

## Esőcsinálás

*Illyés Gyula szürrealista kalandja*

### *A tudatalatti megragadhatóságának kerülőutas módjáról*

Ez a könyv, amely szakítani tudott a szimbolizmus mindenre applikálható ködös bizonytalanságával, a tehetetlenséget és a gyávaságot rózsaszín fátolba burkoló esztétikával, a kegyetlen és biztos percepció, a jelenségeket nevükön nevező hideg precizitásnak, a tudatalatti érzelmek és a környező külvilág éles keresztmetszetének könyve akart lenni. Elérte célját. Budapesthez és környékéhez nem írtak ehhez hasonló himnuszt.

A könyv címe, amelyikről a magyar avantgárd egyik legfontosabb folyóiratának idézett recenziója szól: *Budapest és a Budapest környékén lévő m. kir. Távbeszélő Hálózatok előfiz. és nyílv. állomásainak betűrendes névsora*. Vagyis a telefonkönyv. Szerzője pedig a több éves, részben kényszerű franciaországi tartózkodásából hazatért, huszonéves Illyés Gyula.<sup>1</sup>

A magyar irodalomtörténet Illyés Gyula-képébe a szerzőnek ez a gesztusa nehezen volt beépíthető. A Dokumentum folyóirattal foglalkozó írások, vagy az Illyés szürrealizmushoz való viszonyát érintő tanulmányok igen ritkán tesznek említést a rövid textusról.<sup>2</sup> Kétségtelenül Illyés első kötete előtti, radikális és ugyanakkor tudatos, jól megfontolt pályafordulata tolta leginkább mellékvágányra a szerző húszas évek második feléig tartó szürrealista kalandját. A pályafordulat

<sup>1</sup> ILLYÉS Gyula, *Budapest és a Budapest környékén lévő m. kir. Távbeszélő Hálózatok előfiz. és nyílv. állomásainak betűrendes névsora*. *A bpesti m. k. távíró- és távbeszélő igazgatóság előszavával*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 40.

<sup>2</sup> Kivétel például DERÉKY Pál, *A vashetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum, Budapest, 1992, 169., vagy JUDIT KARAFIÁTH, *À la recherche du surréalisme hongrois = Les avant-gardes nationales et internationales. Libération de la pensée, de l'âme et des instincts par l'avant-garde*, szerk. JUDIT KARAFIÁTH – György TVERDOTA, Argumentum, Budapest, 1992, 68–69.

következményeképpen Illyés szürrealista szövegei nem kerültek be első, 1928-as verseskötvényébe:<sup>3</sup> ott már a hangváltás utáni, lecsupaszított versbeszédű költővel találkozhattak olvasói. Az irodalomtörténet és a kritika elfogadta azt az Illyés-ön-reprezentációt, amelyik – némileg nosztalgikus – ironiával tekintett vissza párizsi irodalmi kísérleteire. Ennek a viszonyulásnak legkiemelkedőbb hivatkozási alapja természetesen a *Hunok Párisban* (1946) című regény. Az avantgárd korszak utólagos következménye Illyésnél nem annyira poétikai, inkább a közvetítő szerepek iránti, időről időre feltámadó igénye. Elsősorban a francia kultúra és francia modernség (ezen belül az avantgárd) fordítóként és esszéistaként történő közvetítéséről van szó, de a magyar kultúrán belüli különböző értékrendek kiegyensúlyozása, szintézise is állandó szempontja volt élete során. Természetesen nem mindenki számára voltak elfogadhatóak az alapok, amelyekre e szintézis épült volna, de az őszinte igyekezet ezzel kapcsolatban jól lenyomozható az Illyés-életműben.

Illyés pályafordulatával együtt kicsit elfelejtődött tehát a burleszkfigura is, aki faarccal mondja végig mondandóját a telefonkönyv whitmani enumerációt alkalmazó poétikájáról, illetve a „Nádass József kollégánk által is oly szerencsésen felhasznált számvers” jelenlétéről, a végén pedig (áttételesen talán a Dokumentum közeli megszűnését is előrevetítve) a verseskötvények esetében megszokottnál jóval nagyobb elterjedtséget jósol a kötetnek. Látható, Illyésben megvolt a clownszerp iránti fogékonyság, ha nem is a legharsányabb eszközökhöz nyúlt.<sup>4</sup> Még ebben az esetben sem:

A kötet legnagyobb része egy-két sorban keményen összefogott költői portréból áll. A jelzővé és kiegészítővé emelkedett számok organikus részei a képnek és revelatív fényt vetve az ábrázolt lelkiületére a jellemzés leghatározottabb eszközei. Például a nemes büszkeség: Dancsváry Tihamér T 14–10. Vagy a melankólia, a megadó halálvágy: Neufürwirth Zsófia ny. óvónő, Lipót 591–873.

Ha értelmezni, kontextualizálni próbáljuk Illyés recenzióparódiáját, akkor elsőként nyilván a dada produkciói, leülepedett irodalmi ízlésnek fricskát mutató performanszai juthatnak eszünkbe: Karafiáth Judit is inkább hajlamos dada gegként láttatni, mint a lap kontextusa illetve Illyés korábbi tevékenysége alapján szürrealista indíttatásúnak.<sup>5</sup> Amikor a *Hunok Párisban* lapjain Illyés a fiatal francia szerzők

<sup>3</sup> ILLYÉS Gyula, *Nehéz föld. Verseik*, Nyugat, Budapest, 1928.

<sup>4</sup> Nyomait felfedezhetjük a *Hunok Párisban* lapjain is, a leírt találkozások Sauvage-zsal, Cocteauval, Tzarával bőven tartalmaznak komikus, színpadias elemeket, és itt a francia szereplők s a magyar diák egyaránt clownként viselkednek olykor – az utólagos elbeszélői pozíció az, amelyik nosztalgikus-ironikus modalitást teremt a könyvben.

<sup>5</sup> KARAFIÁTH, *À la recherche...*, 69.

botrányközpontú elképzeléseiről ír, akkor is a még dadaistának számító későbbi szürrealistákat emlegeti. Másfelől arról sem érdemes elfeledkezni, hogy a szürrealizmusban ugyan jóval kevésbé hangsúlyos a botrányra törekvés, mint a dadában, de a szürrealista korszaknak is megvannak a notabilitásokhoz intézett provokatív nyílt levelei,<sup>6</sup> kiátkozásai, látványos szakításai, és persze főként: játékaik.

Illyés szövege játék, amely a Dokumentum laptestén belül leginkább Déry Tibor kommentált vagy kommentár nélküli híreivel rokonítható. Déry „talált szövegtárgyaiban” (melyek szintén egyaránt értelmezhetők dadaista és szürrealista kontextusban) az élet megmagyarázhatatlan pillanatai, ha úgy tetszik, csodái nagyítódnak fel – és a hírlapokból kiemelve, megváltoztatott szöveggörnyezetben abszurdításuk hangsúlyosabbá válik. Illyés mindenesetre fontosnak tartja emlegetni recenzióparódiájában „a tudatalatti érzelmek” kifejezésének lehetőségét (ez a „ny. óvónő” példájában konkretizálódik is). Ez az árnyalat (akárcsak a kultúr-történeti pillanat) a szürrealista *face* irányába tereli az olvasatot.

### *A dada mint előzmény*

Amikor az Ék című folyóirat első számában Illyés cikket közölt a korabeli irodalom dinamikájáról,<sup>7</sup> a dadáról mondtak igencsak pozitív kicsengésűek voltak: „a Dada az 1908–1920-as mozgalmak legtartalmasabb eredménye.”<sup>8</sup> Az ítélet indoklása az újrakezdés lehetőségének megteremtésével kapcsolatos, az előző korszak csődjének megmutatása révén – ez a korszakban ismerős, a dada radikális politikájára építő argumentáció.

Illyés Párizsban közelről figyelheti a dada utórezgéseit azoknak a fiatal szerzőknek az akcióiban, akik nemsokára a szürrealista csoport alapítói és szimpatizánsai lesznek. Az akkoriban huszonhat-huszonhét éves Tzarával való találkozása kapcsán így jellemzi a dada-mozgalmat, és akkori önmagát:

Az értelem – az emberi faj vezetője – akkoriban elég rossz vezetőnek bizonyult: ő vezetett a háborúba is. A költő szava nem volt pusztába kiáltó szó, amikor fel-lázadt ez ellen és minden ellen, ami az értelmén alapult: a valóság ellen, a logikus, azaz földönjáró művészi ábrázolás ellen, a merev és hazug erkölcs ellen,

<sup>6</sup> 1925-ben például Antonin Artaud kezdeményezésére születik meg az elmekórház-igazgatókhoz, a Dalai Lámához, illetve a Pápához intézett nyílt levél, amelyeket a *La Révolution Surréaliste* harmadik száma közöl. Lásd *Surrealism Against the Current. Tracts and Declarations*, szerk. Michael RICHARDSON – Krzysztof FIJALKOWSKI, Pluto, London–Sterling, 2001, 140–142.

<sup>7</sup> ILLYÉS Gyula, *Az új nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája*, Ék 1923/1., 5–6.

<sup>8</sup> Idézi BÉLÁDI Miklós, *Illyés Gyula és a szürrealizmus*, ItK 1961/6., 694.

a rend ellen, még a mondatok rendje ellen is, minden korlát és határjel ellen, az írásjel ellen is. [...] Amit én megértettem, azt megvettem. Korom gyermeke voltam. Fokmérőm mindenre az volt, hogy mekkora benne a szellem erőfeszítése. Mindenkitől azt a legfelső határt akartam, ameddig én már eljutottam; onnan a további utat! [...] Igazán csak az ragadott el, amit nem fogtam föl egészen; az volt az ígéret, a küzdésre érdemes cél.<sup>9</sup>

Fontos jelezni azt is, hogy a dada-szerzők korántsem az irodalom művelését tűzték ki elsődleges céljuknak – direktebb, hatásosabb kifejezési formák után kutattak. Anatole France halála alkalmával 1924-ben Bretonék provokatív kiadványt szerkesztettek – úgy adódott, hogy ennek a folyamatába Illyés is bepillantott:

Hát ezek élssel lőttek, abban nem volt kétség. A cikk címét még élesebbnek éreztem. *Avez-vous déjà giflé uu mort?* – Ez volt a cikk címe. [...] Robbanásokat vél hallani az olvasó ezekben a mondatokban? Nemcsak merénylők bombáit hallja. Egy szellemi atomrobbolás kísérleteinek a távoli tanúja. Amennyire a betűt a kifejezés terén lehet olyasféleképpen használni, mint egy kardot, vagy egy marék dinamitot, ifjaink úgy használták; az „anyag”-gal, az „irodalmi”-val sem a díszítés volt a céljuk.<sup>10</sup>

Illyés, miközben visszaemlékezéseiben távolító, de nem élesen kritikus iróniával enlegeti a szürrealisták pályakezdését, mintegy mellékesen lefordít egy-egy paszszust kiáltványaikból, verseikből, automatikus írással írt szövegeikből. És a tett értékű művészet termékei közé besorolja a dada/szürrealista botrányt.

A dadakorszak terméke még az az 1921-es Cocteau-darab, *Az Eiffel-torony násznépe*, amelynek fordítása Illyés belépője a bécsi Ma munkatársi körébe (akkor még Illés Gyula néven).<sup>11</sup> A darab cselekménye burleszkfilmekére emlékeztet – ennyiben tekinthető a majdani telefonkönyv-recenzió szemléleti rokonának. A fényképezőgép központi szerepe (néma)filmasszociációkat kelt, akárcsak a cselekmény számos fordulata, például egy oroszlán váratlan felbukkanása a színen.

Cocteau darabhoz fűzött kommentárjai, amelyek a darabbal együtt megjelentek a Mában, a véletlen jelentésségéről beszélnek, amely ellenáll a szerzői

<sup>9</sup> A DIA oldalszámokat nem tartalmazó legfrissebb elektronikus kiadását használtam: ILLYÉS Gyula, *Hunok Párisban. Regény*, Digitális Irodalmi Akadémia – Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. Internet: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=236&secId=22388&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Illy%C3%A9s+Gyula&limit=1000&pageSet=1>

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Jean COCTEAU, *Az Eiffel-torony násznépe*, ford. ILLÉS Gyula, Ma 1923. július 1., 8. évf., 9–10. sz., 80–85. Az alábbiakban szereplő idézetek az *Előszóból* valók: Uo., 74.]

tervezésnek. Cocteau az esetlegesség szervezőelvévé változtatása mellett érvel, igaz, ha szótárát figyeljük, valószínűleg inkább olvasói korábbi irodalmi paradigmákon történő szocializációjára számít: „Valami mondat vagy gesztus, vonás, mely a festőnél nem volt más, mint a terjedelemhez mérten az üres hely betöltése, titkos értelmet tart magában, mit csak később magyaráz ki majd mindenki. Az igazi szimbólumokat sose látja előre a művész. Magától emelkedik az ki.” Nem kevésbé lényeges a szerző felvezetőjében az a téma, amelyik a szürrealizmus egyik fontos törekvése lesz később: a csodás elem fellelése séták, kóborlások során, köznapi díszletek között: „A tündérek sose jelennek meg tündéri helyeken. Ott láthatatlanul járkálnak. A halandóknak csak olyan helyeken jelenhetnek meg, ahol tartózkodásuk lehetetlennek látszik: konyhában, lépcsőházban, hálószobában.” Cocteau-nál a csodák helyszíne ezúttal az Eiffel-torony, előidézője viszont egyszerre a nyelv és a fényképezőgép. Egy megkövült nyelvi formula kel életre, az „egy kismadár fog kirepülni” fényképési reflexmondata egyszer csak elszabadul, és egy strucc kerül elő a gépből, bujkál az Eiffel-toronyban. Utána váratlanabbnál váratlanabb lények kerülnek elő hasonló mondatokra (gyerek, oroszlan, végül happy endként galamb) – a fotómasina csodagyártó gépezetként kezd működni.

A gépiesség, elidegenítés képzete egyébként több szinten jelenik meg a darabban: a színpadon egyfajta némajáték zajlik, két oldalról viszont a szerzői utasítás szerint két gramofon követi és kommentálja az eseményeket, párbeszédet, előértelmezett viszonyulásmódokat is közvetítve. Ugyancsak a gépi/viselkedő szférák összevonása (és összességében inkább elgépíesítő hatású), mikor a darabban a „halott újság” vagy „halott távirat” szókapcsolat tűnik fel, olyan cselekvéssorokkal társulva, amelyek általában élőlényekhez fűződnek. Az egyik szereplő például úgy ló le egy táviratot a puskájával, ahogy egyébként madarakat szokás.

Egy másik burleszkjelenet a darabban, amikor a strucc rejtekhelyet keres, a főtós és a többiek pedig próbálják elkapni. Valakinek eszébe jut, hogy ha a szemére húznak egy kalapot, az olyan, mintha a strucc homokba dugná a fejét, s akkor nem rohangál majd tovább fel és alá. A kalap-ötlet működik, de rögtön túl is pördíti a szöveg: nemcsak a strucc nyugszik meg, hogy el van bújva, hanem a többi ember sem látja már, keresik tovább: „a strucc láthatatlanul sétál a kalappal a fején”.<sup>12</sup> További említésre méltó geg a darabból, amelyik a kizökkentő reflektált-ság vagy metalepszis kategóriájából való: a szereplők asztalhoz ülnek, „Csak az egyik oldalára az asztalnak, hogy a közönség is lásson.”<sup>13</sup>

1925-ben a budapesti Zöld Szamár Színház is előadta a produkciót – az erről készült leírások megerősítik a filmes asszociációkat:

<sup>12</sup> *Uo.*, 81.]

<sup>13</sup> *Uo.*, 83.]

Palasovszkyék tudták: ez a modern dramatikusság szöveg leginkább filmes forgatókönyv, olyan, mintha némafilmek képszekvenciái között feliratként futnának az alámondások, s a képek a néma szürrealista filmek álomsorozatait itt most a színpadon jelenítik meg. Ezért a színpad jobb és bal oldalára fonográfokat állítottak: ezek a tárgyak beszéltek. A játékos színészek pedig mozgással követték mindazt, amit a gépek kimondtak. A fonográf-narrátor hívására megjelent a trouville-i fürdőző, esküvői pár, csecsemő, oroszlán, strucc, versenybiciklista – mind-mind erős konnotációs mezővel bíró, szükségszerűen allegorikus jelentést felmutató fogalom. [...] A színen hosszú, fekete, hátrafelé emelkedő folyosószerű fotográfusmasinát helyezett el szemben a nézőtérrel, s ebből repültek ki az éppen lefényképezendő lények, majd ide táncoltak vissza, hogy mozdonyá alakítva a fekete folyosót kipöfögjenek a színről.<sup>14</sup>

Mint látható, *Az Eiffel-torony násznépe*, amellet, hogy Illyés *Ma*-beli debütjét jelenti, fontos lehet számunkra abból a szempontból is, hogy Illyés későbbi, szürrealista korszakban tett gesztusaihoz precedenst teremt, inspirációs forrást kínál. Nyilván jóval több hasonló irodalmi élmény táplálhatta Illyést, a Cocteau-darab azonban dokumentálhatósága miatt kiemelkedő jelentőségű.

### *Illyés korabeli megnyilatkozásai a szürrealizmusról*

Mivel Illyés utólagos önértelmezései szürrealista korszakáról, mint láthattuk, egy teljesen más helyzetben és történelmi kontextusban fogalmazódtak meg, különösen fontos kísérletet tenni a korabeli szövegek szürrealizmussal és a szürrealista toposzokkal kapcsolatos felfogásának rekonstrukciójára. Irodalomtörténeti leírások is jelzik: Illyésnek az 1947 utáni időszakban, az avantgárd szocréállal szembeni leértékelődésének idején nem volt erős oka arra, hogy korabeli ítéleteit túlon túl egyetértőleg idézze fel – ahogy tulajdonképpen az 1945 előtti Magyarországon sem, amikor a magyar irodalmi nyilvánosság az avantgárd kifulladásáról beszélt. „Cikkében nem az ítéletek helyessége a döntő és nem a tévedések száma” – írta például Béládi Miklós utólag, nyilván apologetikus szándékkal, Illyés dadaizmus-méltató mondatainak idézése után, nem először és nem utoljára kísérletezve hasonló megfogalmazásokkal.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd színház = A magyar irodalom története III.*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 108–112., itt: 111.

<sup>15</sup> BÉLÁDI, *I. m.*, 694.

1925 nyarán közli az aradi Periszkop Illyés *Szürrealizmus* című cikkét,<sup>16</sup> amelyik a Breton-féle csoport akkori, apolitikus koncepcióját ismerteti. A cikk záromondata szerint „A szellem küzdelme ez az anyag ellen.”<sup>17</sup> Illyés számára érzékelhetően az ismertetés a cél. Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Apollinaire koncepcióját említi, és természetesen a Breton-féle szürrealista kiáltványt, a híressé vált képpel („Egy ember, kit kettévágott az ablak.”), a *Mágneses mezők* kiindulópontjával. Utóbb a Révolution Surréaliste egyik számát emlegeti, Aragon írását kiemelve. A freudi eredő felől, jelzi Illyés, a szabadság/felszabadítás fogalmának több irányba történő kiterjesztésén ügyködnek a szürrealisták: a gondolat mellett az akarat szabadságát is hirdetik, és a morális és társadalmi gátakat is kikezdi: „A római pápa és a dalai láma címére küldött kiáltványok hadat üzennek az összes elképzelhető előítéleteknek és elnyomásnak. A szürrealisták forradalma azonban mégsem társadalmi forradalom. Nem egy új világrendért küzdenek egy régivel szemben, ez számukra csak az anyag üres játéka lenne, hanem alapjában támadják a valóság haszontalan fikcióiba keveredett gondolat tehetetlenségét.”<sup>18</sup>

Jól megfigyelhető a cikkben, hogy Illyés nem törekszik egy külsődleges, értékelő pozíció elfoglalására az irányzattal szemben. Perspektívája azonosul a csoportéval: annak önmagáról alkotott képét próbálja minél pontosabban és körültekintőbben közvetíteni.<sup>19</sup> Hogy ez személyes opcióit tekintve is teljes azonosulást jelent-e, vagy inkább az ismertetés műfajához való alkalmazkodás, az nem egyértelmű, ha csupán a szöveget nézzük. Az azonban kétségtelen, hogy Illyés 1925-ös Periszkop-beli híradása az irányzatról lényegesen elfogadóbb jellegű, mint a Mában ugyanabban az évben közölt ismertető cikk,<sup>20</sup> amelyik a szürrealizmus fogalmával kapcsolatos vitákra helyez nagy hangsúlyt, és a mozgalom „misztifikációiról”, „mesterséges exaltációiról” beszél, kritikusan hangnemben.

Nagyobb távlatból, és ugyanakkor a közösséget még egyértelműbbé téve szóval meg Illyés a Dokumentumban Louis Aragon *Le Paysan de Paris* című könyve kapcsán.<sup>21</sup> Az Illyés-hagyatékban fennmaradt a könyv 1926-os, eredeti kiadásának,

<sup>16</sup> ILLYÉS Gyula, *Szürrealizmus = Periszkop 1925–1926. Antológia*, szerk. Kovács János, Kriterion, Bukarest, 1979, 266–269.

<sup>17</sup> *Uo.*, 269.

<sup>18</sup> *Uo.*

<sup>19</sup> A Periszkop antológiáját szerkesztő marxista kritikus, Kovács János részben fel is rója az írásnak ezt az azonosulást az antológia bevezető tanulmányában: „Az ifjú Illyés Gyula párizsi élményeinek és szürrealista barátai elveinek továbbítása Erdélybe magán viseli a primátusság előnyeit és hátrányait. A fiatal író, aki akkor még inkább forradalmár, mint költő, hűségesen szemlélteti új barátainak esztétikai újdonságait, idézve a szürrealista mozgalom nagyjait”. Kovács János, *Aradi kék lovasok = Periszkop 1925–1926*, 5–58., itt: 53.

<sup>20</sup> ERNST Joseph, „Surrealisme”, *Ma* 1925. június 15., 10. évf., 3–4. sz. [204.]

<sup>21</sup> ILLYÉS Gyula, *Louis Aragon (Édition de la Nouvelle Revue Française, 1926)*, Dokumentum 3. sz. (1927. március), 34–35.

a katalógusleírás alapján is sokat használt példánya,<sup>22</sup> melyből Illyés le is fordított egy részletet.<sup>23</sup> Sejtethetően az Aragon-könyv a *Puszták népe* (1936) egyik műfajiszemléleti előképe, ahogy – másfelől, már csak az ismétlődő helyszínek miatt is – ugyancsak viszonyítási alap a *Hunok Párisban* című könyv megírásakor. Nem mellékes tehát, hogy mit mond a könyvről Illyés még a pályafordulat előtt, de időben már nem nagyon távol a fordulattól. Különösen azért érdekes ez, mert Aragon pályaképét felvázolva Illyés egyben a többi szürrealisták (Aragonétól részben eltérő) opcióit is regisztrálja:

Dada halála és megdicsőülése után apostolai elszéledtek a földön. [...] Az egykori tanítványok közül páran, Breton-nal, a szürrealizmus teoretikusával, az álom labirintjaiban keresték tovább ehhez az igazi, a logikával megközelíthetetlen valósághoz vezető utat, Éluard a szív legrejtettebb tekervényeiben, Tzara az utolsó negatívumban, a halálban. Aragon, a legmerészebb, Párisban maradt. Kitörölve szeméből az évezredekben át hasztalan gomolygásban nehezülő ködöket, a szuppozíciókban való bolyongás után visszafordult a köznapi valóságokhoz és mint távoli vidékekről jött paraszt megtisztult fejével járja be szülőföldjét, a várost. Minden lépésnél változó csodák fogadták. A körülöttünk látszólag élettelenül heverő tárgyak, a materiális és társadalmi tények őrzik a valóság misztériumát.<sup>24</sup>

Aragon tulajdonképpen a város mitológiáját írja ebben a kötetben („Minden lépésünk nyomán új mítoszok születnek”),<sup>25</sup> illetve az érzékek, az érzékelés mint aktivitás válik itt fontossá („az érzékek végre uralmuk alá hajtották a földet”).<sup>26</sup> Aragon kiindulópontja tehát hasonló ahhoz, amit Illyés már Cocteau darabjának bevezetőjéből ismerhetett: a hétköznapiiban, az ismertnek véltben rejtőző váratlan, „csodás” felszínre bukkanása foglalkoztatja a szerzőket. Ez nem feltétlenül egy transzcendens megtapasztalás felhajtóereje miatt fontos, inkább a valóság megnyilatkozása szürrealista értelmezésben. Megmutatkozásában revelációszerű, de

<sup>22</sup> „ARAGON, Louis: *Le paysan de Paris*. [Regény.] Paris, Gallimard. 1926. 252 p. A könyv nagyon rossz állapotban van: a lapok kijárnak, a gerince leszakadva és egy műanyag kötésben van, hogy ne essen szét.” *Illyés Gyula Archívum és Műhely: Könyvjegyzék az Archívumba került könyvállományról*, szerk. STAUDER Mária, internet: <http://www.iti.nta.hu/illyes-konyvj-agy.html>

<sup>23</sup> Louis ARAGON, *Párizsi paraszt*, ford. ILLYÉS Gyula = Uő. *Válogatott versei*, Európa, Budapest, 1964, 16–18.

<sup>24</sup> ILLYÉS, *Louis Aragon*, 34. A dőlt betűs kiemelés a Magyarországra hazatérő Illyés azonosulásának egyik lehetséges motivációját érzékelteti. (Kiemelés – B. I. J.)

<sup>25</sup> Louis ARAGON, *A párizsi paraszt* [részlet], ford. BÁRDOS Miklós = *Szürrealizmus*, szerk. KARAFIÁTH Judit, Klett, Budapest, 1999, 35–37., itt: 37.

<sup>26</sup> Uő., 36.



megalapozását tekintve „kritikai”. A *Paysan de Paris* koncepciójának kiindulópontját Illyés a dadához kapcsolja, éppen ezt a kritikai mozzanatot tekintve:

a tárgyak világa ez, amiket Aragon szerint eddig az évszázadok során rájuk rakódott asszociációk takartak el előlünk. A valóságot, mint a mesebeli királyt, az önnön tehetetlenségét restellő megismerés különféle illúziók köntösébe burkolta. Dada volt az első, aki gyermeki kegyetlenséggel megállapította, hogy a király meztelen. [...] Az emberi kezek alól kikerült tárgyak észrevétlen megnövekedtek, egymással megdönthetetlen rendszerbe léptek és maguk alá igazták alkotójukat.<sup>27</sup>

Amit ehhez Aragon egy következő (már szürrealista) mozzanatban hozzátesz, az a mitologizáló szemlélet, újabb és újabb mítoszok teremtése és gomolygása, amelyek helyén ebben a térben széthullásuk után újabbak születnek.

Illyés recenziójának írásakor Aragon vállalkozása külön útnak tűnik a szürrealizmuson belül. Az egy évvel későbbi, 1928-as Breton-féle *Nadja* vagy Philippe Soupault *Les dernières nuits de Paris* című műveinek kontextusát is figyelembe véve már jobban látható, hogy a szürrealisták „sétaregényei” a szürrealizmus egyik fontos szakaszának kutatásait jelenítik meg. Ennek a szakasznak az „objektív véletlen” a kulcsfogalma. Fontos tehát továbbra is a banalitás, a látszólagos jól ismertség – a szerzők a „közeli” ismeretlent keresik. De az a dinamika, az a forgatag is, amely mintegy mozgásba lendíti a dolgokat:

A szürrealisták számára ez a városi táj az élet fő színtere, mert a véletlen az utca forgatagában jut a legnagyobb szerephez. [...] A szürrealista regény egy felfedezés története, célja a jelenségek és a látványok mögött rejtve maradt titkos jelentés felkutatása, amely mellett a köznapi ember vakon megy el. A szürrealista hős a jelentéktelenség mögül hívja elő a jelentést. A Párizsban való séták (*déambulations*) a régi beavatási történetek utódai: a séta a zarándokútnak vagy magának a „keresésnek” (*quête*: a legismertebb a Szent Grál keresése) felel meg, azzal a különbséggel, hogy a szürrealistáknál a természetfeletti helyett a szokatlan, a gondviselés helyett pedig a véletlen áll.<sup>28</sup>

Éppen ezekre a mozzanatokra épül Benda Mihálynak az az Illyés-értelmezése, amely elsősorban a *Hunok Párisban* városleírásait vizsgálja.<sup>29</sup> A séták az imagináció

<sup>27</sup> ILLYÉS, *Louis Aragon*, 35.

<sup>28</sup> KARAFIÁTH Judit, *Az objektív véletlen*, 47.; *A szürrealista regény mint az élet titkosításának megfejtése = Szürrealizmus*, 47–48, 49–53., itt: 49.

<sup>29</sup> Mihály BENDA, *Des promenades parisiennes d'un immigré hongrois ou les descriptions de Paris de Gyula Illyés*, *Verbum Analecta Neolatina* 2008/1., 171–188.

kísérői, stimulensei. Benda értelmezése kiemeli azt, ahogy egy Tzarával folytatott beszélgetés után, ahol a dada-alapító menekülésnek nevezi a verset, Illyés regényében a séta írás-metáforává változik („Ekkor már egy jó kilométert belejárnék a versbe, nem dolgoztam könnyen.”),<sup>30</sup> és egyben a regény diskurzusát is megváltoztatja.<sup>31</sup> Ez a térbe kivetített alkotási folyamat jól jelzi azt az egyenértékűséget, amely a szürrealisták számára az írás és a séta között fennállt: a szürrealizmus nem művészetre, műalkotások létrehozására törekedett a korábbi irányzatokban rögzült értelemben, hanem a hagyományosabb módszerű alkotási folyamaton kívül eső diszpozíciót, készenléti állapotot, s az eredményeképpen felhalmozódó tapasztalatot ugyanolyan fontosnak tekintette, mint a művekben megnyilatkozót – élet és művészet számukra összeért.

Illyés Dokumentum-beli recenziója megmutatja, hogy Aragonnál a séta több, mint téma vagy cselekményelem: az írásmód meghatározójává, bizonyos értelemben poétikává változik: „Csak témája van ennek a könyvnek, meséje nincs. Minden külső rend nélkül következnek benne filozófiai meditációk, uccák és emberek jellemzése, ditirambikus fellendülések és kétségbeesett panaszok. A minden szellemi megmozdulás végső célja: a megismerés érdekében Aragon elvet minden korlátot.”<sup>32</sup> Az egyértelmű rokonszenvvel ismertetett koncepció és poétika – az utólagos Illyés-értelmezések érvei ezt jól alátámasztják – nyomokat hagy a magyar szerző saját korabeli és későbbi művein is.

*Versek, szövegek, fordítások a Ma, az Ék,  
a Magyar Írás és a Periszkop korszakából*

Illyés Gyula szürrealista korszakának szövegei közül egyértelműen kiemelkedik néhány: elsőként a Mában 1924-ben megjelent *Atmoszféra* című, háromrészes szöveg, ezenkívül a *Száműzetés-énekek* ciklusa a Dokumentum korszakából, reflektált, programszerű jellege miatt a *Sub specie aeternitatis* ugyanebből az időszakból, és végül a Dokumentum utolsó számában megjelent *Újra föl*. E csúcspontok előtt-mellett természetesen több olyan szöveg tartozik az Illyés-szövegekörpuszba, amelyekben fontos szürrealista problémák, motívumok bukkannak fel.

Megállapítható erről a szöveganyagról, hogy elsősorban nem az automatikus írás eljárásának alkalmazása következtében kapcsolódnak a szürrealizmushoz (bár helyenként e technika is jelen van), hanem a motívumkatalógus, a sajátos disz-

<sup>30</sup> ILLYÉS, *Hunok Párisban*.

<sup>31</sup> BENDA, *I. m.*, 187.

<sup>32</sup> ILLYÉS, *Louis Aragon*, 34.

pozíció/látásmód, és persze egyfajta poétikai minimumként az asszociatív szerkesztésmód révén.

E versek egy részét Illyés kései köteteiből – *Abbahagyott versek* (1971), illetve *Illyés Gyula összegyűjtött versei* (1977) – vagy a posztumusz megjelent háromkötetes, szintén *Illyés Gyula összegyűjtött versei* (1993) címen futó, bővebb válogatásból ismerhetjük, de akad olyan is (például a *Kronstadti pályaudvar* vagy a *Száműzetésem harmadik éneke*), amelyik mindmáig nem került be Illyés-kötetbe. Ha sorra vesszük őket szürrealizmus-nyomok után kutatva, az első időszak verseiben kevés ilyet találunk. Az *Abbahagyott versek* között 1923-as keltezéssel szereplő *A hajnalcillaghoz* című vers<sup>35</sup> meglehetősen klasszikus formát követ (a stórfák rímképlete *aabccb*), legfeljebb az archetipikus képi elemek dominanciáját (csillag, dárda, ég, föld, fény, sötétség) lehetne a szürrealista érdeklődési körhöz kapcsolni, illetőleg a fényhozás Luciferhez történő utalását, az etimologikus asszociáció aktivizálásával; poétikailag ennek a szövegnek nincs köze a szürrealizmushoz – tipikus ódai invokációnak mondható.

A *Hunok Párisban* néhány beidézett töredéke a saját versekből az automatikus írással történő sikertelennek érzett kísérletezést („égi lakat, hold”; „bámul a napba az egyszemű kút”), illetve az inkább allegorizáló, könnyedén „megfejthető” képi kapcsolásokat idézi fel: „Földalattin utazik reggelente ő, reggel a jövőndő, / este a halál felé.”; „a csattogó tű szaporán férceli / délutánra az estét, estéire álmot, / álmaira sóhaj kifakult csipkéit.” Különösen ez utóbbi példán mérhető le, hogy miért érezhette „túlontúl megfejtendő”-nek ezeket a verseket Illyés abban a korszakában, amikor az értelmekkel nem belátható vonzotta: a szürrealizmus által is kedvelt álommotívum itt nem tud poétikailag is alakítóává válni a szövegnek.

Az Ék 1924/1-es számában közölt *Világosság* című vers mintha inkább hordozná a korabeli, bécsi magyar avantgárd szövegek hatását, mint a kortárs francia szerzőkét. Az archetipikus képek („Óceánokra kelt hajók szíve a delejtű”), az anyag meghajlítására, átalakítására figyelő érzékenység („Szemeim kínnal ássák föl az éjjelt, / sziporkázón csavarodva, mint a fűró / siklik sugaruk át a vason”) beledőlődnak abba a szerkesztésmódot is meghatározó, felkiáltásokat, emelkedettséget hordozó (ellenpontozott) dikcióba, amely Kassák konstruktivista korszakának is sajátja. Az a mondat, hogy „Hitem élesre kihidegült törvény” nemcsak pátoszáát, erősen proponált énjét figyelembe véve esik kívül a szürrealizmus hatókörén, hanem a képtípust, felidézett képzeteket tekintve is: a szürrealizmus jellegzetesen az elmosottabb, nem önazonos, mert bármikor váratlan átalakulásoknak kitett formákat kedveli. Ugyancsak az Ék 1924-es évfolyamából való az *Éjjelben győzni*

<sup>35</sup> ILLYÉS Gyula *Összegyűjtött versei*, I–III., szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, I., 674.

című vers, mely dikcióját, poétikáját, énszemléletét tekintve az előzőre emlékeztet („De mi látjuk egyre tejuveg homlokát, / Melyen átizzik a bizonyosság hite és a jóság”). Valamivel gyakoribbak itt az erős effektusok, lebegést sugalló képek („Testében égtek tündöklő golyók / És rávilágítottak szivére”; „Esőben álltunk, az emlékek mind a szemekbe fagytak”), de a vers keletkezésének idejét is figyelembe véve (a politizáló szürrealizmus évekkel későbbi fejlemény Franciaországban) a szöveget leginkább a tovább élő, Barta Sándor nevével fénjelezhető magyar aktivista-dadaista hagyományhoz kapcsolhatjuk.

Ugyanennek a korszaknak az Illyés-versfordításaiiban ilyen képekkel találkozunk: „Kő visszapattan a vízről / A füst sem hatol azon át / Víz mint egy bőr / Mit semmi sem sebezhet / Az ember / És a halak simogatják” (Paul Éluard: *Nedves*);<sup>34</sup> „Fönt a Zenitnek hegytetején / Egy óra / Folyton ürül” (Vincente Huidobro: *Tòrony*);<sup>35</sup> „A mézsáros asztalán vergődött a nap, / csíkos patakokban habzott a vér” (Marcel Sauvage: *Tifusz*).<sup>36</sup> Nyilvánvaló tehát, hogy ekkortájt Illyés már találkozott fordítói munkája során azzal a képtípussal, amit utóbb szürrealistának tekintenek az értelmezők.

E szövegek közül emelkedik ki tehát az *Atmoszféra* című kompozíció,<sup>37</sup> kötetlenebb, ambivalensebb képeivel. A szöveg az érzékelés viszonylagosságára épül, és archetipikus képzetekből táplálkozik. A három számozott rész közül az elsőben az áttetszőség (levegő, üveg, víz) átlátszatlanná válását kísérhetjük figyelemmel, a háromféle anyag előbb erős metaforikus kapcsolódásokkal válik már-már elkülöníthetetlené: „A levegő üvegburka alatt élünk, ő alakít minket, mint halakat a víz. A levegőt mindnyájan beszívjuk, ez az egyetlen megmaradt közös tó, hol szavaink fürödnek.” Az átlátszatlanság anyaga a füst és a korom, illetve a légszavak által „kékre zavart” levegő. Az ok pedig, amely bemocskolja a levegőt, a szenvedők jajkiáltása, illetve a káromkodás. (Utóbbiak az expresszionizmusból inkább ismerős motívumok.)

A második rész a megtisztulás vágyát, sikertelenségét (és reményét) jeleníti meg – az alvást egyértelműen pozitív princípiumnak mutatva, bár magát az álmot a nappali tudat üledékéhez (is) kapcsolja: „Éjjel azonban, mikor legalább nem beszél az ember, leülepszik a szenny, arcainkra fagy – álom – s a fák fejüket gyakran már a csillagokba mártják. [...] a csukott a szemed, azt hiszem, kinyitásakor biztosan galamb repülne ki belőle, mutatónyílként a napfórrás felé.”

A harmadik rész megismétli a víz és a levegő képzetköreinek összekapcsolását, és általánosabb, fogalmi szintre viszi a vers jelentését: „Napjaim a dél tengelye kö-

<sup>34</sup> Vö. ILLYÉS, *Az új nemzetközi irodalom...*, 5–6.

<sup>35</sup> Vincente HUIDOBRO, *Tòrony*, ford. ILLÉS Gyula, Ma 1923. szeptember 15., 9. évf., 1. sz., 98.]

<sup>36</sup> Marcel SAUVAGE, *Tifusz*, ford. ILLÉS Gyula, Ma 1923. szeptember 15., 9. évf., 1. sz., 98.]

<sup>37</sup> ILLÉS Gyula, *Atmoszféra*, Ma 1924. április 15., 9. évf., 5. sz., 138.] Marie Lévinsonnak ajánlva.

rül, mint ólomkorongok forognak. [...] Este mellettem fekszel, mint egy moszat, s vágyaink szomorúságból fakadt buboréka fölszáll a tóból, szintén a csillagok felé. Ez a titka istennek, gyötörtetésünknek, szerelmemnek és a fogantatásnak.” Az emberi–növényi szférák egymásba játszatása újabb elemmel gyarapítja az ambivalens képek sorát.

Béládi Miklós értelmezése Paul Éluard ekkori poétikájához kapcsolja az Illyés-zöveget, elsősorban hangulati, meglehetősen általános érvekkel.<sup>38</sup> Ehhez az egymásba átalakuló-átforduló képek, az álommotívum és az áttetszőség/átlátszatlan-ság jelenlétét, illetve az őselemek hangsúlyos szerepeltetését tehetnénk még hozzá. A kissé deklaratív (istent, gyötörtetést, szerelmet, fogantatást megnevező) utolsó mondatról eltekintve az *Atmoszféra* meglehetősen homogén módon (sikeres) szürrealista alkotásnak tekinthető, Illyés fennmaradt munkái közül bizonyos értelemben elsőnek.

1925-ös publikációi közül két saját versét sikerült azonosítani: a *Kronstadti pályaudvar* című szöveg mindaddig nem jelent meg Illyés kötetében – az aradi Periszkop 1925. június–júliusi, 4-es számában közölte.<sup>39</sup> Ami ebben a versben leginkább feltűnik, az a személyesség távolítottsága: összesen egy meglehetősen általános többes szám első személyű („Októberi reggel! vágyaink sercenése!”), illetve egy egyes szám első személyű birtokos személyjel („arcomat boldogan szorította mellére”) utal közvetlenül a beszélői jelenletre. A semlegesebb nyelvtani formulák mellett felbukkan még egy „álmaitok” szóalak is, amelyik távoli nyomként az expresszionizmus megszólító verstípusa felé mutat, de összességében egy személytelenség hatását keltő, váratlan váltásokat alkalmazó szövegről van szó. A történések függetlenednek a regisztráló pozíciótól, és a szubjektív viszonyulásmód számára hozzáférhetetlenül alakulnak. Szürrealista szempontból ismét a növényi–emberi képzetkörök egymásba éérésére figyelhetünk („Sokáig kellett várni, míg a vak Marja Ivanovna / Szemében kivirágzott a rózsafa”), illetve ugyancsak a test belsejét bonyolult gépként láttató képet, a hangsúlyos álommotívummal: „A szívben aranypor-csurgásban / megindult a homokóra, álmaitok kristálypergése”. A vers egyébként kikövetkeztethetően orosz történelmi vonatkozású: az 1921-es, végül is sikertelen kronstadti matrózlázadás epizódjából indul ki. Képei, dikciója összességében távolítják a szürrealizmustól, de a személytelenség és az éles vágások az expresszionizmus vonatkozási köréből is kiemelik.

<sup>38</sup> „Éluardnál az élet egyszerű jelenségei úgy helyeződnek el, olyan érzelmi, hangulati közegbe ágyazódnak, hogy mindig egy valóságos és egy álomvilág különbözőségének felidézésére szolgálnak. S ezáltal az élet valóságos dolgaiból közvetlenül kicsordul az irracionális látomás, elemi és mélyről jövő szomorúság titkos hangjaitól kísérve.” BÉLÁDI, I. m., 699.

<sup>39</sup> ILLYÉS Gyula, *Kronstadti pályaudvar*, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 24. Újraközölve a már idézett antológiában: *Periszkop 1925–1926*, 84.

A Ma 1925. júniusi számában megjelent *Halott* című vers némileg hasonló jellegű. A szubjektív jelenlét erőteljesebb („szenvedő tehenem”, „ablakomra”, „zokogó szívem”), de a lőfegyverek erőszakos felbukkanása, a szaggatott dikciót eredményező tördelés ugyancsak afféle köztes poétikájú műként kínálja. Szürrealizmushoz is köthető motívumok ismét felbukkannak, anélkül, hogy centrális szerepük lenne: „szenvedő tehenem álma csábitotta volna el”; „szívében a csirázó golyó”. A motívumokat tekintve is rokonítható még e szövegekkel az egyértelműen mozgalmi indíttatású *Értünk elhulló proletár halottak*, amelyet az 1993-as gyűjteményes kötet „*Új Előre*, New York, 1926. jan. 31.” forrásmegjelöléssel közöl.<sup>40</sup> Itt is erőszakos halál, lőfegyver, és a halált átpoetizáló képek – az összhatást tekintve azonban nem merül fel a szürrealista poétika jelenléte: „szájában csattant egy acéldarab. / Két alvadt szeme két fölmenyváltott pénzdarab / csodálkozva látott a napon át. // [...] ő megfagyva hevert már csak az árok / karjaiban, mint egy álomban. // Évek úsztak el azóta így az álomban!”

A fordítások, amelyeket Illyés ezekben az években publikál, ugyanakkor (talán a személyes ismerős Marcel Sauvage kivételével) folyamatosan szürrealista szerzők alkotásai, még akkor is, ha, mint Béládi Miklós jelzi, ezek nem jellegzetes „automatikus versek”,<sup>41</sup> ezekben az években Apollinaire, Cocteau, Éluard, Ivan Goll, Vicente Huidobro, Pierre Jean Jouve, Tristan Tzara szövegeiből közöl fordításokat.<sup>42</sup> Az alvás, álmok motívumainak hangsúlyos jelenléte nyilván nem meglepő a fordított szövegekben – olykor az alvás és ébrenlét köznapi értékjelentései is felcserélődnek („Kegyetlen országokban a hajnal / Úgy tűnik mint a feledés” – Éluard: *Szerelmem szívében*), élettelen dolgok, vagy növények álmait figyelhetjük („állva alusznak a virágok” – Cocteau: *Tavasza a tenger mélyén*; „Pikkely nélküli

<sup>40</sup> ILLYÉS *Összegyűjtött versei*, III., 385–386.

<sup>41</sup> BÉLÁDI, I. m., 696. A *Hunok Párisban* című kötet ugyanakkor tartalmaz néhány bekezdésnyi automatikus szöveget is mutatóba, többek között André Breton szövegeiből.

<sup>42</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *Esik*, ford. ILLYÉS Gyula, Ma 1925. január 15., jubéiumi szám[183.]; Jean COCTEAU, *Tavasza a tenger mélyén*, ford. ILLYÉS Gyula, Ma 1925. január 15., jubéiumi szám[183.]; Paul ÉLUARD, *Szerelmem szívében*, ford. ILLYÉS Gyula, Ma 1925. január 15., jubéiumi szám[182–183.]; Ivan GOLL, *Az új Orpheus*, ford. ILLÉS Gyula, Magyar Írás 1924/5–6, 59.; Ivan GOLL, *Londoni tavasz*, ford. ILLYÉS Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 27–28.; Vincent HUIDOBRO, ford. ILLÉS Gyula, *Vers; Vízitűkör*, Magyar Írás 1924/5–6, 63–64.; Vincent HUIDOBRO, *Haj*, ford. ILLYÉS Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 24.; Pierre Jean JOUVE, [cím nélkül, a *Triagique* című kötetből], ford. ILLÉS Gyula, Magyar Írás 1924/9, 85.; Marcel SAUVAGE, *Tavasza; Feledés; Atlasz; Mily szép a háboru*, ford. ILLÉS Gyula, Magyar Írás 1924/5–6, 66, 60.; Marcel SAUVAGE, *Az elvakított karaván*, ford. ILLYÉS Gyula, Ma 1925. január 15., jubéiumi szám[183.]; Marcel SAUVAGE, *Utolsó palack*, ford. ILLYÉS Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 7.; Tristan TZARA, *Tavasza*, ford. ILLYÉS Gyula, Ma 1925. január 15., jubéiumi szám[183.]; Tristan TZARA, *Guillaume Apollinaire halálára*, ford. ILLYÉS Gyula, Periszkop 4. sz. (1925. június–július), 23. A jegyzék forrása részben Béládi Miklós idézett tanulmánya, ezt a Cocteau-vers, illetve a Periszkopban közölt fordítások adataival egészítettem ki.

hal a felhőtlen égen úszik. Alvó homok.” – Sauvage: *Az elvakított karaván*). A mítoszok, ősi rítusok elemei is felbukkannak például Tristan Tzara *Tavaszi* című versében: „elfektetni a gyermeket éjfélnek mélyén / a sötét vázában”; „kutak fényében lassan mumiává merevedik / a száműzött király”. Ezek tehát a budapesti Dokumentum-korszak szövegeinek közvetlen előzményei az Illyés-életműben.

### *A Dokumentum-korszak szövegei*

Egybehangzó kritikai vélemény, hogy Illyés Gyula igazán jelentős szürrealista versei már Budapesten, és főként a Dokumentumban jelennek meg.<sup>43</sup> Legfontosabb ezek közül éppen a rituális szemléletmódot megidéző, háromrészes *Sub specie aeternitatis*,<sup>44</sup> amelyiknek a második része igencsak szuggesztív címet visel: *A költő nem énekel az esőről. Esőt csinál*. Ennek a performatív szürrealista szemléletnek a jegyében szólal meg tehát, amely a fentebb ismertetett módon egyenértékűséget tételezett például a séta és az írás között is. Fontos azonban a programatikus költői szöveg szerkezete is, amelyet Kányádi András így válaszol fel: „A költemény három világos részre tagolódik: elméleti bevezető, szürrealista szabad vers, elméleti befejezés.”<sup>45</sup> Az „elméleti bevezető” egyrészt egy attitűdöt vezet fel: a türelmetlen költőt, akinek a türelmetlensége az önmagával való elégedetlenségéből táplálkozik elsősorban. Ez a hajtóerő a szélsőségek felé vezet – és a megszokott eszközökről való lemondáshoz. Ez az elmélkedés vezeti fel a szöveg automatikus írásra vonatkozó önreflexióját, amely egyébként zárójelek között olvasható, és Illyés szürrealizmushoz való teoretikus kapcsolódásának legegységesebb dokumentuma:

A fegyvercső irányát ismerve, te varázsvessző lehetsz csak, ideges ujjaim között táncoló töltőtoll, a forráskereső csodálatos botja. Hogy íme van még kedvem és erőm magam elé diktálni ezeket az úgy megunt szavakat, csak a remény visz

<sup>43</sup> Lásd BÉLÁDI, I. m.; illetve KÁNYÁDI András, *A magyar szürrealizmus irodalma*, Korunk 1999/7., 95. Az általam tárgyalt írásokon kívül még ugyancsak a Dokumentumban olvashatóak a következő szövegek, amelyeket csak utalásszerűen említék: ILLYÉS Gyula: *Csendben; Hajnali fény; Minden ami veszendő!; Völkiers* [franciául, Paul Éluard-nak ajánlva], Dokumentum 4. sz. (1927. április), 11., 11–12., 12., 11.; illetve néhány Éluard-versfordítás: *Poharak koccannak össze...; Harag nélkül; Semmi*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 25–26. Arról, hogy mennyire figyelemmel kísérte a fordításokat az alábbi írása is árulkodik, amely Molnár József és Tamás Aladár kevéssé sikerült versfordításait kritizálja, méltán: ILLYÉS Gyula: *Új francia költők vagy a bemázolt szultánok cilinderben*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 29.

<sup>44</sup> ILLYÉS Gyula, *Sub specie aeternitatis*, Dokumentum 2. sz. (1927. január), 24–25. Az alábbiakban szereplő idézetek a már hivatkozott Domokos-féle gyűjteményből származnak, vö. ILLYÉS Összegyűjtött versei, III., 388–391.

<sup>45</sup> KÁNYÁDI, I. m., 95.

rá, hogy véletlenül ajkamra téved a bűvös ige is, aminek hallatára megbillensz s ott fűrődsz a közönyös földbe, ahol életem eddig hiába kutatott titka pihen.

Semmi rejtegetni valóm: kezemben a toll, de fogalmam sincs, mit fogok a következő sorban írni. Mesterségbeli literátorok bizonyos megvetéssel szólnak azokról az írókról, akik történetük elején még nem tudják, mit is fognak hősükkel csinálni. Leteszek arról, hogy épp ily megvetéssel válaszoljak erre a piaci ócsárkodásra. Mit tudom én, mit fogok önmagammal is cselekedni! Büszke vagyok szabadságomra, mely eddig is már három javítás nélküli oldalt eredményezett. Büszke vagyok szabadságomra, a kötetlen szavakra, szívem független iránytűjére, Kolumbus kedvére.<sup>46</sup>

Láthatjuk itt is a csodában való reménykedésnek, illetve a diszponibilitásnak az attitűdjét, amelyet Cocteau illetve a „séta-regények” kapcsán emlegettünk. A mágiikus eszköz ezúttal a varázssvessző-töltőtoll, amely potenciálisan képes rámutatni a titokra, amely a szürrealista elv szerint váratlanul, véletlenszerűen bukkan fel.

A második szövegrészt, amely a performativitást sugalló címet viseli, valóban olvashatjuk úgy, mint amely az automatikus írás elvét „példázza” – vannak kifejezetten asszociatív képi kapcsolások például, amelyek az alakváltó szürrealista képi logika jegyeit is hordozzák: „A napsugarak a mezőbe vert hatalmas kések. Minden penge ragyog és csattogtatja a szörnyű álombeli fényt. A pengéken keskeny csíkban tekerődzik a vér. Megölt barátaim vére ez, ezek az óvatos pondrók. Földre érnek, szétmász a magas növények között, fölemelkednek, fejüket csámcsogva a nap felé fordítják, szabad alkotás könyörtelen teremtményei.”<sup>47</sup> Ugyanakkor rendkívül hangsúlyos a képsor álomszerűsége, amely ebben a részben „narratív” szempontból is az álomleírásokra emlékeztet: „A lány makacs, tovább énekel, ez az oka, hogy rohamosan leszáll az est, rögtön vaksötét lesz. Én a város szélén, az erkélyen állok, Somogyváron, a Bezerédy uccában, valami gyilkosság miatt zártak ide. Lónyérítést hallok. »Holnap lesz a mennybemenetel!« kiáltja valaki.”<sup>48</sup> A töredékes történeteszál egy gyilkosság miatt szökésben levő vagy elfogott elbeszélő rettegését, vízióit kíséri. Ez a menekülés/szökés toposz Illyés később bemutatott száműzött-szövegeiben is erőteljes.

A harmadik szövegtömb (*Ember tervez és újabb vallomás*) kevésbé poétikai és konkrét magatartásbeli kérdésekkel foglalkozó, ezúttal inkább elvontabb morális elmélkedés. Ebben az elmélkedésben is felbukkannak a szélsőséges opciók, paradox értékviszonyok. A morált a beszélő Sade márki radikalitásához méri (a legmagasabb erkölcsiség, „amely aszimptomatikusan már a legmélyebb romlással

<sup>46</sup> ILLYÉS, *Sub specie aeternitatis*, 389.

<sup>47</sup> *Uo.*

<sup>48</sup> *Uo.*, 390.



találkozik s amelynek apologetikáját minden idők legnagyobb és legőszintébb moralistája írta meg, marquis de Sade, a mártír”).<sup>49</sup> Felbukkan az elmélkedésben a racionalista, szillogisztikus gondolkodásmódra való utalás, de a szillogizmus hibás, a racionalizmus opciója a beszélő számára nem tartható: „Gyávaságunk volt minden bukásunk oka. Bambán elfogadtuk a következtetés nyálás csúszó-mászóinak tekervényét: Izabella ember / IZABELLA HALANDÓ / Minden ember halandó / s azóta, anyák tejével szíva be a halál gondolatát, menthetetlenül pusztulunk.”<sup>50</sup> A ráció helyett a szellem bátorsága tűnik ebben a monológban kiemelt értéknek – vagyis egyfajta akaratszabadság, amelyik nem törődik bele a halálba sem, és az örök visszatérés, keresés, vándorlás alternatíváit keresi.

A vándorlás, illetőleg a menekülés határozza meg a *Száműzetésem első keserű éneke*, illetve a *Száműzetésem második keserű éneke éj* című, ugyancsak Dokumentum-beli verseket is.<sup>51</sup> A szövegek ugyanolyan átalakulásra kész képeket mutatnak, mint a *Sub specie aeternitatis* második része. Ezúttal különösen a hajó motívuma hangsúlyos (amely különböző, egymástól távol eső világokat köthetne össze a vízzen haladva), csakhogy a képi instabilitás a „száműzött” lelkiállapotát vetíti ki, az összekapcsolódás csak az óhaj modalitásában jön létre: „sivatag ez tenger vagy emlékezet?” (*Száműzetésem első keserű éneke*). A menekülés, fenyegetettség érzete tárgyiasul (lásd kígyó), és kivetítődik a szubjektumon kívüli világelemekre: „fülemben a kígyó hideg mellemben izzad félkézzel / takarja homlokát a hold és rohan rohan a sóvá / fagyott völgyből”. A *második ének* az első képi világához elsősorban a jellegzetesen szürrealista erotikát teszi hozzá – azt az elemet, amely Illyés korábban vizsgált szövegeire legfeljebb nyomokban volt jellemző. A testi szerelem nem szünteti meg a fenyegetettséget, inkább még kiszolgáltatottabbá tesz, még inkább kielezi a szituációkat, abban viszont különbözik a vershelyzet az első énekétől, hogy itt nem egy magányos vándort, hanem egy társra vágó, társat találó menekülőt látunk: „a kapu előtt már valaki vár / a síkos egekbe foszló út elején / míg melled szomorú térképeim én / a siető lépteket hallgatom // az éj bokrai közt menekülőt léptek / a menekülőt az éj forrásához viszik / magányosság síkos örvényeihez hol / percekét számláló véred hullámain / út foszlik el felhő távozó hajófüst.”

Pontosan ragadja meg a hármas ciklus központi elemét Derék Pál elemzése:

<sup>49</sup> Uo., 390–391.

<sup>50</sup> Uo., 391.

<sup>51</sup> ILLYÉS Gyula, *Száműzetésem első keserű éneke*, Dokumentum 1. sz. (1926. december), 21.; ILLYÉS Gyula, *Száműzetésem második keserű éneke éj*, Dokumentum 4. sz. (1927. április), 12. Az alábbiakban a Derék Pál-féle antológiában közölt szövegváltozatokat idézem, vö. *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Kommentált szöveggyűjtemény, vál., szerk., életrajzi adatok, előszó* DERÉK Pál, Argumentum, h. n. [Budapest], 1998, 125., 126.

Illyés az idegenség érzését akarta kifejezésre juttatni a szürrealista költeményben – anélkül, hogy saját költői énjét olyan szélesebb változásoknak engedné át, mint Déry üvegfejű borbélyá tette volt. Következésképpen a környezet elidegenítésével oldotta meg a feladatot [...]. Száműzetésének mindhárom éneke az idegenség ábrázolását és feloldásának kísérletét célozza. Így érthető, hogy Illyés szürrealista önarcképe is visszamutat a gyermekkorba, a pusztá világába.<sup>52</sup>

Az Illyés-kötetekbe fel nem vett, de Deréky idézett könyvében és antológiájában<sup>53</sup> is olvasható *Száműzetésem harmadik éneke* az avantgárd-kutató szerint a ciklus leg-sikerültebb darabja. Ez prózában íródott, és eredetileg A Láthatár című folyóirat 1927. évi 3. számában jelent meg.

A menekülés toposza itt a hamis vagy instabil identitás problémájával is összekapcsolódik: a „száműzött” álneven él, és egyfajta illegális ellenállási mozgalommal áll kapcsolatban, cipőtalpa alá szerelve elásott fegyverek rejtekhelyének térképét hordozza. Amikor egy ismeretlen a cipőjéről érdeklődik, hogy hol is szerezte, még egy sima kém-történet kibontakozását várhatja az olvasó. Az első hallucinatórikus elem az, amikor a beszélgetés közben felbukkan Anna, a beszélő kedvese, és a következő jelenet játszódik le: „Anna megjelent a diplomajutóban. [...] – A feleségem – mondtam. Anna elpirult. Az idegen meghajtotta magát és bemondta az én nevemet, az eredetit, amit az apámtól örököltem, s amire kereszteltek.” A következmény ezúttal sem valamiféle várt fordulat: a jelzésnek nincs olyan funkcionalitása, amit egy kém-történetben várnánk. A beszélőt viszont az önazonosságáról való elmélkedésre készíti a fejlemény: „Évek óta különféle hamis útlevellel utaztam. Előbb csak megokolt elővigyázatosságból, később egyre növekvő nyugtalanságból mind gyakrabban változtattam nevemet. Későn vettem észre, hogy nevenemmel együtt minden egyes alkalommal egész lényemet is.”

Ebben a történetben is felbukkan a hajó, mint lehetséges menekülési eszköz és útvonal. Ezúttal azonban még irreálisabb, mint az *Első énekben*: „Miért tűnt ekkor mégis varázslatnak az egész tenger, álomnak a város és életem, boszorkánytáncnak ez az egész érthetetlen mulatozás a zuhogó esőben?” A kikötőben az események és a vágások meggyorsulnak – a történet kibomlása egyszerre filmszerű és álomszerű. Újra feltűnik az idegen, aki a cipőjéről érdeklődött, eléggé egyértelműen hatásági ember, aki mindent tud a beszélőről („Nyomorult család! – üvölt az idegen. – Azt hiszed, úgy lehet cserélgetni, mint az inget?... És a szegény ártat-

<sup>52</sup> DERÉKY, *A vasbetontorony költői*, 173.

<sup>53</sup> ILLYÉS Gyula, *Száműzetésem harmadik éneke*, *A Láthatár* 1927/3., 18–20. Az idézetek forrása: *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*, 126–128.

lan leány? És a cipők? Kinek a bőrébe bújtál megint?”), ugyanakkor a számonkérést nem hatósági közegek módjára folytatja le, hanem lelkiismereti kérdés-ként veti fel – a beszélő közben gyermekkori, rácegresi emlékeiben merül el, és minden, ami körülötte van, abszurdá, fenyegetővé, illékonyá válik:

A másik szobában öt fiatal lány ül, egyik citerát tart, a másik egy mókust, a harmadik fénylő konyhakést, negyedik gyufával füleit piszkálja, az ötödik, mihelyt meglát, elém jön, átölel és arcon csókol. [...] Távolról puskaropogás szüremlik, egy lovas vágat a tengerpart felé. Kihajolok az ablakon, látom, amint ráugrat a vízre és vad galoppban nyargal a rojtosodó habokon. [...] – A hófúvások miatt elakadt a közlekedés – mondja a hivatalnok. Sapkájáról leveszi az albán királyi koronát és egy ollót illeszt a helyébe. – Ez egy szimbólum – mondja.

Bár a kiabáló (titkos)rendőr kivételével a többi szereplő nem agresszív a beszélővel szemben, a kések, ollók, fegyverek jelenléte, a ki nem robbanó konfliktusok, az abszurd párbeszédnek állandó feszültséget teremtenek. Illyés szövegének bravúrja, hogy a feszültség a szöveg utolsó mondatával sem oldódik fel – ugyanazt az interiorizált konfliktust hosszabbítja meg, amelyik voltaképpen az identitáskérdésre, az idegenség érzetére vezethető vissza. Derék Pál, illetve a Dokumentumkorszak Illyés-értelmezői joggal állapítják meg, hogy ez a feszültség Illyés hazatéréseivel és újrabehelyezkedésével oldódik fel, amely viszont egyben hangváltást is eredményez írói működésében.

Hogy ez a képi világ és a menekülés-probléma mennyire erőteljesen van jelen Illyés ekkori tudatában (és tudatalattijában), azt jól jelzi, hogy a Dokumentumban közölt többi, rövidebb szöveg, a franciául közölt *Voiliers (Vitorlások)*, a *Csendben*, a *Hajnali fény* és a *(Minden ami veszendő...)* is tartalmazza a fenyegetettség és a tenger motívumait, ugyancsak szürrealista álmokképek kontextusában. Közülük a legsikerültebb a *Hajnali fény*, amelyben váratlan metamorfózisok következnek be, és ahol a tenger a városi térben, idegenül is megnyugtató elemként bukkan fel:

A Váci-út és Hungária-körút szögében, egy kis uccában [...] egy ember közeledik mosolyogva felém. „Kitartás” – mondja, – „rögtön itt a tenger” és hátra mutat. – Valóban, az ucca végén vörös vitorlával gyors bárkák rohannak, alattuk sístereg a víz, a korom, a kormos ablakokból kiáradó füst. A part felé szaladok, most látom, lovasok ezek a bárkák, zászlóikat vettem égő vitorláknak.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> ILLYÉS, *Hajnali fény*, 11–12.

Egyfajta utolsó reflexióként is felfoghatjuk erre a problémahalmazra az *Ujra föl* című Illyés-verset, a Dokumentum utolsó számában.<sup>55</sup> Az üldözöttség–menekülés, illetve a fenyegetettség témáját már sok változatban figyelhettük, itt is jelen van. Többrétűnek, többszólamúnak tűnik viszont ezúttal a hosszúvers beszédmódja. Mintha stílusosan is rekapitulációnak tekinthetnénk, egy korszak lezárásának. A vers csak kisbetűket használ, írásjelek nélkül, és áradó, hosszú sorokban szólal meg. Egyértelműen és látványosan az avantgárd pályaszakaszhoz kapcsolódik tehát. Közlebről vizsgálva a szövegtömböket, elkülöníthetjük az automatikus írás szurrealista típusú asszociációsorait, a vers első negyedét nagyjából ez a szövegtípus határozza meg („hányszor elszakadt itt kezeim horgonya szívem horgonya hányszor felszakadt / szállodai szobákban hol délután a halál hervasztja az inget / délutáni szobákban hol a gyűrt ing emlékeztet a halálra s hervasztja a szerelmet / hervadó szobákban hol a vánkosok közt haldokló szerelmed illata árad életed / ebben az áramban minek ízét éreztem csak irányát soha”) – és nagyjából annál a szövegtömbnél, ahol egy vizuális elem is azt mutatja: tovább (☛), változik a vers központi témája is: „társadalmibb” lesz a problémafelvetés, és érdekes módon ezzel párhuzamosan mintha Kassák Lajos *Számozott Költeményeinek* keményebb dikciója bukkanna fel a szövegben:

csak a külvárosok el- s felbukkanó zátonyai között  
 csavarog még egy ittfeledt dal átcsap szivemen ám róla ezúttal nem kívánok  
 szólni  
 valamint az akasztotról sem ki e dal fodraiban leng és figyelmeztet  
 sorsomra sorsodra mely váraozások s ábrándok csendjében foszlik észrevétlen  
 korommá s lecsapódik hajnali folyókra valamint  
 a váraozás–mélyítette szemekről sem gyalázatukban érő szeretőkről  
 egy szegény de szép munkásleány történetéről az elveszett kőműveslegényről  
 kiről levedlettek már az enyhe költészet s megváltás jelzői s már egyedül  
 riad csak reggelente a didergő jövőendő s a gyárkürt jajaira  
 nyíló fejeket ingat ez a szél lassan súlyosodnak s fonnyadtan hullnak le a ke  
 serű ágakról

Egy vallomásosabb, a gyermekkort és az attól való elszakadást megidéző rész után (amelyik ismét a száműzöttség–énekek motívumára emlékeztet) egy halálra űzött, bekerített állat végét jeleníti meg a vers – ez az állat viszont jól érzékelhetően valahol odabent, a személyiség bentjében, ráadásul szavak által esik fogságba:

<sup>55</sup> ILLYÉS Gyula, *Ujra föl*, Dokumentum 5. sz. (1927. május), 11–13. Az alábbiakban szereplő idézetek forrása ebben az esetben is: *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*, 128–130.

„az éj ráncai közt halálraűzött bekerített állat / emlékek kúszált szavak bozótjában a földet harapva véres szemekkel rázza a húsbavágó erek / indáit”. A verszárlat ígérete szerint ezért a fogságba esett és elpusztult állatért énekel majd bosszúéneket „zokogó gépfegyverek gyors ütemére” a vers beszélője.

Bizonyára nem tévedünk, ha újra a készülődő pályafordulat egyik reprezentációját és értelmezését olvassuk ki a versből. A személyiség egy elfojtott rétegének, jó néhány titkolt, látszólag elfelejtett attribútumnak a felszínre törését jeleníti meg a vers áttételesen, illetve jelenti be ugyanakkor a jövőre vonatkoztatva.

### Összegzés

Illyés Gyulát nem kell szürrealista költőnek tekintenünk, bár a fentiek alapján megállapíthatjuk: életének egy bizonyos szakaszában írt programatikus szürrealista szövegeket, és értekezéseiben egyetértőleg ismertette az irányzat fontosabb elveit. A telefonkönyv-recenzió, vagy a *Hunok Párisban* néha clownként viselkedő főhőse jelzést ad Illyés játékosságáról is, amely (különösen a „fekete humor” terminusát figyelembe véve) igencsak fontos a szürrealisták számára. A *Száműzetésem harmadik éneke* című miniatűr remekmű (akárcsak a *Hajnali fény* című, rövidebb álompróza) a szürrealista elbeszélés terepén tett kirándulás. Illyés fordítói munkásságának irányultsága ugyancsak jellegzetes: élete végéig kiemelt fontosságot tulajdonított egykori szürrealista kapcsolatainak, és Aragon, Éluard vagy akár Tzara műveinek Magyarországra közvetítésében fontos, aktív szerepet vállalt.

Mindezek ellenére Illyés *par excellence* magyar szürrealista költővé nyilvánítása egy fontos akadályba ütközik: Illyésbe magába. Még pontosabban annak a fordulatnak a gyökerességébe, amellyel mintegy eltörölte az adott korszakának szövegeit, rendre kihagyta őket kötetéből, és az avantgárd irodalomhoz a továbbiakban legfennebb távoli rokonszenvvel, saját ilyen kísérleteihez pedig elnéző iróniával viszonyult – Tamkó Sírátó Károlyt kitűnő avantgárd verseket (is) tartalmazó, *Papírember* című kötetének megjelenésekor már kifejezetten lebeszélni próbálta a formai kísérletezésről a Nyugat 1928. évi 12. számában.<sup>56</sup> Mintha legalább olyan mélyre száműzte volna önmagába avantgárd menekülőjét pályafordulata után, mint korábban rácegresi identitását száműzetés-verseinek tanúsága szerint.

<sup>56</sup> ILLYÉS Gyula, *Papírember. Sírátó Károly versei*, Nyugat 1928/12., 899–900.