„ÚGY KEZDŐDIK, HOGY A PORT A SZEMEDBŐL KITÖRLÖD”

HERVAY GIZELLA KORAI KÖLTÉSZETÉNEK ÉRTELEM-IGÉNYE

A pályakezdés versei

„Engem hamarabb fedeztek fel, mint én magamat. (Ez rengeteg kínt hozott.)” – mondta Hervay Gizella 1970-ben, a már idézett Huszár Sándorral folytatott beszélgetésben.[17] Arról, hogy ez a „felfedezés” hogyan zajlott, két különböző történetet is mesél később Hervay, ugyanannak a történetnek két különböző aspektusát. Mindkét történet 1953-at jelöli meg a kiprovokált költői indulás dátumaként: „Én úgy indultam, hogy elsőéves színiakadémista koromban (rendező akartam lenni, nem színész!), statisztálás után éjjel egy órakor a saját népdalaimat énekeltem mosás közben az otthonban. – *Hogyhogy saját?* – Úgy, hogy a szöveget én írtam ismert dallamokra. Volt egy hatvan szakaszos úgynevezett népballadám, amit elcsórtak tőlem s bevitték az Utunkhoz. – *Ki?* – Kovács Ferenc, aki akkor Utunk-szerkesztő volt és az Akadémiára járt udvarolni. Egyszer aztán egy órán jön Fodor Sándor, aki akkor szintén ott volt hallgató (és már akkor Fodorúr volt), és azt mondta: Kölyök, csütörtökön jössz az irodalmi körbe! (Mert akkor én Kölyök voltam.) És az irodalmi kör egy hosszú asztal volt a Jókai utcában, az asztalfőn ült Asztalos Pista bácsi, és nagyon szépen felolvasta az én nagyon rossz balladámat.”[18] A másik, tíz évvel későbbi megformálásban a történet szintén a sta-

tisztálások utáni mosáshoz kapcsolja a ballada születését: „Mindenki mosott, énekeltem hát a magunk örömére a bádogvályú felett. Népdalra rögtönzött szövegeket. Eszembe sem jutott, hogy leírjam. Az évfolyamtársaim biztattak, írnám le. Leírtam egy negyven szakaszos balladámat, be is vitték az Utunkhoz. Asztalos Pista bácsi olvasta el, és azonnal meg is bízta Szász Jancsit, hogy tanítson meg verset írni. Szász Jancsi hetente elhozott egy halom könyvet az Utunkhoz, hazavittem a bentlakásba, egy hét múlva kikérdezett. […] Szóval költőt csináltak belőlem, mikor még verset írni sem tudtam."[19]

1953 decemberében, az Utunk 53-as számában jelenik meg nyomtatásban az első Hervay-vers, *Lobbanj lángra öröm tüze...* címmel – az oroszországi forradalom emlékére. A vers meglehetősen kezdetleges rímtechnikával a győzelem identitáskonstruáló lehetőségeit használja ki, a vers beszélőjét a győztes oldalra állítva. Az ellenkező oldalon emblematikus (a kor költészetében már-már allegorikus) figurák hullnak el:

Tüzön, vizen, mocskon, sáron,
Átgázolva burzsuj gyáron,
Cár atyuskák fényes várán,
Ezer cifrálkodó páván
A győzelem feldübörgött.
Cári tiszt úr felüvöltött:
Sajnálta az életét,
Kastélyát, meg szentképét.

Az a ballada pedig, amelyet Hervay visszaemlékezéseiben emleget, alighanem az 1954/11-es Utunk-számban megjelent *Bíró Panna* című balladával azonosítható,

amely egy kulák család ármánykodásairól szól a dolgos, kollektivista Bíró Panna ellen. Hervay utólag pontosan érzi, hogy ezek a korai szövegek nem esnek egybe nem sokkal utána kialakuló költészeteszményével. Sőt, kritikus viszonyulásában odáig megy, hogy tíz évvel későbbi, 1963-ban megjelenő első verseskötetének szövegeiből sem vesz fel egyet sem 1978-as válogatott kötetébe. („Úgy eldugtam, hogy nem is találom" – mondja már 1970-ben az interjúkészítőnek.)

Az irodalomtörténészi konstrukciónak természetesen nem kell szükségképpen követnie azt a szigorú szerzői öninterpretációt és önértékelést, amely ebből a „könyvégető" gesztusból kiolvasható. A Hervay-versek genealógiája nem olyasfajta törésekből rajzolható ki, amelyek egyik oldala hirtelen semmissé teszi a másikat. Voltaképpen arról a tudatos törekvésről van itt szó, amely az önmeghatározást szó szerint, *határ*ok kijelölésével próbálja megvalósítani. Csakhogy Hervaynál – és az ötvenes-hatvanas évek fiatal erdélyi magyar költészetében – számolni kell azzal, hogy a költői nyelvben nem következnek be hirtelen, egyértelmű törést jelentő fordulatok. Inkább fokozatos átstrukturálódásról beszélhetünk mind Hervay, mind például Szilágyi Domokos esetében. Nem annyira a lineárisan előrehaladó életmű vonalát átvágó törésekről tehát, inkább az idő vonala mentén haladó, többszörösen elágazó törésekről, amelyek részben egymással párhuzamosan, részben egymást keresztezve tűnnek fel. A hasonló elemek, figurák kötetről kötetre átinterpretálódnak, funkciót változtatnak az egyes költői életműveken belül, az „egyidejűtlen egyidejűségek"[20] némelyik vonatkozása mennyiségi vagy minőségi túlsúlyba kerül. Az alábbiakban olyan módon próbálom

megkonstruálni a Hervay-életmű „korszakait”, hogy közben igyekszem valamelyest megőrizni azt a többdimenziósságot, amely az életmű egy-egy kimerevíthető időpillanatában jellemzi azt.

Az életmű korai verseiben is többrétegű poétikai-szemléletbeli konglomerátumról lehet beszélni. Hervay önértelmezésének érdekes mozzanata, hogy egy „igazi indulásról” is beszél, amely már vállalható, s amely ugyanakkor még mindig jóval az első kötet megjelenése előttre tehető: „igazi indulásom 1957-ben volt az *Ifjúmunkás*nál”[21] – mondja Huszár Sándornak. Ennek az időszaknak a versei már nem külső késztetés eredményeképpen íródnak, és nem fedezhető fel bennük az 1953-as, 1954-es szövegekre jellemző irányultság.

A Hervay-életrajz kronológiái az 1957–59 közti időszakot az (akkor induló) Ifjúmunkás szerkesztőségéhez kötik. Érdemes kissé bővebben megnézni az itt közölt verseket és egyéb írásokat, hogy világossá váljon, miért tekinthette ezt a költő később autentikus pályakezdésnek. A szerkesztőségben eltöltött időszak (a lap évfolyamainak tanúsága szerint az életrajzban jelölt időintervallum maga is hullámzásokat, egyenetlenségeket fed) szövegszinten is érdekes. Valami olyasmiről árulkodik, hogy Hervay Gizella egyszer már – első kötete előtt jó néhány évvel – ráérzett arra, hogy mit szeretne írni, aztán egy időre, alighanem (ismét) külső jelzéseknek engedve felfüggesztette ezt az önmagát, s a versfajtát, amely hozzá tartozott. Arról a versfajtáról van szó, amelyben felértékelődik a magánélet, a személyesség – és amely olyan kegyetlen remekműveket eredményezett a későbbi Hervay-kötetekben, mint a *Nem tudom, milyen a krokodil szája kitátva...*, az *Ennyi* vagy a *Levél helyett*.

Az Ifjúmunkás első, 1957-es évfolyamában szinte kizárólag ilyen versek szerepelnek (jellemző címek: *Magamról egy és más*, *Színes kavicsaim*, *Barátomnak egy szurkoló kisdiákról*), 1958-tól aztán fokozatosan ismét a propagandisztikusabb verscímek lesznek általánossá: *Zsilvölgyében*, *Himnusz a holnaphoz*, *Fények füzére*. Hervay később „megtagadott" első kötetében, a *Virág a végtelenben* lapjain is vannak személyesebb, önmarcangoló versek, az 1957-es Ifjúmunkás-évfolyamból furcsamód mégis csupán egyetlen vers, a saját test érzetének örömét író *Így élni mindig* került be a kötetbe.

Szükséges néhány szót szólni arról a kontextusról is, amelyben időről időre feltűnnek a Hervay-szövegek: főként versek, egy-két polemikus élű cikk és néhány képzőművész-interjú. Az Ifjúmunkás 1957-ben és 1958-ban jól szerkesztett lapnak tűnik, stabil művelődési rovattal a negyedik-ötödik oldalon. Itt jelennek meg a versek, prózák (olykor magyar és külországi klasszikusoktól is), évfordulós megemlékezések, riportok és beszámolók a fiatalságot érintő kulturális eseményekről. De ugyanúgy kiszámítható a vezércikk-oldal, a közéleti és riportokat közlő oldalak, a szórakoztató oldalak és a sportoldal felépítése is. 1959-re a lapszerkezet megváltozik, követhetetlenné válik, a művelődési rovat beszűkül. Ugyanattól a két-három szerzőtől közölt versek jelennek meg hetente. (Az 1959-es és 1960-as évfolyamban Hervaynak összesen már csak négy verse jelenik meg.) Szinte minden lapszámra jut valami ünnepelni- vagy gyászolnivaló, hosszú oldalakon keresztül jelennek meg a különböző gyűléseken elhangzott felszólalások (köztük Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceauşescu és Ion Iliescu szövegei) és az új párthatározatok. Hogy a lapcsinálás hátterében milyen

változások történtek akkoriban, azt sajtótörténeti munkáknak kellene kideríteniük, kétségtelen viszont, hogy pártvonalon 1958-1959 táján „bekeményítés” tapasztalható, s hogy ennek magára a megjelentethető költészetre is voltak kihatásai.

Hervay költészete szempontjából még izgalmasabb az a két cikk, amelyeket ezekben az években a szerző *A toll nem ír magától* felcímmel közöl az 1957/10-es és 1958/10-es lapszámokban. Pályakezdő tollforgatókhoz intézett üzenetekről van szó, Hervaynak láthatólag szerkesztőségi feladatai közé tartozott a beérkezett irodalmi kéziratok elbírálása is. Az akkor még kötettel nem rendelkező költő sajátos megoldást választ. Nem név szerinti válaszrovatban gondolkodik, hanem a legjellemzőbb, visszatérő problémákra tér ki. Kétségtelenül más műfaj ez, mint Rilke klasszikus *Levelek egy ifjú költőhöz* címmel kiadott írásai, de beszédhelyzetében, általánosítási szándékában ahhoz köthető. Rilke a személyiséget próbálja előásni a hozzá küldött zsengék mögül: „Ön kifelé tekint, s most legelőször is éppen ezt nem szabad tennie. Senkitől sem kaphat tanácsot és gyámolítást, senkitől. Nem segít, csak egyetlenegy eszköz. Mélyedjen önmagába. […] Kérdezze meg éjszakája legcsöndesebb órájában: *kell*, hogy írjak?”[22] Ezzel cseng egybe a gyönyörű Rilke-levélváltás lezárulása is: a katonatisztként szolgálatot teljesítő fiatalember arra érez rá a sokadik levél után, hogy: nem, neki nem kell írnia. Épp azután, hogy Rilke megdicsérte, és saját kézírásával lemásolta egyik szonettjét.

Az ötvenes évek érintkezési kódja egészen más: Hervay nem merészkedik be ezekben az írásaiban a másik fiatalember életébe, személyiségébe, inkább a megtalált

„mesterségbeli” fogásokat próbálja megosztani másokkal. Magához az íráshoz való viszonyról van szó mégis. „Szeretném, ha ezt a kis írásomat az *Ifjúmunkás* oldalain közölnék, annál is inkább, mivel nem a képzelet szüleménye: olyan igaz, mint amilyen igaz, hogy élünk” – írja az egyik ifjú tollforgató. Hervay pedig, talán Arisztotelész nyomán, türelmesen magyarázza: „Az olvasó pedig nem kérdi azt, hogy megtörtént-e valóban az eset, és ha igen, pontosan így-e, s hogy nem felejtett-e ki az író valamilyen részletet? Hanem azt, hogy történhet-e ilyen dolog az életben? Szokott ilyen dolog történni? Nem jó, ha történik? Mi az oka ennek?” Irgalmatlanul irtja a közhelyeket, akár „küzdő ifjú szívek”-ről, akár „örökké dobogó szív”-ről van szó, és nem kíméli a „versenyláz van a munkában” vagy a „tettek mutatják a jelszót”-szerű mondatokat sem. Magyartalan – mondja róluk –, és főként nem költői: „Ha egyszerű ténymegállapító mondatokat egymás alá rakunk, úgy, hogy jól-rosszul rímeljenek – ez még nem költészet. [...] Petőfi például nem azt írja, hogy a természetben a nyár után ősz következik és az ember épp így megöregszik, hanem ezt: elhull a virág, eliramlik az élet. Így ugye jobban tetszik?” Főként Petőfire hivatkozik az egyes érvek megvilágításához, a beküldött versekből idézett részletek alapján nem véletlenül: a „Petőfi-verseszmény” akkoriban nagyon erősen működhetett. (Vö. „Déli nap hevétől / gőzölög a határ, / aszott róna felett / rezgő délibáb áll” – írja egyik szerző.) 1958-ban Hervay így összegzi mondanivalóját a közhelyről és utánérzésről: „Mint a kölcsönkapott kabát, úgy csüng az idegen gondolat, idegen stílus a legtöbb kezdő versén. Ha végigolvassa valaki az *Ifjúmunkás*hoz beküldött verseket, az az érzése, hogy a mi ifjúságunk ál-

landóan csermelyek partján és ligetekben sétál, miközben elhaló harangszót hall a távolból. A valóságban viszont egészen másféle gazdag, lüktető, színes világ veszi körül a fiatalokat – csakhogy ezt a világot észre kellene venniök."

Végső soron ezt a világot próbálja megragadni saját akkori eszközeivel a Hervay-költészet is, főként az 1957-es versekben (és aztán évekkel később is) érzékeltetve azt a hiányt, amely a magánélet, a személyes emlékek költészetből való kivon(ul)ásával maradt benne. Az 1957/23-as számban egy egész oldalnyi verse jelenik meg, az egyik vers címe, a *Színes kavicsaim* pedig tipográfiailag úgy van kiemelve, mintha a többire is vonatkozna. A versekből a költészet határainak kitágítására vonatkozó törekvés olvasható ki – a bevett „költői témáktól", költői emelkedettségtől való elszakadás igénye:

Rubint és zafírt nem láttam még soha,
örömeimet színes kavicsokból rakom össze.
Ahogy már szokták az emberek. […]
Életünk a villamossínek mellett terül el
és minden hétfőn egyformán rossz
korán kelni mindenkinek. […]
buták a költők,
akik csak illatos rétekről tudnak dalolni
s hasonlat-rangsorukban legelőkelőbb a fű.
Hiszen a derék melósemberek gyerekei
az úton játsszák erősre magukat.
(Színes kavicsaim)

Ez a törekvés voltaképpen csak kontextuális újdonságot jelent, hiszen a századelő avantgárd költői vagy Jó-

zsef Attila külváros-versei hasonló „birtokbavevő” gesztusokat hordoztak korábban. (Igaz, talán valamivel emelkedettebb regiszterben.) Horváth Imre, Szemlér Ferenc vagy mások ekkori himnikus riport-verseihez képest viszont egyértelmű változást jelentettek ezek a depoetizált, tárgyias sorok.

Ezek a jegyek a későbbi Hervay-szövegekben még hangsúlyosabban, egyre inkább diskurzusalakító erővel tűnnek fel. Első kötete összeállítása táján viszont egyelőre ismét olyan széttartó törekvések és alakzatok tűnnek fel költészetében, amelyek nem egyszerűen a „második”, *Ifjúmunkás*beli pályakezdéssel függnek össze.

Virág a végtelenben (1963)

Cs. Gyímesi Éva egyfajta „hitelvű racionalitást” mutat ki Szilágyi Domokos korai létértelmezésének központi kategóriájaként: „A pálya kezdetén Szilágyi Domokos lírájában az értelem a legfőbb érték. És ez nem csupán a tudatos anyag önmagára eszmélését és ennek tartalmát, a felismert szabadságot jelenti, hanem vele együtt birtokolja vagy birtokolni véli a célt is.”[23] Abban a költői szótárban, amelyet ekkoriban több szerző, köztük Hervay is használ, többnyire összekapcsolódnak az „értelem”, a „jövő”, a „világ” szavak, valamiféle általános, jövőbe vetített elvként, utópiaként érvényesítve saját erőterüket. Az értelem az a princípium, amelyik *rend*dé képes alakítani a világot – és a korai Hervay-versek episztemológiai szintjén még nem mutatkozik meg az az igény, hogy az értelem az észlelést rendező funkcióként jelenjék meg. Sokkal általánosabban, az anyag célorientált elrendeződéseként értendő, az észlelés mozzanatától függetlenül.

„Kinyújtózunk az értelemben / cicoma nélkül, meztelenül” *(Meztelenül)* – mondja a Hervay-vers, az ölelkezést is az általános értelem-elv körébe vonva. Egy másik vers a növényi létet teljesíti ki a racionalitás irányába:

A szívós akarat világít bennük kéken,
szinte eseng áttetsző erezetük,
a lét nagy áramába fogódzva lüktet,
mint halántékon az erek.
A gondolatot is ilyen áttetsző erek védik,
mint e virág nedveit.
(Vers egy kék iringóról két változatban).

Ez a világnézeti alapállás a befejezettséget, a beteljesítettséget emeli eszmény rangjára – az egyedit, a folyamatban levőt is az utópikus befejezettségre vonatkoztatja. Bahtyin arra figyelmeztet Rabelais-tanulmányában, hogy ettől a szemléletmódtól idegen a groteszk: „ha a klasszikus esztétikák, vagyis a létet késznek, befejezettnek tételező esztétikák felől nézzük, a groteszk ábrázolás mindig torz, rút és visszataszító”.[24] Ennek a nyelvi következményei akkor láthatók igazán, ha egymásra vetítjük két Hervay-vers képeit, amelyekben kiteljesítetlen épületek jelennek meg. Az egyik épülőben van:

Épülő házak csontvázai.
A gerendából vaskampók görbülnek kifelé,
kinyúlnak, mint az ujjak,
nyugtalanul: a félig készbe merednek,
s a teljességért sikoltoznak.
(Építkezés)

A vers megmutatja a befejezetlent, a folyamatban lévőt (rútnak tételezve azt), végül pedig, a vers utolsó soraiban természetesen eltünteti a kifelé görbülő rudak megképzett nyugtalanító hatását: „s ők boldog-hangtalanul / elkeverednek az egészben". A másik versben a háborúban félig lerombolt épület jelenik meg, és a kép kísértetiesen emlékeztet az előbbire:

A szomszéd ház félig leomlott;
mint kéregető csonka keze
nyúlt ki egy-egy gerenda
öt emelet fölé a semmibe.
(Gyermekkorom – háború)

Egymásra vonatkoztatva a két vers azt mutatja meg, hogy ebből a nézőpontból igazából láthatatlanok maradnak a folyamatok egyes állomásai: nincs jelen, csak jövőre (vagy múltra) vonatkoztatott jelen-képek vannak. Az éppen történőben levő önmagában nem létezik.

A fenti versek egyben azt a törésvonalat is jelzik, amely mentén később elindul a Hervay-költészet egyik ága, amelyik éppen a befejezetlent célozza meg, és szükségszerűen fogékonnyá válik a groteszk iránt is: „Az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcsordul saját kontúrjain. A groteszk ábrázolás azokat a testrészeket hangsúlyozza leginkább, amelyek megnyitják a testet a külvilág felé, tehát ahol a világ behatol vagy eltávozik, vagy ahol maga a test távozik a világba – vagyis a nyílásokat, a test kiugró részeit, a különféle kinövéseket és elálló tagokat"[25] – írja Bahtyin, és amit ír, nemcsak az em-

beri testre érvényes, hanem a házakra, tárgyakra is. A test változásaira való figyelés egyébként már a második Hervay-kötetben feltűnik. Sőt, a *Reggeltől halálig* című kötetben már a befejezettség, a teljesség sem olyan monolitikus, kikezdhetetlen, mint az *Építkezés*ben. A *Híd* című vers például egy vadonatúj híd képét villantja egybe egy elgörbült bádogfeszületével:

Ezüstszürke vastraverzek
út menti bádogkeresztet
juttatnak eszedbe – nem is érted,
mért idézik ezt a képet. –
Ezüstszürkére volt festve,
s az elgörbült bádogkeresztre
Jézus behorpadt bádogtestét
fel se villantotta már az emlék
[…] az új híd testét
úgy rajzolom fel, hogy a festék
múltunk színére feleselve
izzik, s benne felcsillan az este.

Ezekben a versekben már az észlelő reflexiója is beépül a szövegbe („nem is érted, / mért idézik ezt a képet”), a groteszk (és mindenféle) látásmódot tehát már explicit módon is nézőponthoz köti a beszélő.

Egyelőre azonban az egységében észlelt világ (és test) a domináns, amely ha változik is, történelmi dichotómiák mentén alakul: háború volt – béke van, gyermekem van – a gyermek értelmes felnőtté nő. Hervay költészete az Ifjúmunkás-időszakból megőrzi és időről időre előtérbe hozza a köznapi, a „költőietlen” iránti vonzódást. Lényegében ezzel hozható összefüggésbe az az „életkép-

költészet" is, amelyet első kötetének jó néhány versében művel. Kosztolányi Dezső *Meztelenül* című kötetének portrétechnikájához hasonlít ez a verstípus. Kosztolányinál a vers a villamoson látott özvegyasszony, a gépírólány, a színésznő, a dilettáns költő, a pincérlány elképzelt (vagy ismert) sorsa köré épül, kép-szerűségükben ragadja meg a figurákat. „Kékkel-sárgával burkolja be magát, / félarca maszk, a másik meztelen, / valamitől állandóan részeg / s kancsít. / A könnye glicerin, / fiatal mellén hét tőrdöfés, / méreg az ajkán. / Minden este meghal, / aztán vacsorázik" – írja a *Színésznő*ben. Hervay *Színésznő*je ugyanígy a maszk(ok) és a „valódi én" átfedéseit keresi, azt a pillanatot, amikor a színésznő szerepet kezd játszani saját életében, egy jól ismert szerep meghosszabbításaként.

Keze nyugodt, ujjai hosszan nyújtóznak
a hűvösbe merülve,
homlokán szépen páráll a derű.
Csengetnek, gyors remegés fut át
testén, ujjai rebbennek.
[…] büszke ívben feszül a válla,
egy másik ember gőgje villámlik homlokán,
ruhája dölyfösen suhog.

A Kosztolányi-vers beszédmódjához azonban sokkal közelebb áll egy másik, szintén színpadi szituációt újrateremtő versé – hiszen Kosztolányi színésznőjében „benne van" a clown figurája, amely egy bizonyos nézőpontot, olvasásmódot is kínál. A szerepjáték differenciája groteszkként láttatja a figurát, kihasználja és kompozíciós elvvé teszi a befejezett/befejezhetetlen jelleget: „Min-

den este meghal, / aztán vacsorázik.” A Hervay-versben, amely ehhez a látásmódhoz közelíthető, a Kosztolányiéhoz hasonló elidegenítő effektusok találhatók. Itt is azok a mozzanatok hangsúlyosak, ahol a külön-külön koherens szerepek (mint eláztatott angyalszárnyak) leválnak egymásról:

Egy púpos lelkű gyerek sír,
krepp-papír ruhában, a színpadon.
Anyját siratja, édeskés szöveg szerint,
s anyja, az élő, mint távoli rokon,
meglátogatja, cukorkát hoz s elutazik.
A gyerek sír, eláztatja a rózsaszín ruhát
és felragasztott angyalszárnyait.
Sír makacsul, túlsírja szerepét,
hangjában vádol a megnyomorított emberiség.

1942, mondja a vers címe, a kislányon keresztül a megnyomorított emberiség sír, mondja az utolsó sor. Itt is, akárcsak a korábban már idézett *Építkezés* című versben, az a törekvés kerül előtérbe, hogy egységében váljon láthatóvá valami. Hervay életkép-költészete ebben az időszakban inkább „élet-költészetként” kínálja önmagát: azok a kommentárszerű sorok, amelyek többnyire záró sorokként kerülnek be a versekbe, kitágítják a vers idejét: olyan időszeleteket akarnak láthatóvá tenni a portréversben, amelyek igazából nem képszerűek. Az ilyen versek költői szótárában nagyon gyakori az „élet” szó: „Élete a kerítésig ér*” (Családi ház);* „mint olcsó pamutot pletykálva elkötögetik, / s vele együtt kis életüket is*” (Korszerűtlen alázat);* „Két összeborított tányér közé / egész éle-

te befért” *(Nagyanyám)*. (Ez utóbbi versben a legsikerültebb ez az összefoglaló, egységben láttató technika.)

Ismét olyan tendenciáról van szó tehát, amely a költői világkép szintjén is megragadható, de egészen konkrét nyelvi-retorikai következményei vannak. Ezt a tendenciát – amelynek egyik vegytiszta megnyilatkozása tehát az *1942* című vershez fűzött kommentár-jellegű utolsó sor – a továbbiakban *eláltalánosítás*nak nevezem. Az általánosításnak olyan típusaira gondolok a szó használatakor, amelyek esetében ez az alakzat mintegy eltéríti, ugyanakkor be is határolja a kép jelentését. Az eláltalánosítás ugyanis elvonatkoztatás is: kénytelen elhagyni a jelentéses elemek némelyikét ahhoz, hogy egy elvontabb szinten rekonstruálja azt. Ez az alakzat a korabeli költészetben – nemcsak Lászlóffy Aladárnál vagy Szilágyi Domokosnál, hanem a korábban induló költőknél is – meghatározó jegynek mondható mind világképi, mind nyelvi szempontból. Néhány szembeötlő példa a Hervay-kötetből: „s végigélem gondolatban / kétezer ablak millió fényű életét” *(Új ház);* „Akkor csak éreztem, most el is gondolom, / hogy akik most születnek, / gyermekek, nemzetek, gondolatok, / azoknak a szabadságot kell választaniuk, / ha élni akarnak. / […] tódul kifelé a vágy / a világűrbe, / s onnan vissza, hogy hazatalálj” *(Tűnődés);* „Nézd, ma a világűrt teleaggatom / a mi dolgainkkal” *(Szerelem, 1959)*. De ugyanennek az alakzatnak a körébe sorolhatók azok a szinekdochészerű szerkezetek is, amelyek egy-egy mozdulatot, arckifejezést általánosítanak el, és ezáltal le is szűkítik azokat: „a tisztaság áhítatát / harisnyás lába halkan hordja szét, / mosolyában / viszi igazságszeretetét” *(Új lakók)*. Végső soron a nyelv metonimikus működésének hiperbolizálásáról van szó, egy-

fajta szemléleti automatizmusról, amely olykor funkciótlanul felduzzasztott képeket, nyelvtani szerkezeteket eredményez: „Most a szigorú-szájú asszonyok mennek hazafelé / egyedül. / Cipekednek. / Szemben moziból jönnek kifelé; / két szerelmes egymásnak dűlve / vihog pirosan” *(Szombat délután)*. Mivel „egyedül” mennek, valószínűsíthető, hogy itt is az eláltalánosítás alakzata működik, amely felduzzasztja, általános érvényre emeli az életkép-szerű találkozást. Egy ez idő tájt született Szilágyi Domokos-versről írja Cs. Gyímesi Éva: „a személyes élmény, a szerelem értéke túlnő a személyesség hatáskörén, nem marad meg egyéni örömnek, hanem a világ totalitásának részecskéje csupán, s az anyagi erővé változó abszolutizált értelem dicsőítésének nemes ürügye. A szerelmi egyesülés a vers alanya számára a mindenség és a szubjektum egységét sugallja olyan bensőségességgel, aminek analógiája csupán a misztikus szemlélődésben nyerhető tapasztalat.”[26] Hasonló élményt közvetítenek az „eláltalánosító” Hervay-versek is, az univerzum egységességének s az azon belüli összefüggések meglátásának örömét.

A *Virág a végtelenben* egyik ciklusának címe: *Gyermekkorom – háború*. A „háborúellenes vers” mint műfaj különösen kínálja az eláltalánosító kiterjesztéseket, hiszen bizonyos elemek elkerülhetetlenül ismétlődnek az egyes egyéni sorsokban. („Milliók haltak éhen / abban az évben, / amikor megszülettem” – mondja a ciklus címadó verse; „Jelképpé nőtt ez az emlék [...] / Így, egyszerre, fénysebességgel / villant belém a felismerés, / hogy pontosan, mint a bolygók a Napra, / fordítja arcát a szabadság felé / az emberiség” – tágítja ki az élményt a *Kedden este*.) Különös, hogy a ciklusban azok a versek kerü-

lik el leginkább az eláltalánosítás alakzatát, amelyek egy-egy másfajta költészeti paradigma hagyományait mozgósítják, amelyek tehát nyelvileg is eltérnek az idézett versektől. A *Vonatok* című vers mozdonyai mintha a századfordulós versek technikai megújulásokat tartózkodva, félős tisztelettel fogadó képei közül kerültek volna elő:

Távoli vonatsípot hallok néha,
gyermekkoromból robognak elő
pöfögő, nagy, fekete szörnyek.
Hatalmas szemük piros. […]
Milyen messze mentek azok a vonatok!
Nem eddig, addig, hanem messze.

A kép pontosságra való törekvése („nem eddig, addig") azt is jelzi ugyanakkor, hogy itt egy továbbírt hagyományról van szó. Hervay tárgyias-önreflexív kontroll alá vonja a szecesszió semmiből semmibe tartó gépszörnyeit, jelölve, hogy territóriumuk a múlté – csak történetiségükkel együtt „érvényes" a kép, hiszen a vers jelenében, a tárgyias diskurzus közegében másképpen viselkedik ugyanaz a képi elem, a vonat ott már egyszerűen a helyváltoztatás funkcionális eszköze: „elmennék ide, eddig".

Egy másik diskurzus, amelyik kikerüli az eláltalánosítást, a népi poétika és szemlélet – a *Háború után* című versben nem a versforma népi, hanem a szerkesztésmód és a szótár. Ebben a diskurzusban elég azt mondani: „hét esztendő", hogy a (szubjektív) végtelent jelentse. „Hét esztendeje várok rád, fiam. / Olyan nehezek voltak az évek, / mint a koporsófödél" – indul a vers, amely a fiát

hazaváró anya évről évre változó várakozás-mintáit írja meg. A remény–reménytelenség évről évre ismétlődő ritmusát hozza létre az az alulstilizált versbeszéd, amely hangulatában balladisztikus, de szótárában inkább a stilizálatlanul lejegyzett népmesék/balladák nyelvéhez áll közel: „olyan vagyok most, / mint a napon töpörödött tarhonya, fiam.” Szabálytalan, redundáns, az élőbeszéd szaggatottságát idéző sorokra épül a vers:

A negyedik évben eljött a szél,
a te hangodon szólt, fiam,
a te hangodat hallottam, s megvetettem
neki az ágyat, az ágyadat, fiam;
megtöltöttem tejjel a tányérodat,
és kenyeret aprítottam belé.
De jaj, nem te voltál, fiam,
mert a dunyhám szétszaggatta a szél,
tányérom fellökte, a tej kiömlött,
asztalom fellökte a szél,
engem is mellbeütött, úgy rohant el –
akkor már tudtam, hogy nem te voltál.

Korai kísérlet ez Hervay költészetében arra, hogy a folklórelemeket ne valamiféle átesztétizálást célzó elképzelés jegyében építse be a szövegbe, hanem éppen ellenkezőleg, a népköltészet elemi eszköztelenségét használja ki – utolsó köteteiben is ebbe az irányba mozdul el majd: anélkül ír népi zsoltárokra, ráolvasásokra emlékeztető verseket, hogy szabályos formákat venne át azoktól.

A későbbi Hervay-versek felől olvasva a Forrás-kötetet, különösen fontos a *Kispolgár-album* című ciklus,

ahol egy letűntnek, korszerűtlennek vélt életforma mozaikdarabjai sorakoznak egymás mellett: a nagymama arcképe, akinek „két összeborított tányér közé / egész élete belefért"; képek ballonkabátos kismamákról, akik a parkban üldögélnek naphosszat:

Növény-mamák – két kanál cukorra,
passzírozásra bólogatva
kötögetnek, horgolnak, kötögetnek,
nézegetik furcsállón,
hogy én mindig csak olvasok.
(Korszerűtlen alázat)

A második kötettel kezdődően, *A fehér tó városá*ban vagy a még későbbi *Pillanatok*ban már egyes szám első személyű a nejlonszatyorral, „újságpapírba csomagolt szerelemmel" utazó, cipekedő nő alakja. A szem, amely a *Kispolgár-album*ban megfigyelő volt, maga is megfigyeltté válik:

Esténként a kamaszok leszólítanak,
arcomba bámulnak,
– Mama! – kiáltják utánam röhögve,
és hógolyóval hátba vernek.
(Pillanatok)

Bizonytalanabbá lesz, kívülről megítélhetetlenné, hogy mi van a szatyorcipelés, a „két kanál cukor" és „passzírozás" mögött: a növényi lét egyszerűsége, kezelhetősége, vagy egyfajta teljességigény, amely át próbálja fogni a világ bonyolultságát. Maguk a Hervay-versek kezdik átértelmezni a korábbi verseket, ahogy a költő ráérez a „külső szem" létezésére – ezzel párhuzamos az a

folyamat is, amelynek során az „életköltészetből" „élet-kép-költészet" lesz azáltal, hogy eltűnnek a versekből az egész életidőre vonatkozó megállapítások.

Ez a ciklus természetesen az identifikáció tágabb értelmű problémáit is felveti. Az a nézőpont-változás, amelyet a külső szem létezésének megérzése jelent, egyben a fokozatos identitásalakulást is jelzi. A *Kispolgár-album* végső soron az elhatárolódás formuláit hordozza: a beszélő megkonstruál egy életformát, amelyet nem tekint a magáénak. A legérdekesebb kísérlet ebből a szempontból is az, ahol nyelvileg is megképződik az identitás, amelytől elhatárolódik a lírai én: a kispolgári lét maszkszerűen jelenítődik meg, amely alól itt-ott kikandikál egy másik arc. A versbeszéd, amely a maszkhoz tartozik, a századelő női költészetének impresszionista-szecessziós jegyeit hordozza parodisztikus átírásban:

Lehettem volna kisasszony is,
kinek a gond penész-szagú,
romantikus virág.
[...] És írtam volna bágyadt verseket.
Mint bársonyheverők omló süppedése,
hullt volna lágyan fénytelen szavam
elomló álmú, renyhe éjjelekbe.
(Csecsebecsék)

Annak a költői hagyományvonalnak az újra elsajátítása és elvetése is tehát ez a vers, amelyhez Méliusz József a Forrás-kötethez írott előszavában (jobb híján) köti: „Költészetének kapcsolatait akaratlanul is felleljük a magyar líra legvonzóbb nőalakja, Kaffka Margit szabad verseinek impresszionizmusában, bár ehhez csak alkat s

nem hagyomány fűzi Hervayt. […] Hervay Gizellát költői rezonálásában tehát a közvetlen és bensőt remegtető élmény, a percnyi hatás megkomponálása, visszaadásának szükségérzete szólaltatja meg."[27] Voltaképpen Hervay „asszonyköltőségé"-nek a konstrukcióját valósítja meg Méliusz ezekben a sorokban (az előszó címében is: *Egy asszonyköltő első verseskönyve elé*), az igény alátámasztására viszont homályos, általános érveket állít. Kötnie is kell Kaffkához, de el is kell választania tőle.

Hervay költészetének „női költészetként" való olvashatóságára még visszatérek. Azok a szerepek, amelyektől a *Kispolgár-album* című ciklusban elhatárolódik, mindenesetre női szerepek. De nemcsak azok. Egyik tanulmányában Hans Blumenberg a fordulópontok velejárójaként valamiféle „új komolyság" fogalmát vezeti be – arról a viszonyulásról van szó, amikor a saját identitás affirmációja érdekében a korábbi, korszakforduló előtti identitásokat „könnyelműként" állítják be. Hervay és nemzedéktársai esetében ez a már emlegetett értelemcentrikusság miatt egyértelműen kimutatható: az igazságkeresés mint cél a ráció eszközeivel érhető el legkönnyebben – egyszerűsíthető le az a pozíció, ahonnan ezek a versek megszólalnak. Hervay már a ciklusa címe által egy újabb korszakba helyezi el magát. „Megalkotható az az attitűd, amely révén úgy tűnik, hogy a történelem a végleg elmúlttól, mint korábbi könnyelműségtől fordul el. Ez a magatartás az önigazolás és az új igények komollyá tételének céljából képes arra, hogy megteremtse önnön anakronisztikus, a nevetségességnek kiszolgáltatott ellenalakjait. A polgárt filiszterként, igénytelenként, nyárspolgárként [később: kispolgárként – B.I.J. megj.] kellett nevetségessé tenni, kiszorítani az aktuális

időfolyamból, hogy az esztétikum és a politikum számára korszaka végének biztosítékát megszerezzék; mindeközben amaz késő polgárként épp azon volt, hogy minden addigi nem-polgárit asszimiláljon és bukásainak leple alatt bámulatos integrációs teljesítményt nyújtson”[28] – írja Blumenberg egy korábbi korszak fordulatkomponáló stratégiájáról.

A Hervay-költészet későbbi relatív „elkomorulásának” egyik magyarázata (az első kötet egyik leggyakoribb szava még az „öröm”) éppen az a paradoxon lehet, hogy a szereplehetőségek, amelyektől itt még megpróbál elhatárolódni, reális alternatívákként merülnek fel, s a hétköznapi örömök költészete a hétköznapi változatlanságok költészetévé válik (amely változatlanságok a konstrukció szerint a kispolgár-szerep velejárói).

Reggeltől halálig (1966)

A második, *Reggeltől halálig* című kötet egyik alapvető változása éppen az öröm-lehetőségek viszonylagossá tételéből fakad. Az öröm teremtődik, nem egyszerűen létezik: „csak az ember énekel: / örömöt teremt a fájdalomból” *(Ének három hangra)*. Ebben a kötetben merül fel talán legélesebben annak a kapcsolatnak az igénye, amely az értelem/gondolat, a szavak és az öröm között létesítendő. Egyik versben még problémátlanul összekapcsolhatók ezek a szférák:

a gondolat kinyúló karívét,
amivel súlyos fájdalmaink közt
építjük öröm-sejtjeinket
és korszerű vágyainkat

(A fehér tó városa)

Az öröm a gondolat, a fegyelem eszközeivel építhető fel, termelhető ki. Másutt, például az *Egyszárnyú madár*-ban, az öröm és a szó együttesen állítja helyre azt a káoszt, amely egy „torzonborz lelkű" diák tudatában jött létre: „eltévedtem, a nap alattam / harsog, s felettem lóg a föld" – hangzik a diák szólama. A vers metaforikus szintje összekapcsolja a Hervaynál gyakori madár-képet a szóval, és együttesen fordítják visszájára, s ezáltal rendezik el ismét a világot:

És szavak egyszárnyú madara
ütődött a fák lélegzetébe –
[...] A csend a fáknak hófehér,
az embereknek éjszínű,
neked ugye, csak annyi, mint
egy kimondatlan szó csodája?

Az egyszárnyú madár, amely a szó képszerű megjelenítése, alighanem úgy képzelendő el, ahogyan Apollinaire *Égövé*nek híres soraiban: „Kínából pihik jöttek ép most karcsu mind s törékeny / Egy szárnyuk van csak s párosan röpülnek fenn az égen" (Radnóti Miklós fordítása). Egyik madárnak szüksége van a másikra ahhoz, hogy repülhessen. (A kínai mitológiában az együtt repülő pihik közül egyik hím, a másik nőstény – a férfi és a nő közösségét is jelölik tehát egyben.)[29] Hervay versében a szónak (madárnak) szüksége van a megszólítottra ahhoz, hogy betöltse rendeltetését. Bonyolult összefüggés-rendszer jön létre a beszélők és megszólítottak között: a vers beszélője hol a diák, hol egy megnevezetlen

másik én, hol pedig egy bizonytalan identitású *te*, aki a fentebbi idézetben alighanem az olvasóval azonosítható. Jonathan Culler írja a megszólító poétikai alakzatról, az *aposztrophé*ről, hogy „nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton vagy szituáción”.[30] Hervay versében ebben a sokszoros egymásra vonatkoztatottságban magának a *madár* szónak a jelentése is kimozdul, hiszen nem egyértelmű, melyik beszélőben vagy megszólítottban rendezi újra a kaotikussá lett világot. Sőt, ha nyomon követjük a madár-motívum vándorlását több versen keresztül, ugyanannak a létállapotnak (káosznak) több nézőpontból való szemléléséről beszélhetünk a Hervay-költészetben.

A *Villanó* című versben ugyancsak a madár képéhez kötődik az öröm létrejötte:

Ó, elég egy villogó fehér hasú madár,
egy szárnycsapás elég,
s már könnyű vagyok, és könnyű a szomorúság.

Van-e ilyen fehér tündöklésű szó?
Ilyen lélekbe hasító, egeinken ívelő,
örömvillanású, fuldokló-szép szó van-e?

Itt viszont már nem kapcsolódik automatikusan az öröm-fordulathoz szó. A fordulat nem indokolható racionálisan, nem hozható létre szavakkal. Repedések mutatkoznak tehát azon a gondolat–szó–öröm építményen, amely a korábban elemzett versekben működni látszott. A Hervay-költészet nem állandó jelentésű szimbólumokat termel. Az, hogy az egyik versben egy probléma meg- és feloldható, nem jelenti azt, hogy egy másikban

ugyanaz a megoldás ugyanúgy működik. Így az örömhozó madár-motívum a kötet egyik versében az ellenkezőjébe fordul át. A *Temetés Tulcsán* éppen azt mutatja meg, hogy a madár hangja nemcsak az örömé, hanem a fájdalomé is lehet.

Madárhangon kifejezhetőbb a fájdalom,
a fájdalom hangja nem emberi hang,
sohasem az.
Hallgasd csak, hogy vijjog, sikoltoz,
hogy rikolt,
hallgasd szívedben szörnyű szárnycsapásait,
leselkedik rád, lecsap, szívedbe vájja csőrét,
ragadozó madár, hangja nem emberi hang.

Már a második kötetben megvannak tehát azok az elemek, amelyek majd a *Kettészelt madár* című rekviemben értelmeződnek újra és illesztődnek össze más módon. Az Apollinaire-t idéző „egyszárnyú madár”-ból „kettészelt”, társát elvesztett madár lesz. Az a madárhang pedig, amely a fenti versben metafora, az 1978-as kötetben majd költői diskurzussá változik.

De térjünk vissza az *értelem*hez, amely, mint láttuk, az öröm egyik alapösszetevője az eddigi Hervay-versekben. Vajon itt is ugyanarról a mindent átfogó alapelvről, világmagyarázatról van szó, mint a Forrás-kötetben?

Részben igen, hiszen a *Reggeltől halálig* verseiben túlnyomórészt még mindig működik az eláltalánosítás alakzata. Főként a kötet első szövegeiben, ahol a ráció, a funkcionalitás az alvás, az álom világát is magáénak követeli *(Álom a történelemben),* vagy ahol „húszezer-évessé” tágul a jelen *(Emléktelenül).* Fontos ugyanakkor

nyomon követni azt a változást a kötetben, amely részben összefügg az öröm-elv változásával is. Láng Gusztáv a *Reggeltől haláli*gról írott kritikájában felfigyel egy olyan verstípusra, amely nem szólaltatja meg a remény hangjait, amely nem oldja fel az *Egyszárnyú madár*hoz hasonlóan a káoszt. „Hervay versei között is akad, amelyben a modernnek, urbánusnak nevezett életérzés szólal meg; valami megnevezhetetlen szorongás, sikoltó riadalma a léleknek, és formát, logikát elsöprő komplikáltsága a kifejezésnek *(Ki-ki hazamegy, Józanság, Tutajon).* Az ilyen kaotikus sodrású érzelmek, ha rezonálnak is az olvasóban, viszolygást is keltenek, amit a fegyelemhiány, a rációnak a káosz előtti fegyverletétele okoz" – írja Láng.[31] A kritikus viszont nem figyel fel arra a szerkezetre, amely a kötet első ciklusában kialakul. A problémátlan(abb) öröm versei után következnek a *Föld csillaga* című ciklusban azok a versek, amelyeket Láng kiemel, s amelyek valóban a szorongás érzését szólaltatják meg oly módon, hogy a szavak nem képesek befolyásolni ezt az állapotot: „szavaik csak elsiklanak a gondolat mellett, / fel-felbuggyannak helyette, s elakadnak végül" *(Ki-ki hazamegy).* A ciklus végén viszont ismét olyan verseket találunk, amelyek az eláltalánosítás gesztusában oldják fel a problémákat: „Lám, a történelem tenyerén / összezsugorodik az emberi fájdalom, / összezsugorodik a végtelen egyéni fájdalom" *(A történelem tenyerén).* Ez a cikluson belül követhető folyamat azonban új értékjelentéssel látja el az értelmet, a *kijózanodás* értékként érzékelt jelentéstartalmával. Az értelem így a ciklus végére már nem ugyanaz a ráció, mint az első kötetben vagy a ciklus elején. A versek beszélője nemcsak azokból a kaotikus érzelmekből józanodik ki,

amelyeket Láng Gusztáv kiemel, hanem mindenféle illúzióval való leszámolás foglalkoztatja. Az értelem tehát fokozatosan elveszti azt az ujjongást kiprovokáló töltetét, amelyet a *Virág a végtelenben* ünnepelt, és az „illúziótlanság" irányába mozdul el. József Attila számvető soraira emlékeztető mondatok olvashatók ezekben a versekben (a ciklus közepén, a fordulat tájékán):

Szemed összehúzod, hűvös lesz a tekinteted,
nyugodt leszel és okos – talán még megmentheted
tiszta homlokodat.
(Szigorodó-szemű)

Az egyszerű leírás helyett analitikussá válnak ezek a versek, akár emberi kapcsolatokról szólnak, akár egy-egy léthelyzetről. Ezzel a fordulattal cseng egybe az az újfajta identitáskonstrukció is, amelyet a kötet második részében valósít meg a költő, és amely – ismét József Attila-i metódussal és mélységben – a gyermekkorból indul ki, önreflexióra utaló képpel indítva a ciklust:

gyenge hangom kútba hull, kútba kiáltok,
öblösen görög lefelé a hangom,
gyenge hangom üvölt odalenn a kútban,
megborzongok, micsoda borzalmat okoztam!
Megborzongok, micsoda emléket őrzök!
(Szivárvány)

A gyermekkor, az anyakép és a szerelem képei egymást kommentálják, magyarázzák. Nem mindig azzal az intenzitással, mint József Attilánál, de kegyetlen remekműveket is eredményezve, mint amilyen a ráció kontroll-

ján túljutó, de magát a ráció analízisének alávető *Ennyi* című vers:

Hát végigcsináltunk mindent,
amit két szerető egymással megtehet.
A lebegő jóság láthatatlan maradt körülöttem,
hát hogy megláss mégis,
nagy ívben leköptelek.
S most pompás, hogy én is szégyellhetem magam.

Annak a kiküzdött józanságnak a versei alkotják a kötet második részének legjavát, amely az első ciklus folyamatának eredménye: „jogunk van az egyetlen nézőponthoz, / ahonnan a teljes élet áttekinthető" – fogalmazza meg az igényt *A fehér tó városa*, egyre nyilvánvalóbb ugyanakkor a versekben, hogy ezért a nézőpontért meg kell küzdeni. A költő tehát továbbra is fenntartja az egységben való látás abszolút értékként való tételezését, de már nem látja problémátlanul megvalósíthatónak.

A test már nem egyértelmű örömforrás, mint az első kötet *Így élni mindig* című versében, amely a korai avantgárd testkultuszát idézte: „És haraptunk a levegőbe, / és kipróbáltuk minden izmunk, / és fitogtattuk erőnk, testünk, / s a kacagásban lubickoltunk..." Változásaival (ráncaival), kiszolgáltatottságával együtt jelenik meg itt a test, s egyre inkább azok a vonalai hangsúlyozódnak, amelyeket Bahtyin a groteszk testábrázolás kulcselemeinek tekintett – a nyílások, a kiszögellések: „kegyetlen, törékeny vállad: penge, / seb-szájad: kelevény" – mondja az *Egyedül*. A groteszk képek itt a teljességeszménnyel szemben tűnnek fel, a testi fogyatkozások, változások mindig a hipotetikus teljességre vonatkoztatandók. Az a

modernség kereteibe illeszthető gondolatmenet, amely felértékeli a rációt, egyben leértékeli az ösztönt és „hordozóját”, a testet, amelynek változása, öregedése a megcsonkulás analógiájára értelmeződik. Két ember összetartozásának megszűntét a versekben hasonló logika mentén kísérik a megcsonkulás képei:

Hogy ne láss sírni, kivájod a szemem,
s én vakon, émelygős szerelmesen
meredek rád, tapogatózom, nem talállak,
mögöttem felborzolt szőrrel vinnyog a bánat.
(Hold)

A gyermekkor, a személyes múlt újraértelmezése, újrafelépítése ugyanannak a folyamatnak a visszfénye a kötetben, mint az első ciklus értelem-elvének alakulása. A változás a szavak használatára is kihatással van, és abba az irányba mutat, amelybe igazából a *Tőmondatok* és az *Űrlap* verseiben történik döntő lépés: az episztemológiai-nyelvi önreflexió felé. „A nagy szavakat, mint olcsó ruhát, / levetettem” – írja a kötet utolsó versében Hervay. „Ami lettünk volna, vagyok egymagam. / […] Amit kimondani nem tudtam neked, / látod, most munkám okos része lett” *(Étellel, csenddel...).* Az értelem a Hervay-költészetben ekkortájt magának a megismerhetőségnek az irányába fordul, ennek a problémának a felvetése azonban a *Reggeltől halálig* szótárával még nem valósítható meg radikális módon.

FORDÍTOTT-E A FORDÍTOTT VILÁG?

KOBAK KÖNYVE (1966, 1968, 1973)

A 60-as évek második felében jelennek meg Hervay Gizella első gyermekkönyvei, amelyek látásmódjukkal, sajátos érzékenységükkel mintha ugyanazt a problémát vetnék fel egy másik műfajban, mint a költő ekkoriban íródó verseskötetei. A probléma transzponálódása annál érdekesebb, mivel nem gyermekversekről van szó, hanem prózában írott gyermektörténetekről. (Hervay ugyan gyermekverseket is írt, amelyekből 1983-ban *Életfa* címmel jelent meg válogatás, de ezek kevéssé sikerültek.) A történetek hőse és állandó szereplője Kobak, akit saját, Szilágyi Domokossal közös kisfiáról mintázott a szerző, hallgatóságként is belekomponálva őt a szövegekbe. Kézikönyvében Komáromi Gabriella a gyermektörténetek helyét a mesétől és meseregénytől elszakadó gyermek-befogadó érdeklődésében bekövetkező fordulat függvényében jelöli ki: „A gyermektörténet befogadója vagy az én-központú óvodás, aki szereti, ha a történetek róla is szólnak, maga akar a hősük lenni; vagy az a kiskamasz, aki két lábbal áll már a világban, és kikerült a mese bűvöletéből.”[32] Hervay esetében az előbbiről van szó: főhőse az első mesékben óvodáskorú vagy még kisebb. Később néhány történet iskoláskoráig is elkíséri a főhőst – az 1966-os *Kobak könyve* és az 1968-as *Kobak második könyve* majd 1973-ban egészül ki az utolsó, harmadik könyv meséivel, és nyeri el végső formáját, amely több kiadásban is megjelent. Az alábbi elemzések során ebből az újrakomponált gyűjteményes Kobak-kötetből indulok ki.

A Kobak-történetek a hatvanas-hetvenes évek erdélyi magyar gyermekirodalmának pezsgésébe is bekapcsolódnak, amely az 1957-ben indult Napsugár című kisiskolásoknak szóló lap körül bontakozott ki. Kötetbe gyűjtésük előtt Hervay meséi is a Napsugárban jelentek meg, akárcsak korábban Veress Zoltán verses meséi vagy Fodor Sándor *Csipiké*je. Ezekben az években írják gyermektörténeteik és -verseik legjavát Bajor Andor, Kányádi Sándor, Méhes György, Dáné Tibor, Bálint Tibor és Szilágyi Domokos is. Ebben a kontextusban Hervay történetei – akárcsak „felnőtt-versei" – azzal tűnnek ki, hogy a köznapiságig közel mennek hősükhöz, mintegy depoetizálják a gyermekirodalmat.

A probléma, amely felvetődik a mesékben, annak a nyelvnek a megtalálása, amely révén rekonstruálható – illetve a befogadó számára megkonstruálható – a „gyermeki látás". Voltaképpen a látás egyfajta frissességéről van szó, amelyet Hervay költészetében is keres. A „gyermeki" identitás kutatása a világ újra-értésével áll összefüggésben: a tudat perifériáira szorult észlelésmódok újra beemelődnek ezekben a művekben az irodalmi szöveg centrumába – főként az alábbiakban elemzésre kerülő „felborult rend", „nyelvi fantázia", illetve „megelevenedő tárgy" központú mesékre gondolok.

„A festett fiú egy képeskönyvben lakott, lepréselve. Ha Kobak letette a könyvet, a kisfiú megmerevedett, de ahogy kezébe vette, a kisfiú elprüsszentette magát, és beszélni kezdett"[33] – íme egy jellegzetes alaphelyzet a *Kobak könyvé*ben, ahonnan elindulhat a történet, ebben az esetben egy viszony története: Kobaké és a festett fiúé, amely egy párbeszédből fog kibomlani. Két olyan szó miatt jellegzetes ez az indítóhelyzet, amelyek a

valós–mesés perspektívák határait jelölik ki már a kezdőmondatokban: a *Kobak könyvé*nek világában rendkívül fontos, hogy a festett fiú „lepréselve" lakik a könyvben – hogy a mese nem a „hol volt, hol nem volt" formulával kezdődik, hanem mintegy észrevétlenül, a legköznapibb tárgyak, cselekvések, helyzetek közé lopja be magát. A Kobak-mesék első mondataiban fontos az, hogy a részletek megfeleljenek annak, ahogy a „valós perspektíva" konvenciója felől látszanak a dolgok, akkor is, ha a helyzet maga máris beilleszthetetlennek tűnik ebbe a horizontba. A kezdőmondat logikája szerint a kisfiú lakhat ugyan könyvben, de akkor lepréselten kell ott laknia – a „lepréselve" szemléletessé tesz, magyaráz, ugyanakkor kijelöli a határt: ezen a ponton még csak ennyire kell kitágítani a fikció határát.

A másik jellegzetes szó ebben a közegben az „elprüsszentette magát". A kisfiú megelevenedése mintegy magától, a prüsszentés által történik meg, Kobak szerepe „csupán" annyi, hogy kézbe veszi a könyvet. A prüsszentés jelzi: itt kezdődhet a mese, innentől kezdve megszólalhat a festett fiú. A mese vége azonban, ahol a mesei helyzet-teremtés észrevétlensége már nem fontos, utólagosan pontosíthatja is az eredeti helyzetet: „Kobak gyorsan becsukta a könyvet, és mikor megint kinyitotta, a festett fiú csudamód meg se moccant, és hiába szólongatta Kobak, hallgatott. Lehet, hogy Kobak nem is akarta, hogy megszólaljon?"[34] Kobak nélkül nincsenek megelevenedő tárgyak, a kézbevétel, vagy egyszerűen az, hogy a tárgy Kobak környezetében legyen, látható legyen számára, feltétlenül szükséges ahhoz, hogy a tárgy – az autó, a labda, a rajzolt fiú, lovacska – viselkedővé válhasson.

Amikor tehát arról esik szó, hogy a *Kobak könyve* nem a gyerek-mellé-guggoló, gügyögő felnőtt perspektívájából íródott, hanem a gyermeki perspektívát sajátjává tudja tenni, az ezt a helyzet-teremtődést is jelenti: Kobak nélkül nincs, nem lehetséges mese ebben a könyvben, hisz ő hoz mozgásba mindent, körülötte, általa és érte alakulnak át a tárgyak. A 2002-es kiadás kritikusa is érzékeli a Kobak-történeteknek ezt a vonását: „Kobak a mesék főhőse, illetve az, aki létrehozza a mesét, vagy akiért maga a mese megszületik."[35]

„Gyermekrajzokból tanultam meg mesélni"[36] – mondja Hervay 1973-ban, a gyermekrajzokkal illusztrált Kobak-kiadás előkészületeinek friss élményével. Többfelé el lehetne indulni ettől a kijelentéstől, a legfontosabb hozadéka azonban talán mégis az, hogy a Kobak-mesék nem feltétlenül lineáris cselekmény mentén haladnak, a főhős részvételével, sokkal inkább egy látásmódról szólnak, amely történetekben, párbeszédekben bomlik ki: „A gyermek mindig az egészet látja, egyszerre a napot és a villanyt, Pétert a földön és a fán, és egyszerre látja, egymás mellé helyezi, ami egymás után történik."[37] Ez a látásmód nem hierarchizál: minden egyformán fontos. A párbeszéd különösen alkalmas arra, hogy ezt az egymás-mellettiséget, látszólag távoli dolgok összefüggéseit megragadja – akár arról szól a mese, hogy Kobak mesél a Mamának, például arról, hogy mi történt vele akkor, „amikor nagy volt" *(Nagy-mese)*, akár a gyerekek közötti átlag-párbeszédet – a „barátkozás" folyamatát – írja meg *(Rágógumis-mese)*. Gyermekrajz-látásmód érvényesül a *Kobak könyvé*ben azért is, mert számos mese kiindulópontja éppen egy rajz vagy a rajzolás mint tevékenység. Kobak vagy a Mama rajzolnak valamit, s a rajz

megelevenedik vagy mintegy „történni” kezd – a rajzolás néhány Kobak-mesében éppen azt a határt jelenti, ahol a valós és az irreális között át lehet járni. Ugyanakkor többet is: a rajzolás visszahat a Kobak saját világára, félelmek kiélésének terepévé válhat – mint a *Kígyó-mesében* –, vagy a felelősséggel való találkozás és játék terepévé – mint a már idézett *Festett-mesében*. A festett fiút megelevenítő Kobaknak gondoskodnia kell saját „teremtményéről”, ha annak melege van, esőt rajzol, ha fázik, kabátot rajzol neki. A festett fiú azonban túl sokat követel, Kobak elunja, ezért sem kívánja újra megeleveníteni őt. (Egy másik olvasatban ez a mese a fikciónak a komolyságáról, illetve a szerzőre való rátelepedéséről is szól.)

Az, hogy Hervay a Kobak-mesék kiindulópontjául a gyermekrajzokat nevezi meg, hozzásegít ahhoz, hogy a gyermekirodalmi alkotások között helyet találjunk számukra. Mindenekelőtt a varázsmeséktől különülnek el a Kobak-történetek, olyannyira, hogy Adonyi Nagy Mária első megközelítésben „antimeséknek” nevezi őket, amelyeknek „antimese”-voltuk ellenére „igazuk van”, hiszen mese „minden, ami a gyermeki képzelőerőt megmozgatja”.[38] Ez a fajta mese látszólag felad valamit a fantáziavilág előtérbe állításából, sokkal közelebb kerül szereplői, tárgyai révén a hétköznapokhoz. Nincsenek szörnyek, boszorkányok, királykisasszonyok, varázsköpenyek ezekben a mesékben, legfeljebb akkor, ha Kobak éppen őket rajzolja, vagy róluk mesél a Mamának (több mese alaphelyzete, hogy Kobak meséli őket valakinek). Nincs is rájuk szükség. A „beállítódás a mesére”, amint Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes gyermeklélektan-könyve rámutat, nem feltétlenül van összefüggésben a mese vilá-

gának fantasztikusságával. „Egy szó, egy gesztus elég ahhoz, hogy [a gyermek] ráálljon a rendkívüli elvárására."[39] A „rendkívüli" pedig nem a teljes, szélsőséges eltérést jelenti a való világ törvényeitől; bármilyen apró eltérés kielégítheti ezt az elvárást az ilyen típusú mesekezdetek után: „Kobak és a nagy piros labda elment sétálni." A hagyományos mesei elemek feladása tehát azt is jelenti, hogy kitágul a világ – a köznapian-ismerős tárgyak is bevonódnak a mesébe; bármiben felfedezhetővé válik a költészet: „most már nem egy bizonyos számú klisé áll rendelkezésre, hanem mesévé válhat minden. És a mese nem előre megszabott formulák szerint kell hogy végbemenjen – a kiskondástól a királyságig –, hanem végtelen lehetőség nyílik a meseszövő – a gyermek – képzelőerejétől, ismerőseitől stb. függően"[40] – írja Adonyi Nagy Mária. A Hervay-költészet „köznapiasító" irányultságával is kapcsolatba hozható ez a tendencia: a vers közegébe bármi bekerülhet, nincsenek kitüntetett témák. A tárgyakra, mindennapi használati eszközökre ezekben a mesékben ugyancsak fokozott figyelem esik. Megjelenítésükben az „eláltalánosító" tendencia kudarcot jelentene, hiszen a gyermeki látásmódban, amely a Kobak-kötetben szimulálódik, nem működik, vagy nem úgy működik az általánosság szintje, mint az első két Hervay-verseskötetben. A tárgyiasságra való nyelvi törekvés (amely összefüggésben van a tárgyak szemlélésének módjával) tehát egymással párhuzamosan kerül előtérbe a szerző gyermek-történeteiben és költészetében.

A Kobak-mesék egy passzív-aktív fordulatot jelentenek a mese befogadásának szempontjából a klasszikus mesékhez képest; azáltal, hogy a mesék világa közelebb kerül a gyermekhez, az azonosulás (és főleg: a saját vi-

lágra vonatkoztatás) könnyebbé válik. Olyan látásmódot hordoznak a Kobak-szövegek, amely a mesének az utolsó mondat utáni folytatódását kínálja.

A gyermekrajz mint kiindulópont a kaland-centrikusságtól is elhatárolja a Kobak-meséket. Itt nem az egymást követő izgalmas történéseken van a hangsúly, inkább a környezettel, tárgyakkal, társas viszonyokkal való ismerkedésen, egy-egy felfedezésen vagy felismerésen, amely tágítja a Kobak által belátható világot. Ez a megállapítás azonban túlságosan tág: nem mindegyik Kobak-mesére illik rá, csak a „legjellemzőbbekre" (melyek a legjellemzőbbek?), a Kobak-mesék felfedezései sokfélék, és sokféleképpen lesznek mesévé. Érdemesnek tűnik legalább munkahipotézisként néhány mesetípust – vagy inkább: mesei alaphelyzetet – elkülöníteni.

Nyolcféle mesetípus között ilyenformán oszlana meg a negyvennégy Kobak-mese:

– ***rajzos, rajz-megelevenedős mesék*** (8 mese): *Napmese*, *Vonat-mese*, *Kígyó-mese*, *Hazudozó-mese*, *Tévémese*, *Rajzolt-mese*, *Festett-mese*, *Meséskönyv-mese*. (Kobak rajzolja vagy kommentálja, „életre kelti" őket.)

– ***nyelvi fantázia-mesék*** (3): *Tréfás-mese*, *Autó-mese*, *Piros-mese*. (A nyelv rögzült elemeit eleveníti meg – pl. fakutya, a kutyafáját – történet-formában, vagy fokozott mértékben épít nyelvi játékokra.)

– ***Kobak (tárgyi) fantáziálásai*** (5): *Gép-mese*, *Nagymese*, *Télapós-mese*, *Mozgólépcső-mese*, *Feltaláló-mese*. (Kobak elképzelései arról, hogy mi mindent csinál majd a gép, amit épít, mit visz majd egy hosszú utazásra, milyen legyen az iskola stb.)

– ***megelevenedő tárgy-központú mesék*** (9): *Mondóka-mese*, *Labda-mese*, *Kicsi-mese*, *Fura-mese*, *Verekedős-*

mese, *Ábécés-mese*, *Lovacskás-mese*, *Óra-mese*, *Ólomkatonás-mese*. (A problémahelyzetet a tárgyak megelevenedése jelenti, valamiért nem „engedelmeskednek" Kobaknak.)

– ***„felborult rend"-mesék*** (8): *Spenótos-mese*, *Fordított-mese*, *Kötényes-mese*, *Lusta-mese*, *Mérges-mese*, *Elfelejtő-mese*, *Árulkodó-mese*, *Helikopteres-mese*. (A hétköznapi világ rendje egy-egy ponton megbomlik, többnyire Kobaknak egy „rossz" cselekedete gyűrűzik tovább.)

– ***a gyermek jóságos és költői lelkéről szóló mesék*** (3): *Traktor-mese*, *Sárkányos-mese*, *Kaktuszos-mese*. (Kobak megsajnálja a tárgyakat, hogy azoknak nincs mamájuk, vagy elszáll az általa készített sárkány hátán.)

– ***Kobak–többi gyerek viszonyról szóló mesék*** (4): *Tornyos-mese*, *Rágógumis-mese*, *Rakétás-mese*, *Várépítő-mese*. (Kobak barátkozásai, gyermeki „nagyotmondások", viszonyok a gyerekközösségben.)

– ***Allegóriák, egyebek*** (3): *Vízipisztoly-mese*, *Törpés-mese*, *Kengurus-mese*.

Erre a listára nem került rá az öt fejezetből álló *Piros-autós-mese*, amely a fenti mesetípusoknak mintegy ötvözete, valamint azok a mesék, amelyek az 1966-os *Kobak könyvé*ben, illetve az 1968-as *Kobak második könyvé*ben még megjelentek, a további kiadásokba azonban már nem kerültek be: a *Tavasz-mese*, a *Tricikli-mese*, az *Orcátlan-laskás-mese* és a *Palacsintás-mese* (ezek egyébként csak nehezen lennének beilleszthetők a fenti kategóriákba, lévén, hogy többnyire egyetlen, igazi csattanó vagy felfedezés nélküli helyzetet írnak meg, a *Palacsintás-mese* pedig „hagyományosabb", nem a Kobak világában játszódó mese).

A „típusok” között nyilván számos átfedés állapítható meg, mindenekelőtt a „felborult rend”-mesék és a megelevenedő tárgy-központú mesék keverednek, de az általam nyelvi fantázia-meséknek tekintett *Autó-mese* vagy *Piros-mese* bizonyos értelemben szintén a „felborult-rend”-mesékhez sorolhatók, amennyiben világuk (a nyelvi fantázia által) egy sajátos logika szerint működik: „Otthon bementek az autóba, felültek az autóra az autó mellé, megették az ebédet az autóról, lefeküdtek az autóba, és elaludtak.”[41] Vagy: „Kinyitottuk a piros ajtót, bementünk a piros szobába, leültünk a piros székbe, felgyújtottuk a piros villanyt, megettük a piros vacsorát, megittuk a piros tejet, megfürödtünk a piros vízben, megtörülköztünk a piros törülközővel, és lefeküdtünk a piros ágyba.”[42]

A típusok megállapításának önmagában nyilván semmi értelme – segítségükkel viszont pontosabban megmondható, melyek a „legjellemzőbb” Kobak-mesék, illetve mi az, ami csak kevéssé van jelen a Kobak-mesékben. Mindenekelőtt az tűnik fel, hogy mennyire Kobak-centrikusak ezek a történetek, és mennyire kevés az olyan mese, ahol a gyermek-társakkal való kapcsolat kiépítése állna középpontban (sok gyermekíró erre a kapcsolatra építi legtöbb történetét). Ennek több oka is lehetséges. Kobaknak elsősorban az óvodáskori felfedezéseit, problémáit írja meg a könyv, amikor még a „mi ez?”, majd a „miért?” kérdések dominálnak. A Mama ugyanakkor maga is fontos szereplő ezekben a történetekben, tanúként, partnerként vagy a kérdések megválaszolójaként szinte mindegyik mesében jelen van. Amikor pedig gyerek-társakkal játszik Kobak, akkor legfeljebb megfigyelőként van szükség rá. Az a négy mese

azonban, ahol gyerek-párbeszédekre, gyerekek közötti viszonyra épül a történés, rendkívül pontos: az együttjátszás–külön játszás problémája, a barátkozás miértje, a másik gyerek fantáziavilágának tiszteletben tartása, a közösségi szerepek kialakulása olyan alaphelyzetek, amelyeknek fontossága jelzi, hogy Hervaynak van mondanivalója ezekről a kérdésekről is.

A gyermek „jóságos és költői lelke"-típusú meséknek vagy az allegorikus meséknek a ritkasága jelzi, hogy Hervay valami olyasmit talált a gyermekvilágban, ami megmenti attól, hogy meséi didaktikusak legyenek, vagy hogy egy olyasfajta légiesség-lényegű gyermekvilágot alkosson, amelyben folyton elrepülnek, vagy pillangóháton lovagolnak a gyerekek – és amely voltaképpen a felnőtt-világ bizonyos hiányainak visszavetítése volna a gyermekkorba. Rendkívül érdekes viszont, hogy a Kobak-mesék közé bekerült egy olyan történet is, mint a *Kengurus-mese*. Ebben Kobak már iskolás, és levelet ír a kenguruknak a tengeren túlra. A kenguruk „válaszolnak" neki, találkozni szeretnének Kobakkal, a „levélváltás" sokáig folytatódik. Aztán a Mama elviszi Kobakot az állatkertbe, és ott végre látnak egy igazi kengurut, aki azonban nem akar játszani Kobakkal, nem akar átröpülni a tengeren, és nem szokott levelet írni, csak ugrál: nem lehet megszólítani. Ez a *Kobak könyvé*nek egyetlen kiábrándulás-története, ezáltal azonban beleíródik a könyvbe maga a határ is, ameddig érvényes a Kobak-látásmód – talán a felnőtté válás kísért ebben a mesében, egyetlen pillanatra.

A rajzzal, rajzolással kapcsolatos mesék viszonylag nagy száma jelzi, hogy Hervayt valóban foglalkoztatta a gyerekrajz-világ, és hogy a mesébe való belépésnek, az

aktív fantázia beindulásának legtipikusabb (tetten érhető) helyzetének tartotta a rajzolást, a rajz-nézegetést. Mégis, a számadatok szerint (de saját Kobak-olvasatom szerint is) az igazán jellegzetes Kobak-mesék – amelyek tehát a Kobak-féle látásmódot is talán a legpontosabban jelenítik meg – a „felborult rend”-mesék, illetve a megelevenedő tárgy-mesék. (A két mesetípus között gyakori az átfedés – a tárgyak megelevenedése, önálló akarata gyakran a rend felborulásának elindítója.)

Ezekben a mesékben lényegében a „miért?” kérdésének komolyan vételéről van szó. És ez az, ami nélkül a „gyermeki látásmód” nem lehetne jelen a Kobak-mesékben. Bodor Pál írja 1966-ban: „Mert persze tanítanak is ezek a kis játékmesék – de csak annyira, amennyire minden gyerek-ákombákom: didaktikus. Amennyire minden költői hasonlat végső soron az összehasonlító tudományokhoz vezet el.”[43] Vitatható megállapítás, elsősorban a szóhasználat miatt. A gyermekrajzok nézegetésekor, vagy egy hasonlat hatása alatt nem jutnának eszünkbe ilyesfajta kategóriák, hogy: didaktikus, vagy: összehasonlító tudományok. Inkább és legfeljebb az, hogy: miért? – ahogy a rajz vagy a hasonlat kérdez és többnyire válaszol is a maga módján. (A *Nagy-mesében* Kobak oroszlánnal „találkozik”, és ráförmed: „Mutasd a körmeidet, nem koszosak? És a füledet megmostad ma reggel?” Amikor Hervay gyermekrajzokat keres a Kobak 1973-as kiadásához, érdekes felfedezést tesz: „Ezt az oroszlánra förmedő Kobakot sörényes-Kobaknak rajzolta egy kisfiú. A kép egyszerre Kobak is, meg oroszlán is.”[44])

A Kobak-mesék, amennyiben egy-egy miért?-kérdésből indulnak ki, tanítanak is bizonyos értelemben. És

ezek a miért-ek rendkívül komolyak, teljesen kitöltik a Kobak tudatát: „Mért nem érti meg Mama, hogy ő MOST szeretne egy igazi autót? Nagyon szeretne. Biztos azért nem érti meg Mama, mert tegnap elszakította a nadrágját. És ettől fogva Kobak úgy vigyázott a nadrágjára, mint a kislányok a szalagjukra. De Mama nem vette észre. Meg kellett mondani."[45]

A „felborult rend"-mesék ilyesfajta miért-kérdések továbbgondolásaként is felfoghatók – egy-egy olyan cselekvésből vagy mulasztásból indulnak ki, amely által Kobak megsért egy-egy „szabályt". (A miért-kérdés ebben az olvasatban éppen a szabályra vonatkozik.) A Kobak kilépése a rendből elindít egy olyan folyamatot, amely „globálissá" teszi a rendből való kilépést: „Kobak azt mondta: – Nem akarom megenni a spenótot! A szalvéta azt mondta: – Nem akarok a Kobak nyakában maradni. – Leugrott a nyakából, és elszállt. A szék azt mondta: – Nem akarok Kobak alatt állni – és összecsuklott"[46] – és az „engedetlen" tárgyak sora folytatódik az ingecskével, nadrággal, cipővel. A *Spenótos-mese* sajátos megoldása, hogy a rend ugyanannak a logikának, illetőleg ugyanannak a nyelvi formulának a mentén áll helyre: „Mama azt mondta: – Nem akarom itthagyni Kobakot ebéd nélkül, ruha nélkül; éhes és fázik."[47]

Ezek a mesék tehát olyan – a gyermek számára olykor értelmetlennek, fölöslegesnek tűnő – cselekvéseket járnak körül, amelyeknek a rendjét nem ő maga szabta meg, mégis tudomásul kell vennie valamilyen módon. „Miért menjek óvodába/iskolába, ha nincs kedvem, lusta vagyok stb.?" – látszik kérdezni Kobak, és a *Kötényes-mese* vagy a *Lusta-mese* nem azt mondja, hogy óvodába/iskolába márpedig menni kell, hanem eljátszik a lehető-

séggel: mi lenne, ha Kobak helyett a köténye menne óvodába, vagy mi lenne, ha minden és mindenki olyan lustán ébredt volna, mint Kobak. („A fogkefére rákövesedett a fogkrém, mire fogat mosott volna, a körme kinőtt, mire levágta volna, a füle piszkos lett, mire megmosta volna.”[48]) Ha van valami didakszis ezekben a mesékben, akkor valóban csak annyi, mint bármelyik gyermekrajzban – hiszen minden esetben azt a kérdező-energiát gördítik tovább, használják ki, amely megteremtette az alaphelyzetet; a lehető legteljesebben, a sajátos, gyermektől nem idegen abszurdig menően belehelyezkednek abba a nézőpontba, ahonnan kérdésessé válnak a dolgok. A „tanulság”, ha van, nem tolakszik előtérbe – hiszen van valami ellenállhatatlanul mulatságos és mindennél emlékezetesebb abban, ahogy a *Kötényes-mesé*ben Kobak óvodásköténye ebédkor a jobb zsebébe tölti a levest, a krumplit meg a bal zsebébe gyúrja.

A fordított világ problémája legteljesebben, legbővebben (ugyanakkor talán a legdidaktikusabban) a *Helikopteres-mesében* fogalmazódik meg. Ebben a mesében Kobak feltalálja a gyerekvárost, ahol nincs többé iskola, nincs többé spenót (csak torta meg palacsinta), és a felnőttek engedelmeskednek a gyerekeknek. A kulcshelyzet, ahol megfordul a Kobak viszonyulása a saját maga által teremtett fordított világhoz, az állatkertben alakul ki: „a feliratokat mind összecserélték. A zebra ketrecére az volt kiírva, hogy kolibri, az oroszlán ketrecére az, hogy krokodil, az elefánt ketrecére meg az, hogy egér. […] Kobak szomorúan nézett körül. – Mit nevettek? Hát felnőttek vagytok? Már veletek se lehet játszani? Azt hiszitek, ha a zebra ketrecére kiírjátok, hogy kolibri, akkor már minden rendben van? Mért nem eresztitek ki őket?

Mit csináltok? – Etetjük őket – mondták a gyerekek. – Mert ki van írva, hogy ne etesd! Hát most minden fordítva van. – De ketrecben maradhatnak, ugye? Hát akkor mi van fordítva? – kiabálta Kobak."[49] Nem mindegy tehát, hogy milyen a megteremtett „fordított világ". Párhuzamos világok léteznek, amelyek sohasem teljes (fordított) tükörképei egymásnak, ezeknek az elemeiből kell Kobaknak megteremtenie saját rendjét. Mindezek az elemek együttesen keltik azt a hatást, hogy a történetek „Kobakról, Kobakul, Kobakoknak" szólnak.[50]

Az 1960-as, '70-es évek színvonalas erdélyi magyar gyermekirodalmában a *Kobak könyve* ennek a sajátos „fordítottra", frissre való érzékenységnek a révén tűnik ki, melyet csakis egy gyermekpárbeszédekből, gyermekkérdésekből sűrűn építkező nyelv közvetíthet. Ez a nyelv az ismerősből fejti ki az ismeretlent, egy-egy társalgási fordulatból szemléletet, ezzel együtt pedig történetet alkotva: „Úgy kezdődött, hogy Kobak visszaütött. Ezután Jóska lekent Kobaknak egy pofont, és Kobak csúfolni kezdte: – Sóska, Jóska! Most Jóska visszafelé kezdett lépegetni, Kobak is, és szépen eltávolodtak egymástól. Kobak egészen hazáig hátrált. […] Aztán megtörülközött, aztán megmosakodott, aztán kibújt az ágyból, aztán felébredt. Még ezután pedig aludt egész tegnap estig, míg el nem aludt."[51] Hervay, a gyermekíró leválasztható ugyan Hervayról, a költőről, de a leválasztást nem érdemes megtenni.

Monostori Imre éppen a „fordítottság" kategóriáját használja a kibontakozó Hervay-költészet jellemzésére: „Talán a legtágabb érvényességi körű szemléletbeli jellegzetesség s egyben versépítő szerkezeti elem a fordítottság, az ellengravitáció motívumszerkezete. […] A vi-

lág fordítottságában is értelmes, emberközelivé tehető másik arculatának felszabadító hatása vezeti Hervay Gizellát oda, hogy a folyamatoknak, tendenciáknak, törvényszerűségeknek a szokásossal ellentétes megközelítési módját és leírását válassza […], tágasabbá válik így a világ, nemcsak a szembenézés, de a visszájáról nézés lehetőségei is megsokszorozódnak. Éppen a fordított helyzetfelméréssel ismerhető meg az abszurditás természete, logikája, s talán ezáltal lehet megszelídíteni is."[52] A gyermeki látás és az abszurdra, groteszkre való érzékenység együtt formálódik Hervay életművében. A *Tőmondatok* és az *Űrlap* versei ugyanabba az irányba mutatnak, mint a *Kobak könyve*.