, hanem az anya félretett pénzének egy részét lopta el.

E megoldásokban az előrehaladó fokozás vonásai is érvényesülnek, hisz az asszonnak másodsorra (4. rész), ha gyarapítani akarja a kislánya jövőbeni kelengyéjére szánt pénzt, már nem egyszerűen egy tárgyat, hanem önmagát kell szörnyű alkura s áruba bocsátania. De az eszelős gyűjtési mánia önemésztő voltát elsősorban mégsem új és új motívumrendszer, hanem az exponált szenvedély körüljárása, s a motívumok mennyiségi halmozásának súlyával polemizáló ellenpont csattanója emeli ki. Pontosabban: e fordulat utáni végkifejlet. Mert a hagyományos novella-típushoz viszonyítva nem is egy, hanem két csattanója van. S a fiú lelepleződésétől az anya önkontrolljának felbomlásáig (a második poénig) haladó, felgyorsuló vonal ábrázolása újra a lineáris kiterjedés irányában erősít. S mindez jól jelzi, hogy a korai Déry-mű belső terét az *előrehaladó, visszatérő, párhuzamos és mélységi kiterjedés* (egymást feszítő, keresztező) sugarai hálózzák be.

E műépítkezés írói-szemléleti és hangulati eredőit keresve önként adódik a feltevés: a nyomasztóan visszatérő s jelen levő társadalmi problémák érzékelése, s e jelenségeken túllépni vágyó belső indítékok feszültségei formálnak ily módon. Hogy valójában ily összefüggések munkálnak-e az esztétikum világában, nehéz eldönteni. Mindenesetre tény, hogy a jelzett

építkezési mód más esetekben is érvényesül Dérynél, s mindez az írói alapálláshoz kapcsolódó mélyebb összefüggésre utal.

A linearitással együtt jelentkező „térforma” elemeit (az epikai mű belső tere többirányú bejárásának mozgulatait) felelőleg fel pl. a *Salamon tornyában* is. (Nyugat, 1920. 1082—1100.) A torony megmászásának erőpróbája egy önmagába visszatérő, befejezett mozgáskör, ugyanakkor: a városban felizzó majdani aktivitás „előjátéka” is. Ez utóbbiban ugyanis az emberi cselekvésvágy magasabb szintű, humanizáltabb változatával találkozunk. Az előrehaladás s a magasabb szinten való (ellenpontosítás) ismétlődés formateremtő elvei érvényesülnek a kezdet és vég azonos motívum-sorában is. Az elbeszélés a mezőn fekvő, a szikrázó napfényben hunyorgó hős bemutatásával indul, s a város kövezetén elterült, vakító napfénytől kínzott hős képével zár. E második szituációban azonban az első ellentéte, tagadása is benne rejlik. Dániel, az emberek jelenléte miatt, halála ellenére e második szituációval azonosul, s megtagadja az első „magányos, céltalan”, öntudatlan gyönyörűségét.

A cselekmény ritmikus elrendeződésén, a hossz tengelyre épülő keresztiszlak rétegződésén kívül más jelenségek is mutatják a hagyományos novellaforma módosulását Déry korai epikájában.

### *Külső és belső történet*

Ami a végkifejlet poénszerű váratlanságát, sokkoló funkcióját illeti, ez (az *Ellopott életen* és a *Novellán* kívül — Nyugat, 1918. II. 213—232. —), inkább a hősök által előkészített s remélt esemény bekövetkezésének formájában (*A két nővér*; *A próba* — Nyugat, 1917. II. 675—695.; 1919. 657—683.), a hős megsemmisülésének tényében (*Salamon tornya*) jelentkezik.

A tömörség, a terjedelem, s az egy szálon futó cselekménysor tekintetében részben a tömörség oldódását (*A két nővér*; *A próba*), esetenként a novellának hosszabb elbeszéléssé, sőt,

valóságos kisregénnyé való alakulását figyelhetjük meg. (*Lia*; *A kéthangú kiáltás* — Nyugat, 1917. I. 231—266; 327—359.; 1918. II. 550—587. — Mindezt természetesen nemcsak a novellaforma feltöltésének, hanem a regényszerkezet redukciójának is felfoghatjuk. Ebből a nézőpontból azonban a hagyományos regényhez viszonyított elhagyásokat, illetve a hagyományos lírai kisregényekkel való kapcsolatokat kellene vizsgálni. Ez utóbbi művekben ugyanis nemcsak egyszerűen az alapélmény egyetlen drámai fordulatáig jut el, hanem az élmény-ív többrendbeli hullámszásának, völgy—csúcs szintjeinek, visszakanyarodásainak görbéit is megmutatja.) A hatékonyság forrásait tekintve így nem is annyira a csattanó, hanem a mű folyamatosan kiegészülő összhatása adja a fő esztétikai élményt. Poétikailag tehát a hagyományos novellatípus, s a modern irodalomtudományban „short story”-nak nevezett kispikái formák ötvözetéről van szó, melyet magyarul az eléggé tág értelmű elbeszélés, s (esetenként) a kisregény címszóval jelölhetünk.

A részletek tömörségének funkció nélküli oldódása a kezdő író gyakorlatlanságából ered, de az egész mű terjedelmének növekedését, a ráérősebb építkezést általában a többértűvé váló cselekmény ábrázolásának helyigénye indokolja. A konkrét térben zajló „fizikai cselekmény” nem egyszer (a hagyományosnál éleztettebben) *gondolatban, párbeszédben folytatódó történéssé alakul*, a képszerűen felvillanó cselekmény jelen idejű folyamatosságát pedig gyakran törik meg a múltba, illetve a jövőbe villantó asszociációk.

A képszerűség „tisztaságának”, s az idősíki reflexiókkal, átvetésekkel való megtörése az *Ellopott életben* pl. az első és harmadik szerkezeti egységben figyelhető meg leginkább.

Az elsőben a jelenet képszerű leírással indul: „A Mária-utcába nyílik a bolt. Esőmosta, kopott táblán ügyetlen betűkkel éktelenkedik a cégér: Lázár Miklós szíjgyártó mester.” Az indítás ugyan bizonytalansági tényezőt lop a műbe, feltételezi a Mária utca hollétének, milyenségének ismeretét, s ezzel megbontja az önmagába zárt, önmagát magyarázó tárgyi-

asságot; az „ügyetlen betűkkel” — kapcsolat, s az „éktelenkedik” metaforikus, expresszív értéke pedig a lírai képiség át-  
tétéleivel árnyal; — fogadjuk el mégis „tisztá” képelemnek.  
A következő bekezdéshez viszonyítva meg is tehetjük, mert  
ebben, az ábrázolt képet egy írói közlés, s múltba pillantás  
rétegzí: „A bolt rég nem volt már. Odaköltözött az asszony  
egész pereputtyával, mikor férje a háború legelején bevonult,  
ott lakik most is.” Ezután részletes, naturalisztikus környezet-  
festés, s a hősnő külső bemutatása lendíti ismét objektívebb  
síkba a vonalvezetést, hogy az anyának a kisgyerekekkel való  
*térben* történő foglalatossága, mozgása, a babával folytatott  
formális párbeszédékké, lényegében tehát monológgá változ-  
zék. S a továbbiakban ugyanígy: konkrét cselekmény és  
monológ, gondolatban felidézett „másodlagos” cselekmény,  
reflexiók, múltat s jövőt összekötő asszociációk, jelent kiter-  
jesztő általánosítások bonyolult szövedékéből alakul a novella  
anyaga.

### Az idő „rétegei”

Természetesen mindez csak az idősíkok differenciáltabb al-  
kalmazásával oldható meg. A *Novella* felfokozott szubjektiviti-  
tásában pl. a külső cselekmény csak az ábrázolás előtérben  
vibráló belső történés fénytöréseiben merül fel: az emlékezés,  
a reflexió hangsúlya a nyomatékosabb; a *Próbában* viszont a  
jövőre vonatkozó gondolatfutamok dominálnak.

A klasszikus novella egyik jellemző ismérve, hogy eseté-  
ben az időérzékelés problémája alig merül fel, s az egy szá-  
lon futó történési és ábrázolási idő, másrészt az objektív és  
szubjektív idő ellentmondás nélkül simul össze anyagában.  
(E harmónia persze a téma és hangvétel szempontjából csak  
erős korlátozással, a szigorú objektivitás jegyében valósulhat  
meg, s kizárja pl. a lélektani folyamatok, hangulatok árnyal-  
tabb vetítését.)

Az elbeszélés Dérynél is kialakuló típusaiban az összetet-  
tebb módszerek nemcsak a tárgyi világ mozgásütemét taglaló

objektív idő, s a hős tudatában érzékelt időegységek ritmusának eltéréseben mutatkoznak meg, hanem a kronológiai folyamatok lineáris pályájának felbontásában, az átvetésekben, a több szálon, egymás mellett futtatott párhuzamokban is.

A belső történések hangsúlyosabb jelentkezése, az emlékezetben, gondolkodásban uralkodó szubjektív idő kiterjedése természetesen a műépülés vonalát is e belső körre vonja, a skála objektívebb pólusán álló *A kéthangú kiáltás, Ellopott élet* és *Salamon tornyától* kezdve a *Novelláig* az átmeneti és vegyes szerkezeti típusok változatos példáit teremtve meg.

Ez utóbbi szerkezete pl. a jelen, jövő és múlt villódzó egymásbajátságán alapul. A történet az ábrázolni szándékozott eseménysor befejezés előtti pillanatával indul, s miközben a hős meditációjában utal a végső mozzanatra (rövidesen bekövetkező öngyilkosságra), a jelen és jövő refrénszerűen visszatérő képzetkörében bomlik ki a múlt, az idevezető (öngyilkosságot indokló) út szaggatott ritmusa.

### Nézőpont-váltás

A „mindentudóan jelenlevő” írói nézőpontot mellőzni szándékozó 20. századi törekvések között találkozunk egy tárgyiasítóbb irányzattal is, mely a „zárt művi objektivitásból” úgy akarja kiküszöbölni a „jelenlevés” mozzanatát, hogy mindig az „akcióban” levő szereplő perspektívájából ábrázol. Az írói nézőpont kívülről láttató objektív hűvösségét Déry elbeszéléseiben (illetve kisregényeiben) is sokszor váltja fel a *szerplő látószögéből*, hangulataiból következő színezés. Hol egyes szám harmadik személyben, hol szubjektívebb magatartással, az azonosulás, elutasítás, a személyes érdekelttség lírai tónusait csendítve. Nem egyszer a hőssel azonosulva, formailag is azt téve mesélővé (*Novella ; A próba*).

Az *Ellopott élet*ben változatos, „ugró” nézőponttal találkozunk, a „summázó” részeket „jelenetező” eljárások követik. A 17. bekezdésben pl. a „mindentudó” kívülálló írói

nézőpont értesít arról, hogy az asszony a segílyt, amit háborúban levő férje után kap, „elosztja annyi részre, ahány nap van a hónapban, amit ebből megtakarít, az naponta a faskatulyába kerül. Minden este beírja a füzetbe reszketve az örömtől, hogy mennyi maradt meg aznap a faskatulya részére.”

Az összevonó általánosítás után a fény sugar a főző asszony jelenetére villan, s a probléma továbbgondolása már az érdekelt, szenvedő fél, az *asszony nézőpontjából* történik. S ennek megfelelően a kiegyensúlyozott hang is szubjektívvé, rapszódikussá forrósodik. Az anya tudja: kiszikkadt soványsága miatt, hogy kisbabáját szoptathassa „Sört kellene innia . . . néhány pohár sört . . . s egy kis húst ennie vagy legalább krumpelit naponta. Könnybe lábad a szeme, leveti magát a földre, arccal a rohadt padlóra, hideg rázza testét, ahogy elgondolja : tizennyolc krajcár egy pohár sör, nem, azt nem szabad . . . Nem lehet, nem lehet édes istenem . . . hogy örült minden krajcár nyereségnek . . . s ez most mind kárba vesszen?”

### Jellem — differenciálódás

Megváltozott funkcióval jelentkeznek a hagyományos novella-motívumok is. Az ágyban kicserélt szerető boccacciói motívuma pl. nem a pajzán életvidámság ironikus poénjaként, hanem egy szörnyű bosszú lélektani lehetőségeként, egy megalázott lélek visszavágó akciójaként robban (*Novella*).

Ennél is fontosabb, hogy belső vibrációt, váltást mutat a cselekvések minőségének értéke ugyanazon személy megnyilvánulásának folyamatában is. A klasszikus novella világos jellemrendszerében, egy-egy erőpólust, társadalmi tendenciát hordozó („jó” vagy „rossz”) figura cselekedete azonos típusú értéket mutat a novella egész menetében. Dérynél viszont a mű-szituációtól függően sokszor egyetlen jellemszerkezeten belül fordul meg, csap önmaga ellentétébe egy-egy hős megnyilvánulásainak értékrendje. (A jogos önvédelem, az áldozat indokolt gesztusa pl. sokszor pusztító erővé válik: *A két nővér*; *A kéthangú kiáltás*.)

## Pólusok között

A jellemek alkati, fiziológiai, másrészt a társadalmi környezet hatására alakuló összetevőit tekintve kiderül, hogy Déry ábrázolása a kritikai realizmus típusalkotásához viszonyítva az egyedi szférák irányába, az öröklött ösztönök, tudatalatti elfojtások kizárólagosságát hangsúlyozó lélektani iskolákhoz viszonyítva pedig a kézzelfoghatóbb társadalmi töltés felé mutat.

Bár sok figurája egy-egy réteg, osztály (pl. városi kispolgár, értelmiségi vagy munkás) társadalmilag is meghatározható típusának látszik, kérdésekkel viaskodó hősei elsősorban mégsem társadalmi típusok markáns megjelenítései, hanem egy réteg, a feudálkapitalista rendet elutasító értelmiségi (polgári humanista), fiziológiai-pszichológiai állapotának megfogalmazása. Azon rétegé, melynek tudatában (miként Déry Ady-cikkéből is kiolvasható: *Az utolsó nemzeti költő*. — Nyugat, 1919. I. 343–348.) „a mindenség anyagtalan forradalmának” elvont képzetei, az „általános anarchia” óhajának tisztázatlan fogalmi, s a konkrét társadalmi átalakuláshoz szükséges stratégiai, taktikai lépések realisabb felmérései keverednek, mosódnak egybe.

A Déry-hősök anarchisztikus vonásai azonban nem illeszkednek mechanikusan a politikai áramlatként jelentkező anarchizmus vonalába. A nemzetközi „munkásmozgalmon” belül az anarchizmus is szervezett mozgalom, egyedei egy csoporthoz való tartozás erőforrásaiból nyernek ösztönzést. Személyekre és létesítményekre törő merényleteikben így bizonyos mértékig összehangolt, társadalmi szintű ellenállás nyilvánul meg. Déry anarchistáinak erőfeszítéseiben viszont a „világba vetett”, magára hagyott *Én* lázadása dominál.

A *Novella* sértett önérzetből eredő hármass halálesete, az *Ellopott életben* a néhány forintért bekövetkező örület és gyerekgyilkosság, a *Lia* városának vízzel való elárasztása azt sejteti, hogy a hősökre zúduló rontás, a bennük felhalmozódó sértettség sokkal átfogóbb s távolabbi eredetű, mint azt a mű összeütközéseinek gócai indokolnák. Hogy itt „kívülről”,



az egész világból (társadalomból) áradó fenyegetés társul a személyes drámákat előidéző közeghez. Bizonyító erejű, hogy a leginkább „privát” élményhez kapcsolódó *Próba*, melyben e „mögöttes” tartalom nem érződik, végkifejletében sem tragikus. Az ifjú Déry egészséges életösztöne az életvág, a szerelmi boldogság teljességét óhajtáná; a társadalom nyomasztó voltát is érzékelő „*Írói Én*” korélményt is sűrítő többlete teremt más műveiben iszonyatos szituációkat, befejezéseket.

Ábrázolásának problematikája, hogy bár e társadalmi töltésű indulat (egyedin túlmutató többlet) a mű légkörében, látomásrendszerének kisugárzásában érződik is, nem tud mindig a mű „öntörvényein” belül is érvényes cselekménysorozatban realizálódni. A személyiség reakciói, a kiútkeresés és lázadás gesztusai így az egyedi életkörök, formailag az egyéni tragédiák szintjén mozognak.

E belső ellentmondás: *a cselekvés szükségességének érzete s a megfelelő út homályban maradása*, a társadalmi szorítás jelenléte s a hősök kissé légüres térbe lendülő mozdulatai teszik a szereplők mozgását (a végkifejlet mozzanatában) oly szertelen-né, végletessé, gyilkosságok, önpusztító örületek, tudatfelbomlások halmazává.

### *A külső tértől a képzeletig*

Ha a Dérynél is jelentkező szubjektívebb hang 20. századi általánosabb elterjedésének okait kutatjuk, akkor a világ bonyolultabbá (s a polgárság számára félelmetesebbé, kiismerhetetlenebbé) válásán kívül más tényezőkkel is számolnunk kell. A gépiesedésre visszahúzódással reagáló írói lélek általános fiziológiai törvényein kívül a polgárság történelmi mozgásképlete is módosít.

Kezdetben a polgárság feudalizmus elleni harcának forradalmi töltése, és saját humanista erkölcsi tartása között az író nem érzett ellentmondást, s a külső világgal való azonosuláshoz nem kellett megtagadnia önmaga jobbik énjét. A cselekmény jellembeli indoka röviden és tömören vázolható volt,

hisz ez nem egyszer egyetlen alapvető vonásban nyilvánult meg. A dús cselekményréteg pedig ezen uralkodó tulajdonosság (szenvedély, törekvés) megnyilvánulásait variálta.

A polgári osztály „beérkezésével”, hatalmi gyakorlatának idején, a „külső terjeszkedő” mozgás lassulásával mindez életélvező habzsolássá, a szellemileg, etikailag igényesebbeknél intenzívebb érzelmi, gondolati életté formálódik. Az erkölcsi érzéküket fogékonyan megőrző művészeknél pedig (akik meghasonlanak haladó szerepét elvesztő osztályukkal) a világ helyzetét, értékrendszerét felmérő, emberibb lehetőségeket kereső pszichológiai folyamatokká, az aktívabb típusoknál pedig világba kiáltó, lázadó gesztusokká alakul. Művészi vetületében, az írói formanyelvet tekintve: a hősi korszakra való emlékezés nosztalgiái, a cél- és perspektíva-hiány s a gyötrődő belenyugodni nem tudás, a kitörési szándék és visszahullások, a probléma-körüljárás, „belső körzés” indítékai szülik az analitikus elemzéseket, a szubjektívebb hang-, a „térforma” — s az időfelbontás elemeiből szőtt világokat a 20. század irodalmában.

E közösen kimunkált formakincsből a fáradt érzékenyek a menekülés útvesztőit, mások, az „Egész” szimptoma-jelzésének pontosságát teremtik meg. Egyesek, továbbfejlesztve ezt, a 19. századi kritikai realizmus eredményeivel is élve, a bírálat ércességét, az objektívebb ábrázolási eszközöket kovácsolják, nem egyszer az „új tárgyiasságnak” olyan típusával kísérletezve, melyben a látomás, jelképeség, fantasztikum és mitizálás elemei egy absztraháltabb valóságmodell gerincére fűződve adják a világ, a szubjektum s e kettő viszonyának szerkezetét, élményét. (Természetesen: a szubjektív pólustól az objektívebb irányba történő mozgáson kívül az egyedi és általános ötvözetének minőségére is figyelni kell. Hisz pl. a pszichológiai realizmus eszközeivel a szubjektívebb modor is megmutathatja a társadalmilag tipikusat; s a valóság tényleges szerkezeti sémája helyett az absztraháltabb, objektívebb hangú modellszerűség is vetítheti az író torzító tudatfolyamatainak belső képletét.)

## Új tárgyiasság felé

De miben is rejlik e sokat emlegetett „új objektivitás”, s Déry ez irányú törekvéseinek lényege?

Déry (a lényegkereső avantgardista festőhöz hasonlóan, aki a külvilág formái által is meghatározott, de belső érzelmi folyamataival erősen egyénivé alakított, látomásos jelképrendszerrel vetíti ki világképét) egy fantasztikus-jelképes eseményso-rozattá objektiválja a külvilágról alkotott összképét s ítéletét. E folyamat során, a képelemek önmagukban vett fogalmi értéke s a műbeli szituációban nyert jelképes összszugallata, a *jelenség és lényeg látszólag eltávolodva, de nagyobb távlatokat, sejtésszerűen érzékelt tartományokat is átfogva forr egybe*. Az allegória hideg racionális rendszerétől eltérően olyképpen, hogy a kép fogalmi jelentésének hangulati, asszociatív „udvara” is „átjátszik” a mondanivaló plasztikusabb hangsúlyozásába.

Mindez, az epikában megvalósuló általános gyakorlattól eltérően, a valóság-elemek belső átrendezésének, viszonyításának új szintjeit igényli. Az epikai alkotás képszerűségét, a szemlélhetőség rétegét (a helyenkénti metaforikusság ellenére) a szavak, mondatok primér értelméből életrekelő alakok, mozgások, térbeli környezetek képzetei teremtik meg. E képszerű jelenség-sorok persze az író általánosító szándéka következtében minden valamirevaló mű esetében túlmutatnak önmagukon, az ábrázolt egyediségen. Csakhogy: a kritikai realizmus esetében a jelenség úgy mutat messzebbre önmagánál, hogy közben önmagát is hangsúlyozza. Más szóval: az általánosítás éppen a szóban forgó kép-elemekre vonatkozik. (Balzac, Stendhal, Tolsztoj, Mikszáth, Móricz pl. nemcsak egy osztály, réteg általános és mindenütt érvényesülő vonásait akarta megmutatni, hanem a francia, orosz és magyar nemes-ség, főúri réteg és dzsentri, a paraszt, a polgárrá váló népi származékok sajátos helyi, nemzeti színekkel, vonásokkal rendelkező alakjait is.) E művek — többé-kevésbé — tudatos igénye, hogy a földrajzilag meghatározható világról konkrét, feltérképező ismeretanyagot is adjanak. Sőt, az egyedi irányá-

ba történő elmozdulás esetén (pl. dokumentumregény) a hangsúly éppen a közölt tényekre, adatokra esik.

Az ellenkező előjelű, absztraháltabb (szimbolikus, parabolisztikus) felé mutató eltolódás alkalmával viszont a képsorok adatszerúsége, tényközlő funkciója esetenként nemcsak hogy minimálisra csökken, hanem a mű-egész összhatásának síkján el is kell vonatkoztatniok önmaguk elsődleges, fogalmi értékétől. (Mészöly Miklós: *Magasiskola* c. műve pl. egy selymástelep életéről, mindennapjairól szól. De olvasása közben felismerjük: emberi társadalmak elidegenítő mechanizmusának lényegét akarja sűríteni.)

Vannak, akik a (kritikai, illetve szocialista) realista típusábrázolástól való minden eltérést sekélyesedésnek vélnek. S amennyiben az egyedi hangsúlyozását a részletekben elvesző naturalizmussal, az absztrahálást az érzékileg halvány illusztráló allegorizálással azonosítják, nézeteikkel egyet is érthetünk. De ha a tényregény írója olyan konkrét eseményt, szituációt választ (mint pl. Eötvös Károly: *A nagy per* c. művében), mely jellegzetes plaszticitásával, sűrített helyzetértékével képes felzengetni egy kor, egy társadalom lényegi meghatározóit is; vagy a jelképes látomás-absztrakció érzelmi atmoszférájában, logikai képletében (pl. Füst Milán: *Advent* c. kisregényéhez hasonlóan) egy hatalmi rendszer emberi viszonylatainak feszültségei rezonálnak, intenzív és teljesértékű valóság-tükrözést kaphatunk. S az egyedi és általánosnak a hagyományostól eltérő síkban történő találkozása új szerves egységet teremthet.

A pályakezdő Déry esetében persze felmerülhet a kérdés: ha ezen aktív, kifejező látomás egyben valóság-tükrözés is, a szubjektivizmusból miért nem a hagyományos jól bevált realista tipizálás irányába keres kiutat? Többek között valószínűleg azért is, mert a polgári világ elleni lázadása, a hagyományos társadalmi és szellemi formák általánosabb tagadásáig fokozódik, s úgy véli, a tenniakarás forrongó szenvedélye az eddigieknél aktívabb, hőkentőbb kifejezőapparátust igényel. S mivel az egyes rétegek és osztályok mozgásán is túlmutató,

átfogóbban érvényesülő törvényszerűséget (a háború mindent elsorvasztó hatalmát) akarja megmutatni, az önmaga fogalmi értékétől elvonatkoztató (fantasztikus) jelenségsor, képi rendszer alkalmasnak látszik ezen absztrahált lényeg megragadására. „Természethű”, mimetikus módszer esetén ugyanis, a háború egyes osztályok, típusok életében végzett romboló hatásának bemutatásához vaskos kötetekre lenne szükség. Ez teret biztosíthatna a részletek gazdagságának, konkrétságának, de a folyamat „elnyúlása” miatt esetleg éppen az alaphangulat töménysége, koncentráltága sikkadna el.

A jelenség és lényeg hagyományos egységének megbomlása s a sűrített látomásban történő új találkozása talán *A kéthangú kiáltásban* figyelhető meg leginkább. A rémmeseszerű történetnek és a kifejezni szándékozott korélménynek ugyanis (a naplójegyzetek nyílt, kapcsoló utalásaitól eltekintve) látszólag nem sok köze lehet egymáshoz. S a képsorok nem is fogalmi rendszerükkel hordozzák e „tartalmat”, hanem asszociatív, hangulati síkon szuggerálnak.

A *Salamon tornyában* úgy tűnik, Déry visszatér a jelenség-lényeg kapcsolatának realisabb ötvözetéhez. A forradalom és elnyomás erőit itt (a tüntető tömeg, illetve a fegyveres katonák alakjában) konkrét megjelenési formájukban ragadja meg. Az egyedi „természethűsége” azonban csak látszólagos, mert önmaga tulajdonságaitól elidegenedő arcát mutatja, s a tömeg tulajdonképpen nem is a forradalmi erők lényegét, hanem Déry (forradalom utáni) idegenség-érzését sugallja.

A két írással kapcsolatban különösen ellentmondásnak látszik, hogy a vizualitás rétegét tekintve ez utóbbiban letisztultabb megjelenítési módszer érvényesül: végső kicsengésében mégis ebből árad irracionálisabb „bizonytalanság”-hangulat. A tény magyarázata kézenfekvő. A forradalom előtt egy felfelé ívelő érzelem-tendencia munkál az íróban. A perspektívák, az út részletei (s az ábrázolás törvényei) még nem teljesen tisztázottak, de világosodik a forradalmas cél, s erőteljesebb a hit és remény a változtathatóságban. Ezért, bár a kiforrott jelképiség szintjén való valóságtükrözés még nem

sikerül, lendületesen törekszik erre, s *A kéthangú kiáltás* mozgásterének belülről, a költői látomás erejével kisugárzott világában, a tárgyi valót az érzelmi áradás erejével elsöprő szemléleti rétegeiben, a kinti világnak az egyéniség súlyával legyőzhető világképe sugárzik.

Igy, bár a *Salamon tornya* eszmei-írói éréseinek néhány évvel későbbi stádiumában születik, egyben a reményeket, hitket letipró ellenforradalmi rendszer diadalmánorának idején is. A lobogó „Én”-kiatadás helyett ezért a külvilág tárgyai állnak össze félelmetes látomássá a mitizálás oly formájában, melyet semmiképp se lehet egyszerűen az árnyalás nélküli „mítosz” fogalmával illetni.

### *Mítoszok partjain*

Az irodalmi alkotásokban jelentkező mitizálások bizonyos típusai ugyanis, a történelmileg első, kezdeti mítoszokhoz viszonyítva ellenkező mozgás eredményei. A világ képzeti, mitikus birtokbavétele eredetileg az emberiség kezdeti gondolkodásformáit, a világ *gyakorlati és elméleti* meghódítása *előtti* fokozatot jelentette. A művész ábrázolásában átfogó hatású monumentális jelképeket keresett, megszemélyesített, humanizált. S a mai író is, ha még nem látja világosan a társadalmi szövevények hálózatát, de derengenek már a kibontakozás koordinátái, ábrázolhat e mítosz-forma „felújított” változataival.

Gyakoribb azonban az a mitizálási eljárás, mely a világ (írói-tudati) birtokbavételének 19. századi diadalai után, a bonyolultabbá váló életszálakat ismét elvesztő magatartás és tudatállapot terméke. A differenciáltsága, mechanikus manipuláltsága miatt *újra* kiismerhetetlenné vált (tőkés) társadalomban elhalványul a világ elméleti és gyakorlati meghódíthatóságának hite a művészből. S a mélyben sejtelmesen erjedő, elidegenítő erők jelenlétét, egy dehumanizált (emberi viszonylatokat elidegenítő-tárgyasító) képszerűség, a mitizáláshoz való ellenkező előjelű visszatérés formájában tudja megragadni.

A lendületes életritmusú, világot átalakító, győzelmes hősök helyett ezért kisszerűvé, „féreggé” zsugorodott figurák öröklődnek a félcimetessé (s „hőssé”) növő világ szorításában, s a művekből a dolgok közt elvesző, szétszóródó „Én” panasza sóhajt. S bár e mitizálástípus látszólag tárgyiasabb, „természet-hűbb”, a kísérletes pontosságú részletrealitások a viszonyítás kohójában vibrálóvá, irracionális légkörűvé válnak.

Talán e rövid fejtegetés is bizonyítja: a pályakezdő Déry mitizálási törekvéseiben a két lehetőség sajátos keveredése jelentkezik. *A kéthangú kiáltásban* az első, a *Salamon tornyában* a második vonásai uralkodnak azzal a megkötéssel, hogy még a dehumanizáló, elidegenítő formanyelvi elemek mélyén is ott izzik a helyes magatartás keresésének szándéka.

A fentiekből adódó poétikai következtetés szerint az esztétikai közegben etikai tanulságot, következtetést is nyújtó (s a világ tényleges viszonylatait kifejező) „realista” parabola előfeltétele a jelenségek értéke, értelmezni tudása; a mítosz utóbbi típusa viszont egy hangulati állapot, egy közérzet tükrö, az okok elemzése, legyőzésük útjának megmutatása nélkül. S legfeljebb a rontó erőket abszolutizáló, szükségszerűnek s legyőzhetetlennek látó szemlélet hamis „paraboláját” teremtheti meg. *A Salamon tornya* azért marad mitizálásba váltó parabola-kísérlet, mert Déry értelmezni szeretne gondolati szinten is, de vigasztaló történelmi perspektívát (1920-ban!) nem tud villantani, s az élet alakító tényezőit jelképekkel és képegységekkel tárgyiasító törekvése nem teljesedik ki egy valóban tárgyilagos (a forradalmi erőket legyőzőttségükben is tisztán, önmaguk ígéretes lényegében felmutató) összképpé. Mindemellett: már e korai kísérletében is túllép az egyszerű regisztráláson, a rontást kizárólagossá tevő, az embert passzív elfogadóvá kárhozható szemléleten. Az írónak a pozitív erővel való érzelmi azonosulása a művet az árnyaltabb, többsíkú képletszerűség kísérletévé avatja. Olyan modellel, melyben a parabolisztikusság, az erők küzdelmének tanulsága (az 1919-es proletárforradalom bukása, s az író minden akkori kiábrándultsága ellenére) a háttérbe vonulás elvont

humanizmusa helyett, még a reménytelennek, céltalannak látzó szituációkban is a beavatkozás, az állásfoglalás kockázatának vállalására ösztönöz.

„Pszichológiai kép”. *Belső ritmus*

Az irodalomnak a korábbiakban jelzett szubjektívizálódási folyamatát sokan azért fogadják aggodalommal, mert a külső világ realiztikus rajzában rejlő szemléltető erőt pótolhatatlannak vélik.

A szubjektívebb modor pedig nem jelenti mindig a vizualitás rétegének automatikus elmosódását. A művi világ körvonalait a felfokozott hangulati állapot kápráztató fényei szikráztathatják, s a látványos, romantikus szituációk, a képeletdús, látomásos „környezet”-festés, a sűrített intenzitású jelzők, szavak láttató varázsa, vagy (mint pl. Szomory egyes műveiben) az egzotikus, arisztokratikus ragyogás szecessziós fényudvarai erőteljes vizuális élményt is nyújthatnak. S minden ezen túlmenően: a hősök emlékképeiben, asszociációiban megtörtént események, cselekmények színterei is felmerülnek, s ez, ha közvetve, ha „második lépcsőben” is, a szemléletesség rétegét teszi markánsabbá.

A vizualitás síkját különben sem szabad abszolutizálni. Mert ha igaz, hogy szemléletesség nélkül nincs esztétikai hatás, fordítva is így van: önmagában ez sem oldja meg az ábrázolás feladatait. Ha csak a vizualitás rétegét nézem, akkor a leghazugabb, valóságtorzító giccs is esztétikumává válhat. Hisz pl. a felső tízezer életét nosztalgikusan idealizáló „művek” is élénk látványossággal hatnak.

A vizualitás mellett tehát más érzekelési terület benyomásainak ábrázolása is fontos. A „látvány nélküli” fogalmi szavakhoz is tapadhat érzelmi, hangulati atmoszféra, „pszichológiai kép”. Emlékeink, asszociációink az összbenyomások lélektani egységével hatnak, s Dérynél is e pszichológiai „összélményt” adó írói módszer rajzolódik elénk. S az élményt fokozza a különböző ábrázolási elemek közötti váltás (az objektív és szub-



jektív hang, a cselekvés és gondolat, a valóságos és fiktív anyag, a konkrét és metaforikus értelem, a múlt és jövő, a lírai és epikai egységek, s az írói nézőpontok közötti ugrás), a belső vibráció izgalmat ébresztő hatása is. S nem utolsósorban Déry képzeletének, nyelvének, stílusának sajátos expresszivitása.

### Összegezve

Ha a hagyományos novellaforma bomlásával együtt jelentkező új formateremtő elemek a pályakezdő Déry írásaiban nem is szerveződnek mindig (egymást kiegyensúlyozó, összetartó és felmutató) egységekké, a párhuzam, ellentét, ismétlődés, a dinamikus fokozatosság és ritmikus váltás poétikai rendező elvei (miként ezt többek közt pl. a *Lia* elején váltakozó „Anna-Lia”-egységek ritmusa, párhuzamossága, az *Ellopott életben* ismétlődő jelenetek azonos motívumsora, a *Salamon tornyának* kezdetet visszacsendítő s egyben ellentpontozó befejezése, a *Lia* gondolatritmusai, *A kéthangú kiáltás* belső terének fokozatos tágítása, a korábbi motívumok általánosabb érvénnyel történő jelentkezése, s az ellentétes alkotóelemek, pólusok közt vibráló mozgás lüktetése is igazolja) a szervesség kristályosodási pontjait, előfeltételeit is kirajzolják.

E figyelemreméltó vonásai ellenére Déry 1920-ig írt művei — néhány baráti elismerő véleményen s a forradalom után a bűnbakokat keresők elmarasztalásán kívül — az akkori irodalmi köztudatban nem sok nyomot hagynak. A Nyugat köre, szellemisége számára Déry akkor is s később is rendhagyó eset marad, a Ma gárdája pedig törekvéseikkel rokonszenvező kívülállónak tekinti.

Kísérletező kedve, minden addigi irodalmi vívmányt birtokolni óhajtó ambíciója csak később hozza meg gyümölcsét, pillanatnyilag inkább hátrányára szolgál. Bár első írásának megjelenése óta meglepő érettséggel és asszimiláló erővel alkalmazza az impresszionista, naturalista, a lélekelemző iskolák s az avantgard stíluslehetőségeit is, e sokféleség állandóan forduló,

változó arcot mutat, s nem rendeződik eléggé plasztikus, határozott arcélú írói világgá.

(Mindemellett: ha a tizes évek irodalmának összképében a *Lia* és *A kéthangú kiáltás* jóval halványabb visszfényt vet is, mint a kor problémáit áttételek nélkül, s konkrétan perspektívákkal kimondó művek sora (nem is beszélve pl. Ady, Móricz műveinek vagy Babits *Húsvét előttjéhez* hasonló alkotások hatásfokáról), s ha nem is oly elementáris kisugárzású, mint az avantgard líra (Kassák) nyíltan háborúellenes teljesítményei vagy forradalmat hívó ujjongása, mégis, többet fejez ki a kor hangulatából, mint a Nyugat esszéizáló szárnyának klasszikus harmóniákhoz (hermetizmusba) menekülő zárkózottsága, vagy az „izmusok” egyes áramlatainak pusztán nyelvi lázadásokat, túlhajtott formai inániákat szorgalmazó programja. Mai távlatunkból jól látható, hogy az észrevétlenül bontakozó Déry korai nekifutásaival: az expresszionista lendület racionalizált formáival, a szürrealisztikus asszociációk és ábrázolás elemeivel, a kafkai légből, az idővel való árnyalt játék, a belső történések ritmusára épülő szerkesztés, a líraibb hangvétel új típusaival, másrészt a modellszerű jelképes és parabolisztikus epikai világ kialakításának kísérleteivel egy összetettebb, többdimenziós ábrázolási mód részeleleit is munkálja. S ebben a minőségében a 20. századi magyar (és egyetemes) irodalom egyik jelentős úttörőjének tekinthető.



A tizes évek teljes (vagy Dérynél teljesebb) fegyverzetben ragyogó író nagyságai mellett, a fentiek ellenére, érthetően marad homályban a szárnypróbálgatás. S nemcsak az akkori irodalmi köztudat közömbössége ítél keményen a művek felett. A fiatal Déry türelmetlen önértékelésével talán még másoknál is szigorúbban ítéli meg önmagát emigrációja előtt. Saját képességébe, elhivatottságába vetett hitét egy pillanatra sem veszti el, de kellő biztonságérzetet adó életmű nélkül, felzaklatottan és elkieseredve vág a világnak 1920-ban, egy bizonytalan sors és jövőbeni írópálya homályos elképzelésével.

Pályája ekkor nyitott út: egyfajta realista kortükrözéshez épp úgy vezethet, mint egy szubjektívebb ihletésű látomásos képiséghez. S hogy útja majd a 20-as években ez utóbbi irányba fordul, annak oka, hogy sebzett érzékenysége (polgári osztályától eltávolodó, de új kapcsolatokat még csak átmenetileg találó), társadalmi magányossága nem ad elég belső ösztönzést a kegyetlen tényekkel, a hazai állapotokkal való közvetlen szembenézésre. A forradalom bukása, a gyökértelenség érzése, a lírai és epikai absztrakciókra való hajlamát erősíti, s a komor képletű valóság fenyegető körvonalait dinamikus és szuggesztív látomásainak képeivel úzi és ellensúlyozza. S közben, kiábrándultságának mélypontjain is épen és frissen menti át az emberi méltóság és szuverenitás őrzésénck lobogó ösztönét.