

Kolozsvári Grandpierre Emil pályakezdő évei (II.)

A magyar valóság extenzív ábrázolásának első kísérlete (A rosta)

Önéletrajzi regényeinek harmadik kötetéből, *Az utolsó hullámból* derül ki egyértelműen, hogy a másfél éves kolozsvári tartózkodás az épinali „felszabaduláshoz” hasonló jelentőséget kapott az életében: nemcsak személyiségének, tudati fejlődésének vonatkozásában, hanem az íróvá érés szempontjából is. Az „ember és szülőföld kapcsolata, a mítikus anteuszi érintés, mely nem sejtett erőket ébreszt a lélekben, megindítja a pangó képzeletet, felfokozza az idegek érzékenységet, új tulajdonságokkal gazdagítja az értelmet” — írja *Az utolsó hullámban*. Az *Erdélyi Szépművés Céh* kiadásában 1931-ben megjelent első regényét, *A rostát* a régi kolozsvári élmények és a középosztály szellemi örökségével szembe forduló új, lázadó egyéniség találkozása hívta életre. Ekkor már novellája jelent meg az *Erdélyi Helikomban*, tagja az erdélyi fiatalok irodalmi csoportosulásának, az *Új arcvonalnak**, Pécssett a *Batsányi Társaságnak***.

A *rosta* alkotástörténetét fontos mozzanatokkal motiválja Grandpierre ekkori eszmei, politikai tájékozódása is. A Webb házaspár, Bernard Shaw és H. G. Wells műveit tanulmányozva erős rokonszenv alakult ki benne a fábiánus eszmék iránt, e művek hatására ő is kialakította a maga — elsősorban az örökösödési jog eltörlésén alapuló — naivul utópisztikus társadalmi „reformterveit”. Az illegálisan terjesztett brosúrákból megismeri a marxizmust is. Később pécsi kommunista barátja, Fischl Ferenc kérésére röpcédulákat ragasztott ki az egyetemen, de a várható következményektől megrémült.

Számos önéletrajzi elem szövődik *A rostába*. De a regény kolozsvári és pécsi önéletrajzi rétegeiben — elsősorban a családi környezetben és az egyetem világában — *A rosta* főszereplője, Szabó Laci mégsem válik az író alteregójává. A regényhősökkel való azonosulás végig idegen marad Grandpierre prózájáról, amikor doppelgänger-típusú regénnyel kísérletezik, mindjárt ingoványos művészi talajba süpped (*Alvajórók*). Az életrajzi vonatkozású motívumoknál — a regény eszmeiségének és művészi értékének szempontjából — sokkal fontosabb az a tény, hogy a középosztály mentalitásáról, pszichikumáról szerzett tapasztalatait, amelyek Pécssett világosodtak meg, kristályosodtak ki benne, építette bele *A rostába*. Persze a középosztály szellemisége csak azt a nagyon fontos katalizátor-szerepet töltötte be e műben — mint ahogy későbbi művészetében is —, amely a magyar társadalmi problémák egyetemesebb jelentésű kritikai képét hívta elő.

Korántsem csak egy családi élet széthullásának szimbóluma a rosta, a könyörtelenül örülő idő, melynek szítáján kihullik az életből mindenki, aki nem képes felismerni a történelem, a valóság parancsoló realitásait. Szabó bíró — alakjában nem nehéz felismerni Grandpierre apjának személyiségjegyeit — élete soha el nem készülő nagy művét, „A magyar nép lélektanát” építgetve, a „valahogy nincs érzékünk a valósághoz” konklúziójából ezt a következtetést vonja le: „Javítani akarok, meg akarom mutatni másoknak, mi sodort a pusztulásba en-

*Az antológiával jelentkező *Új arcvonal*-csoportosulás tagjai Bányai László, Bélteki László, Dánér Lajos, Debreceni László, Flórián Tibor, Gagyí László, Jancsó Elemér, Janovics András, Kovács K. Jenő, K. Grandpierre Emil, Kovács György, Kovács József, László Dezső, Méliusz József, Ováry Eva, Szemlér Ferenc, Thury Zsuzsa, Varró Dezső és Vass Albert voltak.

**A Tegnapban a *Batsányi Társaság* tevékenységének mechanizmusáról, határozatlanságáról némileg ironikus képet rajzol ugyan, de az elismerés hangján ír a célkitűzések pozitívumairól: „Nagy és kicsiny bajok egész tömegét ismertük fel; sürgősnek ítéltük középosztályunk szellemi és élettani felfrissítését, feloldani a társadalmi osztályok annyi veszéllyel járó megmerevedését, kivívni, hogy a szomszédos népek nyelvét az ifjúság szélesebb körben tanulmányozza, és ilyenképpen behatolhasson műveltségükbe, megkedveltetni a gyakorlati pályákat a nyomokban jövő nemzedékkel, véget vetni az egészségtelen protekciónak. Programunk tehát nekünk is volt, ha egy felsorolást annak lehet nevezni”.

gem... úgy látom, mint szimbólum emelkedem a magyarság fölé. Kihullok a megváltozott időből s velem együtt kihullanak mindazok, akik olyanok voltak, mint én...". A bíró rádöbben, hogy az idő szavát felismerő reális cselekvés helyett egész életében csak az elvont, önmagától burjánzó „kötelességeket” teljesítette, amelyeknek semmi közük nem volt a valósághoz, élete kiürült, értelmetlenné vált, lényge, akarata elszakadt a családjától. „De mit számít négy ember sorsa, amikor egy nemzet életéről van szó” — kérdezi önkínzó fájdalommal. Persze a „nemzet” karakterében, gondolkodásában jelen vannak ugyanazok a tulajdonságok, amelyek őt, feleségét és — más-más módon — a fiát és a lányát is áthullajtották a rostán: a „fatalizmusnak dekorált lustaság”, a cselekvésképtelenség, a kritikai érzék teljes hiánya, a műveltség és a cselekvőképes intelligencia antagonizmusa. A bíró — egy paradoxonnal — ezt így fogalmazza meg: „minél műveltebb egy magyar ember, annál kevésbé intelligens és minél műveltebb, annál inkább intelligens”. Nagyon lényeges kérdéshez — a harmincas években frott regényeinek legfőbb dilemmájához — érkezett el már ekkor Grandpierre. A memória-kultuszra, a cselekvést lehetetlenné tevő túlburjánzó emlékezés-mechanizmusra épülő „műveltség” — a „csibrákyzmus” már most feltűnő jelenségeiről van szó — és a cselekvő, virulens „intelligencia” között tragikus ellentmondás feszül. Mert a bíró — mint ahogy természetesen maga az író is — csak azt az embert nevezheti „intelligensnek”, aki képes a cselekvésre. De a „műveltség” s főleg a társadalmi morál teljes hiányában az „intelligens” ember tettei szinte törvényszerűen fordulnak a gátlástalan, amorális törtétes irányába. Nagyon jól példázza ezt az egymásból félelmetes logikával következő két végletes utat majd a *Dr. Csibráky szerelmei* és a pandant-regénye, *A nagy ember*. Az az erdélyi kisebbségi sors, amelynek keretében *A rosta* társadalmi, etikai, pszichológiai problémái jelentkeznek, csak aktualizálja, s így mintegy tovább növeli e dilemmák súlyát.

Az eltékozolt, meddő életet szimbolizálja Szabóné sorsa is. Férje szavaival, az asszony egy „ontológiai fikció”, aki az idő állandó fáziseltolódásában mindig csak emlékezve és vágyakozva, tehát a *jelenben*, a valóságban sohasem élve, csak azt mondhatja el magáról, hogy „tegnap leszek, holnap voltam”. Fia egyetemre távozása és a lánya szökése után — egy román tiszthez megy feleségül —, „napról napra hízott a csend” körülötte. „A napok, mint régi hitelezők jöttek. Semmit sem hoztak s valamit mindig magukkal vittek.” Az asszony „tele volt el nem mondott gyengéd szavakkal, el nem csókolt csókok zsbongtak benne s el nem ölelt drága ölelések kúsztak belőle... Gondolatban körülnézett a világban, s nem volt senki, aki kinyújtaná értük a kezét, senki, aki várná őket, senki, aki elfogadná...”. Az önkínzó magányába zárult „férje mellett boldogtalan asszony meg sem próbál kitörni ebből a sivár, vegetatív létből, amelybe „a napok úgy jöttek, mint a szemeteskocsik. Megállottak a házak előtt. Mindenki beléjük öntötte huszonnégy órai életét. Az öreg gebe nyögve nekirugaszzkodott. A szemetes megrázta csengőjét egy másik kapu előtt”.

Ezt az elidegenítő, groteszk képi látásmódot fokozza tovább a „cselekvő” lányának, Mártának a mindenféle érzelmi kötődés ellen védekező cinikus élet-szemlélete. Márta figurájába Grandpierre — áttételesen — némileg a saját, az érzelm elleni ádáz „szabadságharcát” vívó korábbi énjét is beépítette, amelyet jól ismerünk a *Szabadságból*. Az „emancipálódó” nőnek ez a korán felbukkanó típusa majd számtalan változatban jelen lesz novelláiban és regényeiben, de ez a figura most még korántsem sejteti azt az ominózus határesetet, amelyhez akkor érkezik el Grandpierre, amikor már-már megszakadnak az intellektuális nőstény figurái, a „demokratikus párdúc” és az író közötti kritikai szálak.

Szabó Márta is ebben a fojtogató, kisszerű életben él, de roppantul unja a „kicsinyes tisztességét”, amelyből a kisszerűség, üresség másik szférájába menekül, a gazdag román katonatiszthez, Pávelescuhoz, az áhított ékszerek, selymek közé. A szerelmes Pávelescu amúgy is szimpatikus számára, hiszen „amolyan férjnek való anyag”, „kiváló műgyűjtő, aki a legkevesebb idő alatt, legkisebb fáradsággal a legtekintélyesebb szarvkollektiót képes megszerezni”. A korábbi kérését így mutatja be Márta: „Visszautasításkor öngyilkossággal fenyegetőzött és volt annyira figyelmetlen, hogy sohasem tette meg, bár én tőlem telhetőleg támogattam ezt a tervét...”. Grandpierre nyelvi leleménye, humora már *A rostában* is feltűnő módon jelentkezik. A hűvösen tárgyilagos, elidegenítően groteszk és a meghökkentően abszurd képek, párbeszédék, mondatok szerencsés szövedéké-

ből áll össze a regény eredeti nyelve — amely a realizmus és a futurizmus, expresszionizmus*** stíláriis ötvözete is egyben —, s amely csak időnként bicsaklik meg a staccato-szerűen ziháló, mesterkéltén rövid mondatok vagy a szellemeskedő dialógusok zátonyain.

Nagyon jó a regény szerkezeti felépítése is. A felbomló családi élet problémái katalizátorként hívják elő a magyar tudatvilág betegségeit diagnosztizáló elemzéseket, majd — Szabó Laci Pécsre utazása után —, az író külön-külön foglalkozik a bíró, a felesége és Márta személyiségével, sorsával. De — a leveleivel, Szabóné gondolataiban, majd később a kolozsvári látogatásával — ezekben a fejezetekben a főszereplő Szabó Laci is valamilyen módon mindig jelen van. Mégis, Szabó Laci személyiségének kontúrjai — a többi szereplő markánsan határozott jellemvonásai mellett — némileg elmosódottnak tünnek, sőt a pécsi jogászokodást megszakító, Kolozsvárra visszatérő fiatalember jellemében, tudatában már egy alapvető változást, elsősorban az eszmei zűrzavart és a világgal, a társadalommal szemben való teljes meghasonlás képét fedezhetjük fel. Az egyetemre készülő főhóst elsősorban a szerelem foglalkoztatta. Az „égi és földi szerelem” dualizmusa — Grandpierre felszabadulás előtti regényeinek egyik fontos lélektani és szexuális problémája —, még korántsem a későbbi kritikai szemléletmóddal, de már egyértelműen jelentkezik *A rostában* is. A szülővárosától búcsúzó fiatalember a tiszta, légiés leánnyal, Évával rója a mindennapi sétáit, mégis a vérmes, kizárólag a testi örömök iránt fogékony asszonynál, Dodónál tölti az éjszakáit. A Pécseni jogászokodó, de a fővárosi lumpolásokban is otthonos főhös életében egyre inkább barátja, a mindenféle eszmét, morált tagadó, a teljes erkölcsi nihilizmus „szilárd talaján” álló, ördögien cinikus és szellemes Márton játssza a legfontosabb szerepet. A társadalomból, az eszmékből, a morálból való totális kiábrándulás dezilluzionizmusa, a féktelen, hedonisztikus életvitel önzése, egocentrizmusa, az elementáris erővel vibráló tehetség, mely végül azonban az újságírói zsarolás és a cukrászdatulajdonosi jólét önelégült tespedtségébe süllyeszti, mindez egyszerre jellemzi Mártont. De mégis valami lázadó, nyugtalanító, a tisztánlátás kétségbeeséséből fakadó cinizmus árad lényéből, szellemes politikai „elemzéseit” a Horthy-rendszer éles kritikáját is jelentik egyúttal. A „kicsi ember morál nélkül nem nagy, de nagyobb, mint a nagy ember sok morállal” elvével a *morál* és az *öszön*, a meditáló cselekvésképtelenség és az amorális vitalitású cselekvés ellentéte jelentkezik *A rostában*, ugyanaz a konfliktus, amelyet a „műveltség” és az „intelligencia” antagonizmusával már megfogalmazott Grandpierre a bíró szavaival. De Márton Szabó Lacinak szóló megnyilatkozásaiban még érezzük a kritikuss jellemű tehetség erejét és a nihilizmus egész társadalmi, eszmei genezisét. Márton regénybeli utódjának, *A nagy ember* Gázsijának alakjában viszont már a teljes tehetségtelenség és amorális biztosítja a „cselekvő nagy ember” gátlástalan érvényesülését.

Kétségtelen, hogy Kocsis Márton erősen befolyásolja Szabó Laci egyéniségének alakulását is. Márton szerint az eszmék „ideáloknak tisztelt takarmányok”, új ideálok kellenének, mert a régiek „hullaszagúak”. De valójában az „univerzális erkölstelenségre” építő világnézetét, mert úgy érzi, hogy így szinkronban van az őt körülvevő világgal. „Nemzedékének” programját eképpen határozza meg: „Mi valahogy nem keresünk, ezt ma már mindenki tudja, mert sokakat ismerünk, akik kerestek ugye, s nem találtak”. Így az élet célja is felettébb gyakorlatias, „etikai” védőpajzsa az a megállapítás, hogy nemzedékük érvényesülésének kulcsa korántsem a tehetség — az elhelyezkedés mechanizmusában éppen a kontraszelekcio érvényesül —, hiszen Magyarországon „a zsenivédelem gyermekkorát éli”, „eddig csupán a kreténvédelem fungál”.

Márton cinikus vitalitásának árnyékában fokozatosan szürkül el Szabó Laci figurája. Jogi tanulmányait abbahagyva, Kolozsváron gyakorlati pályát választ — már-már úgy tünik, hogy Grandpierre csak azért helyezi el főszereplőjét Berger textilgyárában, mert ő maga alaposan ismeri ezt a szakmát —, amelyben

***A rosta expresszionisztikus stílusán érződik Szabó Dezső hatása is, akinek az expresszív képalkotása ekkoriban erősen foglalkoztatta Grandpierre-t, bár később tanaival és prózájának stílusával egyaránt élesen szembe fordult.

egyre rosszabbul érzi magát. A regény szempontjából egyetlen — bár nagyon lényeges — jelentősége van ennek a pályafordulatnak: az író erős rokonszenvennel és bátorsággal mutathatja így be a korabeli munkásmozgalmat. Szabó Laci az illegális kommunista mozgalomban aktívan tevékenykedő munkáslánnyal, Olgával való szerelmi kapcsolata közben ismerkedik meg a marxizmussal, s így erősödik fel benne egyre jobban a szimpátia Oroszország iránt. De teljesen félreérténénk a regényt, ha *A rosta* bátor, lázadó hangját Szabó Laci elhatározásával — hogy Oroszországot választja új hazájának — magyaráznánk. A főszereplő a gyártól, a munkásélet nyomasztó, robotos mindennapjaitól rémül meg, s ez a pánik egyre jobban eluralkodik rajta. A Szovjetunióról és a kommunizmusról valójában nagyon keveset tud, s ez is zűrzavaros, önámító, kaleidoszkopszerű képekként pereg a tudatában. Ténylegesen az életből végleg kiszorultnak érzi magát. Ez egyértelmű a regény befejezését elemezve: „Kellett az egész világ. Az autók, a ruhák, a nők, az ékszerek; a színház, a mozi, a tenger, a kártya, a vonatok idegenben járó kattogása és a pénz, pénz, számlálhatatlanul sok pénz... Gyűlölte azokat, akiknek volt, akik éltek...”. A kommunizmus és a szovjet társadalom, élet teljes félreértéséből — pontosabban a saját maga vágyalmához való igazításából — alakul ki benne a hívó álomkép, amelyben némi szerep juthatott még a „szabad szerelem” kapcsán Kolontáj asszony tanainak is. A bőség birodalmába vágyakozik, s amikor barátnőjét letartóztatják — a félelemtől is úzve — végül nekivág az oroszországi útnak. Tehát *A rosta* forradalmi üzenetét nem abban a tényben kell keresnünk, hogy Szabó Laci végül is Oroszországba menekül át: ez a hazaválasztás az eszmék félreértéséből és a főhős mohó, érzéki gazdagságra vágyakozó hagyományos álomképeiből következett. *A rosta valódi bátorsága*, politikai jelentősége a munkásmozgalom életének, mindennapjainak merész, realista ábrázolásában rejlett.

Bölcsészdoktori disszertációjának hatása a felszabadulásig írt regényeiben (Az olasz ismeretelméleti dráma)

1933-ban jelent meg Grandpierre bölcsészdoktori disszertációja, *Az olasz ismeretelméleti dráma*. A tanulmány elsősorban Pirandello forradalmi újítást jelentő drámáival foglalkozik, de ha pusztán a formabontás tényezőit vonultatná fel előttünk, nem kellene külön is foglalkoznunk ezzel a dolgozattal. A széles drámatörténeti és a XX. századi filozófiai világgépbe ágyazott elemzésekben — amelyekben persze lehetetlen észre nem vennünk a szellemtörténeti iskola hatását is —, elsősorban a modern ember pszichikumát vizsgálja a szerző. Vagyis az emberi tudat — és a tudatalatti világ — olyan problémái tudatosulnak benne, amelyek rendkívül fontos szerepet játszanak majd a lélektani központú, társadalmi érvényű tudati analíziseiben: az ezután megjelenő regényeiben.

A tanulmány bevezetőjében hangsúlyozza, hogy mindig egy író „világ szemléletét” kell megérteni. A „világ szemlélet” — lefordíthatjuk a világnézet, világkép fogalmára is — szerinte „olyan kis részben tudatos, nagy részben öntudatlan, állandó vagy fejlődő vízió, amely magába foglalja egy ember valamennyi sejtését, ismeretét, gondolatát a mindenségről”. A „világmagyarázó rendszerek” pedig „végeredményben irracionális élmények fogalmi kifejezései”. Ha valóban figyelmesen vizsgáljuk ezt a szöveget, akkor — a szellemtörténeti iskola és a bergsoni intuíció-elmélet domináns hatása ellenére —, már most fellelhetjük azokat az alapvonásokat, amelyek Grandpierre későbbi, kikristályosodott realista világ szemléletét, írói ars poeticáját jellemzik. Csak az arányokat kell módosítanunk: a „kis részben tudatos” tapasztalatok helyébe az empirikus, racionalista ismeretelméleti nézeteinek primátusát kell beleképzelnünk, a „nagy részben öntudatlan” „víziókról” — amelyeknek már a harmincas években írott regényeiben is viszonylag szerény szerep jut —, az „irracionális élményekről” pedig már ekkor is vallja, hogy meg lehet ismerni, a „fogalmi nyelv” segítségével pontosan ki lehet fejteni azokat. Vagyis csírájában már Grandpierre korai dolgozatában is benne van az a meggyőződése, hogy a látszólag irracionális forrásokból származó élmények, tapasztalatok, intuítiók megérzések nem az agnoszticizmus világgépét erősítik — amely mindvégig idegen az író gondolkodásától és művészetétől, —, hanem ellenkezőleg, a racionális gondolkodás segítségével lefordíthatók a világ, a társadalom törvényeit magyarázó realizmus nyelvére. A XX. századi olasz „ismeretelméleti drá-

ma" (amelynek Pirandello az igazi reprezentánsa) törvényszerű kialakulását vizsgálva, vázlatosan ír a görög drámáról, a „transzcendencia színházáról”, amely az „egyénség és a világrend kauzális összefüggésének fogalmi kifejezése”, „ember és fátum, ember és az igazságtevő Isten összeütközése”. A XIX. századtól az „immanens világszemlélet” veszi át szerinte a transzcendencia helyett az uralmat: „a valóság és a fogalom” többé már nem felel meg egymásnak, „kész, mozdulatlan, múlt, merev fogalmakkal” az életet nem lehet már kifejezni, „a statikus művészet helyébe a dinamikus lép, az örök emberi helyett az esetszerűen egyéni, a maradandó helyett a változás kerül az érdeklődés homlokterébe”. A modern polgári filozófiában és irodalomban jelentős szerepet játszó Bergsonnal kapcsolatban nagyon erőteljesen hangsúlyozza a „belülről szerzett intuicionális” és a „kívülről szerzett racionális ismeret” ötvözésének szükségességét.

Az Ibsenről és Hauptmannról szóló elemzései vázlatosak és félreérthetőek — Ibsen szerinte az „immanens világgépet” fejezte ki „racionális”, Hauptmann pedig „irracionális” eszközökkel —, Maeterlinck szimbolizmusával kapcsolatos megállapításai viszont ma is helytállóak. Annál alaposabbak viszont a Pirandellóval és általában a „teatro grottesco-val” foglalkozó fejezetek. Pirandello és a teatro grottesco szerzői szerinte „folyamatnak fogják fel a világot, tehát irracionálisnak. Művészi eszközeik viszont racionálisak”. A világ folyamata azért „irracionális”, mert a lét és a látszat, a valóság és a fikció között elmosódnak a határok. Ezért törvényszerű, hogy „a modern lélek megköveteli a tragikum és a komikum közötti távolság minimumra csökkentését”. Ez megint olyan fontos alapgondolat, amely Grandpierre későbbi tanulmányköteteiben minduntalan felbukkan és egész prózáját meghatározó szemléletmóddá válik. Így a XX. századi ember tudatát tükröző Pirandello-drámák „ismeretelméleti konfliktusa” a valóság és a fogalom közötti ellentmondás. Pirandello írja egyik alaptanulmányában, a *L'umorismo*-ban: „Az ismert folytonos, illuzórikus konstrukció. Ismereteink szubjektív eredetűek s így relatívek. A logika sem jelent semmit, mert az érzelmekből elvont gondolatokat csinálva, meg akarja merevíteni azt, ami változó, folyékony: abszolút értéket akar adni annak, ami relatív”. Mivel tehát a lét és a látszat, a valóság és az illúzió, az igazság és a hazugság között az emberek nem tudnak különbséget tenni — csak „a tapasztalat folytonossága” segít, írja Grandpierre —, a valódi emberi kommunikáció szinte lehetetlenné válik, a szavak csak üres elvontságot jelentenek, a személyiség megsokszorozódik a bennünk rejlő életlehetőségek számának arányában. Így tragikus konfliktus feszül a folytonos mozgásban levő élet s az életet mozdulatlaná tevő forma között. Az ismeretelméleti konfliktusból, a valóság-fogalom ellentmondásból adódik Grandpierre elemzésében „az élet és a társadalom konfliktusa”: „a szüntelenül változó élet és a mozdulatlan valóság összeütközése”. (A valóság itt a társadalmi intézmények összességét jelenti.) „Végelemzésben tehát” — írja — „az élet-társadalom konfliktus nem egyéb, mint a valóság-fogalom antagonizmus szűkebb körű megjelenése. A konfliktus ugyanis abból származik, hogy a társadalom éppúgy mozdulatlan és időben éppúgy mögötte áll az életnek, mint ahogy a fogalom mozdulatlanság és múlt az étellel szemben, amely mozgás és jelen”. A *valóság-fogalom és az élet-társadalom* konfliktusból következik az *egyénségkonfliktus*, amelynek magyarázata a kulcsot jelenti Pirandello drámai hőseinek megértéséhez. Bergson művére utalva írja Grandpierre: „Amit teszünk, az képességeinktől, szerzett és öröklött tulajdonságainktól: *egyénségünktől* függ. A véghezvitt cselekedet azonban már új kiinduló pontot jelöl a következő cselekedet számára. Létünk bizonyítéka legtágabb értelemben vett tetteinkben van. Tetteinkkel állandóan újra teremtyük magunkat. Így létünk minden pillanata minőségileg más, mint az előző mozzanatok akármelyike, azaz *új, kiszámíthatatlan*”. Így ez az „egyénségkonfliktus” ennek az új, állandóan változó egyénségnek a törvényszerű összeütközése „a fogalomba merevített egyénséggel”, amely védekezésül viseli a merev, mozdulatlan álarcot, Pirandello drámahőseinek állandó, tragikus maszkját. Kitűnő a tanulmány IV. Henrik-elemzése. Az örültség „IV. Henrik” esetében időtlen álarc: „A szüntelenül hullámzó világfolyamatban az abszolút mozdulatlanság az örült *fixa ideája*”. De a *IV. Henrik* végtelékig feszített Pirandellói dilemmájában a józan és az örült életformája egyaránt abnormális, s így nem pusztán az élet természetes mozgásának és a természetellenes mozdulatlanságnak a konfliktusáról van szó. Vagyis a dráma végén történő gyilkossággal az élet és az álarc

közötti küzdelem nem fejeződik be: „a probléma megmarad s ezzel a cselekmény benyúlik a végtelenbe”. Hiszen Pirandello „nem az embert, mint folyamatot rajzolja, hanem az embert, mint merev fogalmat a hajlékony és változó világ-folyamatban”.

Érdeemes megjegyeznünk a disszertáció legfőbb konklúzióit, mert a „valóság-fogalom”, az „élet-társadalom” és az „egyéniségkonfliktus” a *Tegnap* nagy szintéziséig Grandpierre regényeinek középponti problémájává válik.

Egy avantgarde-epizód (A nadrágok lázadása)

A magyar valóságot — elsősorban a tudatvilág aspektusából — ábrázoló első művében, *A rostában* (gondoljunk a regény futurista, expresszionista képeire és helyenként a groteszken is túllépő, az abszurd határhoz érkező dialógusaira) már jelen voltak olyan művészi eszközök is, amelyek az avantgarde irányában jelölhették volna ki az író további útját. Egy ilyen, jellegzetesen avantgarde kísérlete az 1932—33 között írt, *A nadrágok lázadása* című regény, amelynek megjelentetésére egyik kiadó sem vállalkozott.

A *nadrágok lázadása* részben a Horthy-Magyarország politikai, gazdasági és kulturális intézményeinek, az egész felépítménynek a gyilkos szatírja — ilyen értelemben a felszabadulás után publikált a *Lófő és kora* című szatirikus mű előzményének is tekinthető —, mindenekelőtt azonban a fantasztikum groteszk ötleteire épülő abszurd regény, Grandpierre műve mutat bizonyos rokonvonásokat Huxléy szarkasztikus utópiájával, a *Szép új világgal*, de a közvetlen hatást Pirandello drámaelmélete és a valóságból a fantasztikumba hallatlan természetességgel átlépő Bontempelli műveinek „mágikus realizmusa” jelentette.

A „Fünaváron”, „Funnónia” fővárosában játszódó avantgarde mű — félreérthetetlen, hogy a gazdasági válság időszakának Budapestjéről szól a regény —, szatirikus rétegében ugyanazok a problémák vetődnek fel szarkasztikus gúnnyal, amelyek már *A rostában* is exponálódtak s amelyeket — a harmincas évek regényei után — mintegy fókuszba gyűjt a *Tegnap*. Az író korántsem csak a regény szatirikus és abszurd mozzanatai között hányódó főszereplő, Dániel szemszögéből ábrázol — ha ugyan a virulens életre kelő nadrágja, Eduard mellett egyáltalán főhősnek nevezhető Dániel —, hanem megpróbál egy szélesebb szatirikus tablót rajzolni a korabeli Magyarország politikai életéről. A regény szatirikus és fantasztikus rétege — az Eduárd vezetésével „fellázadt” nadrágok groteszk harcát kezdenek a kormány ellen, amelynek végső célja a „nadráguralom” megteremtése — azonban nem illeszkedik össze. A politikai szatíra szférájában Grandpierre felerősíti a részben már ismert, részben pedig a későbbi műveiben exponált kritikai véleményét. A kontraszelekció „elvét”, amelynek következtében Funnóniában — maró gúnnyal írja — valódi „szellemi demokrácia” van, hiszen „itt nem túrik, hogy a szellemi arisztokrácia elnyomja a többséget”. Már megjelenik *A nagy ember* alap gondolata is: a társadalom abszurd, áttekinthetetlen, az értelem elvesztette hatalmát a „gépezet” felett. A munkanélküliséget a mesterséges havazással orvosoló „nagyfejűpárti” kormány ellen az ellenzék, a „Fajgyártópárt” kezd ádáz harcot, vezérének, Hildebrandnak a figurájában nem nehéz Gömbös Gyulára ismernünk. A Fajgyártópártnak kapóra jön Eduárdék első akciója, amely során a parlamentben szónokoló miniszterről lehallik a nadrágja, hiszen „a nagyfejűpárti kormány azzal a teitével, hogy nadrág nélkül engedte miniszterét a nemzet színe elé, méltatlanná vált arra, hogy továbbra is kezében tartsa a hatalmat”. A magyar politika „realitásérzékéről” is megvan az egyéni véleménye Grandpierre-nek. A hatalomátvételtre törő Hildebrandnak álmában „sügnak” a nadrágok, hívei ezt az álmod teljes bizalommal fogadták, hiszen a fumon államférfiak „évszázadok óta mély és gondos álmok útján alkotnak maguknak véleményyt a politikai helyzetéről”. A nadrágok elsöprő offenzívája után — a groteszk fantasztikum legszemesebb jelenetében —, amelyben végül gatyás lovasrendőrök indítanak ellenrohamot, a teljes ideológiai arzenálját vonultatja fel a kormányzat: az irrendentizmust, a hisztérikus kommunizmus-ellenességet, az antiszemizmust, a felelőtlen passzivitás fatalizmusát és a megkövesedett jogi gondolkodásmód évszázados örökségét, a „gravamenális” politikát. Hiszen a kormánypárti lap, a „Fumon Atyafi” szerint a „Kis Fantant” és „Moszkva szőrös keze” van a dologban, a többi lap „a zsidók újabb imperialista sakkhúzásáról” és „Isten kifürkészhetetlen akarataról” ír, de az is általános vélemény, hogy a „nad-

rágok lázadása" nélkülöz mindenféle jogi alapot. A francia újságíró kalauzoló vendéglői jelenetben kitarulkozik a sírva vigadás groteszk panorámája is — Grand-pierre majd alaposan elemzi ezt a rekompenzáló jelenséget a *Tegnapban* —, a „fumon ugar” képe.

A regény szatirikus rétege azonban elsősorban merész kritikájával és helyenkénti frappáns szellemességével hordoz valódi értéket. De sajnos már a szatirikus világ rajzát is naiv, sőt ellentmondásos, illogikus mozzanatok terhelik. Lát-szik, hogy az íróban pontosan tudatosodtak a magyar politikai és szellemi élet betegségei, de valójában nincs otthon a gyakorlati politika mindennapjaiban. Ugyanilyen elnagyolta, naiv ábrázolás miatt szürkül el *A nagy ember* befejezése is, amelyben nyilvánvalóvá válik, hogy nem ismeri eléggé a filmipar belső, gazdasági problémáit, a filmgyártás finánciális mechanizmusát.

Pedig a regény alapötlete valóban kitűnő. Az abszurd gondolat, a fellázadt nadrágok programja („ezentúl ne az emberek vegyék fel a nadrágokat, hanem fordítva, a nadrágok az embereket”) akár a mai „nouveau roman” karikatúrája is lehetne. A „pantalonizáció” taktikája a terrorakciók sorozata — amely a nadrágok váratlan helyzetekben történő „emigrálásától” a fojtogató gyilkosságokig terjed —, stratégiája pedig a hatalomátvétel utáni totális anarchizmus. „Az emberi társadalom elnadrágosult, az intézményeket a mi munkánk tartja fenn. Mi felismertük ezt a történelmi igazságot és most elérkezett a megfelelő pillanat: cselekedni kell!” — ezt a programadó nyilatkozatot Eduárd rögtönzi a nadrágok „osztályközi” ülésén. Az örökkévalóságig tervezett háború iskoláiként nem véletlenül emlegeti a kaszárnnyák fontosságát, de a papírgyárak mint a kultúra táplálói sem véletlenül kerülnek szóba: „Papírgyárak! Itt fogják kivégezni azokat, akik másképp gondolkoznak, akik elégedetlenek, akik szabadságot akarnak, akik nem tudnak engedelmeskedni, mert saját gondolataik vannak... Ki kell végezni őket! Előbb kivégezni, aztán meg lehet magyarázni, hogy miért kellett...”.

A groteszk abszurdítás sem a tartalmi, „eszmei” okok miatt, sem a kényszerű ismétlődések miatt nem tud szervesen illeszkedni a politikum szatirikus világába. De — Pirandello művészetének közvetlen hatását mutatva — van egy kitűnő lélektani magva ennek az egész nadráglázadásnak. Eduárd taktikája azon alapszik, hogy a terrorakciók után minden emberre más nadrág kerüljön, vagyis a saját nadrágja által megtestesített, szereppé merevült ember így kerül majd antagónisztikus ellentmondásba a *megváltozott valósággal*.

KERESZTURY DEZSŐ VERSE

Végtelenek közt

*A nappal erős, világos,
az éj kusza rejtelem
amíg a hegyen épült város
uralkodik éberem,
és mindent tisztává mos
a fény, a kegyelem.*

*De kiterjedő végtelenek közt
a világ ingó porond,
mit valaki mindújra átföst,
letöröl, összeront,
eldob mint mequnt eszközt.
s új világokat ont.*

*Vihart szül a szélvető nyár;
visszacsavarva ég
az ihlet: megoldó szót vár,
egy pusztia ige elég;
de suttog a rezzenő száj:
ne még, ne még!*

*Majd ha világszél fújja
loboghat a csonthalom,
de hogy akkor se túlon túlra,
belepi földi lom,
s ahonnan jött oda újra
visszavegyül az atom.*

*Kiszúrt szem hát az utolsó
lehetőség, hogy amit
ember mond ne imaorsó,
ne tétel legyen a hit,
de edény az olajoskorsó,
mit Isten, ki újratelít?*

*Aki nem akar már menekülni
megáll, elszánta magát;
se benti, se odaküinti
vonzás nem hatja át,
mert tudja, ha Istene küldi
mind tiszta lesz, amit ad.*