

SZENTKUTHY MIKLÓS

BORI IMRE

1./ *A Prae*

Szentkuthy Miklós a legrendhagyóbb magyar írók egyike: írói habitusát, művészetének jellegét a hagyományos magyar irodalmi ízlés körén kívül kell látnunk, az irodalom „periódusos rendszerében” nemcsak külön helye van, de e külön helynek is egyedülállónak kell lennie: látszólag „sem rokona, sem ismerőse” nincs, hiszen nyilvánvalóan a „Nyugat második és harmadik nemzedéke” címszó alatt megnyugtató módon értelmezni nem lehet. S valóban: „alaktalan” művei, melyeket a harmincas-negyvenes években jelentetett meg, szokványos mércékkel mérhetetlenek voltak, s még az avantgarde irodalom szélsőségeihez szokott lelkiségek is értetlenül álltak meg Szentkuthy oly lázas munkakedvének monumentális eredményei előtt.

Első „regénye”, a *Prae*, ugyanis már a „fölhördülők elé dobott botránykö” volt (Németh László): „... Botránykövet írtam, de meteorkövet is írhattam volna, mert tagadhatatlan, hogy az egész Prae-ügyben engem kezdettől fogva egy távolról idehullott, itt sosem látott dolognak a bepottyánása izgatott s mulattatott a legjobban. Hogy állja körül a törzs a csodálatos követ? Hogy helyezi el a felénk is számon tartott jelenségek között? Mit szólnak hozzá az egyházfők, mit a csillagtudók? Akármennyire érdekelt Szentkuthy, még jobban érdekelt a kiváltott reakció. Beharangozásommal a köteles írói társi támogatáson túl elsősorban ezt a kísérletező iróniát szolgáltam. A Prae erényei és hibái egyaránt alkalmasak voltak, hogy szellemi életünk bizonyos irányú készültségét föltárják. S bár én közben egy sokkal véresebb kísérletbe keveredtem, félszemmél a közben megjelent mű hatását is számon tartottam. Magyarország és a Prae bohózatnak nem volt utolsó, s nehéz megmondani: mi volt mulatságosabb benne: a megrökönyödöttek természetes dühe, vagy a sznobok természetellenes zavara...” Az első művek támasztotta zavart Szentkuthy művészetének megítélésében az írónak máig sem sikerült feloldania: az egykori ítéletek visszhangjai kísérik, annál is inkább, mert a harmincas években írott műveinek legtöbbje nehezen hozzáférhető, új kiadásuk pedig nem készült azóta sem.

„Rendhagyósága” azonban nemcsak a magyar irodalmi hagyomány, a „nyugatos” irodalomnak az avantgarde húszas évekbéli rohamát éppen átélt szemlélete szempontjából világlott ki — az avantgarde, külön pe-

dig a szürrealizmus történetén belül sem egyértelműen értelmezhető Szentkuthy produkciója: olyan irodalmi tájakról érkezett, amelyek látszólag nem voltak határosak a szürrealizmussal, a francia szürrealisztikus analógiáknak pedig egyenesen ellentmondottak, s mi több: Szentkuthy — ismétcsak látszólag — a szürrealizmus tagadójaként lépett fel.

Szentkuthy ugyanis a barokk művészet felől közelítette meg a szürrealizmus felvetette esztétikum kérdésköreit, tehát olyan irodalomban gyökerezett ízlése, amelyet a francia irodalmi szemlélet nyomán érzékelni a maga közvetlenségében nem lehetett. A francia szürrealizmus egy, a francia romantikára alapozott elméletet dolgozott ki, Szentkuthy viszont a „barokkos szürrealizmus” eszményét hirdette meg — a magyar irodalomban egészen társtalanul. A spanyol irodalmi analógiák azonban meggyőzően bizonyítják, hogy a barokk és a szürrealista ízlés között a kapcsolatok lehetségesek és termékenyek, miként arra Federico Garcia Lorca Gongora-tisztelete oly nyomatékos módon példázhat. Szentkuthy viszont Ben Jonson „klasszikus naturalizmusa” kapcsán veti fel doktori értekezésében a „realitás és irrealitás” problémáját, s már ebben a korai művében az olyan szürrealizmus lehetőségét, melytől a francia törekvések legtöbbször idegen, de amely mégis a szürrealista doktrína tételein alapul, s éppen ezért annak egyik megjelenési formáját képezi, egyben pedig törekvéseket revelál, melyek egyesítik az avantgarde végletesen „objektivistá” és végletesen „szubjektivistá” pólusait — olyan irodalmiság irányába indítva el az író figyelmét, mely európai vonatkozásokban csak évtizedek múltán, az 1960-as évek prózairodalmában, válik idősrévé. A szürrealizmusnak kellő nyomatékkal nem jelzett fordulatról van ugyanis szó a „barokkos” jelleg feltűnésével: ha Aragonék „pártütése” az „élet” mozzanatát helyezte a szürrealizmus homlokterébe, s a cselekvés elvének a társadalmi akcióban realizálódó lehetőségét kutatta, a „barokkos” szürrealizmusban az „irodalom” hatalmasodik el, és egészen közel kerül olyan expresszionisztikus alkotásokhoz, mint amilyen például Füst Milán kisregénye, az *Advent* is. A szürrealizmus „intellektuális iránya” formálódik tehát a „barokkos” törekvésekben, az értelem mélylélektana döbben fel, egyszerre mondva nem-et és igen-t is a szürrealizmus intencióira, bizonyítva, hogy az intellektus mélyeinek a kutatása legalább olyan termékeny, mint az ösztönöké, s mi több: ez a kettő, látszólagos különbözőségük ellenére, valójában nagyon is rokon feladat.

Erre esküszik Szentkuthy Miklós is, *Realitás és irrealitás viszonya* Ben Jonson klasszikus naturalizmusában (1931) című értekezésében, amikor a romantika általános kritikájának a szükségességét hirdeti, mondván: „A káosz teljessége idején, természetes a követelő nosztalgia a rend, a harmónia és a racionalitás után.” „Akik élesen átlátták a romantikus elvek tökéletes csődjét és nagyhangú improduktivitását, újult érdeklődéssel fordulnak minden olyan művészi stílus, politikai forma vagy bölcséleti rendszer felé, amely számol azzal, hogy az élet maximumát nem egyes emberi törekvések túlzott intenzitása, hanem az összes emberi lehetőségek fegyelmezett harmóniája jelenti...” — írta. Ben Jonson-tanulmányának éppen ezért legközvetlenebb célja, hogy „adatszerűleg bizonyítsa és igazolja, hogy az intellektus uralma nem az irodalom élette-

lenné válását jelenti, hanem ellenkezőleg, a vitalitás maximumát csakis a klasszikus és más intellektuális irány érte el; hogy az ember hiánytalan érvényesülése csak egy kompromisszumos esztétikai iskola számára volt lehetséges; hogy az érzés-intenzitás követelése az irodalmi tócmkör teljes elszűkülését vonta maga után, — röviden, hogy mily élénk változatosság, frissesség, sokoldalúság, külső-belső nyugtalanság, szó- és gondolatgazdagság található az intellektuális stílusokban...”

Szentkuthy Ben Jonson művészetével kapcsolatban azonban nem pusztán az intellektuális irány affirmációjával foglalkozik: a szürrealizmus hozta kérdéseket is érinti, különösképpen akkor, amikor az „inspiráció technikájáról” szól, mely a szürrealizmus egyik alapvető kérdése volt, hiszen az ihlet kérdésköre volt a szürrealizmusban az elsődleges, s ez kíséri majd Szentkuthy pályáját is végig, megszabva a szürrealizmusban elfoglalt helyének jellegét is. Ben Jonsonban ugyanis Szentkuthy azoknak a törekvéseknek őstét tiszteli, amelyeket maga is képviselni akar, minthogy Ben Jonson a „realitás és irrealitás” ellentéteinek kiélezése helyett harmóniájukon dolgozott, s impresszionista volt a maga módján, hiszen rokon Hume tanításával az impressziókról, az ideákról és percepciókról: „Ebben a pszichológiában a külvilágon van a hangsúly: a lelki élet a külső realitások függvénye... Csak az értékes a lélekben, ami benne a külvilág reflexe, minden egyéb csak »lunatic spleen«... Egyrészt hangsúlyozza a lelki élet nagy függését a »Things«-tól, vagyis a külső tényektől, másrészt a Reason felsőbbrendű hivatását és autonómiáját vallja, amikor az érzékek és a ráció viszonyáról tesz említést...”

Ennek az impresszionizmusnak azonban már Ben Jonsonnál sajátos jellege van. Szentkuthy interpretációja szerint „valóság, aktualitás és extravagancia” foglalkoztatja a drámákban, s Jonson „valóság-furorát” emlegeti, „szintetikus mohóságát” dicséri, és megállapítja, hogy „a realitáshajszja természetszerűleg mítoszba torkollik, és így valamiképpen több detail-jal gazdagodva, a moralitáshagyományt folytatja”, majd a Volponéval kapcsolatban leírja a Jonson-eszményt is, példajaként „a naturalizmus és az ironikusan stilizáló játékszerűség egyszerűségének”, mely nem más, mint „realisztikus részletek egy irreális, mesterkéltn szerkezetbe illesztve”. Ez a Jonson-eszmény nyilvánvalóan még messze van a szürrealizmustól, de kapjanak csak erős nyomatékot a Szentkuthy emlegette „detail”-ok, már nem hangsúlyeltolódásokról kell beszélnünk, hanem szürrealisztikus törekvésekről, amelyeknek elméletét és gyakorlatát is megalkotja *Prae* című regényében. Jonson-tanulmányának zárórészében ugyanis Szentkuthy már egészen egyértelműen a *Prae* módszertani lehetőségét járja körül:

„A klasszikus naturalizmus vizsgálatánál rámutattam arra, hogy a realitáshalmazok okvetlenül irreális (de távolról sem »élet«-telen!) emberek és viszonyok ábrázolására vezet; de Jonsonban az ilyen öntudatlan irrealizáló hajlam mellett van egy tudatos módszer is, mellyel a korlátolt realizmust kikerüli, ti. drámáin belül állandóan hangsúlyozza a színházszerűséget, illetve színpadiságot. Az irodalom célja szerinte is a való élet bemutatása, de mikor bemutatja, akkor nem azon van a hangsúly, hogy »íme az élet«, hanem »íme az irodalom«; vagy legalábbis a kettő egyformán érvényesül. Igyekszik a nüánszok zsúfolásával a reali-

tás maximumát elérni, de ugyanakkor bemutatja egész drámaírói módszerét, a színpadon megbeszélteti drámájának hibáit, a szereplők is, mintegy irodalmi tudatossággal konstruálják magukat és egymást következetes jellemképekké . . .”

Nyilvánvalóan a *Prae* „öscsirájával” állunk szemben, minthogy a Jonson képviselte „termékeny distancia” elve a *Prae* ihletének legmélyén is felfedezhető: a regény is „jonsoni” módszerrel készült. Egyben azonban meg is haladta a Jonson revelálta lehetőséget, minthogy a *Prae* valójában szürrealisztikus elméleti alapvetés és „regényes” példatár is egyszerre, elmélet és gyakorlat egysége, melyben az esztétikai tanulmányt „epikai képmellékletekkel indokolja”.

A *Prae* kiindulási pontja már jellegzetesen a szürrealizmus hozta ihlet kérdésének körében van: Szentkuthy benne a „prae-állapotot” akarja tetten érni — az intellektus őállapota vonatkozásában az „élet—regény—tudat” hármas láncát alkotva meg. Az „irodalom” felől közeledik a kérdésekhez, s nem az alkotást reveláló közvetlen élmények, a tudat mélyének addig elérhető rétegei érdeklik, hanem a „fogamzás” pillanatának az „ösidők felé néző arca”, amit így határoz meg: „a létezés legelső Isten-ötletének szinte előke-pillanata”, mely a „szűz Ihlet” maga, de egyben az ember lelkiségének a lehetséges legmélye is:

„Érezte, hogy vajúdással áll szemben, de nem tudta pontosan, minek az érdekében: azt hitte, hogy az érzékiség és absztrakció, férfivágy és nő-fikció széttephetetlen szerelmi párhuzamát már a végtelenségig húzta, de, úgy látszik, nem: a nőre irányuló vágy még bestiálisabb tud lenni s maga a nő a fikciónél is fiktívebb, a semmi-diagrammnál is üresebb tud lenni. Figyelte asszociációit: mi történt velük? Egymást szétlőkték; ahol cél volt, nem volt irány, ahol csók volt, nem volt száj. De mégis voltak szájak és csókok, célok és irányok, ha idegenítő ellen-szüzességekben is, és Touque úgy találta, hogy lelki élete, szerelme, nőgondolata ezek mögött van, úgyhogy ha meg akarja találni a lényegét, nem elég az abszolút idegenségek világában járnia, hanem meg kell találni valami drámamentes, kép nélküli alaphelyzetet, ahonnan a szubsztanciátlan dolgok többé már túlananyagias, igazságrákos állapotúaknak nem látszanak. Figyelte asszociációit: mintha egy óriási szappanbuborék felületén helyezkedtek volna el, mely buborék folyton terjedt, tágult. Tehát egyformán színesedett, izzott és értelmetlenedett, csak-térré vált. Ey pipacs képe a kamaszkorban dupla-pipacs . . . most pedig a pipacs egy buborékon tükröződik, ahol egyszerre változik a színe színen-túli, hazug-égi fényörületté, formája pedig egy végtelen tér-részletté; — nem dupla-virág, nem antivirág, hanem az élet isteni és még Istennél levő csillogása, párosulva magával a térséggel . . .”

Ebben az így felfedett „előke-pillanatban” azután természetesen a pipacsnak van „valami izzó ultrafénye (ösztön? szerelem? étosz?)” és „üres ramája (tér? logika? szám?)”, hogy érzékelhessük a szürrealizmusnak azokat a szélességi és hosszúsági köreit, amelyek olyan messze vannak a harmincas évekig már meghódított ösztön- és tudat-tartományoktól, hogy a kapcsolat ki sem tetszhet közöttük. Már-már a szürrealizmuson túli szürrealizmus fogalmát kellene bevezetnünk, hogy érzékeljük Szentkuthy törekvéseinek végső célját, melyet maga is a „kifejezhetetlenség-

gel" és „ábrázolhatatlansággal" minősít. Mert ha egyfelől „előke-pillanatról" van szó, akkor másfelől „alig-formáról", amelyek ott lappangnak a tudat felkutatandó „ösködében", hogy sajátosan dialektikus egységet alkossanak az ún. „valósággal". Íme Szentkuthy példája:

„Mikor a szeretett nő még velünk van ugyan, de tudjuk, hogy egy hét múlva elutazik a Rigire, a fájdalom embrió-napjait éli, és már ekkor érzi, hogy függetleníteni akarja magát az elutazás részleteitől: neki elég ez az egyetlen tény, kép és mese nélküli elvont gondolat — »a nő elutazik«. Ez indítja meg a fájdalom első csiráit, és ez fogja életre hozni a célként kitűzött egzotikus, terminus Ad-Quem virágot is; ahogy az életben nem lehet a szerzett tulajdonságokat örökölni, csak az ősi inklúziókat, úgy a fájdalom nem képes saját virágjába beleolvasztani csak egy milljomodnyi részecskét is az elutazás külső történetéből — lehetnek ebben a külső történetben olyan epizódok, melyeknek látszólag enyhíteni kellene a válás fájdalmát és mégis a szenvedő lélek egyáltalán nem reagál rájuk, mert hiszen a fájdalom élni kezdő embriója nem az elutazás részleteinek függvénye, mely párhuzamosan halad a pályaudvar felé vágató taxival, a bőrönd-szállító kis hordárkocsival és végül a távozó karcsú vagonnal, hanem csakis az említett minimumnak függvénye, » — a nő elutazik — «. Aminthogy a valóságos embrió fejlődése az anya méhében nem a férfi szerelmi hangulatának, eksztázisainak és kétélyeinek kilenc hónapon át futó párhuzamos függvénye, hanem csakis egy fizikai minimumnak, a termékenyítő magnak okozata, mely egy epikán-kívüli pillanat alatt mindent elvégzett és bigott függetlenséget indukált..."

Az ihlet ilyen jellegű értelmezésében nyilván az impresszióknak sajátos helye van, ott az „epikán-kívüli" területeken, de gyűrűzését mégis a műalkotás síkján látjuk futni, olyan elemeket hordozva, amelyek egyértelműen szürrealisztikusak. Szürrealisztikusak, még ha Szentkuthy szóhasználatában a szürrealizmus fogalmával párhuzamosan más, szürrealisztikus pozíciókat rögzítő kifejezésekre is bukkanunk. Szentkuthy ugyanis új alapvetésre készült, olyan mozzanatokat emelt ki, amelyek az alkotáslélektan és a szürrealizmus fogalomtárában háttérben, nem érintetlen lapultak meg. Ilyen pl. az „előke-pillanatra" épülő „transzpozitív állapot" is, amelyre a „már nem" és a „még nem" problémáját alapozza, s az „infra és az ultra tárgyak" motívumát rögzíti:

„Nem volna csodálatos — írta —, ha a jövő történészei a 20. századot az »infra-ultra kultúra« századának neveznék: művészet, tudomány és divat mind azt a technikát követik (ami valószínűleg nem is pusztán technika), hogyha egy témával állnak szemben, legyen az ember, szám vagy kosztümkabát, hogy nem a gyakorlati átlagjelenségből indulnak ki, hanem az azt megelőző, mondhatni negatív állapotból, melyet aztán kiegészítenek (a »normálisat« egyszerűen figyelmen kívül hagyva) a jelen-ségen-túli, mondhatni »transzpozitív« állapottal: egy levél képe nem egy zöld, erekkel befutott, ágról csüngő klorofill-tálca lesz a képen vagy a versben, hanem a levélnek a logikai előképe, előtere (ez a szó talán precízebb, mint a nehézkes »előfeltétel«) kapcsolódva a levélből kiszívható levélen-túli, sőt levél-ellenes vonásokkal: az első momentum a levél-predesztináció egzaltált foka, a második momentum pedig éppen ellen-

kezőleg, a levél-főlélegesség vagy a levél-mindenség foka, amelyen ugyanis minden képzelhető dolog levél, vagyis többé nem nevezhető levélnek, amely szónak csak addig volt értelme, ameddig ez valami megkülönböztetést jelentett a világ többi dolgaitól . . .”

„Nem tudatalatti”, hanem „lélekelőtti” és „lélekutáni”, mondja Szentkuthy e kérdéssel kapcsolatban — az igenlés és a tagadás egymásra-hatásának elméletével kapcsolatban — a pozitív és a negatív világpólusokat revelálva, ahonnan a „témátlan” művészet gondolatához jut el: „Tulajdonképpen semmiféle témája sem lehet az új művészetnek, hiszen ott is az ante-téma és a post-téma fog szerepelni, de mivel az ante-téma is »valami« és a post-téma is »valami«, tehát ezeknél viszont ismét az infra-valami és az ultra-valami fog szerepelni a »valami« szimpla kihagyásával — egész a végtelenségig és az egész mondatant, sőt szó-tant át kell hogy alakítsa. Ahogy képzelhető szem, mely hőt lát és spektrumra vak, úgy most agyak készülnek, melyek »valamire« vakok, de annak előképeire és annak utóképeire igenis érzékenyek . . .”

A *Prae* azonban nem e végső pont bűvöletében keletkezett — csupán a lehetőségesség végső konzekvenciájaként hordozza azt, mintegy meg-sejtve, megjósolva, mi egy negyedszázad után foglalkoztatja majd a mű-vészeteket. A *Prae* ugyanis az alkotás-mechanizmus fázisainak a felde-rengő „regénye” mind hármasságának (vertikálisan), mind kettősségének (vízszintesen) mozzanat-láncát megmutatva. A „Kedvet Sémáját” írja meg tehát, amelyben az első tétel a „váratlan képé”, mely egyúttal „na-gyított metafora” is:

„. . . Két vagy három óriási napraforgót láttam, nagy fekete magpár-nával és sárga rövid szirmokkal, melyek összegyűrve és szinte füstöl-göve, úgy helyezkedtek el egy kis világoskék tavacska fölött, mint a hosszú tollak és koronák a címerképeken a címerpajzs fölött és körül. Bár a képnek egyelőre semmi szükségét nem láttam, éreztem, hogy teória-kísérletem és érzelem-teltségem helyébe lépett, azokat lefojtotta, az aktualitásból kikapcsolta . . . Mikor közelebbről néztem a lerázhatatlan napraforgó-ajándékot, meggyőződhettem, hogy semmi képszerűség nincs benne: bár képszerű elemek tették ki az egészet, jellegzetesen metafo-rikus tünet volt, csak egypár ellentét és egypár vonal volt benne hang-súlyozva — a fekete magház egész közelről látszott, egy részlet részlete volt, szinte csak fekete hangsúly; a szirmok csak kis lebegések, sárga reszkető-motorok voltak és nem látszottak körös-körül . . . Talán e virág gyűjtő-testében a mikroszkopikus látás felelne meg a teória-kezdeteknek és a homályos látás az érzelem terjedésének? Éreztem, hogy a váratlan képnek van valami logikája, de azt is sejtettem, hogy nem oly ordenaré, mint első pillanatra képzelhető volt. Mivel nem tudtam kielégülni az ingyen-napraforgókkal, visszatértem az azt megelőző állapotomhoz: a kompozíciós-elmélethez és a haraghoz és igyekeztem valami történetet kitalálni, amellyel kifejezzem utálatomat a diszkrét öltözködés és az ezt képviselő lányismerősöm iránt . . .”

A *Prae* (és a műalkotás) alakulása második állomásának „az átalakít-tott tudat ritmusát” nevezi Szentkuthy. „Ezt a második lépést az elvont cselekvés-vonalak tudatos szövése jellemzi: irányzatosan rajzolt dilem-mák, tragédia-csomók és mechanikusan sűrített erkölcsi válságok hal-

maza — ezekben élte ki magát a lány iránti gyűlöletem...” De: „Bármenyire tudatosan gondoltam ki ezt a fenti történetet, mégsem működött ez a tudat a mindennapi élet síkjában, mert az a napraforgó-csonk állt előtte és végig átalakította a tudat ritmusát: a napraforgó volt az az iniciálé, amely a valószínűtlenítés higiénikus munkáját végezte, a tudatot egy léhább-aggályosabb síkba transzponálta...” Meg kell azonban azt is jegyeznünk, hogy Szentkuthy hangsúlyozza, a napraforgó-roncs „automatikusan adódik”, minthogy „biológiai magátólértetődéssel bukkan fel a tudatban”, és így „a természet titkos stílusát engedni megfigyelni”, a szürrealizmusba építve ismét megfigyelését.

A harmadik lépcső a „szabad kép”:

„Nincs más hátra — írta Szentkuthy —, mint keresni egy harmadik lépcsőt, vagyis egy olyan képet (most már valódi »scénát«, nem metafora-gyököt, mint a napraforgó-kezdemények), amelyben szabadon mozoghatok: ahol a képelemek labilisak, közöttük idő és tér mozgékony hullámai lebegnek, szabálytalan víz vagy kábító szél módjára, és így a cél és értelem érdes szögleteit, mely a tárgyak külsején néha mutatkozik, lemossa vagy lefújja...”

Ebbe a „szabad képbe” épül a „téma”, s kap teljes nyíltságot, végeredményben pedig ezáltal az „ösztön legelső reflexmozgásaihoz”, az „automatizmus” érvényesüléséhez a „tudat” is csatlakozott. A műalkotás alapsíkja tehát szürrealisztikus humuszból áll, amelyet az alkotó kedv szabadon művelhet, s alakíthat, tetszése szerint mérve ki koordinátáit, s megragadva azt a mozzanatot, amely az „objektív” művészi törekvésekben is dolgozott.

Szentkuthy szemléletének összefüggéseit a szürrealizmussal kétségtelessé teszi a már jelzettekén kívül az álom-képeknek, a szójátékoknak, az asszociációknak, az emlékeknek és vágnak tulajdonított szerepe is, amelynek felismerését regénye zárórészeiben hirdeti meg. Szentkuthynak az „összecserélhetőségről” szóló tanítása például a szürrealista véletlenül tart rokonságot, és ő az, aki az asszociációk önkényesnek látszó áramlásában a rendet akarja igazolni, nem kevesebbet állítva, mint azt, hogy „az ész abszolútum-igényéhez” a „17. századi konceptizmus”, a „neue Sachlichkeit” mellett a szürrealizmus áll a legközelebb, „mint egyetlen ízlés euklideszi három dimenziója”. „Az asszociációk »értelmetlen« ideoda himbálódzása csak addig léha és meddő játék, míg nem végzi el az összes képzelhető tévutakat — ha egyszer minden tévúton végigjárt, úgy egy tökéletes vonalrendszer képét látjuk benne...” Vagy: „... Ezek a szavak az összecserélés nagy és frivol esztétikáját végzik, vagyis arra való, hogy megrajzolják a világ szétszórt jelenségei között azokat a permutáció-vonalakat, melyek az egymáshozkötöttség felsőfokú csomózási technikáját jelentik; mikor erőszakos téves-kapcsolásokat végez a képzelet, akkor köti tulajdonképpen a legvadabb iker-csomókat; egy képen virágszálak, lósonkák, vázatalpak és profilhéjak vannak egymásra — ahogy mondani szokás — »dobálva«, pedig itt szorosabb szerkesztési forma épül, mint a Cid-eké: nem egy halmazt kötünk át egy spárgával, hanem a halmaz minden egyes elemét minden másik eleméhez külön-külön hozzákapszoljuk, mint egy variálható villanyvezetékhez; tulajdonképpeni kompozíció helyett pán-reláció...” Szentkuthy figyelme azonban még a

fenti megállapításokon túl is az asszociációk problémájánál marad, hogy „asszociáció-pózkodról” beszélhessen összefüggésben az empirizmussal — egy újabb meghatározás reményében: „De nem részeg empirizmus-e, mikor mindenféle asszociáció-pózkodokkal igyekszem végtelen-álarcúvá tenni a valóságot?” „Morfin-képekről” beszél, melyek az álom-képeknél is gazdagabbak (bennük „magányos, csak belsőre figyelő idegek és szinte határtalanul feldolgozott kép-részek” vannak). De kellene az „álom morfinikus képei is” — vallja Szentkuthy, aki vonzódik a „Rutherford-liturgiához”, az Én kisugárzásaihoz, amelyekhez az asszociációk, a morfin-képek és az álom-képek is tartoznak. „Az álomban az alkotóelemek teljes különféleségét élveztem — írta —, vagyis azt, hogy az alkotóelemek mindegyike más perspektívát, külön teret, aránytalan autonómiát valósít meg, azaz a lehető legtávolabb lökődik a kép-szerűtől...” Majd tovább: „Minden álom tulajdonképpen egy raison-kristály, ha tesszük »logo-éder«; a kép-maradékok vagy aligképek alkotják mintegy a kristály lapjait, és a képroncsok viszonyai, vagyis az álom lényege, alkotják a kristály éleit. Minden álom más és más kristály-alakulatot mutat; a végzetesen heterogén tudat-rétegek más és más viszonytestét és mindig ezen arányokban kerestem valami új-természetű logikumot...” Variáció-rokonszenve vonzza a tévesen leütött betűkhöz és a szójátékokhoz is („A szójáték nem olcsó humort jelent tehát, hanem éppen az ellenkezőjét: a lényeg-szenzualizmusnak, a lényegösztönnek egy, az egész kultúrára kiterjedő módosulását.”) — ismétcsak „szürrealizmusa” bizonyosságként.

Központi kategóriája azonban a „végtelen összecserélhetőség” törvénye, amely Breton „véletlenjével” tartja a rokonságot. Ez a Szentkuthy-axióma az asszociációk, álmok hozta végtelen számú lehetőségen alapszik és szépség-eszményét is megszabja, mintegy kiindulási pontként kezelve Breton szürrealista gyakorlatát:

„A szépség mintha a végtelen cserélhetőséget kifejező formula volna: *quaestio ex doctrina combinationis*, hogy megint kedvenc témámat, a Bernouilli-féle leveleket vegyem elő. Ő azt kérdezte, hogyan lehet végtelen-számú levelet, melyekhez végtelen-számú boríték tartozik, kimerítőleg, minden esetet elképzelve, összecserélni, nem-megfelelő borítékba tenni? És ehhez találtak egy formulát, mely kifejezi az összes elcserélhetőségi esetet. A szépség úgy viszonylik a világhoz, mint ez a megtalált algebrai formula a levelekhez és borítékjaikhoz. A surrealista novellákban és képekben ezt a permutáció-szigort, az összetévesztés abszolút pontosságát élvezem; ha valaki a világ összes jelenségeit az elképzelhető összes permutációban tudná bemutatni, illetőleg ezt a lehetőséget kifejező formulát megtalálni, az valami abszolút szép dologra akadna, a szépség elemi gerinchúrját sikerült volna megpendítenie.

Mi az igazi szerkezet? A Bernouilli-féle összecserélt borítékok vannak a művészi kompozíció igazi fokán; mivel minden más elemmel hiánytalanul kapcsolódott, az elemek olyan transzcendentálisan szoros kapcsolatokba, összefüggés-pánikba kerültek, hogy azt szétbomlasztani egyáltalában nem lehet. A végtelen összecserélhetőséget kifejező képlet kettős kéjt okoz, — először visszamenőleg eszünkbe juttatja a képlet-

előtti káoszt, az összecserélés görccszerű állapotait, mikor még nincs semmi szabályosság a zavarban, csak rossz borítékokba dugott levelek vannak, melyek izoláltan szétesnek; viszont a következő pillanatban, mikor a formulát az esetek közé dobom, mint valami teoretikus élesztőt, egyszerre mint harmonikus világot, a ritmus, a rend, a megfelelések aránytölulésos képét látom magam előtt . . .”

A *Prae* hozta szürrealista tanítás szép összegezésén túl Szentkuthy a szürrealizmus különös jelentőségéről is nyilatkozik, s azt abban látja, hogy a szürrealizmus a „szépség konkrét élettanát” ígéri. Fontossága miatt idézzük a *Prae* erre vonatkozó részletét is:

„Különös és kitűnő dolog, hogy minden korszak a maga stílusában nem az elérhetetlen szépségnek egy ornamentikai megközelítését látja, hanem a szépség lényegének röntgenjét, principium-vázát. Én is így járok a »neue Sachlichkeit«-tel, surrealizmussal és még egypár társával: nem úgy látom, hogy szép dolgokat produkálnak, hanem hogy félredobva a műalkotás tradícióját, magát a szépséget kutatják kísérleti metafizika önellentmondó formájában; mintha végre nem stílus kezdődne, hanem anti-stílus, a művészet dilettáns kertelése után a szépség konkrét élet-tana . . .”

Ezek a megállapítások, melyek Szentkuthy rendszerének központját képezik, a *Prae*t a szürrealista világirodalomban is páratlan jelentőségű alkotássá avatják, éppolyan klasszikus dokumentuma (ismeretlenségében, fel nem fedezettségében is), mint amilyen Aragon, Breton regényei és esszé-könyvei, Marko Ristićnek és Koča Popovićnak vizsgálatai az „irracionális fenomenológia” körében.

A *Prae* ugyanis teljes szürrealista elméleti alapvetés — ez izmus Szentkuthy hozta variánsának kifejtése, hiszen pl. az asszociációknak egész rendszertana is készen van a *Prae*ben, s az emlékek, a vágynak pedig tipológiája, összefüggéseik törvényeinek foglalatja is adott, s mi több: terminológiai forradalmat is hozott: egy szürrealista esztétikai kislexikont lehetne készíteni belőlük (az asszociációk születése és a prae-állapot összefüggései, az indulás- és érzés-asszociációk, az emlék haladása és a lélek kinézise, az „átszülő álom” természete, az álom-katalógus, a „vágy-dilemmák és álombeli megoldásuk” stb.) — a magyar szürrealizmus eredeti alakulási görbéje újabb bizonyosságként is.

Végső kicsengéseként pedig a szürrealizmusra alapított elméletnek a következő tételeket idézhetjük. Az egyik szerint a „rend, a szisztéma, a logikus mag nem a dolgok gyökere, hanem a vége . . .”, a másik szerint pedig: „Az érzelmet intellektusmentes tisztaságában ábrázolni intellektuálisabb feladat, mint az érzelmet intellektusra fordítani és racionális képzetek széthúzó zsinégeihez kötni . . .” Ezek mellé viszont egy harmadik is kívánczik, mely a „műalkotó lelki kompozíciójáról” szól: „Nem a műalkotás kompozícióját, hanem a műalkotó lelki kompozícióját kell vizsgálni: az első ötlet-fűzések viszonyait, hullámain, ott van a komponálás titka . . .”

A *Prae* azonban nemcsak a fenti hármasságból következő lehetőséget bontja ki és fejleszti rendszerré, a vízszintes metszévonal mentén is körüljárja a kérdést, azaz megvizsgálja az epika megvalósulásában tük-

röződő következményeit is a „szabad képhez” való eljutásának. Legáltalánosabb módszertani felfedezését a *Præben* így jellemzi tehát:

„... A régi epika, mely az emlékezés technikáját használta, a vérszegény időmonizmus unalmába rekedt; egy másik kísérleti epika igyekszik azt az abszurdumot megvalósítani, hogy a különböző eseményeket teljes időmentességgel, mint tiszta tér-elemeket helyezze el a lehető legszeszélyesebb építészeti fogásokkal. Leatrice múltját kellene jelenéhez illeszteni, úgy, hogy ne a leírt egymásután alig-viszony viszonyában legyen múlt és jelen, hanem mondjuk, a jelen egy vízszintes lap, a múlt egy parabolikusan hajlott lemez, mely egy helyen ütközik a jelennel: szinte kedve támad az embernek arra a gyilkosan primitív fogásra... , hogy az általában »múltnak« nevezett részt más papírra nyomtassa és ne könyvben nyomja ki, hanem egy építészeti konstrukció alakjában, hogy legalább a szövegek álljanak egymáshoz térbeli szövegviszonyban és ne a fullasztó epikai gravitáció monotonóságában... Időmonizmus helyett tehát skizofrén akvárium: az egyes epikai részletek ide-oda úszkálnának az idő bénító vályúja helyett a tér szabad vizében, mint a szórazott halak, melyek állandóan változtatják egymáshoz való viszonyukat...”

Szentkuthy tehát „rég” és „új” epikát különböztet meg, ám az ő új, a szürrealizmus tudat-síkjaira építkező epikája nem Proust és Joyce eredményeit akarja tovább folytatni, hanem messze előre „látóan” a XX. század derekának prózai törekvéseit revelálja. Ezért írhatta: „Régen a milió és a történet egy langyos vegyületben voltak együtt, most a milió tárgyai és a közöttük lejátszódó történet különválnak és így fognak egymás mellett futni. Külön tárgy-regények lesznek (ez az ontológikus ág) és külön hiper-eseményes regények (ez a fiktiivség mániája). Touquenak kedve lett volna nagy mítikus katalógus-regényeket írni kedvenc tárgyairól, mint a hidak, kutak, hajók, tavak, női harisnyák...”

Műve egy másik helyén pedig így mélyíti el a kétféle epikáról szóló tanítását:

„Mintha az új epikában kétirányú tisztulás kezdődne: az egyik a naiv foknál is naivabb felé, ahol a nyers tudatosság van csak jelen és ennél fogva csak durva sémák, embertabletták, növényvázak, helyzetkataszterek találhatók, minden életszerűség nélkül: a mániás tartalomjegyzék állapota ez. Ezen naiv tudatossággal szemben halad az epika másik iránya, melyet az álom mindent feloldó és mindent ingataggá tevő irányának is nevezhetünk, ahol minden részlet önmagáért van és nemcsak a sémáktól, de az élettől is független. Tudat és álom, séma és felelőtlen bomlottság az a két világtáj, melyek között helyezkedik el a kísérleti epika, de úgy, hogy minden jelentősebb mozdulatával mindkét pólus felé egyszerre orientálódjék...”

Ennek az epika-felfogásnak a lélekábrázolásban reflektálódó következményeit pedig így összegezi:

„... Nem tudok pontosabb lélekelemzést elképzelni, mint azét a színésznőt, akit a színpadon egymás után zölddel, lilával, fehérrel és pirossal világítanak meg — nem változott rajta semmi, nem is mozdult, nem is szólt és mégis úgy éreztem, hogy minden képzelhető dolgot elmondtak róla, tudok mindent. Az egyik lehetőség tehát a fikció, a má-

sik a fantasztikus világítás: a zöld átereszti a csípőt, de nem a bokát, a piros átereszti a szeretetet, de nem a tenort, a sárga az intellektust, de nem a humort és így a végtelenségig — tulajdonképpen a legvadabb ellentéte ez az analízisnek és mégis az...”

Szentkuthy nézeteinek „tükreben” tehát „az irreális két nagy levele: a geometrikus és az álomszerű egyformán bólogatnak...”, jelezve, hogy mennyire a szürrealizmus pozíciói kerülnek előtérbe nála is, legáltalánosabban a konstruktivizmus és az álomszerűség egy jellegzetes együttléte kettősségében. A *Prae* viszont egyúttal arra is példa, hogy Szentkuthy a tudatos, konstruktivizmusra hajló új epikához vonzódik, hiszen a „regény” regényes vonulata — példatárként is — ezt bizonyítja. Szentkuthy egykori kritikusi (Németh László, Szerb Antal, Halász Gábor) viszont művének ilyen természete miatt, minthogy a kor epikai tudatát messze megelőzte, értéke szerint nem beszélhetek róla, s nem láthatták meg a Szentkuthy-művészet logikáját sem. Nem véletlen, hogy Halász Gábor egyenesen a „módszer rémuralmáról” beszél, a „szétszórás klasszicizmusát” emlegeti; Szerb Antal pedig Szentkuthyt a „freudi exhibitionizmus magyar irodalmi képviselőjének” tekinti — végeredményben pálcát törve Szentkuthy törekvései felett is. Legmegértőbben Németh László olvasta, aki a *Prae*ben „az emberi teljes színpadot” látta meg, s „mélyebbfajta humanizációt” emleget, mely inkább a XX. század ötvenes-hatvanas éveinek művészetét jellemzi, mint a *Prae* közvetlen idő- és irodalmi környezetét. A *Prae* „regényességének” természetrajzát megidévezve izelítődül íme egyik „elégikus” részlete: Touque reggeli imájának epizódja:

„Kinézett az ablakon: a hotel hegyoldalban volt és így néhány háztető és torony, meg nyurga fák május-kóca úgy kúsztak az ablak alá, mint egy gyertyatartó ágai, melyek felső végükön egyenesek, mint a kitömött testőrök, de lefele egyszerre csak nagyot görbülnek, hogy még idejekorán odafuthassanak ívelő gyökerekkel a közös pillérhez. Az utcák sötét kutak voltak, a tetők meg mintha a házaktól független parókák lennének, melyeket magában a világosság, míg a falak eláznak a vitriolos homályban. Szétesik tehát a »történelem« és a »tárgya« ebben a reggeli szürke választóvízben: tegnapi csókjai metaforákba esetleg még bementethető legendák, de helyettük itt van az idő, a törött pohár, a tájkép, melyek a múlt nagyfrekvenciájú káosz-tavaszból hullanak át idegen virágként. Visszanézett az alvó Jacqueline felé, aki közben megfordult az ágyban és eddig nem látható arcán mély gyűrődések tetoválásait mutatta. »Rólad is lehull a történet, mint levedlett álarc s kikelsz belőle, mint valami időszűz hús: az álom mindössze arravaló, hogy ez a kettéválás ne legyen drasztikus.« A hűtlenség ott kezdődik, hogy ugyanaz a nő reggel is tetszik: mert azért tesz bizonyára, mivel »friss«, mivel nem folytatás, hanem kezdés. »Csak gyere hajnali világosság, csak nőjetelek magasra égbolt fogkeféi, szálkás celluloid pálmák, csak húzódj be a szobába kékcspőjű tenger és zárd el az utat tegnap és ma között zengeni kezdő fény és percdagályoddal sodord el azt a fiktív hidat, mely még ott reszket csökönyös indaként tegnap este és ma reggel között és bobd ide térdeim mágneses szikláira ezt a női testet, mely a történet elavult procedurájából ittmaradt eredményként, ismeretlen újdonságban«

— így szavalt magában Touque, mikor félrehajtotta a spanyolfalat, hogy a mosdóhoz menjen . . .”

A *Prae* elméleti alapvetését a harmincas évek magyar irodalma nem tudta kamatoztatni, az a művészeti lehetőség, amely benne megjelent, csak „Szentkuthy-formula” maradt, mert az író volt a *Prae*ben feltárt új epikai irány egyetlen híve, társa nem akadt „az egyetlen metafora felé” vivő útján.

2./ A *Prae* után

A harmincas évek derekán Szentkuthy Miklós a *Prae* tapasztalatait *Az egyetlen metafora felé* és a *Fejezet a szerelemről* című művében gyümölcsöztette, mintegy a *Prae* szintézisének konzekvenciáit írta meg. Alapvető művészi kérdéseinek elméleti lehetőségeit *Az egyetlen metafora felé* (1935) glosszáiban vizsgálta, a művészi gyakorlatát pedig a *Fejezet a szerelemről* (1936) immár autonóm szépirodalmiságában kísérletezte ki, miközben „barokk földre” tette a lábát, mely képzeletének mindmáig legkedvesebb terrénuma maradt.

Az egyetlen metafora felé alapvető tendenciáiban Szentkuthy Miklós sajátos szürrealizmusának a kiáltványértékű könyve. „Naplótöredék”, amelynek villanataiban a *Prae*ben megtett utat járja be ismét, csak immár ellenkező irányból. Abban „az egyetlen metaforából” indult ki imaginációja, s jutott el a „szabad képek” tárgyiasságot reveláló, az új epika igényét kihordó felismeréséig, itt a „Catalogus Rerum” problémája a kiindulási pontja, s a hozzátársult „imitáció”-probléma, melyet a „pazarló precíziónak fantasztikus gazdagsága” ébresztget, s miközben a *Prae*ben felfedezett égtájakat kijelöli („Milyen jólesik mind a kétféle elképzelés — akár úgy, hogy szívem, epém, kósza hormonom belső hallucinációja vagy /»Mythos-secretion«/ és úgy is mint idegen pálma valamely idegen Riviérán, artemikus kegyetlen »objektivitás«,), a naplóforma biztosította közvetlenséggel vall „szürrealizmusáról”: „A legtestvérebb testvérek, az egyetlen rokonok: itt vannak mellettem — az álom és a precízió, a lehetőség lázas fikciója és az imitáció . . .” *Az egyetlen metafora felé* ugyanis pedagógiai szándékból is készült: a *Prae* oly kiabálóan idegen jelenségének a magyarázata is, hiszen hangjának közvetlensége a dialógust is biztosíthatja, formája pedig lehetővé teszi, hogy elméleti meg gondolásairól nem az elméletíró elvont álláspontjából beszéljen, hanem a műhelyvallomások intimitásával, rokonszenves szeszélyességével, distancia nélkül, emberi mivoltának megmutatásával is. Közvetve tehát az ember-író relációit is felvillantja, mely nélkül a magyar irodalmi ízlés még a harmincas évek derekán sem tudta a művet szemlélni és befogadni. Szentkuthy tehát hagyja magát „tetten érni”, miközben egy-egy feljegyzésében leckét tart művészetének természetrajzából: hol apró, miniatűr szintézisekbe foglalja művészetének „lényegét”, mini-esszéket írva, hol pedig egy-egy részletkérdést világít meg, bizonyítani, művészetének „idegensége” mennyire nem idegenség, mennyire valóságban gyökerező, s hogy az „irodalom” egyúttal mennyire az „élet” is, azaz, hogy a *Prae* hozta író-típusnak is van „saját váratlan lírája”,

még ha az Én-nek ez a lírája közelről sem azonos a megszokott lírai Én önmegmutatásával. „Íróul írónak” nevezi magát — magyarázatként is, megkülönböztetésként is az „írástudók” akkor oly divatos típusától, egyben pedig kimérve azt a területet, amely oly közelálló természetéhez. Ezt bizonyítják a *Praeről* közvetlenül szóló fragmentumok (az egyikben „egy irodalmi kifejezési eszköz kémiai hipotézisének” nevezi, egy másikban pedig ezt állítja: „Ha a Prae és egyéb tervelt dolgaim »kísérletek«: úgy konkrét biológiai értelemben azok: nem az aggályoskodó túlzott öntudat, hanem a formával egy speciális biológiai viszonyban lévő elemi vitalitás kísérletei. /L. egysejtű lények »formáit«: a kísérlet és élet-teljeség teljesen azonosak, egybeesnek.”) s a művészete általános jellemzését hozó kis-esszék, melyek közül az egyik legjellemzőbb a következő:

„A témám mindig egy és mindig ez: egy teljes embriológia, az embrió testi-lelki élete a sperma-villanástól a születésig, — és a történelem, harcok, bullák, címerek, ideálok, királyok, pápák ellen-ornamentikája. Vagyis az ember testi belsejének legbelseje, vitalitásának legősibb, leg-principiálisabb ritmusa és szerkezeti minimuma (a kezdet) és azután ezen vitalitás felhasználása a történelmi, a tett-életben (a vég). Cím-lapom: egy embrió-keresztmetszet és Charles VII. korabeli arcképe...”

A szürrealizmus kutatásainak „végcéljai” és Szentkuthy „barokkos” vonzalmi egyetlen tiszta képletben állnak előttünk itt „kifejtetten”, s ennek a részletezése „az álom és a precízió, a lehetőségek lázas fikciója és az imitáció” kettősségeinek a felsorakoztatása. Az egyetlen metafora felé ugyanakkor nagy szegmentumaiban Szentkuthy szürrealizmusának minden lényeges részletét felvillantja. A mű egyik fontos részlete szól az irrealitás szerepéről a mindennapi életben, egy másik az össze nem illés elvét veti fel, megfesti a „vízió tájait”, foglalkozik álom-leírásokkal, s ismétellen, újabb és újabb variációkban, más-más nézőpontból szemlélteti szürrealista „szintézisének” elvét. Ha az előbb embrionális élet és történelem koordinátáit kínálta, most a „szülők titka” és a „távoli országok titka” dialektikus egységét hozza, mondván: „Életem egy őrzőngő beleszívódás a mindeneket kizáró szülőbe — s egy őrzőngő kitaszítódás az idegen tájából. Szülők: halálos erosz: Tájak: halálos horror...”, vagy barokkos környezetbe helyezve idézi a „fentet” és a „lentet”: „Furcsa, hogy a valóságban az lett a sorsom, amit annyit tanulmányoztam egy csomó 16—17. sz.-i angol drámában: abban a szociális képben is csak egészen primitív és groteszk kulik és egészen előkelő és gazdag urak szerepelnek...” Az egyetlen metafora felé egyik kulcs-vallomása azonban nyilvánvalóan az irrealitásról szóló — a szürrealizmus szempontjából:

„Nem vagyok megszállott — pedig úgy tanultam, hogy lila virághajú ember, virágból levő madár, sziromból készült víz: ezek örültségek. És hogy lehet szép egy ilyen vízió — ha annyira más, mint minden egyéb? Mégis ráismerek valamire benne? Valahol ez mégis van, valami mégis ilyen? Mi a szerepe az errealitásnak a mindennapi életben? Van-e irrealitás, — nem irrealitás-e ez az egész »irrealitás«? ... Hát végre is mit csodáljak: a vízió mindennapiságát vagy éppen mindenén kívüliségét... Milyen természetes volt már a legelső ősember-művésznek, hogy mikor fest, mikor láttat, akkor a nemlétezőt fesse és láttassa. Itt nincs szó arról, hogy

mítosz-apológiákat, irrealitás-védelmeket szövegeznek: itt éppen arról van szó, hogy még nem tudom, hogy mi a realitás és mi az irrealitás közötti különbség..."

Az egyetlen metafora felében még (akárcsak a *Praeben* is) az elmélet felől nézte a maga világát, a *Fejezet a szerelemtől* az első olyan műve, amelyben a művészi gyakorlat hozta „életből” tekint vissza az elméletre, minthogy a barokkban véglegesen Kánaánjára talált, s tisztázta művészetét „hogyanját” is. Az elmélet ennyire nyíltan nem fog megjelenni Szentkuthy művészetében, de mindig jelen lesz, permanensen kíséri majd nagy, valóban barokkos koncepciójú, „operás” regény-kísérleteit, amelyeknek ősforrása itt volt — műveinek első trilógiájában (*Prae, Az egyetlen metafora felé, Fejezet a szerelemtől*).

A *Fejezet a szerelemtől* ihlet-dilemmáját *Az egyetlen metafora* századik fragmentumában így vetette fel: „Ez a két himnusz mikor íródik meg? Az egyik: »Minden szerelem minden Lehetetlenségeihez«, — s a másik: »Nem tűröm, hogy ne üdvözíts.« A szerelemlehetetlenségénél s a másik himnusznál is felvetődik életem alapbizonytalansága: vajon valóban himnuszt írnak-e ezekről a témákról vagy regényszerű adat-katalógust?...” Megoldásként viszont olyan regényszerű háromrészes formát dolgozott ki, amely Szentkuthy közeledését is lehetővé tette a tételes irodalomhoz: a barokk korának nagy világszínpadán játszathatta el a szerelemtől szóló traktátusát, mi alapjában véve viselkedésformák elemzése is egyúttal. Ezeket a viselkedés-formákat viszont döntő módon határozta meg Szentkuthy felfogása, amely nemcsak irodalomról alkotott nézetét járta át, hanem az élethez való viszonyát is. Nem a „kert”, hanem a „realitása” — mondja műve egyik helyén, mi foglalkoztatja, s ez általánosságában egész művére is érvényes, hiszen szerinte „a világ olyan szédtőfen más, mint ami, hogy erről beszélni úgyis lehetetlen”, és amikor felteszi a kérdést: „Mi az érdemes realitás: a dolgok, vagy a kapcsolataik?”, akkor végeredményben szerelem-felfogását is meghatározta, hőseinek mozgás-irányát megszabta. Nem a szerelem, hanem a szürrealitása — variálhatjuk fentebb idézett tételét:

„Kora tavasz és éjszaka: minek ide nő, nem elég a szerelemhez nő nélkül is ez a kettő? A nő semmi egyéb szerepet nem tölt be ilyenkor, mint hogy egy kissé emberszerűsíti, hozzánk, emberekhez szabja és nyírálja azt az elemi vitalitást, mely a létezését betölti. A görög tragédiák egy nagy részét nem a főhősről vagy hősnőről nevezik el, hanem a háttérben himnuszoszó-nyivákoló kórusokról: a könyörgők, a trachisi nők, a bacchánok, a phöníciai lányok. Ugyanígy van a szerelemmel is: nem a nőkről, nem a szeretőkről, dívákról és bordély-staffázsról nevezik el, hanem a kórusokról: az éjszakákról, a tavaszokról, a tengerekről s az orfikusan vibráló csillagokról. A dráma hőse, célja, lényege a kórus vagy a kulissza: minek nevezzük akkor mégis kulisszának — nem játék ez a szavakkal?...”

Miből is áll a „szerelem” Szentkuthy világában? „Nézzük csak: valami impresszió-hulladékból egy gonosz, üres lányról és valami nagy, egészen testies, tehát egészen álmokba-vattázott vágyból, melyet csak az egy szál szétgyúrt ingben való ágyban-fekvés növelt naggyá...” Vagy: „...A szerelem lehetetlen az emberek számára: a szerelem a

magány virágzó-fojtó utópiája, melyet nem lehet nőkre át-»szocializálni.« Az ember „lázás testének kéjes tudata...” — íme a pont, ahonnan Szentkuthy a szerelem-problémát szemléli. A beteljesedést nélkülöző vágy intenzitását idézi tehát, s ezzel az ihletével Füst Milán, Déry Tibor, József Attila szerelem-élményének rokonává válik. Nem véletlenül írja: „Milyen száraz sémák, színtelen, torz formulák voltak a polgármester számára a vágy fekete flórája és az igazi nő közeli való-sága: a reggeli vágy, mikor eszébe jutott váratlan tisztasággal, a lehetőség meztelenségében a nő: szemét, száját, csipője önmagával gáncsoló gyűrűjét nem tapintotta, nem látta, csak mint a lehetőség matematikai jegyeit gondolta, és éppen ez a szerelem tüzének legdúsabb olaja, a lehetőség precizitása, nem a valódiságé...”

Az író, aki „az egyetlen metafora felé” indult el, itt is következetes önmagához. Szerelem-felfogását is egyetemességében, természetelve alkotórészeként tudja szemlélni:

„A sárga nárciszok halványan világítottak; a virágok éjjel is éberek, időtlen nappal-arcuk merevedik a szírmukra; szépek, haszontalanok, istenek, ötletek. A sárga kelyhek dúsan körül voltak véve zöld levelekkel, részben apró, ciprus-szerű világos vonalháloval, részben nagy sötétzöld tányérokkal. Mi a szerepe az éjszakában egy ilyen sárga virágnak? Hogy viszonylik a virág alaktana az érzéki álmok alaktanához: rokonok-e vagy ellentétek? Félálmban, ahogy az már szokott, ezek a virágok nagyon nagyra nőttek, suhogva és harmatosan, mint egy-egy estélyi ruha uszálya, amint fölfelé emelkedik egy lépcsőn: olyan volt, mint egy külön Nap-kele vagy Vénusz-születése az éjszakán belül: Napé, mely nem hajnalt hoz, mely nem másik Hold, hanem az éjszaka mélye; Vénusz, mely nem szétesztétizált coitus-preparátum, hanem az élet legősibb sejtjeinek tánca, spórázása, plazma-prae-je.

S az örök kettősség a nárcisz-metafora és a nárcisz-konkrétum között: jól tudta, hogy ez az éjszakába beillesztett virág mitológia, s jól tudta, hogy prózai ajándék, egyszerű kertészeti produktum...”

Az iv tehát, melyet Szentkuthy imaginációja megfut, szélsőségeiben impozáns és művészi szempontból termékeny: hősei szüntelenül úton vannak a konkrétumtól a metafora-helyzet felé, s kielégíthetetlen, a beteljesedést félő vágy hajtja őket. De ugyanakkor világ-értékű is a Szentkuthy lényeg-metaforáinak mindegyike, így a szerelem-metaforája is, katalógusszerű teljességre törést is revelál, minthogy erosza Janus-arcú. „Ez volt hát az ő kétféle testisége, érzékisége: egy harisnya szövése s az őslények első tapogatódzó tágulása, szűkülése a térben...” — írta, és hősei vállalják mind a kettő kínálta szerepet („mert úgy látszik, a létben csak szerepek vannak, életek nincsenek”), melynek szituációból épülnek fel a Szentkuthy-művek. A szerepek ugyanakkor sorsdöntő pillanatok epizódjait hozzák, melyben a hősök életérzése valójában a „tárgy és szimbóluma” közötti távot mind a két irányban megfutja. Nemcsak a szobára érvényes, hanem minden szituáció kulisszáira, mit a szoba-képzet kapcsán mond: „De hát honnét e találkozás, — mi az, ami ezt a szobát egy pillanat alatt tárgyak elektromos tárgyszerűségének és tárgyak legillanóbban illanó jelképszerűségének találkahelyévé teszi? ...”

A legkülönösebb magyar szerelmi regény készült tehát a *Fejezet a*

szerelemről című Szentkuthy-műben, amely egyúttal a magyar irodalom XX. századi szakasza szerelem-élményének az összegezését is adja. Az Ady-Léda szerelem végső kihangzása, jelképeessége éppen úgy benne van, mint József Attila Odájának „realitása” (mellyel intencióiban is a lehető legegyszerűbben rokonmú a Szentkuthyé, hiszen az is a szerelem verse és nem szerelmes vers!), a Füst-regények problematikája pedig legközvetlenebb előzménye — színpadának barokkos külsőségei vonalán is.

Egyben azonban a már a *Praeben* érvényesülő analízismánia és asszociatív érzékenység mikrocsatáiban kivívott írói győzelmek tárháza is a *Fejezet a szerelemről*, melyben az író „vad jelkép-éhséggel” veti magát szerelem-problémájába. A modern magyar próza néhány klasszikus epizódja készült éppen ebben az alkotásában. Egy-egy mondatban éppen úgy megcsillantja lehetőségeit, mint a nagyobb epizódokban. „... A nászágy körül nyaldosó nyelvekkel égtek a gyertyák, szinte vízszerű, fecsegő és szürcsölő, éj-gourmand lángokkal...” — mondja egy helyütt a telitalálat teljességével és asszociatív erejének felhasználásával. Elemében viszont epizód-kompozícióiban látjuk művészi kedvét. Ilyen a tavasz-éjszaka epizódja:

„... Kint tavasz volt és éjjel, s lehet-e emberibb, sorsszerűbb, szerelmibb szezont elképzelni és kívánni, mint ezt a kettőt egyszerre: érik, rügyezik a Hold, apró mimóza-golyók serkennek ki a csillagok ágain, félénk, selymes és ködös lombok legyezősődnek a felhők köré, egy-egy otromba vagy precióz madár szárnya izgatottabban, neuraszténiasabban és heroikusabban rezzen és borzolódik, mint eddig, az ágak lábadozó soványsággal és érzéken tapogatódzó optimizmussal hajlanak keresztül az éjszaka párkányán, a levegőben még nemlétező virágok szaga hívja nagy kerítő íveléssel a hozzávaló születendő virágokat, a földön nincs fű, csak sáros, félig-havas csúf rögök, melyek közül egy-egy nagy idegenszerű tör elő, mint őskori állat furcsa feltámadása; itt-ott lila park-hajnalokba bele-beleszikkrik két fojtott óraütés között egy pár csillanó virág, a szirmok átlátszó velencei üvegével, porzók apró, metszett villámaival, — s ugyanakkor ott van az éjszaka, minden utópia legkifejezőbb metaforája, minden emberi test legvérrokonabb testvére, a húsunk fekete belseje, az álmaink örökké szőtt bársonya, a szerelem egyetlen »stílszerű« vázája, halott szüleink utolsó gálaruhája, minden ismeretlenség ősi póza és színradiassága, isten, titok, idő közös vak Vénusza...”

Vagy íme, a regény Zsuzsanna-epizódja:

„A tükör által a kis lakásba bevonult, akárcsak egy színpadra, a külvilág: mikor a tükör elé ért a szoba belsejében, akkor jutott csak ki igazán a csillagok, felhők szabad világába. Azáltal, hogy fordított vagy más irányba kormányzott perspektívából látta a tájat — lett tulajdonképpen tájjá. Az óriási tükörben a kép alján a szoba egyes tárgyai verődtek vissza, sötétbarnán s az álom melegével körülpárnázva — egy szék, egy régi óra, egy sápadt kancsó dudoros hasa: mintha a szék s az óra a két öreg zsidó volna leskelődés közben s a ködös-venerikus kancsó a fürdő Zsuzsanna. A kancsó oválja elmondott minden emberi-

leg mondhatót a szerelemről: a mellek buckáit (ingek, kombinék, blúzok fészkeiben langyosan pihenő két madártojás), az arc oválját, a vállak vízből kibukkanó fóka-csuszkaít, az anus tompult duplaságát. Az óra ketyegése pontosan kifejezte szerelme lényegét: kiaszott öregúr, sovány, pedáns, rágalmazó, onanizáló, — a ketyegés, a percek gépies vérkeringése kiszáradt testében egyszerre jelentette a vágy meddő lár-máját, a csak elképzelt, de valóságban soha el nem hulló magvak teoretikus kopogását s a kéjjel fogalmazott pletyka, pontosan minden szűrős gyöngyszemében kifaragott intrika szavainak szakadatlan egymásutánját. A szék egész másképp nézte Zsuzsannát: támlája szerény, ügyetlen ölelés-próba volt, az ülés lapossága prózai morfondírozás egy könnyen kezelhető feleségről s a kissé szátálló lábak a »hiába, hiába« (egyáltalában nem pesszimizisztikus »hiába«) sóhaj-szobrai . . .”

A *Fejezet a szerelemről* tehát mind a „végső kérdések egyszerű dondai világát” („ahol az »igen: nem« és a »nem: igen«, ahol minden végső önellentmondásba pattan ketté s ahol minden paradoxon nihilisztikus egyértelműségbe csillapodik vissza . . .”) megidézte — a szerző eszmei törekvései jellemzőjeként, mind pedig a „végtelenségig mikroszkopikus felület-elemzés” lehetőségeit előlegezte, amelyek „az emberi szenzibilitásnak és logikai tovább-atomizálásnak segítségével készülő tökéletes felület-leírások, »örült« másolatok . . .” — módszerének már a *Praeben* megtalált lehetőségeivel.

Éppen ezért a *Fejezet a szerelemről* Szentkuthy egyik legfontosabb műve: a *Praeben* megszületett világkép itt emelkedik a tudatosság fokára, s itt válik szépirodalmának alapvető tényezőjévé. A való világ és az imitáció — a barokkos szürrealizmus képletébe itt tömörül, s válik elvvé és módszerré egyszerre, ellentéteik gazdagságában:

„És maradtak a dolgok, minden értelem, jelentés nélkül. Maradt a Tivoli-park; a gyökerek minden titka a földben, retkesen ormótlan, kígyósan diplomatikus vagy érmésztől tört gyökerek; széles törzsek durva recékkel, karcsú, lányos ágak csuszamlós sima héjjal, s a levelek ezer változata: lecsüggő fürtök, fodrászosan onduláltak, parasztosan tömpék, szendék és dekadensek, különcök és spízsek — de kinek volna kedve hozzáfogni az »értelmük« elemzéséhez? Hiszen már a legszárazabb katalógusba foglalás is mítosz és metafora, már a név is megfosztja őket szüzességüktől, attól a misztikus (az örjítésig misztikus) és attól a praktikus (az örjítésig praktikus) vonásuktól, hogy *vannak* . . .”

Ez a „van” foglalkoztatja majd Szentkuthyt, s ezt jeleníti meg az imitáció, a barokkos szürrealizmus segítségével a harmincas évek végén írott műveiben.

3./ Szentkuthy „Szent Orpheusza”

1942-ig Szentkuthy Miklós hat nagyalakú füzetben adta ki a *Szent Orpheus breviáriuma* című „készülő művének részleteit” — mindmáig legnagyobb arányú szépirodalmi vállalkozásának bevezető részleteit, amelyek impozáns tervet sejtetnek, hiszen a hat füzet majd nyolcszáz oldala is még csak „breviárium”, bár enciklopédikus törekvések voná-

sait hordozza: az egyetlen fókuszról ezer sugárral kitörő művészi ihlet útjainak változatosságát, gazdagságát revelálja. Ahogy a húszas évekbeli szürrealizmus Déry Tibor nagy regény-kompozíciójába torkolt s kapta meg „végső formáját” és lezáró teljességét, úgy hordozza Szentkuthy Orpheusza az írónak azt a szürrealisztikus igényét, amelynek „emberiológiáját” a *Praeben* láttuk születőben lenni.

Nem véletlen tehát az Orpheusz-téma felbukkanása Szentkuthynál is: a barokk opera és a szürrealizmus jelképes hőse, Orpheusz, az „alászállás”, a pokoljárás képzeleinek mitologikus alakjában éppen az a kétarcúság van jelen, melyhez Szentkuthy írói természete annyira vonzódik, hiszen a megjelent hat Orpheusz-füzetben közvetlen célja az volt, hogy „minden lehetséges emberi tapasztalat logikai és lírai katalógusát” teremtsen meg (*Eszkoriaál*), „önemésztő leltárt” készítsen (*Fekete reneszánsz*) munkába fogva „végtelen szenzibilitását, határtalan impresszionizmusát”, ugyanakkor elnyomva érzelgéseit és princípium-szomját (*Fekete reneszánsz*).

A nagy vállalkozás eszmei sugallata, ihletének ősforrása a szürrealizmus gondolati törekvéseinek bűvkörében van, az ember és természet egykori teljességének, édeni állapotának a tudatából és újratereztetésének vágyából nőtt ki: Orpheusza oda utazik, jelképében a visszaperlést ígérve:

„... Mindnyájan szeretnénk olyanok lenni, mint a körülöttünk levő természet, eldobni emberi gúnyánkat, mint bosszús zsoldos veszített csata után a szégyellt kardot — mire jó, ne titkoljuk, mire jó ez a sok emberies embertelen emberség, súgjátok meg nekem, rettentő diszkrét komédiásnak, valljátok be, mire jó, mi örömünk benne . . .

Csak ilyen gazdag lelkű költő csinálhatja veletek azt, amit mindig akartatok, hogy csinálják veletek: vallás nagy titkai, természet dús szépségei, történelem ős céljai, szerelem vak fényei — ezek legyenek egyetlenegyek, ne öljék egymást, ne zárkózzanak el egymás elől, ne száműzzék egymást, hanem olvadjanak egybe: a legszerelmesebb csók legyen a leghívőbb ima is, a történelmi hősök legpirosabb kardja legyen a májusi bokrok legelső rügye is — hiszen olyan egy minden, nem lehetnek a mindenség nagy égbölcsei bástyázott hősök és szeretők, virágok és istenek olyan különböző fákból faragva, hogy ne találkozhassanak egyetlen mámortól és bocsánattól virágzó nyári folyamban . . .”

A *Vallomás és bábjáték* című füzet Orpheusz-komédiájának prologusában hangzanak el a fenti gondolatok, bizonyítva, hogy az Éden-képzet, amely már a *Praeben* is megjelent, az Orpheusz-füzetekben „eszmei központtá” vált, azzá, amit a művek *mögött*, prae-állapotukként értelmezhetünk. Szentkuthy ugyan, aki a „tudat vonalán halad”, ezt a „természet legősibb korszakába való öntudatlan visszakábulásnak” nevezi és „süket paradicsomi álmot” emleget, s miközben a „legősibb élet” kettős arcát jellemzi, mondván, hogy van egy szivacsos és egy megkövesedett arca, a plazmatikus „tisza lét” tudatától nem szabadulhat: művészetének mágneses sarkát ez a képzet adja, s delejének hatása alatt hősei (életük egy-egy pillanatában) figyelme arrafelé fordul. Szentkuthy ugyanis legszívesebben a világ „nagy élő geológiai rétegeit” történelmi

idők érintői mentén metszi, s a „város” képzetében látja egységét — ismétcsak „szentkuthyas” megoldásként:

„Egy dolog van: ilyen várral körülvárolt város, melynek kulcsai vannak. Ez egység, ez emberi, ez élet; egyszerre történelmi kompozíció, a szó legszárazabb összhangzattani szigorában, és vegetáció is, istenek és érdekek anarchikus, önemésztő enyészete. Ennek a megkomponált maszszivitásnak, heraldikus végességnek édes jelképe a kulcs... Az emberiség: vagy váralakú városban van, vagy sehogy. Hogy én a misztikátlan teljes életnek voltam istentelen külsejű istene, annak egyik legragyogóbb bizonyítéka az én város-mániám: várat hódítani, várat építeni és örökre a vár-delírium színeiben úsztatni lelkemet. Egy csomó európai számára egy görög meztelen férfi-szobor már a végesség és végtelenség... egyesülésének jelképe... — pedig én tudom, hogy az nem lehet az, hanem csak a város. Toledo, a Greco viharzó vásznán; Ragúza a velencei követ selyemtérképén; és Fathpur Sikri, úgy, ahogy én akartam...” (*Europa Minor*).

Ha Pythia és Kréta között kell választania, Szentkuthy Krétát választja. „Pythia a tiszta örület — mondja —, a morfin-delírium, — Kréta pedig a tiszta ősvilág, a bikaölelő Pasiphae és a gyermekfaló Minotaurusz birodalma, egyszerűen az őszállatok félelmetes paradicsoma...” S tegyük hozzá: a labirintus világa is, az „építészeté”, melynek mitológiájában Szentkuthy művészetének egyik alapelvére ismert. „Atlantikus mámorú szív és euklidesz-világosságú agy” — mondja önmagáról, s Brunelleschit választja kedves hőséül — az lesz Szentkuthy nagy regénytervének Orpheusza. Művészi hitvallását is ezek a mozzanatok szabják meg döntő módon, s míg perbe száll azokkal, akik elvontsággal vádolják, s akik azt vetik szemére, hogy kerüli az aktualitásokat, a következő ars poeticát írja meg:

„... Művészi cél? Nincsenek művészi céljaim. Szervezetem van, életkényszerem, szemek, fülek, idegek belső kész végzete, s ugyanakkor tiszta intelligencia, csillogó, bő-rajzú raison, mint egy óriási spanyol hajtű, mely a tarkó tájáról emelkedik arab cirkalmaival a hajfűrtök latin vihara fölé. Hogy vallásalapító-temperamentum vagyok-e vagy művészi? Mit érdekel engem? Tudom, hogy a valóság nagy-nagy izgalom, tudom, hogy én atlantikus-mámorú szívvel és euklidesz-világosságú aggyal járok a valóság szenzáció-paradicsomában, s végül, harmadik axiómá-képem, tudom, hogy a valóság és szenvedélyes-értelmes egyéniségem között valami kapcsolatot kell teremtenem, a magam megmentésére, narkotizálására. Hogy ez a viszony aztán matézis vagy opera, vallás vagy filozófia, idegbetegség vagy hallucináló gyávaság — oly bagatell kérdések a három princípium mellett, hogy még felemlíteni is nevetséges...”

(*Fekete reneszánsz*)

Az Orpheusz-textus tehát alaptörékvéseiben megismétli a *Praeből* kinőtt *Fejezet a szerelemlről* című műve eredményeit, egyben azonban a tudatosság oly nagy hangsúlyával egy „magasabb fokra” is emelkedett művészi szándékok megnyilatkozása is: szürrealizmusa öntörvényei kiteljesednek, szerepük, helyük precíziója egyértelmű lesz, a történelmi

környezet véglegesen a Szentkuthy-művek színpadává válik, s a barokkos szürrealizmus (Szentkuthy szemléletében mindenfajta irracionális tagadásaként) mintegy végső lehetőségeinck teljében és autonómiájában lesz adottá. Egyértelműen tagadja tehát az irracionális valóságélmény „érzelgős-bűzös elnevezésének” a jogosultságát, s „egyetlen bon sensként” a „józanabb és egyszerűbb klasszicizmus” fogalmára esküszik, miközben Brunelleschi, Monteverdi, Borgia Szent Ferenc, az öreg Tibériusz, a fiatal Tudor Erzsébet, Dzsingisz Kán vagy Casanova alakja körül építi fel történelmi kulisszáit, melyek distancia-igényét eleve biztosítják, lehetővé téve, hogy „az adott téma dekoratív kidolgozásában” lelje örömét, mintegy kiteljesítve és alapelvivé téve a szürrealizmusban előtte rejtetten ható dekoratív tendenciákat. Másfelől szerepjátszó kedve érvényesülhetett, sokkal erőteljesebben, mint a látszólagos szubjektivitást reveláló alkotásokban. Szentkuthy ugyanis az Orpheusz-füzetekben tudatosan dolgozik színpadi lehetőségekkel, a barokk-opera eszményének sugallatai hatása alatt, a barokk építészet nagy formákat kedvelő, egyben azonban szélsőséges ellentéteket is harmóniában látó természetének útmutatásait követve. S felszabadítva játékos ösztönét is: a művek oly kiabáló anakronizmusának többek között a játékosság is kihangzása — abban a sajátos klasszicizmusban (amelyre mellékesen a harmincas évek végén és a negyvenes évek elején egy egész művésznemzedék esküdött Magyarországon) a kultúrának megkülönböztetett szerepe volt, miként azt Lovass Gyula bizonyította nemcsak külföldi analógiákkal, hanem többek között Szerb Antal és Szentkuthy Miklós művészetére való hivatkozással is. A kultúr-élmények intenzív felhasználása, a szabad elrendezés öröme ígérte a „játékosságot”, amely amilyen mértékben szürrealisztikus megnyilatkozás, olyan mértékben az alkotás „anyaga” is, a művészi építkezés „téglája”, fikciót tagadó fikcióként.

A tudatos, a játékosság szerepét kapott anakronizmus Szentkuthynál nemcsak részletkérdés: művészi elvének fontos eleme is, jelenléte törvényszerű a Szentkuthy-művekben, s így a „történelmi regény” egy sajátos formáját teremtette meg a *Fejezet a szerelemről* kezdeményeiből. Olyan „történelmi” regények Szentkuthyí, amelyekben az író a jelenből kiindulva a jelenbe ölti vissza fonalát, mintegy a maga „modern” műveltségével ruhazza fel történelmi hőseit, közben a maga elvén belül „korhű” is, minthogy rendszerint „operaszínpada” megtervezéséhez, alakjai elrendezéséhez, a szituációk komponálásához az egyes korok festészetét használja fel, megelevenítve azokat. „Elidegenítés-technika” tehát Szentkuthyé, de ugyanakkor végtelenen szubjektív is, de szubjektivitása ugyanakkor „objektív” benyomást kelt — az olvasóban keletkező benyomás sajátossága ezekből az összetevőkből alakul ki.

„Lehet, hogy már nem egy helyütt leírtam azt a tényt, mely szerint az elmúlt korok iránti érdeklődés két részből áll: egyrészt csodálkozunk, hogy régen, mondjuk a császárkori Rómában, minden milyen *más* volt, — másrészt meg élvezzük, hogy az emberek *ugyanolyanok* voltak, mint ma, jellemük nem változott, ugyanazok a lélektani típusok variálódnak, csak más színpadi öltözékben akkor is. Lehet olyan művet írni tehát, mely a különbségeket, lehet olyat, mely az azonosságokat hangsúlyoz-

za...” Az elmélet iránti vonzalma azonban nem elégszik meg ezekkel a konstataciókkal, s mintegy műhelyének titkait is leleplezően vallja:

„... Állattani analógiáktól erősen átitatott, tragikus és kételkedő, korok játékszerein felülemelkedő, gyermekesen zárkózott és arisztokratikusan merev külsejű humanizmus: kissé hosszú definíció, de valami efféle magyarázza Brunelleschi, Monteverdi, Borgia Szent Ferenc, öreg Tibérius és kamasz Tudor Erzsébet figuráim nyugtalan anakronisztikusságát. Mért ragaszkodom a kor külsőségeihez, mikor az ember nevű állatfaj belső egyformasága érdekel? Vannak például »forradalmár« típusok: oly mindegy, hogy miféle eszmék változtak az évezredekben keresztül, az illető típus mindig az éppen aktuális forradalmi elvet képviseli, — ha a reformáció idején él, akkor huszita, ha a múlt század végén, akkor radikális szocialista, ha Rómában, akkor Marius propagandistája, ha a kőkorszakban, akkor az első nagyszájú rézolvastó s így tovább, — oly elhanyagolható efemeridák a huszitaság, szocializmus, Marius vagy a rézhegyű nyíl, — a lényeg a forradalmi »alkat«, ahogy újabb... szóval mostanában mondják. Ennélfogva egész természetes volt számomra, hogy Borgia Ferenc Freudról beszéljen, Monteverdi Amiel naplóját idézze, a háromezer év előtti kínai császárnők a spanyol barokkot bírálgassák — van örök »Freud«-típus, mely nyilván előfordult Borgia Ferenc korában is —, van örök »Amiel«-típus s azzal találkozhatott Monteverdi is —, csak éppen nem Amielnek, hanem mit tudom én milyen Roverellának hívták, s nem ilyen Journalt írt, hanem diplomáciai jelentésekben fejezte ki magát, de viszont mégis »Amiel« volt keresztül-kasul. Anakronizmusaim, bármily nyugtalanítóak is tehát, ezen a megfontoláson alapultak, — jelentéktelennek találok a középkor és legújabb kor különbségét e két korban szereplő emberi jellemek örök azonosságá mellett...”

A képlet Woolf *Orlandójából* ismert, csak hogy ami abban alkattani ötlet, Szentkuthynál már elv, melynek mechanikája egész regénytervében érvényesítő hatását, következőképpen eredményeik is különbözni fognak. Annál is inkább, mert Szentkuthy „anakronizmusát” kiterjeszti a művészetek világára is — utaljunk pl. Brunelleschi alkotta „de-humanizáció új tízparancsolatára”, vagy a Kandinsky-analógiára, s arra, hogy antiművészként jellemzi, akiben az „abstraktio pathologica” dolgozik. Szemszögéből tehát jogos az az állítása, hogy: „Csak egyfajta műalkotás érdemli meg a mű nevet — amely nem egyéniség kifejezése, hanem egy (minimum) ezeréves kultúrhatomány fáradtan tarkálló elemeiből összerakott »pattern«...” — maga is szüntelenül ezzel az ezeréves kultúrhatománnyal dolgozik, és az analógiák telitalálatainak villanásait idézi elő.

Amit Szentkuthy „efezusi hármashangzatnak” nevez, az a kultúranyagának sajátos kezeléséből eredően az „alászálló” Orpheusz útjának állomásait is jelzi: „... Először csak állati mítosz, ahol kérdés és mítikum még egyetlen baromi reflex; majd a görög mítosz, ahol az állati gyökér és a kivirágzott szobor keverednek... végül a tiszta elvontság, az intellektualizált dogma...” (*Fekete reneszánsz*). Az európai kultúrhatomány, Szentkuthy felfogásában, éppen ezt a „tiszta elvontságot” revelálja, s ez az a szféra, amelyben a legszívesebben mozog, s ebből

a pozícióból hadakozik a „spanyol vegetációjú szürrealista nyomorúság ellen”. Ennek a kontextusában ragyog fel azután Szentkuthy szépség-élménye is, hogy a szürrealizmus végső kihangzásaival találkozók:

„... A szépség csak akkor szépség (és egyáltalában valami csak akkor valami), ha organiztikus nihilbe vezet: ez alatt valami minden mítosztól és klinikától, minden hitvány kis-romantikától megtisztult mámort érték, sem testen, sem tarcse-on, sem megszállottságon, sem természetesen nincs hangsúly — maga ez a tiszta boldogság. Ebben az állapotban a külvilág képei s a lélek belső elemei édes szédületbe hullnak, minden mindegy, — értéktelen, de bájosan csiklandó formák a dolgok, az irracionális hárem-maskaradéja...” (*Europa Minor*).

A „tisztaság” ugyanis Szentkuthy vágy-képe — legyen szó az emberről, akit Szentkuthy „empedoklészinek” szeretne látni, s az ember „alapképleteit” szeretné felfedni, megragadva azokat a helyzeteket, amikor csak ember az ember; essék szó a szerelemről, amely csak akkor „az élet maga”, amikor „mint egész állítja elének magát”; vagy vizsgáljuk azt „a tiszta érzékletes impresszionizmust”, amely művészetének asszociációs alapja, minthogy túl van az impresszió kritikus pontján. Természetesen ez a tisztaság és teljesség-képzet közletről sem egyszerűséget sugall: barokkos „tisztaságra” és „teljességre”, „egészre” kell gondolnunk, minek Szentkuthynál a Grimani-palota a jelképe, amelynek részleteivel kapcsolatban el lehet mondani, hogy „tiszta primum malumok”. S ebből tovább: a részletek ünneplése és „teológiája” következik, Szentkuthy oly jellegzetes „nüánsz-érzéke” vallomása („Különös fordulása a világnak: régen az volt a »theos«, ami ezer részlet-szilánk felett az egész, az örök anti-nüánsz és anti-efemer volt: ma meg éppen ez az efemer és ez az ultra-nüánsz kelt olyan benyomást, mint a régi szentekre a megjelenő Isten...”)

Közben pedig és minden oldalon „szenzualitás és matézis”, „emlék és valóság két lehetetlensége”: „Érzékszerveim óriási kilengésekkel fogadják a valóságot” — mondja Szentkuthy, s harmóniába egyesíti racionalizmus-igényét azzal, amit „női húsban konkrét álom-anyagnak” nevez, minthogy „efezusi hármashangzata” lépcséitől nem tud szabadulni: ráció-vágy, de alatta az érzelmek vulkanikus őskora lappang, mit prózája képvilága oly egyértelműen elárul. Idézhetnénk a We-erdő szépségét ecsetelő részletet, a szürrealista mesebetéteket, Szentkuthy „Ódáját” az *Eszkoriaál* című kötetből („... S ekkor jutottam a lép-artéria elé: fenséges korall-színű kígyó, amint fagyosan tekereg a hasnyál-mirigy kukorica-mozaikja s a lép lilás, arisztokratikus tárnics-virága között...”), s ugyanerről a képzetről szóló passzusát a *Cynthiából*: „Virágoszatok körülötte cambridge-i park, erdő, s garden partyk éjfélí driádjai! Mindenekelőtt ne felejtsetek el Cynthia lábait, vékony cipőjén is átpúposodó kis bütykeit...: ti falusi patakban lélegző algák, apró üvegcsereznyék, afféle kis galamb-gallérral körülkerítve, Stuártosan, mint az én tubáim a kápolna-ablakon. Hogy nyüzsöghettek ezek, az érdes bőr, árbocoló izmok, pendítlen vénák és bazalt-recés szaru körül!...” Mert ráció-igényével összhangban ott az „isten-tenyészet” is — az ember létezéséből sarjadó, embertelenséget és nagyon is emberit hirdetve egyszerre.

Sajátos „szürrealizmusát”, melynek nagy íveit rajzoltuk eddig, kísérik elsősorban a szürrealizmusban uralkodó művészi jegyek: „Gondolatközlésének eszközei: a képzettársítás, a metafora, a magasabb értelemben vett szójáték, a tényekben rejlő paradoxon- és szimbólumlehetőségek mohó kiaknázása majdnem mindig együtt van egy-egy önálló szakaszba tömörült gondolatsorának spektrumában, csak éppen az egyes színek mezői tágulnak vagy szűkülnek...” (Vajda Endre). Mert Szentkuthy barokkosan „szertelen” ezeknek az elemeknek a használatában: barokkos tirádák, asszociációkba átcsapó impressziók, analógia-halmazások, jelző-tobzódás a jellemző megnyilatkozási formája. „Európai szemmel ezek az analógia-halmazások tán csömört okozó érzékiségnek, határt nem ismerő metafora-halmazásnak látszanak, melynek célja plasztikus valóságokat még plasztikusabbá tenni, — pedig épp az ellenkezőjéről van szó: absztrahálásról és nihilizálásról. Vagyis itt a »részlet-bujaság« és »nihil« éppoly egymást feltételező viszonyban vannak, mint azokon a festményeken, melyeket a zsidó handlé katalógusához használt. Az érdekes éppen az ezeken a képeken, hogy festőik számára, lélektanilag és rajztechnikailag egyaránt, mi sem természetesebb, mint hogy a végtelenül hű realizmusból egyetlen kertelés nélküli lépéssel lendüljenek át a végtelenség ábrázolásába...” (Europa Minor). Ezt tapasztaljuk a rabszolgálynál mellének leírásában éppen úgy, mint Szentkuthy Ragúza-álmának realizálódásában — mintegy témától független módszere bizonyosságaként.

A rabszolgálynál így idézi meg:

„... S nézd a két kupoláját: azt, melyet beborít labda-mohaként a bárony, hol eltakarva, hol kidomborítva formáit, mint ahogy hullámok szokták a nőiesen oválozott hajókat; s aztán a másikat, mely szabadon világít rikító-zöldre festett bimbójával, mintha füveket, lombokat és fenyves-mélyi tavakat akarna táplálni vele — maga is rügy, szúrós fakadás. Nem olyan lágyan íveltek-e, hogy lágságuk által Hsia Kuei hegy-nyelő ködjeihez hasonlóak: csupa folyami pára, mélyvölgyi gőz az egész, fátyol, füst és tejút, tavaszi szürke eső és alaktalan Hold-udvar e két mell, — mintha szárnyak volnának, mintha az lenne mindegyik, amit a kilikai zsidók »psychaim«-nak neveznek. S minden harmonikus gömbölyedségük mellett benne van a lidérces völgyek romantikája, a meteorpályák örök ingadozása a ptolemaiosi és a cikcakkos vonal között: a két gomba közé úgy nyúlik a mellesont ezüstös mólója, mint egy kis félsziget, bevont vitorlájú hajócskával a végén, a földbe-süllyedt, lepkeszárnyként lapostetejű házakkal, pettylevelű nádakkal; a vékony láncon lógó csatt olyan mint a Hsia Kuei fá; egy kicsavart ág, egy-egy mozaik-bozont a ködben...”

S íme, Szentkuthy Ragúza-festményének egy részlete:

„... Olyan ez, mint az európai zene: mindig ugyanazok a véglegesen rögzített hangok szerepelnek, de egy illanó moduláció vagy kózsza harmónia-ötlet teljesen új, minden ismert hangon túli, eddig soha nem hallott hang benyomását adja. Itt is minden a régi: a szinte léleksarlózó azúr; a tajték vagy almavirágszerű zárt kőfészek; és az aloe-szőrös hegyek. A tenger »végtelensége« nagyon is méltó ehhez a félsziget-rügyhöz vagy félszigetlevélhez: száraz, matematikailag élezett vég-

telen ez, a horizont terrorisztikusan éles, kardszerű vonal, ahogy az egész víztömegben is van valami puritán, prózai és szahara-szerű...” (*Europa Minor*).

Az Orpheusz-sorozatban megmutatkozott nagy írói ambíciók kiteljesedni nem tudtak: az utolsó, hatodik kötet 1942-ben jelent meg, s éppen ezért a mű kompozíciójáról nem is lehet szólni. Az erre következő esztendő újabb kötetek megjelentetésének nem kedveztek, s nyilván ezzel magyarázható, hogy Szentkuthy elméletírói kedve ébredt fel újra: néhány jelentős esszét írt 1942 és 1948 között. Szabó Lőrinc költészetét elemezte, amelyhez élményszerű kapcsolatok fűzik, különösen Szabó Lőrinc „keleti” verseihez, kimutatta József Attila és Weöres Sándor költészetének „szürrealizmusát” — jelezve, hogy gondolkörének mennyire központi kérdése volt a szürrealizmus, s mennyire időszerű Szentkuthy opusa és a modern magyar irodalom szempontjából egyaránt.

4./ Szentkuthy „történeti” regényei

A hatvanas évek Szentkuthy Miklós „történeti” regényeit hozták — melyekben az Orpheusz-sorozatot író és tervező szerző mintegy lehetőséget kapott arra, hogy ha alapvető intencióiban nem is változva, de „népszerűbb” formaruhában tovább mondja és tovább szélesítse az Orpheuszában megpendített problematikát, az „emberről” szóljon. Az Orpheusz-füzetekhez viszonyítva ezek a „történeti” regények egységesebbek, amennyiben ezt az egységességet egészen barokk modorban képzeljük el, hiszen a műveknek kiemeltebben van központjuk, mely köré Szentkuthy kommentáló kedve, impressziókra érzékeny szenzibilitása, analógia-mániája és asszociáció-tobzódása csoportosulhat: úgynevezett életrajzi regényeket” írt (a korszak divatos műfaja ez ismét!) — kultúrhistoriái stúdiumainak egyik lehetséges formájaként, tehát engedelmeskednie kellett a nevek iránti kötelezettségeinek is, minthogy Goethe, Händel, Haydn, Dürer, Luther és Cranach, Brueghel neve fix pontokként adtak: „történelmi nevek”, ugyanakkor Szentkuthy művészi szándékában a kommentárok alkalmi, az analógiák ugródeszkái is. Ők azok, akiknek nemegyszer a pusztá nevük körül sűrűsödik meg a művelődéstörténeti matéria, s máris az Orpheusz-füzetek világában vagyunk, Szentkuthy anakronizmust kedvelő hajlamainak virágoskertjében, valóság és valóság-fikció erőtereiben.

Az Orpheusz-sorozathoz viszonyítva azonban nemcsak a formai megoldások külsőségeiben észlelhetünk ezekben az életrajzi regényekben elterést — Szentkuthy enciklopédizmusa is módosult és megerősödött: „summa-írói” terve nőtt naggyá, mondván: „a világtörténelem summáját a legmaibb társadalomszemlélet alapján megírni, *művészeti* párként a tudomány kolosszális teljesítménye mellé — párként, de... a legalázatosabb szerénységgel...” (*A megszabadított Jeruzsálem*). Ennek formája a fikció kínálta kommentátorszerep s a glossza, melynek halmozódó részletei végül „sektákulum-sorozattá” állnak össze — a szerző gondolati univerzumában pedig barokkos „historiái moralitás-dráma” felvonásává válnak, az Orpheusz-ambíciókkal fogva ismétcsak kezét. S ahogy

az Orpheusz-sorozatban a velencei Grimani-palota a „látható” eszménye Szentkuthy művészi építkezésének, ezekben az életrajz-regényekben a Goethe-regénybeni Strassburgi Dómé ez a szerep:

„... »Frivol« vallomásaiban is művészi rendet óhajtottam és ennek eszményképe ez a Dóm volt. Romantikája, németessége (pedig, ugye, az igazi gótika francia?), a hódító monumentalitás, a szerkezet fenséges egysége és közben az ezer realista részlet a szobrászok valóban frivol és evilágias jókedve szerint...”

A „fent”-nek és a „lent”-nek, az ünnepinek és a hétköznapiaknak, az „öskornak” és a barokkos modernnek az ellentétei ezer változatban találkoznak harmóniakat csalva elő Szentkuthy regényeiben, melyeknek ellenpontját a Bizánc- és Velence-képzetének variációi adják — e harmónián túl pedig azt a „mediterrán kacérságú elíziomot”, ahová figyelme, bárhonnan is indult el, Kínából vagy a ködös Albionból, szüntelenül törekszik. Egy másik koordináta-rendszerben a szélsőségek egyfelől „az opera-világ vagy a feneketlen önvallomások világának” dialektikája mutatkozik meg, amelyből további kettősségek adódnak a Dóm-képzetből következően: „a természet örültséggel határos változatossága” és az akasztott ember képe, a kórbonctani tárgyilagosság, mikroszkópia és a „tavaszi költészet”. Mindezek pedig a „natura és matéria tüzes kincseinek” fogalomkörében találkoznak — Szentkuthy bölcséleti megnyilatkozásaként, fonákjukként pedig ott a „fekete realitás”, melyről Händel-regényében beszél a szerző, mikor „a szinte még megváltatlan állati rész az emberben” gondolatot veti fel — egyszerre vállalva is, tagadva is a szürrealisztikus intenciókat.

Szempontukból Szentkuthy sajátos viszonya a szürrealizmushoz bír elsőrendő jelentőséggel, minthogy ezekben a regényekben, a negyvenes évek során írott tanulmányai vonalán állva, éles polémiát folytat a szürrealizmus „franciás” vonulatának törekvéseivel, s azokban az ösztönök mélyébe, az ember ösvilágába hatoló kutatások tüneteivel. Szentkuthyt, akit a „tudat mélye” foglalkoztatta és a művész prae-állapota, az évek során a racionalizmus barokkos teljességének a szféráiba költözött, ugyanakkor az „ösvilág” iránti nosztalgiáit sem tudta legyőzni. Az Orpheusz-füzetekben még gazdag részleteit találjuk ennek a vonzalomnak, mintegy mitológia-tagadása árnyékában. Itt, az életrajzregényekben „kulchősei”: Händel és Goethe is szembenéznek a kérdéssel. Händel Izráeljának kommentálása közben írta:

„... De ha az ilyen bűvészkedő utánzások legalsó pólusán a vurstlickek állnak, úgy a másik végen, a másik pólust: az egyiptomi sötét-ség-kórus képviseli...”

Ez a bolyongás, ez a sejtelmesség, ez a kísértetekkel, halállal, mindentől való tragikus búcsúzással rokonkodó vagy negyven taktus: George egyik legfeketébb vallomása. Az operai Orpheuszok pokoljárása után: ez valóban a titok, a lélek mélye, az élet esetleges értelmetlensége...

Itt görög alvilág ködképei, a zsidó nép világossága a Nihilben, a George életének minden szomorúsága, a keresztény Passiók éjszakája, Krisztus halála pillanatában, — a történelem bűne, hogy az ember erkölcsi és értelmi képességeit és óriási lehetőségeit eddig taposta — minden halot-

tak halottaknapja —, a természet éjszakai Nápolyban vagy Londonban: minden együtt van...”

Goethével pedig így tünődik:

„Kréta-korszaki gyűjteményében fantasztikus állat-lenyomatokat és állat-figurákat láttam: lándzsahegyes kagylókat, gyűrűs fürt-csigákat, voltak zápfog-alakzatok és obszcén nőgyógyászati tematikába tartozó minták — egy-egy legyezős kagyló egészen »modern« volt, mások az ember testének valamelyik szervére, légcsőre, hántott makkra, zsugorodott vesére emlékeztettek. Szédültem a Föld életkorának régiségétől, izgatott, hogy mégis maradt belőle valami; érdekelt, hogy bennünk emberekben mi maradt meg ezekből a márványos hernyó-formákból?...”

Ugyancsak Goethe vizsgálja a férfi spermájának a mozgását, s állapítja meg, hogy „a természetben álmokör és a vitustánc igen izgató módon váltakoznak...” S nála Dürer „szürrealista” képeket fest, viszont Bosch „szürrealizmusát” elveti és megkérdőjelezi:

„Később egészen más tájakat is festett Albrecht — háttérképpen —, azok már nem voltak ilyen memoár-vázlatok: ott eleresztette fantáziáját, lehetetlen sziklák szöknek a magasba, szélverte szökőkút se bolondabbul; halott csontra emlékeztető kopár törzsek, ezüst- és aranypárazatú lombok; rohadó hajóbordák, buzogányok, halszállkák és akasztófák, madárijesztők és elvetélt krucifixek lettek Isten erdejéből, az ember azt se tudta, ősz-e, tavasz-e, vegetáció születése vagy lidérces kriptája. A Tízezer Keresztény Vértanúságán már olyan ez a félig reális, félig hallucinált világ, mint az 5 Aلدorfer kortársának erdői, ahol Szent György eltűnik a levélörületben, s ahol valóban csak bak szatírok és parázna nimfák érezhetik igazán otthon magukat...”

S míg Szentkuthy művészetének „mozgása” — a konstans elemek körül teljes kört ír le, hiszen a Goethe-regényben például ismét doktori értekezése gondolatához tér vissza („— És mi mindnyájan szeretjük az újat, a vadat, a régi művészetben is azt, ami bolyongó elősejtelemmel már sokkal később fele mutat: nohát itt olyan színeket és árnyalatokat láthatunk már /noha a XVII. században vagyunk/, melyekből még a XX. vagy XXI. században is fognak pákosztosan és tolvajkodva nyalogatni a festők...”) — egyfelől a Maupassant-nak „egy mai író szemével” látott képét rajzolja meg, azokat az elemeket helyezve előtérbe, amelyeknek különös nyomatékot éppen a szürrealizmus adott („Realizmus, giccs, rémdráma, lélekkórtan, olcsó feltűnést keltés, önijesztés és kispolgárok ijesztgetése...”), s azokat, amelyek legalább olyan mértékben Szentkuthy-éi, mint amennyire Maupassant-t jellemzik („Maupassant... nagyszerűsége többek között abban áll, hogy benne a legvilágosabb értelem, a legsötétebb ösztönélet, a szinte legyőzhetetlen betegség közben, mindent magán átélve — harcol a flaubert-ien tiszta művészeti formáért — és bizony nemegyszer bevallja, hogy az értelem olykor kénytelen visszavonulni. Nem Pierre mondja-e a Péter és Jánosban, hogy: »de utoljára is az első természet maradt a győztes s az érző ember uralkodott el a gondolkodó emberen.«”). A Maupassant-könyv tehát a szürrealizmus-sal való küzdelmének új állomása is.

Az Orpheusz-sorozat és az életrajzregények intermezzójában készült két kisregénye (*Angyali Gigi!* és *Végítélet a jelmezkölcsonzónben* — mind-

kettő 1957-ben) amazok „égi” indítékaival ellentétben evilági tündériességet képvisel Szentkuthy életművében. A harmonikus mű az *Angyali Gigi!* — a szürrealista humor oly eleven hatásaival, a vicc és a nyelvi lelemény bőséggel.

Két tündéri lélek szerelmi küzdelme, tragikomikus játékka ez a regény, egymáshoz vonzó, de egymást taszító egyéniség kapcsolatainak a görögtüze világít benne. Hősei tréfára mindig kész mozdulatokba rejtik, ami bennük érzelmekben és egymáshoz való viszonyukban halálosan komoly. Szürrealistává a regényt azonban Szentkuthy sajátos nézőpontja avatja: vicc-metaforái és cselekmény-vágásai a szellemi fricska és a realitás között cikáznak, s egy bolond szerelem sziporkáiként vannak jelen. Költészetet hordozók ugyanis ezek a szellem-bukfencek: regényének van egy „szürrealista-irreális gajdoló, önkínzó, harlekines íze”, ahogy egyik regénybeli feljegyzése ezeket a költőiség-vonásokat definiálja. „Pizzi Cato Mortis, van-e szebb fülbevaló, mondd, Kleopátra ángyom, mint egy őszi darázs függeszkedő forгатagos Z-je a fülem mellett a szeptemberi napban?” — olvashatjuk végtelen képletbe szorítva a regény szürrealista költőiségének a világát. Középkori dómok nyelvöltögető, nyers földiséget képviselő szobrai idézi, egyben pedig annak a „játékosságnak” a megnyilatkozása is, amelynek lehetősége mind világirodalmi példákban, mind a maga életműve háttérében kísértette. Szentkuthynak a szürrealizmus itt felderengő területeire való kitörése azonban epizódikusnak minősíthető: egy lehetőséget kipróbáló újjgyakorlatként azonban az író szinte kimeríthetetlennek tetsző művészeti ambícióját és fogékonyságát példázzák.

JEGYZET

A tanulmány Szentkuthy Miklós művészetének teljes körét érinti ugyan, de abban elsősorban a szürrealisztikus jegyeket figyelte. Az „új regény” kínálta összefüggésekre most nem ügyelhettünk.