



**MOHAI V. LAJOS**

***Szorgalmi feladatok***

**ESZTÉTIKAI KISRAJZOK, TANULMÁNYOK**

**BUDAPEST**

**Z-füzetek/19**

**A sorozatot szerkeszti  
SIMOR ANDRÁS**

**Fedélterv és tipográfia  
JORDÁN GUSZTÁV**

**Készült a Lukács György Alapítvány támogatásával**

**© Mohai V. Lajos, 1991**

Letölthető:

[\[ PDF formátumban \]](#)
[\[ EPUB formátumban \]](#)

## *Szirti Gyula körül*

Hogy Szini Gyula hozzátartozik a *Nyugat* hoz, s hogy része volt a század első évtizedének irodalmi megújulásában, azt művei mellett a kortársak véleménye is tanúsítja. Ady szerint „olyat ütött a magyar anekdotanovellára és irodalomra, amelyet még műfaj ortodoxia nem kapott”. Ezt a megállapítást minden róla szóló dolgozat idézni szokta, s aligha meggyőződés nélkül; persze, más egykorú ítéletekben mai szemmel már fölértékelést kell látnunk. *Trilibi és egyéb történetek* című kötetét méltatva, Fenyő Miksa például Színi a három legjobb magyar novellista között tartja számon egy 1908-ból való cikkében. Hogy Ady ugyancsak hízelgő véleményét mégis közelebbinek érezzük Színi prózairásának valódi értékéhez, ahhoz dolgozatának egy másik (ezt megelőző) részletét kell idézni: „Színi Gyula bántott, sértett engem avval is, hogy ő sohse mert nagy, betyáros, hirtelen szavakkal egy-egy élet minden meggyűlölt fájdalmába, munkájába és becsületébe belerúgva véleményt mondani. Néhai, szép, kedves, mámoros, bolondos közös éjszakáinkon – emlékezem – határozottan gyávának, testben-lélekben gyöngé gerincűnek láttam és vallottam Szini Gyulát.” A két író alkatának különbözőségére nem nehéz rájönni ebből a megfogalmazásból; s a Színiiben lakozó tulajdonságokra is rávilágít ez a vallomás. Ezért is kell számolni Ady főntebbi vélekedésével.

Akárcsak a folyóirat későbbi nemzedékeinek engesztelő szeretetével. Ez az érzés természetesen mindig arányban a mű esztétikai minőségével; de az egyéniség tisztelete, a kezdetet övező legendák megemelik a valóságos értéket. Mint a *Ködlovagok* esszéinek róla mintázott portréjában Thurzó Gábor tette.

Szini egy nagy korszakforduló, a századvég, századelő eseményeinek megelője, egy jellegzetes mentalitás megtestesítője volt. Annál sokkal erőtlenebb, fáradtabb egyéniség, hogy zajosan utat törjön magának. Ezért maradhatott csupán rokonszenves mellékszereplő. „Megváltam, hogy életemben nincsenek érdekes külsőségek?” – pedig *apai örökségén* figyelme később is megragad („Édesapám, akinek gyémánttiszta emléke mellett csak szerényen és szégyenkezve említhetem ingatag gyarló magamat, belőlem akarta annak az új korszaknak a homo novusát nevelni, akiről álmodozott.”); Színi Károly politikai és társadalmi nézeteit tekintve közel állt Tancácshoz, Vajdához. Progresszív, de félbemaradt, teljességig (ki nem hordott eszméssel. De még így is adósai vagyunk neki: tevékenységi körének címszószerű felsorolása az irodalomtörténet-írás, a néprajz, a sajtó- és zenekutatás érdeklődésére tarthatna számot. Megkeseredett emberként szinte törvényszerűen végezte tébolydában. Apjának hatását nehezen lehet fölmérni, erre vonatkozóan kevés adatunk van. Gyermekkorának hangulatára viszont következtethetünk a *Trilibi* című novellából: „Apám... olvasd el a lexikonban az életét. Én csak a szemére emlékszem, amely kéken mosolygott rám, mint az ég, bár felette a homloka báránnyelű volt. Az anyámnak fehér-sárga volt a haja, mint néhány nyerselyem matring, és a szeme rubin volt, amelynek fénye fájdalmasan vonaglott, ha hirtelen világosság érte. Én nyolcéves koromban csodagyermek, táltos

voltam. Laktunk egy idegen világrészben, egy bérkaszánya negyedik emeletén, és csak vékony ajtó választott el bennünket a szomszéd lakástól. Többnyire egyedül voltam (...).” Ez a Városliget környékére lokalizálható szociológiai kisvilág formálta érzékenységét. Innen származhat erős affinitása a kitalált, sejtelmes történetek iránt, ebben a környezetben érthette meg először, hogy a mese burka alatt vágyakból és álmokból egy másik világ építhető fel.

Ő is Osvát fölfedezettje volt. Osvát, miután 1902 júniusában átvette a *Magyar Géniuszt*, meghívta a laphoz az akkor még szinte ismeretlen ifjút, később pedig a *Figyelő* szerkesztőségébe is magával vitte. Így kapcsolódott Színi a *Nyugat* közvetlen előzményeként számontartott irodalmi szemlékhez – így vált szerény napidíjas tisztviselőiből igazi íróvá, „kávéházi taggá”, az akkori idők céhbeli normáinak megfelelően. Barátai elbeszélése szerint e szokásán életében nem változtatott: kávéházban dolgozott.

Fiatalon 'beutazott nagy kultúrcentrumokat, bár sókéig egyik helyütt sem időzött.

Volt Párizs lakója is, mint Ady, és kivette részét mindabból – a maga csöndesebb modorában –, ami a korszakforduló fiataljait magához vonzotta, serkentette, csodálatra készítette, ami ösztönzés és erő volt e nemzedék tagjai számára Magyarországon: egy új irodalmi megmozdulás előkészítése. Ha bemutató esztétikai rajzait, útitarisznyájából előkerült hangulatos élménybeszámolóit is figyelembe vesszük – márpedig ezekről aligha tanácsos lemondani őt jellemezve –, látjuk, hogy az *érzékeny közvetítők* közé tartozott; a művészet és az irodalom jelenségei szenvedélyesen foglalkoztatták, minden újdonság és tehetség a büvkörébe vonta. Talán kissé engedékeny volt az olvasott-látott jelenségek iránt, de tudjuk, hogy a kortárs értékítélete ritkán esik egybe a későbbi nemzedékek véleményével, fontosabb a szándék, a terv maga. Ez pedig erősen munkált benne. És a felfedezés, a híradás öröme. Ami nagy energiákat szabadított fel a kortársakban is. A szellemi fölszabadulás alig is valamivel hasonlítható élményével ajándékozott meg sokakat. Közép- és Kelet-Európa mozdulatlansága így oldódhatott valamennyire. Ottlik Géza – akit mai irodalmunkból a *Nyugat* legelső örökösének érzek – szerintem erre is gondolhatott, amikor a folyóiratról ezt írta: „Ady, Babits, Kosztolányi, Karinthy, Osvát, Schöpflin, Tersánszky, Móricz meg a többiek összefogása nőm »nyugatos dekadenciát« hirdetett, hanem éppen a szellemi hanyatlással, a pangással és bágyadt középszerűséggel szembefordulva, az egészség új forradalmát: hevesebb és hitelesebb művészetet, nagyobb szabadsággal s egyben nagyobb szigorúsággal, új felelősséget, új erkölcsi, lelki integritást.”

Utazási jegyzeteiben Párizs, London, Róma színei villannak föl egyéniségének szűrőjén keresztül; s a nagyvárosi tájakban éppúgy lelki rokonait leli meg, mint esszéinek szerepvivőiben. A párizsi Boulevardról szólóban ilyen kitétel olvasható: „A híres gesztenyefák, amelyekhez irodalmi és művészeti jegyzetek fűződnek (...); vagy az arcképekben, melyek túlfűtöttsége árulkodó önmagára nézve is; szinte eszményképként ír Wilde-ről, Rossetti-ről, Walter Pater-ről, Ernst la Jeunesse-ől, s persze Ambrus Zoltánról.

„Valami csodálatosan mély embermegértés és emberszeretet szól az Ambrus filozófiájából” – azt gondolom, talán az Ambrussal való részleges rokonítás járna legközelebb hozzá, ha a magyar irodalomból hasonlítanánk valakihez; hozzá való vonzódása mindenesetre megvilágosító mozzanat. Irodalmi és művészeti tanulmányait, persze, már a húszas években is inkább mint kordokumentációt olvasták: „Egykor izgalmas élmény. Ma megható emlék mindnyájunknak” – mondja Kosztolányi. De ez azt jelenti, hogy eleve része valaminek, amiről nem lehet lemondani.

A *mese alkonya* című dolgozatát a *Nyugat* első száma hozta. Ebben azt mondja, hogy a mese alapvető szemléleti értéket kölcsönöz az elbeszélésnek, végsőül pedig azt,

hogy enélkül nem lehet meg ez a műfaj. Legalábbis az ő számára; alkotóelvnek foglalta ez a közvetett vallomás, személyiségének terméke. Amit előtte írt, s amit az 1913-as *Rózsaszínű hó*-ban publikált később, mind erre a szála fűzhetők fel.

Két novelláját feltétlenül szemügyre kell venni, hogy művészi eszközeiről, mesealakításának módjáról képet kapjunk. Ennek a Szini-féle novellaképletnek kiérlelt példáját mutatja be a *Trilibi* és *A rózsaszínű hó*. A szecessziós varázslatét és stilizációét mindenekelőtt, aztán a lekerekítésre való törekvést és a narrátortól való távolítás fogását, amely mindjárt a fölütésben hangot kap, szemléltetve mintgy az elbeszélő magatartását, tárgyához való viszonyát. Emlékeiből elevenednek meg a hangulatok s emlékeire mutatnak vissza a halványan körvonalazódó történetek: „Első találkozásom a rózsaszínű hóval még gyermekkoromra esik.” *A rózsaszínű hó* képe a gyermeki én képzetét kelti föl bennünk, ezt a sajátos látószöveget, amely megnagyítja, valóságos helyzetéből kiemeli a szemlélődés tárgyát és szimbolikus mezbe öltözteti. *Különös álmoként* funkcionál ez a novellavilág, az író életérzését az elérzékenyülés világítja át, így válik a földelés a művészi közlés eszközévé, de ez a vonás mintha egyúttal csökkentené is az élmény dinamikáját. Nemcsak a *Trilibi* megformálására érvényes az írói én kiszólása: „De vajon az is, ami előtte történt, nem volt-e álom?”

Úgy fogalmazhatnánk, hogy túlságosan is esztéta szemmel figyelte a világot, az életet, s önnön életét is esztétikai tárgyá alakította, pedig – másfelől – keservesen küszködött kenyérkereső gondjaival is. Mégis, mintha ezekről – az érdes valóságról – írásaiban nem akart volna tudomást venni. Meglehet, szemérmes, rejtőzködő egyéniségéből következett ez a vonás, mindenesetre saját köznapi gondjait távol tartotta munkájától, mint illetéktelen prózai tárgyat. Abból szinte semmi sem szüremlett át novellisztikájába. Ahogy a lét titkaiból is kizár konfliktusos, disszonáns elemeket, mindig visszafordította valami a csúnyaság ábrázolásától, a szomorúságtól, a kiszolgáltatottságtól, a tehetetlenségtől végső megfogalmazásától. Fájdalmait is elfinomítja, még ahol a tragikum lehetőségét megérezzük, onnan is visszafut az írói gondolat.

A meseszerűség és álom, mint keret és szerkezeti elem, egész novellaírására kiterjed.

Írásmódjának szecessziós stilizáltsága mögött azonban meg kell látnunk kiábrándultságát; azt, hogy nem tudta legyőzni korának hazai valóságát, amelyre pedig fölkészült. Az írás is olykor ellenállt tehetségének. Nincsenek olyan tökéletes elbeszélései, mint Chólnokynak vagy Csáthnak vannak. Amiben azonban a kezdeményezők között találjuk, már nem minősíti minden haszon nélkülének betöltött szerepét. Ezt talán Kosztolányi érteti meg velünk a legszebben: „Mint a novella megfinomítója és elmélyítője jelentős. A szellemeskedő vagy csevegő tárcarovatba belevitte a magas igényű irodalmat.” Az a Kosztolányi mondja ezt, aki a hírlapi tárda alakításában, műfajformálásában a legtöbb értéket hozta. Aki a műfaji remeklés példáit korán tapasztalta Szininél.

De visszatérve a korábban mondottakhoz: ha kisprózájának egésze nem is, a század első évtizedében írott legjava elbeszélései azonban magukon viselik egy önálló alkotó-személyiség vonásait, megkülönböztető módon és egy művészettörténeti korszak általános jellemzőiből is őrizve valamennyit, nem avulón, hanem természetes épségben; a szecessziós-impreszionista magyar próza olyan jeleivel kell együtt említeni a nevét, mint Krúdy, Kosztolányi, Szomoróy.

Stílusa nemcsak a szakembernek nyújt élményt, hanem a mai olvasónak is; ami azonban napjaink olvasójának élményén módosíthat, már világképi elem. Ahogyan Pór Péter mondja írásairól: „Létrehívó élményük sosem egy jellem, egy sors, egy egyéniség vagy akár egy helyzet, hanem egyetlen lírai erővel variált és megjelenített, de krúdyi teljességig soha el nem mélyített életérzés csupán.” Szini művészetének megítélésére

tehát óhatatlanul ránehezedik a *Nyugat* nagyjainak remeklése, ami természetes következménye irodalomtörténeti értékrendünknek. Színi műveinek önsúlya valóban kicsi a nagyokéhoz képest, hiszen még legteljesebb írásaiban is maradt Valami, ami elbizonytalanítja az olvasót, életművének arányaiból pedig egyenesen arra következtethetünk, hogy mindjobban kicsúszott az alkotói akarat az önellenőrzés fegyelme alól; pályája első szakaszának írói tervei később már nem munkáltak benne. Legalábbis ezt látszik igazolni az első világháborút követő periódusa, amikor többnyire már a vasárnapi olvasók ízlésének kielégítésével is megelégedett.

Mégsem szabadna egészen elfeledkezni róla. Egyetemi éveimből tudom, hogy volt olyan diáktársam, aki úgy végezte el a bölcsészkart, hogy a nevét se hallotta. Nékem szerencsém volt: Szörényi László Eötvös Kollégiumi óráin nem akadt olyan szemeszter, hogy ne olvastuk volna könyveit. A *Trilibit*, *A rózsaszínű hót* meg a *Studiumokat* és a *Vándortáskát*. Jól jönne külföldi írókat bemutató esszéinek és útirajzainak mai kiadása elbeszéléseinek gyűjteménye mellé.

## ***Adalékok Kosztolányi olvasásához***

### *Anyanyelv és Európa*

Felesége szerint Kosztolányi egy levelében „szép ikes igéinkre” emlékeztette külföldre emigrált barátját. Ebből a példából is látszik, hogy az anyanyelv eszménye mindenekelőtt meghatározta szellemiségét. Ő így vall róla: „Az a tény, hogy anyanyelvem magyar, és magyar nyelven beszélek, gondolkozom, írok, életem legnagyobb eseménye, melyhez nincs fogható (...) Naponta sokszor gondolok erre. Épp annyiszor, mint arra, hogy születtem, élek és meghalok.” Az ünnepélyesség és a megrendültség érzete pontosan rávilágít arra, hogy mit tartott Kosztolányi az anyanyelvről: létezésének lényegét kereste és találta meg benne, emberként, művészként egyaránt.

Kevés magyar író van, akinél a nyelviközpontú szemlélet oly meghatározóvá vált volna, mint nála; elég lehet most Kücsök történetére hivatkoznom az *Esti Kornél*ből. Itt az elbeszélő magatartása ahhoz az „egyszemélyes érdekképviselőhöz” hasonlít, amelyet Kosztolányi nyitott hírlapok hasábjain a magyar nyelv ügyében, és tágakban mindannak, ami mesterségével összefüggött. Ez korántsem volt könnyű vállalkozás, de Kosztolányi szinte utolérhetetlen eleganciával oldotta meg; mindennapi kalandjává tette, hogy bebarangolja a nyelv, a kifejezés és a tőlük elválaszthatatlan, velük összetartozó lélek országútját. *Vallomásos prózát* írt: bármiről is essék szó, minden visszasugárzik rá, visszatér hozzá, így műalkotássá válik. Organikus kapcsolatban van azokkal a művekkel, amelyek költészetének és fikciós prózájának hatalmas kupolája alatt elhelyezkednek, sőt magát a kupolát tartják. Egy helyütt elmondja, hogy anyanyelvünket „bűvös félreértések által” tanuljuk; alteregós önfelidéző fikciója, *Esti Kornél*, efféle fesztelenségek sorozatából képződik.

Kosztolányit gyakorlati nyelvművelőnek, nyelvvédőnek, nyelvtisztítónak tartják, amikor azokból az írásaiból következtetnék tevékenységére, illetőleg e tevékenység jellegére, amelyek tárgyuk, témájuk szerint így is besorolhatók; én szükségtelennek tartom az osztályozásnak ezt a módját. Mindegyiknél több volt: költő és író, akinek egyetlen eszközként mondanivalója kifejezéséhez a *nyelv maradt*. Amit öntudattal a magáénak vallott. A nyelv „*eleven szöveget* – mondja *mely soha sincs készen, mindig újra*

*és újra kell szőnünk, valahányszor beszélünk vagy írunk*”. Ezért nem köti meg kezét rövidlátó provincializmus, önsorvasztó nemzetieskedés; ám Kosztolányi amikor sem fojtja el indulatát, ha lekicsinylően beszélnek közössége nyelvéről. Mint például *A magyar nyelv helye a földgolyón* című vitairatában teszi. Ebben kifejti, hogy senkinek sincs fölhatalmazása rá, hogy népek nyelvei fölött ítélőszéket tartson. Szempontja nemcsak tágas, de rendkívül etikus is: értékörző magatartást fogalmaz meg, amire az írónak valóságosan mandátuma van. A legnagyobb tér természetesen anyanyelvének esetében áll rendelkezésére, ahol a kifejezés valamennyi árnyalata számít. Kosztolányi szemhatára azonban itt nem záródik le, hiszen a magyar nyelv nem választható el az európai nyelvek közösségétől; ha így történe, vészjósló jövő várna ránk. Ezért szegődik a latinos világosság hirdetőjévé. Szó szaporítás nélküli, tiszta kifejezést akar, *erős várat*, mely visszaveri a fölösleges idegen hatásokat; ezek ugyanis nyelvünk épségét rombolják. Ami a németben szabályszerű, nálunk szabálytalan, korlátozó. De ennek csak az lehet tudatában, aki nincs vigasztalan módon bezárva egyetlen nyelv falai közé. Itt mutatkozik meg Kosztolányi európai műveltségisméje, amely hangsúlyozottan az anyanyelvi kultúra magas színvonalú művelésében találta meg helyét Európa térképén. Nem csoda, hogy minden alkalmat megragad, hogy fölemelje szavát az anyanyelv elcsúfítói ellen. És egyúttal az irodalom haramiái ellen. Eredményes lehet-e ostromozása? Elérhetetlen ideát kerget, vagy éppenséggel mesterségét, s a magasból lenézve mást követel a közönyös világtól? Ha ez történt volna, a mesterségnek kijáró természetes elfogultságának vélhetnénk magatartását. Csakhogy Kosztolányi sohasem azt akarta, hogy az irodalmi értéket fölnagyítva becsüljék. Hanem azt, hogy becsülete legyen. A valóságos arányokhoz ragaszkodott, és mesterségének is megkövetelte azt a helyet, amelyet értelmesen betölthet az emberi közösségben. Az irodalom szerepét egyáltalán nem látta idealisztikusan, de nem hunyta be a szemét, ha szándékosan leszólták és megkárosították. A fönnmaradás esélyét látta kockára téve, ezért harcos cikkek sorában kényszerül védelmére kelni a magyar íróknak és a magyar irodalomnak. *A magyar könyv pusztulása* című „nyílt levelére” hivatkozom; ezt a dolgozatát 1925-ben írta, és veszedelmes állapotot rögzít benne; sajna olyat, amely a mai nap is nyomasztja kultúránkat; a Nyugatról importált olcsó sikercikkek látványos térnyerése a hazai szépirodalom elnyomásával fenyeget. Nem az igazságosztó szerepében tetszeleg; bölcsebb annál, hogy ne tudná lehetőségeink határát. Azért hallatja hangját, mert a romlást akarja föltartóztatni. Ha kevés hozzá, társakat toboroz.

Az irodalom számára is társakat toboroz: az olvasót. Szövegmagyarázó dolgozatokat ír, érvel és analizál. Hol apró, néhány soros jegyzetben, hol testes esszében fejt ki a véleményét. Az írás titkát kutatja, benne az írói tevékenység természetét. Belülről lát, a remekművek kulisszái mögé is bepillant; az a törekvése, hogy élményéről beszámoljon. Máskor a maga olvasási szokását, befogadói magatartását kínálja mintaként, tapintatosan, hiszen nem azt várja el, hogy mindenki úgy olvasson, mint ő. Közvetíteni akar az olvasónak, a továbbadás gesztusa hajtja, az élménymegosztásé. Nem sajnál időt, energiát, mert az irodalom életben tartása nemcsak az irodalom művelőjére van bízva, hanem az olvasójára is.

Kosztolányi szünet nélkül dolgozik, legendás munkabírással, szinte Vasfegyelemmel. Polgári életisméje keretet szab életének, mégis irodalmunkban pártatlan tisztasággal nála látszik, hogy *írónak lenni* azért valamiféle romantikus állapot, gerjesztettség, amelyben az ember mindenki másnál jobban fölfedi a kártyáit. Erről beszél *Nyomdafesték* című vallomásában, megbabonázottan és elbűvöltem, mégis halálpontosan. Hogy értsük a szót.

Újra és újra megfogalmazható a tanulság, hogy Kosztolányi európaisága épp az anyanyelvhez való töretlen hűségével nyilvánul meg legerőteljesebben, anélkül, hogy

európaiság és magyarság csorbítaná egymást. Ahogy *Pen Club*-beli székfoglalójában mondja, feladatára nézve általános érvénnyel: „*Visszasugározni a bátor, szabad európaiságot, azt a tudatot, hogy csak a legnagyobb követelményeket támaszthatjuk önmagunkkal szemben, s csak annyiban érték a munkánk, amennyiben a világ versenyében is érték.*”

*Kosztolányi regényírásának műfaji előzménye:  
A rossz orvos*

A jóvátehetetlen bűn erkölcsi terhe alatt az emberek önmagukra ismernek. Kosztolányi ennek a lélektani szemléletnek a jegyében formálta meg *A rossz orvos* történetét. Ebben, az inkább csak regényszerűnek tekinthető művében a végső szembenézéshez, az önmagunkkal való metafizikai leszámolóshoz a szereplők szinte szokványos, naturalista technikájú történet során jutnak el, ahol még a mindennapi éltől látókörére szűkítették le mondanivalójukat a világról: István és Vilma, akik semmivel sem rosszabbak a környezetüknél, arra döbbennek rá, hogy a keresztényi szeretet normáján alulmaradtak, és ezért bűnhődniük kell. Kosztolányi két átlagembert juttat el ahhoz a felismeréshez, hogy hit hiányában az ember eleve veszteséssel indul el pályáján; a szereplőkben ugyanis nincs meg az erkölcsi erőfeszítés ama képessége, mellyel az élet csapásait elviselhetnék. A személyiség tragikus hiánya, a szeretetnélküliség jellemzi őket. Az eskető pap áldásosztó szava – mindjárt az első rövid fejezet végén – ezért hullanak a semmibe: „*A szeretet az élet, a szeretet az igazság, és a szeretet az út.*” A főszereplők számára csak a történet *végeidé* nyerne vissza valódi értelmükből valamennyit a keresztény tanítás szavai. De akkorra már hiába minden. Az elbeszélő szerint: „Nem bocsátott meg nekik senki.”

(*A szerkezet esetlegessége: néhány értelmezési kísérlet*) *A rossz orvos* korántsem tartozik Kosztolányi legigényesebb irodalmi vállalkozásai közé, mégsem szabad az írónak ezt a művét sem kiiktatni az irodalomtörténeti vizsgálatból: a prózaíró Kosztolányi gondolatvilágának ugyanis több összetevője érlelődik itt, ami később a sárszegi regényekben vagy a rövid prózában kapja meg valódi, esztétikailag hiteles formáját. *A rossz orvos* minden meglevő fogyatékoságává! együtt is fontos előzményét jelenti tehát Kosztolányi regényírói gyakorlatának. Innen szemlélve ismertetőjegyei igencsak tanulságosak, s bár másodlagos mű marad az életművön belül, íróját ezúttal is a kezdeményezés készsége jellemzi.

A megformálendő anyaggal és a szerkezeti megoldással való küszködés – a latinos műveltség révén erős formaérzékkel rendelkező – Kosztolányinak átmeneti sikertelenséget eredményezett; de erősítette benne azokat a törekvéseket, amelyek a tízes évek elbeszéléseiben jelentkeztek már és a műfajváltás szándéka felé terelték prózáját. Egyik első jele ennek a *Béla, a buta* (1918) című írása, amely a szerzői megjegyzés szerint: „Regényvázlat húsz pillanatképben.” Ez – a Kosztolányi által leplezetlenül megvallott – tapogatózás egy általa korábban nem művelt epikai forma irányába, arra a fölismerésre készítette Bori Imrét, hogy az elbeszélő Kosztolányi műfajváltásának az időpontját az 1910-es évek második felére tegye: „Valójában csak az volt a kérdés, melyik ilyen szerkezetű novellája alakul át regénnyé. Mert az lehetett volna már az említett *Béla, a buta* vagy akár *Az első éjszaka* című novellája is. Ezért van azután – folytatja az újvidéki irodalomtörténész –, hogy a Kosztolányival foglalkozókat *A rossz orvos* műfaji minősítése gondba ejti: regény-e már, vagy csupán

hosszabb elbeszélés?” A műfaji hovatartozás eldöntése kezdettől fogva megosztotta a kutatókat. Voltak, akik nyitva hagyták a kérdést: mindjárt az első recenzió, Király György, aki a *Nyugatban* írt róla 1921-ben. Kosztolányi művészi anyagából „éppúgy magától adódnék a regény, mint a novelláskötet” – mondja, egyik első monográfusa, Baráth Ferenc pedig novellaszerű regénynek tartja. Barta János 1938-ban írott tanulmányában az *Aranysárkány* és az *Édes Anna* mellé helyezi *A rossz orvos*, mint olyan *regényt*, amely szerkezet- és eseménytípusban rokon művelük: „(...) ha a külső, megfoghatatlan életteher már elviselhetetlen, ugyanilyen megfoghatatlan a kirobbanó reakció is: Nováik tanár úrnál öngyilkosság, Édes Annánál a gyilkosság. A két regény szerkezet- és eseménytípusban rokon. A típus még egy változata: *A rossz orvos*.” A nekrológot író Keresztúry Dezső szerint viszont István és Vilma története „még nem több hosszúba nyúlt novellánál”. Szinte szó szerint ismétli meg ugyanezt 1974-ben Kőszeg Ferenc, majd három évvel később a Nagy Magyar írókat bemutató monográfiásorozatban Kosztolányinak könyvet szentelő Rónay László. Az írói szemlélet elmozdulása felől közelíti meg a művet Sötér István 1965-ben publikált esszéjében: a műfaji hovatartozás eldöntését – helyesen – *A rossz orvos* alapeszméjéhez köti, s így a szerkezeti fölépítés hibáira is nagyobb rálátást nyit; Kiss Ferenc szerint „a kudarc az emberszemlélet és a koncepció következménye”. Kosztolányi e „műve se regény, se novella, hanem elbeszélés, melyben mindent megmagyaráz, életrajz-vázlatokat sző a cselekménybe, több súlypontot is alkot, időben, térben épp oly lazán, ráérősen mozogva, amilyen céltalan és magtalan az ábrázolt világ. Sem a benne, sem a fölötté való szemlélődés lehetőségeit nem tudja kiaknázni, pedig csak akkor ír igazán jó művet, amikor mindkettőre képes.” A súlyos elmarasztalással együtt is Kiss Ferenc dolgozata tovább tágítja az értelmezés körét: szól *A rossz orvos* „oroszságáról”, mely a Kosztolányi-féle változat szerint „inkább csehovi, mint dosztojevszkiji. Azzá avatja a *részvét*, mely minden más érzés fölé nő, s Kosztolányi epikájában ilyen hangsúllyal először itt”. Németh G. Béla szerint is *A rossz orvosban* a maga „oroszos” próbáját tette meg Kosztolányi. Én ezt azzal egészíteném ki, hogy a Csehoból leszűrt lételemén y mélyrétegei igazából majd a *Pacsirta* regényvilágába épülnek bele zökkenőmentesen; ott tárgyiasulnak, ahol a lélek szorongásai a külvilág eseményei nélkül is egyre működnek, és egyre áthatolhatatlanabbá teszik az egyén körül a sivárság érzetét. Igaz ugyan, hogy *A rossz orvosban* a szereplők önzésének és kiüresedésének következményeként szeretet nélküli, boldogtalan világot mutat be az író, de itt még nem filozofikus-morális szinten fogalmazódik meg a válasz, hanem lélektani fölismerésekkel keveredve, egy jobbra kiszámított mechanizmus jegyében, mondhatni pótlólagosan, az etikai kérdésfelvetés nagyobb súlya nélkül.

A részek közötti kölcsönhatás esetlegessége *A rossz orvos* legszembevetőbb szerkezeti sajátossága, ami arra a szerzői szándéokra vezethető Vissza, hogy Kosztolányi ebben a művében a közvetlen értelmezésre helyezi a súlyt. Innen származik a naturalista jellegű írói ábrázolásmód, a lineáris cselekményépítési eljárás, az életszerűség különös megemeltsége, mely mind az alakformálásban, mind az események egymásutánosságában felismerhető. Az alakok szigorúan egy behatárolt világ szemléletformái szerint mozognak, s a naturalista technikájú történetben a környezet mint az egyéni és társadalmi megkötöttség színtere alakul ki. Lélektani elgondolás ölt testet a regényben, de ez a felépítés szempontjából kevésbé, a művészi ideológia oldaláról viszont erőteljesen van jelen.

*A rossz orvos* olvasásakor ott kísért a gyanú: Kosztolányi mintha két történetet mondana el. Mintha az első formáló folyamata és a pszichoanalízis elemző folyamata különválna a műben, mintha a két főszereplő igazságkereséséhez nem lenne föltétlenül szükséges az első rész, vagy másként fogalmazva: István és Vilma fölbomló házassága,



együttélésük kudarca, egymáshoz fűződő kapcsolatuk elsorvadásának bemutatása mintha nem lenne nélkülözhetetlen láncszem a másodikhoz (vagy nem ilyen motivációkkal, s ráadásul mellőzve Kosztolányii szokott tudatosságát, s igazából vett művészi meggyőződését). Az első rész másféle folytatással is elképzelhető lenne, a pszichoanalízis görceibe fúló második részhez a házasság természetrajza, a két ember kapcsolatának sivárságig történő elszegényítése pedig túlságosan naturális, de legfőbb fogyatékosága abban van, hogy kiszámított.

A szereplők lélektani analízise más erőter megteremtését követelné meg az első nagyobb egységben, mert így az a benyomásunk, hogy az olvasónak magának kell – kissé kényszeredetten – rendezőelvet keresni a műben. Művészileg konkrét igazolást nem nyújt *A rossz orvos*, mert nincs egységes nézőpontja és maradéktalanul megformált mondanivalója. Feltételezhetően ezzel hozható összefüggésbe a részleges kudarc, amelyet Kosztolányi elszenvedett *A rossz orvossal*, s amit szemére is hánytak a regény bírálói, különösen Németh László.

Alighanem sok tekintetben igaza van Németh Lászlónak, amikor Kosztolányi regényírását minősíti, de lépten-nyomon az a benyomása támad a mai olvasónak, hogy a *Pacsirta* írójának nem volt szerencséje a XX. századi magyar esszéírás nagy tekintélyű művelőjével. Németh László túlságosan is ragaszkodik ahhoz a kiindulópontjához, hogy a „Kosztolányi-regény pszichológiai regény”, ezzel az értelmezés célját hamar kijelöli, s a Kosztolányi regényvilágához egyetlen hivatkozási alapot talál, Freudot, illetőleg azt a fogalomrendszert, amely a bécsi ideg orvos nézeteivel írható körül: *A rossz orvost, az Édes Annát és a Pacsirtát* egyaránt „a tudattalan regényének” nevezi, amelyekben „a tudatos ember mögött az ellentétes tudattalan lepleződik le, a homlokzat »fontos« jelenségei mögött az épület belsejében detonációvá összegeződő »nem fontos« semmiségek”.

Az természetszerűleg nem lehet kétséges, hogy Kosztolányi horizontján Freud csillaga erős fényben mutatkozik meg; lélektani érdeklődése egész pályáján végigkíséri, melyből arra következtethetünk, hogy nála ez alkati adottság is volt. Közbevetőleg: költészetének komi mintájáról, Rilkeről írott 1909-es dolgozatában bukkan föl tudomásom szerint először Freud neve oly módon, hogy Rilke-élményének kiegészítését benne találja meg: Freud Kosztolányi szemében a tudatalatti világának pszichológusa: „*Egy hihetetlenül elfinomult érzésélet működik itten, mely motívumait arról a láthatatlan, de végtelenül nagy és gazdag területről szedi, amelyről Sigmund Freud vizsgálódásai óta tudjuk, hogy egész életünket talán éppoly mértékben befolyásolja, mint az öntudat fényében égő terület (...)*”

Baránszky-Jób László is „Freuddal kiegészített Rilkeről” beszél, mint a legfontosabb élménykör megtalálásáról, ami *A szegény kisgyermek panasza*inak megírásához elvezette a költőt, s Kosztolányi regényeinek témáját is – Németh László felfogásához csatlakozva – „a freudi felismerések, az elfojtás, az énkielés elfojtásából eredő torzulások” ábrázolásában ismeri föl. Kosztolányi lélektani érdeklődésének természetét illetően, számomra az erdélyi esszéíró Deák Tamás véleménye látszik a legmeggyőzőbbnek, aki szerint Kosztolányi „alighanem a lélektant tekintette filozófiai mondanivalójának”, nem kisebbítve azt a feltételezést sem, hogy a Freud-élmény nála párhuzamosságot mutat a korabeli európai értelmiség reagálásával a bécsi tudós pszichoanalitikus módszerét illetően. Ezek után Freud befolyását kétféle módon látom érvényesülni Kosztolányinál: először a Kosztolányi-világ „pszichológiai atmoszférájának” (Németh G. Béla szóhasználata) kialakulásában kapott szerepet, amelyet a fentebb idézett Rilke-dolgozat egyértelműen igazol, másodsor pedig regényalakjainak jellemzésénél jut szóhoz a freudizmus jegyében végiggondolt lélektani szemlélet azzal a megszorítással, hogy ez önmagában még nem magyarázza a

regények világát; kizárólagos érvennyel alkalmazva a pszichológiai fölfogás zsákutcahoz vezet.

(*A szereplők: az élő hit hiánya*) *A rossz orvosban* Kosztolányi társadalmi alaptípusok mintáját követi a lélektani, tudatalatti történések ábrázolásakor, a nagy megrázkódtatás indokolásához azonban a szereplők még nem megfelelő személyeik. Az asszony és a férfi átlagemberek, akik belevesznek a környezetükbe. Életük nem megalapozott, korán fásulttá váltak, és a továbbiakban már éretlenek arra, hogy saját sorsukat irányítsák. Érzelmileg sivár lelkek, s mint ilyenekből, szükségszerűen hiányzik belőlük a felelősségérzet is. De mindenekelőtt a szeretet hiánya jellemzi őket: az egymás iránti elemi szolidaritás, és ez a hiány végül a kisgyermek tragédiájához vezet. Saját életük legsebezhetőbb pontját jelzi ez a mozzanat: kiszolgáltatottságuk nem az ember tehetetlen kiszolgáltatottsága a természettel szemben, hanem az emberi együttélés törvényének a meg nem értése, a lélek üressége és sivársága. Aztán, amikor már minden kötél szakad, mintha az üdvösségük múlna azon, hogy kit okoljanak a hirtelen jött halálért: először a rossz orvos, Gasperek látszik kézenfekvő bűnbaknak. Ez a megoldás azonban nem gyógyíthatja be végérvényesen a sebeket; szükségszerűen magukra maradva már tudják, „hogy a pokolban vannak, hogy a kárhozát lángjai között vannak”.

Hogyan érhet el a történet ehhez a végkifejlethez? A regény jellemei lélektanilag nincsenek előzetesen megformálva: mindenekelőtt tehát a gyermek tragédiáját követő fordulatra kell odafigyelni, amikor Kosztolányi már a pszichoanalízis módszeréhez nyúl ösztönzésért, hogy továbbvihesse a történetet, hogy a szereplőket és az olvasót valamiféle fölismeréshez eljuttassa.

Nehezen tudjuk ugyanis elképzelni, hogy a két szereplőhöz hasonló kisszerű emberek a tragikum ütése alatt így, valódi arányaiknál jóval nagyobbra növe törjenek meg. Ez a tény olyan erkölcsi értékek meglétét föltételezné a szereplőkben, amelyekről nincs tudomásunk. Látjuk, hogy István és Vilma házassága csak formailag kötöttet meg: a szerelem ösztönösségét, a ragaszkodás bizonyosságát nélkülözte. Az apró, kezdeti izgalmak lassanként elfogytak, együttélésük gépiessé, üressé vált. A házaspár rövid idő elmúltával külön szobát használ, szinte csak a polgári előírásoknak megfelelően érintkeznek. A házasság erkölcsi eszméjének fölszámolása a kisfiú nevelésének teljes elhanyagolásához vezet, sőt a gyerek szinte észrevétlenné válik számukra. Vilma a félbuta nevelőnőre hárítja át a gyerekekkel való foglalkozás minden gondját. Az elbeszélő a személytelen létezés az alábbiak szerint jellemzi:

*A szülők bizonyos idő múltán így szoktak beszélni: Anya megy, apa jön. Mire a gyermek megtanulja a nagy szót, hogy „én”, ők elfelejtik, és holtuk napjáig csak anyák, apák maradnak, személytelenül.*

István és Vilma önmaguk magányába, ürességébe zárt emberek. Az asszony, hogy egyedüllétét oldja, feleleveníti lánykorának kedvteléseit; de zongorajátékából „akárcsak lánykorában, ismét vágyak sírtak. (...) Homályos szemrehányások, ismeretlen, sohasem létezett imádókhoz.” Látszólag az élet kitöltetlenségének szomorúságából származik ez az érzés, a lét fürkészése helyett azonban a jelentéktelen és olcsó, sőt romlott nosztalgia uralkodik fölötte.

Föl kell itt ismét figyelni arra, hogy Kosztolányi két ember együttesében a hétköznapi valóság egy szokványos, minden radikális komolyságot nélkülöző tartományát mutatja be. István és Vilma a harmadik fejezetben még úgy gondolkodik, hogy hozhat valamiféle fordulatot tehetetlenségük kölcsönös bevallása:

*Elhibáztuk, gondolták mind a ketten, majdnem egyszerre. Már nem ijedtek meg a gondolattól, mint eleinte. Megbarátkoztak vele, és valószínűnek tetszett az egész. Az elválás halál, de jobb mint az élet.*

Belső fölszabadultságot eredményez a válás kivihető lehetősége nekik, nem lemondásról, hanem újrakezdésről árulkodik az elbeszélő jellemzése is:

*Csak első pillanatban volt nyomott a hangulat. Később felbátorodtak. Résztét és szeretet nélkül beszéltek szerelmükről. Minden, amit évekkkel ezelőtt éreztek vagy tettek, idegennek látszott előttük, már mosolyogtak is rajta, mint valami agyrémen. Megállapodtak, hogy házasságuk nagy sajnálatos tévedés volt, és egyiküknek se volt szüksége, hogy vigasztalja a másikat. Senki se vesztett semmit.*

Az elbeszélő szenttelen hangjából arra következtethetünk, hogy Kosztolányitól távol áll a szeretetnélküli világ: az a „személyes megérintettség”, amelyet kézzelfoghatóan tapint ki az *Édes Anna* írójánál Balassa Péter, itt nincs meg: megkockáztatom, hogy Vilma és István történetének megjelenítéséhez hiányzott Kosztolányiból az érzelmi affinitás, a valóságos emberi és művészi hajtóerő. A regénynek ezen a pontján is csak korábbi föltételezésemet tudom ismételni: amikor a kisfiú halálát követően István fölveszi a freudi analitikus szerepét, Kosztolányi erőltetve, klisészerűen tervez. Az analízisnek a gyógyulást kellene meghoznia. A szereplők életében valamiféle megnyugvás képzetét jelenthetné, s maga a folyamat is akkor töltené be a neki szánt gyógyító szerepet. Kosztolányinál azonban más funkciók kap, s ez a funkció kizárólagossá válik: gyógyító szerepről szó sincs, elfedésről, lefedésről még kevésbé. Ez azért hangsúlyozandó külön, mert túlmutat azon a leegyszerűsítő fölfogáson, miszerint csupán lélektani illusztráció *A rossz orvos*: az kétségtelen, hogy valamiféle bűnhődésről szól a regény, ne feledjük azonban, hogy szereplői kezdettől fogva roncsolt emberek: igazi bűnük az, hogy nem képesek szeretni. Sem önmaguk iránt, sem mások iránt nincs meg bennük a hűség: a kisfiú azért hal meg, mert csupán annyit jelentett nekik:

*(...), hogy tó ,kis tolvaj milyen ügyességgel fsente össze testét a szüleitől.*

Miért nem tudják életüket revidiálni a szülők? Azért, mert nincs meg bennük a személyiség mélyebb tartalma, a létezés előfeltételéül szolgáló élő hit. István és Vilma pokoljárása éppen erre a hiányra vet éles fényt; másfelől Gasperek szerepeltetése is itt nyer mélyebb indoklást, ha elfogadjuk Devecseri Gábor véleményét, aki szerint Gasperek „*démoni erővel töltött tárgy, az utált és hívott sors, a rossz orvos*”.

Úgy gondolom *A rossz orvos* első, rendkívül rövid fejezete jelöli ki Kosztolányi valódi mondanivalóját, alkotói szándékát a regényben: eszerint az ember eleve vesztéssel indul neki az életnek, ha nem tudja bekapcsolni magát valamiféle transzcendens állapotba, ha érzéketlenül megy el valami mellett, ami mélyebb tartalmat adhatna sorsának.

*(Kosztolányi későbbi regényalakjainak, konfliktus-helyzeteinek körvonalai)* *A rossz orvos* új ráolvasásainak alkalmával folyvást azt érezzük, hogy a szereplőknek több olyan tulajdonságuk van, amelyek az író más regényalakjaitól sem idegenek. Azt tapasztaljuk, hogy nemcsak egyszeri jellemekkel van dolgunk: mivel – ahogyan azt korábban mondtuk – az író alapmagatartásokra vezet vissza a szereplők jellemét, egyúttal valamiféle folytathatóságot is sugall. De itt a szereplők még nem viselik magukon az egyéniség erős, megkülönböztető jegyeit, s voltaképpen kissé kiszámított módon rendelődnek alá egy megközelítési és megjelenítési sémának. Ahogyan a szerkezetelemek egymáshoz való kapcsolódásában (a belső formában) és a kompozíciót

biztosító tényezőkben (az összetettségben és az egyneműségben) sincs meg a tökéletes kohézió, a szereplők jellemében is sok a kitöltetlenség. A *rossz orvos* jellemeit elnagyoltan formálta meg Kosztolányi. Az író nagy árat fizetett ezért: A *rossz orvos* nem váltja ki az olvasóból azt a megrendülést, amely mindenekelőtt a sárszegi regények és az *Édes Anna* olvasásakor jelentkezik. István és Vilma története mindenesetre beilleszthető Kosztolányi regényírói fejlődésébe: ha elfogadjuk Szegedy-Maszák Mihály magyarázatát, mely szerint Kosztolányi a lélektani regénynek „a mélylélektan szellemében való továbbfejlesztésére vállalkozott”, akkor nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy az író mégiscsak ezzel a regényével tette meg első lépését ezen az úton.

A *rossz orvosban* alakult, formálódott Kosztolányi regényírói módszere: az író ugyanis mindegyik regényében a társadalmi háttér megjelenítésével is értelmet akart adni hősei sorsának – valószínűleg ezért fogadta dühös kirohanással azokat, akik csupán a freudizmus illusztrációját látták bele művészetébe. Kosztolányit A *rossz orvos* írásakor természetesen a pszichoanalízis nagyban befolyásolta – a magunk értelmezése szerint is a modern lélektan szemlélete alapján juthatunk el legrövidebb úton a mű jelentéséhez –, de mivel Kosztolányi mégiscsak a hit hiányát állítja az írói ábrázolás középpontjába, szükségszerűen fektet súlyt a szereplőket származtató társadalmi közeg rajzára. István és Vilma sivársága, hangsúlyozott közepszerűsége, Gáspárok köznapi hitványsága nyilvánvaló jele írói elgondolásának: ahhoz, hogy a freudi fölismerések karakterisztikusan érvényesülhessenek a mű világában, olyan társadalmi háttérrel kellett volna a szereplőket meghatározni, amelyen az egyén lehetséges szerepével együtt sem mozog idegenül. Ha eszerint vonultatjuk föl A *rossz orvos* szereplőit, láthatjuk, hogy a figurák nem töltik ki teljesen szerepkörüket, éppen az énkülés ábrázolásában maradnak el az író legjobb teljesítményeitől; elég Vajkayra és Pacsirtára gondolnunk. A gyermek halálát követő cselekménysorban István és Vilma már inkább csak kísérleti személyek.

A személytelen létezés viszont Kosztolányi nagy művészettel ábrázolja most is: kitűnően indítja el a történetet a pap szavaival, és a szereplők bemutatása során pontosan megindokolja azt, hogy miért maradnak alul a keresztényi szeretet próbáján.

Vilma vidéki úrilány, a gyógyszerészlányok között az utolsó, aki még nem ment férjhez. A poros, alföldi kisváros úri társadalmában ez nőm kecsegteti sok jóval; reménytelenül bálozott hát, mert:

*Tudta, hogy rajta pari a sor. Ez zavarba hozta. Idegesen nevetett, nem értette, amit neki mondtak és azt se, amit ő mondott. Mintha színpadon lenne, kötelességszerűen mulatott, szüleire figyelt, akik sohase tettek szemrehányást, de minden szavukon érzett, hogy ők is csak arra gondoltak, amire ő. Attól tartottak mindnyájan, hogy pár hónap múlva „esetleg már minden késő”.*

Vidékies, patriarchális, vegetatív életmódra következtetünk ebből a részletből, meddő, kifelé megmutató életvitelre, amely igazi mértéket és méltóságot nem őriz már, emberi újrafeltöltődésre alkalmatlan terep. Megmutatkozni sem tud másként, mint terméketlenségévé, sivárságával. Az önreprodukciót, a férjhezmenetelt tartja továbbélésének biztosítékául, szinte bármilyen áron. S ez egyúttal a fölmentés eszköze is: a szülők teljesítik gyermekeik iránti kötelességüket. Bármiféle hazugságot el lehet ebben a világban rejteni, hiszen csak az számít, amit kívülről mások látnak; az az igazság létezik, amit másokkal elfogadtatunk.

A gyógyszerészek gondolkodásmódjáról kapott jelzések túlmutatnak A *rossz orvos* szövegvilágán; a regény mintha halványan a *Pacsirta* alaphelyzetét őrizné magában. Hozzávetőlegesen ezek az érzések bukkannak föl a Vajkay család tagjaiban, de bennük már elmérgesedett minden, a kör bezárult. A *Pacsirtában* és az *Aranysárkányban*

végleges formába öntött Sárszeg-kép körvonaláiból óvatosan megjelenik néhány ebben a művében is Kosztolányinak. Horváth Mária kimutatta, hogy a Sárszeg-kép kialakulása viszonylag hosszú folyamat eredménye az írónál, s nem redukálható csupán szülőhelyének Szabadkájára. Persze, jócskán közelebb ahhoz, hiszen Kosztolányi legerősebb élményrétege kötődik hozzá: nyilvánvaló, hogy az író származási környezetéig, a bácskai szülőhelyhez, gyermekkorának és korai fiatalságának színteréig kell visszanyúlni, ha a kisváros-ábrázolás és a Sárszeg-kép előzményeit keressük. Az író elbeszélő-prózájában pedig azokhoz a novellákhoz, amelyekben Kosztolányi a kisvárosi lét témáját tekinti az írói ábrázolás feladatául. Az 1908-ban keletkezett, tehát igen korai *A kövér bírónak* már megfogalmazódik az a kisváros-kép, amely még az *Esti Kornél* alteregó-fikciójához is háttérül szolgál:

*Fényes délben a napszúrás úgy reszket a levegőben, mint valami hegyes, gonosz aranytű. A kisváros alszik. Házai fehérlenek, ablakai villognak a fény önkívületében, hasonlóan valamely iszákos vagy örült szemében, aki csak bámul a porba, s nem lát. (A kövér bírónak)*

További novellák iktathatók abba a sorba, amely majd egyre közelebb viszi az írókat a vidéki élet ábrázolásának témájához: *Hét kövér esztendő, A nagy család, Fánika, A szerb*. Sőt, a Sárszeg-kép egyre nagyobb arányokat ölt a helynévadás fokozódó konkrétsága folytán: a Sárosvár (Mátyás menyasszonya), Szegvár (Gőzfürdő). A *Gőzfürdő* című novella teljes egészében a témára való rálatálás élményét nyújtja: „Szegváron, az alföldi városban évekkel ezelőtt még csak egyetlenegy ember tudott franciául” – írja az elbeszélő; ennek a mintának lesz az eredménye Sárcevíts alakja a *Pacsirtában*. Részleteiben kialakul tehát az író másfél évtizedes elbeszélőprózájában a vidékiség, a provincializmus ábrázolásához oly elengedhetetlenül szükséges keret: körvonalazódik a Sárszeg-kép.

A *rossz orvos* is értékes adalékokkal szolgál hozzá, kibontja, közelebb hozza, a novelláknál szélesebb tablón mutatja be a vidéki élet képeit. A gyógyszerészek szemléletmódjának gyökerei oda nyúlnak vissza, ahonnan a Vajkay-szülőké ered. Vilma szülővárosa egy alföldi település, a nyarakat a közeli tavon rendezett csónakkirándulások tették emlékezetessé számára. Amikor Pestről megérkezik, rosszul érzi magát a kisvárosban: „Ólomnehéz nyári éjszaka feküdt mellére, csillagok nélkül, melyet a vidéki por sűrűvé és fullasztóvá tett.” A vonatból látott táj is hasonlít a sárszegi regények leírásaira. Fontosabb azonban, hogy az írói ábrázolásban betöltött funkciójuk is hasonló: a szereplők lelki állapotát jellemzi velük az elbeszélő. Kosztolányi ahhoz a hagyományosan elterjedt írói fogáshoz nyúl vissza, miszerint „Ja táj lelkiállapot”. Pacsirta a tarkövi vicinálison a táj konkrét látványába saját életének meddőségét vetíti bele, Vilmát az élet unalmas és érdektelen képei kísérik a vonatablakból. Hilda és Tibor, szökésük alkalmával, kissé elszomorodva int búcsút „az átkozott, mégis kedves városnak”, egyikük sem képes azonban teljesen belefeledkezni a látványba: kívülállók maradnak, az elúszó táj csupán lelki rezonancia nekik, otthontalanság és idegenség. Vilma látogatásának hangulatán fojtó lehangoltság uralkodik el: a történet elején ösztönösen menekül a szülői háztól, a látogatás idején pedig ösztönösen a gyermekkor visszaidézésére törekszik, de ez sikertelen marad, hiszen számára a múltnak nincsen tartaléka, amely bekapcsolhatná életét a gyermekkor transzcendens, tudat alatti világába. Élete azáltal, hogy férjhez ment, más pályára állt. A maga szerepkörén belül osztoznia kell Kosztolányi más nőalakjainak félrecsúszott sorsában. Mivel szülőiből érezhetőleg hiányzott a valódi belső meggyőződés, nem alakult ki benne sem öntörvényű világ. Istvánnal való találkozása pontosan fejezi ki egyéniségének kezdetleges voltát:

*(István) Kecsegeorrú lakkcipőt viselt és frakkmellényt, melynek hajtokája fehér*

*atlasszal volt beszélve. Ez nagyon tetszett a leánynak, aki benne az idegenből érkezett lovagot és regényhőst bámulta.*

Vilma bemutatásakor fölmerül az olvasó előtt Novák Hilda alakja is: mindenesetre „finom törékeny arca, kis fájdalmas mosolya” külsőleg is emlékeztet rá. Arról nem is szólva, hogy Hilda érzésvilága sem finomabb, külön: ő is az érzelmes regény fülledt Világához köti sorsát, regényhősök, lovagok veszik körül olvasmányaiából. Vilma írói megjelenítése tehát rokonítható Hildáéval, s részben alátámasztja Baránszky-Jób Lászlónak azt az észrevételét, hogy Kosztolányi regényeiben „üresnek bizonyuló vidéki úrilánykák jelennek meg átváltásokkal”. Ne feledjük azonban azt sem, hogy Kosztolányi lányalakjai – kivált regényeiben – döntő szerepkört töltenek be, olyannyira, hogy a konfliktusok gyakran köréjük szerveződnek. Pacsirta és Édes Anna címszereplők, Novák Antalt pedig a lánya egyidejűleg emlékezteti hűtlen feleségére – s ezáltal balul sikerült házasságára –, valamint a gyermeki engedetlenségre, amely a pedagógust éppúgy megalázza benne, mint a szülőt. A *rossz orvos* alapeszméje sem lenne elképzelhető Vilma sivár egyénisége nélkül, sőt, amikor a kiégett úriasszony szerepét ölti magára, rögeszmés viselkedésével halványan Vizynét idézi elénk, másfelől pedig Novák Hilda asszonyt meghasonlottságát előlegezi.

István egyszerűbb képlet a feleségénél, jellemzésére az elbeszélő sem fordít sok gondot; alig van egyéni vonása, olyan mint társadalmi rétedéből, az úri középosztályból bárki más.

Gondolkodásávia életviteléből következtethetünk: híres bálozó, aki miután beleunt „hosszú fiatalságába”, úgy dönt, hogy megházasodik: az elbeszélő szokatlanul szenttelen hangon számol be. elhatározásáról:

*Egy éjszaka határozta el, mikor a kávéházban egyedül ült egy kis asztalkánál, és érezte, hogy kikopott a régi világból, barátai unták őt, ő is barátjait. Egyetlen megoldásnak látszott a házasság.*

István az érzelmi élet legcsekélyebb jeleit sem mutatja a házasságban. Hamar beleun ebbe is, alkalmatlan arra, hogy szeressen vagy szolidaritást vállaljon valakivel. A gyermek létezése éppúgy teher neki, mint a felesége: életmódjába ez a kisvilág nem tud beleszólni, kívülreked rajta. A karrier vágya sem fűti elementáris erővel; azért dolgozik, mert ha nem tenné, még jobban unatkozna. Önmaga erejéből semmit sem képes az élet valóságos értékeiből meglátni; alakjából teljesen hiányzik a létezés élménye, bármiféle szenzibilitás, magasabb érzelmi és értelmi hajtóerő. Vele éppúgy a céltalan tenyészet világa tör be Kosztolányi regényvilágába, mint Gasparekkel.

A társadalmi háttér a környezetjelzések és az alakok fősorakoztatásából tevődik össze. Ez a műve Kosztolányinak igencsak fogyatékosán teszi meg ezt, szinte nem is emlékeztet a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* művészi tökéletességére, de egyetértőleg idézhetjük Kiss Ferencet: „Találó mozzanatokkal sejteti, hogy egy osztály szerepvesztése az, ami a figurák kiüresedésében megnyilvánul.” István, Vilma, sőt valamennyire még Gasperek alakja is, magán viseli a szerepvesztős tragikumát, de ehhez kiegészítő magyarázattal kell szolgálnunk. Természetesen nem arról van szó, hogy ezek a szereplők tragikus alakok; az olvasóban Gasperek halála nem ébreszthet semmiféle megrendülést, István és Vilma is inkább szánalomra méltóak, semmint együttérzésre. De az őket lefelé húzó tehetetlenségért nemcsak egyedül felelősek. Ezt Kosztolányi is tudja, és a pszichoanalízis szemlél életformájának bekapcsolásával segíteni is akar rajtuk. Elhibázott életükért bűnhődéssel kell fizetniük, de mivel semmivel sem rosszabbak vagy jobbak másoknál, szokványos megoldás helyett a kisfiú halálában a *jóvátehetetlen bűn* terhét róttá rájuk az író. Így kiemeli ugyan addigi életük mindennapos egyformaságából, céltalanságából és jövőtlenségéből a szereplőket, de egy mélyebb szakadékba löki őket, ahol lassanként összeroppannak, fölélük maradék

erejüket.

A szereplő rosszul cselekszik, s elhibázott döntésének csak jóval később ébred tudatára, amikor már nem marad más hátra, mint a következmények pusztá vállalása. Tudjuk: Kosztolányi regényalakjainak egy csoportjára ez a képlet maradéktalanul érvényes.

## *A két sárszegi regényről*

*1. Kosztolányi domináns életérzései a Pacsirta megírásának időszakában; egy szóba jöhető irodalmi kapcsolódás: Csehovról szóló dolgozatainak tanulsága, a Csehovból leszűrt létélmény.*

Miféle belső mozgatórugók kényszere alatt született meg a *Pacsirta*, amelyben Németh G. Béla szerint „az átöröklött társadalmi-emberi hierarchiák és viselkedésnormák kiüresedését oly megrendítően mutatta be” Kosztolányi? (Németh G. Béla: *Szerep és szembenézés: Kosztolányi Dezső emlékezete. Vigília. 1985. 472*)

Kiindulásul Babits Mihály Kosztolányi-esszéjének ide vonatkozó részletét idézzük föl, mivel az egykorú pályatárs írásának van olyan tanulsága, amelyet a *Pacsirtá*vá, alkalmazhatunk: „Egy nap elhozta hozzám *Pacsirta* című regényét, kéziratban. Most fedeztem fel benne a magyar próza napját. A regény *A szegény kisgyermek* helyszínét és levegőjét idézi vissza. De elhagyva mindent, ami a régi versekben olcsónak látszott. Puritán, szinte sivár igazsággal... És mégis költőien; ami a nyelv különös mágiáját mutatja. Nincs ebben a nyelvben semmi lírai! Csak a szokatlan pontosság és jóhangzás, a mondatok szabatossága s a szavak tisztasága – hiánya mindennek, ami henye, bősége mindennek, ami jellegzetes –, ezek árulják el a versen iskolázott író. Aki tudvalevőleg a legjobb prózaíró.” Babits a regény tárgyi környezetének modelljét Kosztolányi szabadkai környezetében fedezi fel, hiszen a gyermekdalok korai költészete az író körülvevő bácskai világ átlényegített rajza, de kitétele a „sivár igazságról” mai szemmel már a regény egzisztenciális mélységeire utal: itt többre, másra kell gondolnunk, az élet rejtettebb köreire, nehezen föltáruló rétegére.

Az mindenesetre sokatmondó, hogy Kosztolányi azt a önéletrajzi világot teszi meg mindenféle szépségtapasz nélküli ábrázolás tárgyává, amelynek emlékéhez élete végéig kitartóan ragaszkodott. Tudvalevő, hogy művészetében sok minden a bácskai szülőhely ihletéséből táplálkozik; gyermekkorának, korai fiatalságának színteréig sokszor nyúlt vissza, a *Pacsirta* előtt is, a *Pacsirta* után is.

Szabadka bőséges élménnyel ajándékozta meg, s aligha maradhat kétség afelől, hogy ezeket szinte teljes egészében kiaknázta; de ami igazából la lényegbe hatol, az az, hogy származási rétegének mozgásiránya, érzülete nélkül nemcsak hogy fő műveit, hanem magát az embert sem értenénk meg. Származási rétege, neveltetése döntő módon befolyásolta lelki alkatának kiformalódását, a lelki alkat pedig alapjában határozta meg benne az író. A szülőföld élményének szüntelen jelenlétével, a hozzá való érzelmi viszonyulás erősségével is jellemezhető életműve, ugyanis korán önállóságra törekvő létformája ellenére sem volt képes belsőleg kiszakadni abból a közösségből, amely elindította.

Kosztolányi prózai művének nagyobbik felében a kisvárosi lét írója. Éles szemmel veszi észre a vidéki élet jellegzetességeit, de művészte nemcsak befogadásról, hanem

újraalkotásról is tanúskodik, abban az értelemben, hogy igazi témáját *az otthon maradó*k életének végiggondolásában találja meg. A költészet nyelvén is lerögzíti ezt:

*Ti pieg jó lelkek, éljetek,  
már nem lehetek véletek,  
s nem látom soha többé,*

*hogy vési a szobrász idő  
a búsító, a békítő,  
arcotok csúnya tömbbé.*

*Csak azt tudom, hogy hat felé  
kimentek majd a gyors élé  
nem vágytok semmi másra,*

*és nézitek, ,a pesti gyors  
hogy vágtat pl, mint messzi sors,  
új és új állomásra.*

A második életképszerű részletekre tagolt versfüzér, *A bús férfi panaszai* (1924) időbelileg nagyjából amikor áll össze kötet, amikor a *Pacsirta* megírásának a gondolata határozott formát öltött a költőiben. Életrajzi értelemben a regény tehát az otthonmaradókról szól; de a *Pacsirta* esetében ennek a tételnek az ad különös hangsúlyt, hogy Trianon után az otthonmaradókkal Kosztolányi már nemcsak lélektani kategóriát jelöl meg, legalábbis nem úgy, mint korábban tette, tehette volna. E korábbi fölfogás példája még *A bús férfi panaszai*, amelyben különböző időszakokból származó verseket szervezett ciklussá.

Kosztolányi *A szegény kisgyermek panaszainak* párját szerette volna létrehozni az életműben („*Húszévesen arról daloltam, ki kisgyermekként égre kelt, / most éneklek húszéves másom, ki egykor erről énekelt.*”), de ez nem sikerült neki; bizonyos egysíki szemlélet érződik a kötetben, az életrajzi anyagot ugyanis Kosztolányi közvetlen módon használta fel, épp a hibásnak bizonyult kiindulópont miatt. A verseikben is megfogalmazódik egyfajta sivárság-kép a vidéki életről, de itt még ott munkál a költő ámulata az életforma külsőségei iránt, sőt mintha át is venné olykor a versekben megszólaló költői én annak a világnak az érzelmességét, amelyikről beszél. Éppen ezért nem tudta művészileg kamatoztatni Kosztolányi azt a feszültséget, amely valóságos helyzetében rejlett. *A Pacsirta* azáltal válik az életmű egyik magaslati pontjává, hogy önmaga kiszolgáltatott helyzetéről való fölismerését is tartalmazza.

Európai tendenciákkal rokonvonásokat mutató kiszolgáltatottságértés – emberi és művészi értelemben: ez hatja át a prózáiról Kosztolányi érzésvilágát, s mellette az a sajátos helyzet, amely a kelet-közép-európai értelmiséget éri az egykori Osztrák-Magyar Monarchia utódállamaiban. Kosztolányi sokat firtatott műfajváltásának föltehetőleg itt lehet a magyarázata; a műfajváltás a pályakép szempontjából sem elhanyagolható jelenség, s az életmű megítélését illetően mindmáig érezteti hatását.

Személyes élményei kölcsönös összefüggésben vannak a tágabb szellemi környezetben, a világban mutatkozó jelenségekkel, mindenekelőtt annak a polgári szellemiségnek a válságával, amelyhez tartozónak vélte magát. Reális életének ellentmondásos helyzetei, s e helyzetek külső megítélése alapján megszilárdulhatott Kosztolányiban egy olyan meggyőződés, mely az emberi sors irányíthatóságával szemben szkeptikus alapállást vesz föl; Thomas Mann *Néró*hoz írt előszavában az elbeszélő helyzetét a „bátor magány” képével hozza közelebb az olvasóhoz, Babits



„sivár igazságról” beszél – mindkét jellemzés az alkotói érzésvilág azon körét érinti, amelyben az emberi és a művészi felelősség kap helyet. Joggal hihetjük tehát, hogy ami köznapi életében elkeseredésből, elkedvetlenedésből történt hibás döntés volt – rövid ideig a politikai szélsőjobboldal egyik lapjában való bántó szereplése –, azt a lelke mélyén maga is felülbírálta; valószínűleg Kosztolányi rájött arra, hogy csupán tüneti kezeléssel nem lehet végleges megoldást találni válságos helyzetekre.

Az írói létnek önmaga szerepével is rangot adó Kosztolányi számára nem lehetett más választás, minthogy életérzését a művészet öntörvényű keretei közé terelje. A műfajváltással Kosztolányi különbséget tett költészet és regény közt, e különbség lényege pedig abban rejlik, hogy csakis úgy tudta feladatát elvégezni, ha a saját létproblémájával nem marad egyedül, hanem egész társadalmi rétegének problémájaként kezeli. Az egyéni irányultság mellett tehát ott volt a szélesebb is, mert a kettő sok tekintetben megegyezett: Kosztolányinak a világháborút, a forradalmakat, majd az országszétdarabolást követő válsága egyszerre egyénien átélt és mélyen közösségi, s mint ilyen, történelmi és társadalmi. Kosztolányi a húszas évek elején még nem mérhette föl annak lehetőségét, hogy az európai értelmiségi középosztálynak milyen alkalmat kínál föl a történelem, ezért visszatekintéssel él; úgy érzi, hogy egy önmagát túlélő társadalmi szerkezet alkatrészeként önmaga belső megújulásához nem maradtak reális esélyek. Ez a fölismerés tárgyiasul más-más módon a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* regényvilágában.

A Sárszeg-téma – kialakulásának kései pillanatában, már a *Pacsirta* formálódása idején – bizonyosan ösztönzést kaphatott Csehovtól. Tartalmas és részletes dolgozatban beszél Kosztolányi Csehov-élményéről Zágonyi Ervin, aki nemcsak a filológiai közvetlenül összekapcsolható mozzanatokot, például az írónak a korabeli Csehov-bemutatókról szóló színházkritikáit vagy éppenséggel *Három nővér*-fordítását veszi számba, hanem azokról a rokon vonásokról is szót ejt, amelyek külön utat jelentenek a nagy orosz író recepcióját illetően Kosztolányinál. Ez pedig kiváltképp a Sárszeg-téma bemutatásánál, a *Pacsirta* elemzésénél kecsgetet termékeny szemponttal, mivel az írónak olyan életszakaszában történik, amikor a lélek vívódásaihoz közel kerül a Csehovból leszűrt művészi élmény. Mindazonáltal, mert fordítója is volt Csehovnak, megismerhette az orosz író látásmódjának belső természetét, a fordítói vállalkozás pedig azt jelzi, hogy fontosnak tartotta bemutatását a maga irodalmi, műfordítói érzékenységén keresztül: azzal együtt is, hogy Kosztolányi Csehov népszerűsítéseikor sem tagadta meg önmagát; „a Csehov-arc Kosztolányi-képmássá változik” – írja Zágonyi (*Zágonyi Ervin: Kosztolányi Csehov-élménye nyomában, lt. 1982. 304-334.*)

Kosztolányinak Csehovról írott dolgozatai tehát rokonfelfogásban állnak más írókat bemutató portréival, kritikáival: mindig többet mutat meg magából, mint az szorosan elvárható volna. A másik művész arcéle mellett ott van az övé is. A *Pacsirta* megírása körüli időszakban mélyen belülről fakadó érzéseivel könnyűszerrel rátalálhatott Csehovra. Bátran lehet színházi írásaira támaszkodni: 1920 és 1923 között öt 'alkalommal' szólt Csehov darabjainak hazai színreviteleiről. Ez a gyakoriság nyilvánvalóan nem véletlenszerű, és nem is csak a bemutatókkal hozható kapcsolatba; személyes érdeklődése kaphatott szerepet abban, hogy 1920 májusában két dolgozatot ír a *Ványa bácsiról*, 1922 őszén pedig úgyszintén két alkalommal fogalmazza meg véleményét a *Három nővér*ről. Figyelmet érdemel az a tény, hogy 1923 után hét év telik el, amikor ismét Csehovval foglalkozik a *Sirály* Kamaraszínházbeli bemutatása ürügyén. Az előadásra – a korábbiakhoz hasonlóan – nem sok figyelmet szentel, viszont „a fájdalom és a részvét remekművei”-nek nevezi Csehov drámáit, igencsak áruklódó módon.

A maga egyéniségéhez igazodik akkor is, ha más műveiről ír, önmaga személyi-

ségének közvetlen kibontakozásaként olvashatók efféle írásai, de még e fölfogásához mérten is több van a Csehovról szóló írásokban: néhány szövegrészletük szinte átvett anyagnak tekinthető saját alkotásaiból.

„... az áldozatok ott maradnak, az életükkel, a porban és a sárban” – ezzel a mondattal közvetlenül ragadhatjuk meg Kosztolányi Csehov-élményének egyik összetevőjét, amely talán inkább távolabbról történő megfigyelést rögzít, akárcsak a szereplők „néma szenvedése”. De már a *Pacsirta* konfliktustípusára is alkalmazható Kosztolányinak az a kitétele, hogy:

*(...) a történet nem oldódik meg, se jól, se rosszul. Nincs se komédia, se tragédia. Valami felemás keveréket ad az élet. Lelkiünkben pedig egy hang búg: ilyen az élet.*

Kosztolányi a *Ványa bácsit* ugyanolyan alapállással közelíti meg, mint fél évszázaddal később Török Endre („az értelmes élet illúziója helyett Ványa bácsi és Szonya sorsuk képtelenségének érzésével élnek tovább”), ez nézőpontjának korszerűsége mellett azt is bizonyítja, hogy elsősorban Csehov drámáinak atmoszférájához volt meg benne az affinitás. (*Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Bp. 1970. 248.*) Látja és érzékeli az író szerepét, mely közvetítő, közbeiktatott szerep; nem tesz másként a sárszegi regények elbeszélője sem:

*Az író nem vállalkozik arra, hogy – becsstelenül – kikerekítse a történetet és összhangot hazudjon abba, amiben nincs.*

Az idő kitöltetlensége, az élet viszonylagossága fogalmazódik meg az alábbi részletekben; a róla szóló tételre már a *Pacsirta* olvasója is ráismerhet:

*(...) az élet unalma, igazságtalansága, csömöre, céltalansága örökkévaló, s a betegeket még talán meg lehet gyógyítani, de az egészségeket soha. (...) Az eseménytelenség drámáját vitte színpadra, minden hazug, gömbölyítés nélkül, s azt mutatja meg, felvonásról felvonásra, mint múlik el egy év, két év, 1 öt év, az idő és élet.*

Vajkay gondolataira bukkanunk rá, amikor Kosztolányi a *Három nővér* cselekményét összefoglalja:

*Az élet is elmegy, a fiatalság. Minden elmúlik, változik, semmi fém oldódik meg.*

Aligha tévedünk, amikor azt mondjuk, hogy a kézenfekvő hasonlóságok ellenére sóm értelmezi Csehov szövege a *Pacsirtát*; mindazonáltal, áttételesen kapcsolódik Kosztolányi Csehov-élménye a sárszegi regényekhez, azon a nem elhanyagolható szinten, hogy Csehovról szóló írásaiban explicit formában is kifejezésre jut Kosztolányi fölfogása az otthonmaradók világáról, akiknek „az élet nem adhat mást”.

## 2. Az idő szerepe, az időszemlélet a *Pacsirtában*

A *Pacsirta* maradandó művészi hatása döntően a regény idő szemléletéből következik, az idő kezelésén múlik. Ez a megállapítás nem teljesen új keletű az íróval foglalkozó szakirodalomban, de eddig a kutatók – Szegedy-Maszák Mihály 'kivételével' – nem törekedtek rá, hogy a regény időszemléletét minden szereplő életében külön is vizsgálják. Értelmezésem szerint a szereplők sorsában az idő játssza a legfontosabb szerepet, nélküle a szereplők közötti konfliktusok sorozata nem lenne érthető és a történet színteréül választott Sárszeg háttérrel sem mutatná meg a valódi arányait.

Aligha lehet kétséges, hogy a *Pacsirta* megírásakor Kosztolányi különösen nagy figyelmet szentelt az időnek: szembeállítások egészen rendkívüli sorozatával jelenítette meg a szereplők életét, s ezek a szembeállítások valamilyen módon mind az idővel vannak kapcsolatban.

Ezek közt is feltűnő Pacsirtának és Vajkayéknak a szembeállítás: Pacsirta harminchat éves, és már tudja, hogy bezárult előtte az élet, Vajkayék viszont idős emberek, mégsem az elmúlás foglalkoztatja őket.

Kezdetben szerfölött egyszerűnek látszik a regény időszemléletéről beszélni, hiszen a lineárisan előrehaladó történet egy hét eseményeit foglalja magába, Pacsirta elutazásától Pacsirta megérkezéséig: hét szeptemberi nap történéseit az 1899. esztendőben Sárszegen. Igaz, nem éppenséggel idillikus napokét: baljós jelekről mindjárt az elején híradást kapunk. Megtudjuk, hogy Pacsirta, a szerencsédén vénlány utazni készül, s gondosan vigyázott öreg szülei magukra maradnak gyámoltalanságukban. Ez a tény előrevetíti, hogy a szereplők az elválást követő időt másként fogják megélni. Azt hihetnénk, hogy annak a szereplőnek az életében hoz változást az idő, aki elutazik: Pacsirta idejének lesz más tartama, és nem a szülőkének. Ezzel szemben Vajkayék életét forgatja ki megszokott rendjéből az esemény.

Amikor Pacsirta – a farkövi nyaralás idejére – kilép a történetből, Vajkayék mintegy *visszafelé* járatják az időt Sárszegen: fiatalságuk és házasesetük egy meghatározott szakaszának időtöltéséhez térnek vissza. Ez a szakasz korábban föltehetőleg addig tartott, amíg a lány eladósorba nem került. Az (idővisszafordítás lelki átalakulással jár együtt: mindinkább azonosulnak korábbi önmagukkal, szorongásaik a lány jelenlétének megszűntével egyre veszítenek erejükből, azt mondhatnánk, hogy visszakapják az élet értelmét. A benutság helyébe, amit a lány fizikai jelenléte okoz, egyszerre fesztelenebb érzések nyomulnak: vendéglőben ebédelnek, belevetik magukat Sárszeg úri társadalmának mindennapi eseményeibe. Visszatér önbecsülésük, testileg és lelkileg mind fölzsabadultabbak, sőt a teljes lázadás is megérlelődik bennük: a lány visszatérése előtti éjszakán a regénynék szinte megmagyarázhatatlanul radikális pillanatai következnek be. Kiejtik azokat a szavakat, amellyel a lány halálát kívánják. Mintha a teljes énjük kicserélődött volna.

Pacsirta életében viszont nincs ellentétes előjelű változás, sőt újabb megrázkódtatás éri: először fölöslegességének tudatára ébred rá tarkövi rokonsága körében (a szecessziós Thurzó-lányok kitúrják a szobájából), majd az egyetlen férfi, akinek mint nő igényt tarthatna a közeledésére, Szabó Jóska, az özvegy ispán is elkerüli (a férfi „mikor ránézett, lesütötte a szemét”).

Pacsirta tehát az új környezetben is védekezésre kényszerül: az (idő más tartalommal történő átélésére Sárszegen kívül sincs lehetősége. Elháríthatatlan személyiségétől az egyedüllét, a magány, a kivetettség.

Kosztolányi hét napnyi időt enged, hogy bepillantsunk a szereplők életébe. Ennyi is elég ahhoz, hogy megelevenedjék mind a külső, mind a belső élettörténete a szereplőknek. Az elbeszélő gyakran él az előre- és visszautalás eszközével. Pacsirta levele például funkcióját tekintve egyszerre felel meg a történetre való előreutalásnak és visszautalásnak. Amikor Ákos ezt a levelet olvassa, mintha oda se Egyelne igazából a szövegre, saját gondolatai kötik le. A viszonylag rövid terjedelmen belül is aprólékos lélektani jellemzést Kosztolányi a szereplők visszatekintő ábrázolásával teremt meg. Ehhez szorosan hozzátartozik a cselekmény mozzanatainak térbeli elrendezése.

Magának a regénynek a története három nagyobb szakaszra osztható. Az első szakasz az első és második fejezetet, a harmadik az utolsó két fejezetet, a középső szakasz pedig a közbeeső kilenc fejezetet foglalja magába. Ennek a fölosztásnak a címszereplő térbeli helyzete képezi alapját: az első és harmadik szakaszban Pacsirtát Sárszegen találjuk, a középső szakaszban Sárszegtől távol van. Középső szakaszbeli helyzetéről belső idézés formájában, apjának küldött leveléből értesülünk. A farkövi levél azonban nem meríti ki e szakasz információit Pacsirtáról: régmúlt eseményt idéz föl a lány életéből Vajkayéknak Cifra Gézához kapcsolódó gondolatsora, jelenéhez és

további sorsához ad támpontot Ijas beszélgetése a szülőkkel, Vajkay álma pedig a személyével kapcsolatos megoldási módok szélsőséges formáját jeleníti meg. A címszereplőről közvetlen képet csak az első és harmadik szakaszban – elutazásakor és visszatérését követően – kapunk. Pacsirta vonaton eltöltött ideje nem illik a sorba, mivel Sárszeg és a puszta közé esik; ugyanez áll a tizenkettedik fejezet nagyobbik részére, a visszatérés napjára. A tarkövi vicinálison való utazás azonban külön nyomatékot ad Pacsirta sorstalanságának, ezért az elbeszélő részéről történő kiemelése, ahogyan az a regény zárlatában kiderül, teljességgel indokolt.

### 3. Pacsirta és Aranysárkány: rokonvonások és különbségek

A történetek színhelyeként szereplő kisváros közvetlenül egymáshoz kapcsolja, a természetszimbolika kétféle koncepciója pedig a belső összefüggések szintjén közelíti egymáshoz a két regényt. Sárszeg külső leírása az időben korábban létrejött műben, a *Pacsirtában* gazdagabb, de Vajkay történetéhez az elbeszélő Kosztolányinak is több információt kellett összegyűjteni a háttérként működő kisváros kulisszáiról, mint az *Aranysárkányhoz*; ezért elenyésző a második sárszegi regényben a kisvárossal közvetlenül foglalkozó mondatok száma. Az első regényben egyfajta állókép, a másodikban inkább a mozgókép játssza a főszerepet abban az értelemben, hogy a történetek végére érve az állandóság, illetve az előrehaladó változás érzete járja át az olvasót. Az állandóság képi megfelelője az ősz, a fölgyorsult változásé a tavaszba hirtelenül berobbanó nyár; a burjánzás először a természetben jelenik meg, a Városerdőn „itt már fölborult minden rend” – mondja az elbeszélő, a tavasz nem az újjászületés, hanem a halál megjelenítője. A Liszner bajnokfutására jelt adó pisztolydördülés a halál érzetét kelti föl, a pisztolylövés pillanatára a regény elolvasása után úgy gondolunk vissza, mint a legtöbb információt tartalmazó mondatok egyikére.

A hőség, a lárma, a nyugtalanság, a piszkos kis őszi eső a komor atmoszféra érzékeltetésére szolgál a regényekben. Az elbeszélő regényalakjainak szorongással teli lelkiállapotát lázas álmaikon, illetőleg egyre sötétebb félelmekkel telítődő képzeiteken keresztül mutatja be: ezek személyiségük összeomlásával fenyegetik őket és a világgal szembeni ellenséges viszonyukat szemléltetik.

Vajkay és Novák iránt Sárszeg inkább közönyös, mint érdeklődő arcát mutatja, de az is igaz, hogy a két főszereplő általában ellenséges következtetéseiket von le a környezet feléjük irányuló jelzéseiből. Nyilvánvalóan az elbeszélő óvatosan arra céloz, hogy nem csupán a külvilágban, hanem a belső énjükben lezajló folyamatok diktálják a főszereplőknek azt, hogy fölismerjék: egyedül vannak, segítőtársak nélkül kell szembenézniük válsághelyzetükkel. Rokon vonás a két regényalak életében, hogy rövid időre úgy gondolják, sorsuk visszhangra találhat egy másik emberben. De sem Ijas Miklós, sem Barabás doktor nem alkalmas többre, minthogy pillanatnyi enyhületet jelentsen a számukra; mind Ijas, mind Barabás együttérzése ideiglenes támasz, erő és gyengeség, nem valódi segítség.

A racionális életszemlélet jegyei az *Aranysárkányban* előrehaladva egyre gyöngülnek. Ilyen körülmények között az érzelmi formák mind polarizáltaikban törnek a felszínre. Az önáltatás, amelyre Vajkay életszerepe épül, Novák személyiségképének is tartozékává válik, beépül igazságkeresésének folyamatába. Észre kell venni azonban, hogy korántsem olyan szilárd láncszeme ennek, mint Vajkayé volt. Valószínűleg arról van szó, hogy az ő személyisége gazdagabb és a választás szabad akarata erősebb benne. Vajkay elfogad, Nováknak viszont nem felel meg az elfogadás alapján fölsejlő élet körvonala, ha az terveivel, eszmerendszerével kibékíthetetlen ellentétbe kerül.

Kettejük között tehát különbséget jelöl tudatszintjük is; ez a vonás kihat arra, hogy a világgal szemben milyen magatartást tanúsítanak, életüket milyen szerepek formái közé szorítják, a rájuk nehezedő hatásokat hogyan dolgozzák fel.

Vajkay a múlt felé fordul, begubózó alkat, sem a jelen, sem a jövő esélyeit nem latolgatja. A jelen elviselhetetlen neki, de szerepe köti őt; amikor szökni próbál előle, még fájdalmasabb tapasztalatra tesz szert. Novák a fiatalságot tekinti a legértékesebb köteléknek az élethez, a fiatalságot állapotszerűnek tekinti, mely múlandóságával határozza meg önmaga értékét. A jelen és a jövő, de még a felesége emléke révén fölbukkanó múlt is csupán kötelelőszerű feladatokat ró rá.

Ha még közelebről szemügyre vesszük a főszereplőket, azt is láthatjuk, hogy további ellentétes folyamatok játszódnak le bennük. Vajkay kezdetben mutat tétovaságot és benutságot. Először azt a lélektani állapotot érzékelteti az elbeszélő, amely védekezésül szolgál a számára; a Pacsirta nélküli fejezetekben viszont apránként és külön-külön ocsúd a világra, mintegy földerítő útra indul, s az élet olyan tartományaiba merészkedik ismét, ami természetének (és az ember természetének) jobban megfelel. Rendkívül jellemző módon a folyamat bemutatásánál az elbeszélő az érzékek megnövekvő szerepét hangsúlyozza; ebből ismerünk rá például Vajkay úri-emberségére, amelyet a provincializmussal azonosítunk, de ugyancsak ennek a folyamatnak a fényében nyílik meg előttünk gyötrelmes lelkisége, amely végül megalapozza ítéletünket róla. Vajkay szerepválságának következménye az önfeláldozás, Nováké az öngyilkosság. A kiét regényalak reakciója között azonban mélyebb különbség rejlik ennél. Az eltérés helyzetükből következően más, társadalmi, életkori és intellektuális pozíciójuk határozza meg cselekvésüket, s a döntés is másféle tények mérlegelése után születik meg náluk. Vajkay a szolidaritás torz formáját választja, s ez Sárszeg hanyatlásra ítélt történelmében alkalmas arra, hogy a világ elől elrejtse belső énje valódi arcát; meghasonlottsága csakis az elbeszélő jelzései révén jut az olvasó tudomására, s akkor is csak az, hogy valami szüntelenül emészti a lelkét, s az állandó készenlét állapotát erőlteti rá. Novákot viszont úgy ismerjük meg, mint aki teljesen ura a világnak: „Tudta, hogy ezt a kellemes üdeséget a légköri viszonyok meg a lombok okozzák” – mondja a tavaszról, s hasonló bizonyossággal alkalmaz törvényeket az élet más jelenségeinek magyarázataként is, mígnem az ellenkezőjéről nem kényszerül meggyőződni: „Az életet csak lázzal lehet élni, mint Hilda és Tibor, viagy erőszakkal, mint Liszner Vilmos. Akármilyen fájó belátni, ez a rend.” A két kijelentés közötti óriási távolságot a szereplő súlyos megpróbáltatások terhe alatt tette meg, s nem is vált elviselhetővé a számára; összeroppant, véget vetett az életének.

A két regényalak szerep- és személyiségválságának okozója – részben vagy egészen – az a konfliktus, amelyet vérségi köteléken belül élnek meg. Ez a tény meghatározza ezeknek a konfliktusoknak a súlyát, lelki sérülések jegyeivel ruházzák föl a regényalakokat, akik önmagukban elbizonytalanodnak, mélységes kétely emészti lelküket. Érdekes viszont megfigyelni, hogy Pacsirta és Hilda egymással mennyire ellentétes jellem: Pacsirta engedelmes gyermek, aki föláldozza életiét azért, hogy öreg szüleinek gondját viselje. Ezzel szemben Hilda egész lényéből az engedetlenség árad, aminek az a föltehető magyarázata, hogy gyermekkori emlékeit egészében anyja alakja tölti ki; ez nyilvánvaló akaratosságot eredményez apjával szemben, nem véletlen, hogy apja vádlott, ha az anyja alakja fölmerül benne. Az apai tekintély csorbítása vagy éppenséggel lerombolása bontakozik ki a viselkedésnek azon a szintjén, amelyet szociálpszichológiaiainak nevezünk. Novák Hilda folytonos lázadása, Vajkayt Pacsirta nyomasztó és megalázó sorsa állítja nehéz feladat elé, de a helyzet konszolidációja csak Vajkaynak sikerülhet. Az *Aranysárkány* regényvilágához szervesen hozzátartozik Hilda erőszakos függetlenedési vágya, mint olyan jelenség, amely magyarázatot követel az elbeszélőtől. Novák ugyanis épp Hilda ellenében cselekszik, amikor elhárítja felesége

emlékét és szembeszáll a valósággal; meddő kíváncsiszkodásnak érzi még saját lánya érdeklődésiét is anyja iránt, rosszindulatú szóbeszéd céltáblájának, ha mások tennék ugyanezt. Bár kívülről nézve, kezdetben magabiztosság jellemző Novákra, azért érezzük, hogy bármelyik pillanatban aknára futhat: önmagába fordulása ugyan érzékenységről tanúskodik, az idők változását azonban éppúgy nem ismeri föl, mint azt, hogy az emberi kapcsolatokat a valóság dimenziójába kell helyezni.

A két regényvilágot élesen elhatárolja egymástól az is, hogy a reális életen túl a főbb szereplők miféle érzetekbe merülnek alá; a *Pacsirta* szereplőiben még működnek az egymás iránti szolidaritás erői, s ha ezek torz keretek között is nyernek formát, menedéket jelenthetnek. A lelki élet síkján valamiféle összetartozást mutatnak, még ha arra nézve remény nélkül is, hogy ez az összetartozás belső fölszabadultsághoz vezethet. Meddő világ, hamis atmoszférájú élet Vajkayéké.

Az *Aranysárkány* világa korlátok közé zárt világ: „az élet félreértések sorozatából rakódik össze” – állítja Novák Antal, és ezt a felismerést semmi sem cáfolja meg a regényben.

Kosztolányi regényeiben, ahol viszonylag kevés szereplő van, a szereplők közötti kapcsolatok vizsgálata azért árul el sokat a mű gondolatvilágáról, mert a mélyebben meghúzódó összefüggésekre, ékképpen a felépítésre vet fényt, tehát lényegi viszonyokat mutat meg. Korábban láttuk, hogy ilyen lényegi viszony van Vajkay és *Pacsirta* között, Novákot Lisznerhez, illetőleg Hildához fűzi efféle kapcsolat, ezekhez hasonló lényegi dologra emlékeztet Édes Anna helyzete Vizyéknel; itt ráadásul alapformájában szociális és erkölcsi különállást rögzítő állapot feszültsége áll fenn a főszereplők, Anna és Vizyné között.

A regényekben a szereplők közötti kapcsolatok erőteljes változásokon mennek keresztül; az egyéni sorsok ezeknek a mozgásoknak a függvényében alakulnak, módosulnak, s jutnak el valamilyen megjelölhető kifejelethez. A befejezettség azonban legtöbbször csak kívülről jelöli meg ía szereplőkkel történő folyamatok célját; ezek Kosztolányi regényeiben végzetszerűnek mondhatók, akár úgy is, hogy a szereplők önmaguk helyzetét hibásan megítélve élnek tovább, akár ellenkezőleg: a felismert új igazság birtokába jutva megválnak az élettől, vagy pedig megalázott önérzettel gyilkolnak.

Kosztolányinak a két sárszegi regényben érvényesülő komplex művészi szemléletmódját jól mutatja az a tény, hogy bár fölbomló egyensúlyi helyzeteket ábrázol, nem rugaszkodik el a valóságtól, sőt minden erejével a konkrét valóság tényeihez köti az elbeszélést, s például olyan részletnek, mint az álom, a lélektani szerveződés szempontjából juttat szerepet. Az író számára roppant fontossá vált, hogy a valóság fölötti ellenőrzés ne csússzon ki a kezéből s valamiféle homogén közegben gördüljön tovább a cselekmény. Így számba vehető, s a regények többértelmű jelentése szempontjából elégségesen kezelhető a valóság valamennyi eleme, amely nemcsak hogy motiválja, hanem valójában létrehozza a konfliktust – ezért alkalmas arra, hogy a szereplők szerepkörét és viselkedését hitelesnek fogadtassa el az olvasóval, tehát, hogy a szereplő és a környezet feszültsége ne zürzavarként, hanem drámaian hasson rá.

Ebből a szempontból is megkülönböztetett figyelmet keltenek a regények formai jellegzetességei; mind a *Pacsirta*, mind az *Aranysárkány* igen nagy művészettel megformált alkotások. A *Pacsirta* a művészi összetartó erő és tömörítés mintája: nincsen egyetlen elhagyható mondat sem benne, a hangulati és stiláris megfelelés nemcsak hogy páratlanul tökéletes, hanem azt is bizonyítja, hogy a regény szemléleti egysége nem az életrajzilag fölhozható tények nyomán alakult ki, azzal együtt sem, hogy hatásuk alól természetszerűleg Kosztolányi nem vonhatta ki magát, sőt ösztönzésük nélkül a későbbi mű sem születik meg. A *Pacsirta* kötött fölépítése az írói

szerkesztés fölényét dicséri; Kosztolányi szerkesztési tudása a *Pacsirtában* mutatkozik meg a legélesebb fényben, de eleven és hatékony erőként működik a többi regényében is. Az *Aranysárkány* művészi ideológiájának megfelelően a kötött fölépítés egy más változatát képviseli az első sárszegi regényhez képest, de a belső forma, a *szerkezet*, éppoly kimunkált benne. Szerintem nincs igazuk azoknak, akik az *Aranysárkány* szerkezetét – főleg a *Pacsirtához* viszonyítva – bármiféle érv alapján hibásnak ítélik s elmarasztalják. Homályos többértelműség, mint például a sárkány különféle időkben és más-más szereplők tudatában való megjelenése, éppúgy a történet logikájának, tehát a *szükségszerűnek* a következménye, mint a látszólag könnyen összeilleszthető részletek egymásutánisága.

A szereplők közötti kapcsolatok által nyer igazolást vagy elutasítást az egyéni sors: vagyis a felépítés a regényvilág fundamentális összetevője; tehát a felépítés a szerkezet része abban az értelemben, hogy a szerkezet alárendeltje. A szerkezetet Kenneth Bürke álláspontja szerint értem, aki 1931-ben alakította ki mindmáig jól alkalmazható elképzelését: „A szerkezet az irodalomban várakozás keltése és annak kielégítése. Egy írásmű esetén akkor beszélhetünk szerkezetről, ha egy adott rész várakozást ébreszt az olvasóban, hogy jön egy következő rész, és az egymásutániság végül megadja, amire várt.”

Mindkét regény magas művészi szinten fogalmazza meg többértelmű üzenetét az ember sorsáról és küldetéséről a világban, elképzelt történeteiket állít az olvasó elé, kitalált világot épít fel az elbeszélő, látványos alakzatok nélkül, szinte észrevétlenül, mégis élményszerűen. Mind a *Pacsirta*, mind az *Aranysárkány* kevés alkotóelemet használ föl, de a tartalmi elemek elrendezése nem kelti önkényes játék érzetét a befogadóban. Ami a regényalakokkal történik, annak lélektani hitelességét a szereplők közötti konfliktusok természete szavatolja; a regényalakok magukban hordozzák annak a világnak a belső válságát, amelyet az ábrázolt tárgyiasság szintjén is megfogalmaz az elbeszélő, egyetlen szíjat sem engedve ki a kezéből: eszerint Kosztolányi két tárgyaló regénye a művészi szerkesztés iskolapéldája.

Az író a két sárszegi témájú regényben elbeszélte társadalmi környezetet ismerte legbehatóbban; a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* főszereplői a maga származási rétegéből valók, ugyanis annak a XIX. század végi magyar értelmiségnek a világszemléletét képviselik, amelyet Kosztolányi családja körében elsajátíthatott, ugyanakkor tekintetbe kell venni azt a tényt, hogy a regények írója független értelmiségi létre törekvő alkotó, akinek világképét a származási hovatartozás mellett is elsődlegesen önmaga életmódja, mindennapi tevékenységének középpontjában álló művészi munkája határozza meg. Ráadásul meghatározónak érzem magatartását, életének külső és belső fordulatait a regények megírásának idején, elkeseredését, amely a világháborút és a forradalmakat követő kiszolgáltatottságával hozható összefüggésbe, s azzal, hogy a Monarchia fölbomlását követő történelmi átrendeződést (ez Szabadkán maradt családjától való elszakadását is jelentette) nemzeti tragédiaként élte át.

Magam Kosztolányi két regényalakjának, Vajkay Ákosnak és Novák Antalnak a személyiségválságán keresztül látom felderíthetőnek sárszegi témájú regények jelentését az író életművében.

Arra gondolok, hogy a szereplők válsága, környezetükhöz való viszonya valami-képpen Kosztolányi krízisélményének a következménye, kifejeződése. Tudott dolog, hogy az író részéről igen gondos és tapintatos figyelem kíséri a regényeket: féltő aggodás jelei mutatkoznak e művei körül, mintha Valami belső tiltakozás, szorongató érzés venne rajta erőt a publikálás előtt.

Felesége könyve tünetértékűen tudósít erről; Kosztolányi nagyon magáénak érezte ezeket a történeteket, mégis kétely támadt benne: nem sérti-e családjának érzéseit

akaratlanul is, a távolból, hiszen a világért sem akarta volna a sebeket elfekélyesíteni. Ha hitelesnek fogadom el felesége visszaemlékezését, akkor számomra különös helyzet áll elő: úgy gondolom, hogy a sárszegi témájú regények jóval túlmutatnak Kosztolányi ott megfogalmazott szándékán, de valószínűleg mindenben találkoznak az író szubjektív meggyőződésével. Kosztolányi ugyanis művészi indítékait is megjelölte a regényekben, hozzáférhetővé tette az olvasó számára, s ezek jóval túlmutatnak az életrajzi szálakon. Kitalált világokat teremtett, de olyannyira valóságközelivé alakította ezt a művészi kivitelezés folyamán, hogy belső életének kivetítődéseként foghatók fel regényei; sokkal inkább, mint akkori költészete. Bár az elbeszélő sajátos költői világokat hoz létre a két sárszegi témájú regényben, olvasás közben mindinkább elhatalmasodik rajtunk valamiféle sivárság érzete. A sivárság atmoszférája magán viseli a lidércesség jegyeit is, persze, korántsem a Kafka-életműből ismert módon. Hanem akként, hogy milyen formában, a személyiség mélyeibe behatolva hogyan jut szerephez a freudista lélektanból ismert elhárító mechanizmusok sora. A személyiség, alkati adottságaihoz igazodva, eszmélkedésének jegyében kialakított szerepének akar mindenáron megfelelni: amikor ez fogyni kezd, s új keletkezik életszerepe és életlehetősége között, a lélektaniség jegyében kezd cselekedni.

Ezek a belső folyamatok is föltáruznak a regényekben, mintegy a pusztulásra ítélt világ sejtelmeként, az eszmék fényének elhomályosulása mellett. Novákat nem sikerül visszafordítani a tragikus útról, mert személyisége és szerepfelfogása kevésbé kész a változásra. Vajkayt a szerep széthullásával fenyegeti a változásra alkalmat adó lehetőség – mégis mindkét regény hanyatlástörténet, mert erőszakos, érdes és durva kivitelében körülveszi őket egy célképzetét vesztett emberi közösség, Sárszeg társadalma, ahol az élet valamiféle megvalósulása csakis transzcendenciához kapcsolódva lehetséges. Ebbe az irányba tereli a sárszegi témájú regények mondanivalóját Kosztolányi.

#### 4. Az Aranysárkány természetszimbolikájáról,

A) Az Aranysárkány egyik fő jellegzetessége a halál- és elmúlásképzetek gyakori megjelenése a regényben. Mindjárt a nyitómondathoz („A pisztoly eldőrdült.”) efféle képzet fűződik, s az első fejezetek leírásai hangulatilag és tartalmilag felkészítik az olvasót, hogy meghatározó erőt lásson bennük. Magam egyfajta folytonosság megteremtését érzem a tömörszerűen építkező cselekmény mögött; ez a folytonosság a természetszimbolika révén érvényesül, de a cselekménysíkkal azonos értékűnek tételezem fel.

Vizuális hatású és dinamikus, olyan síkja a regény elképzelt valóságának, amely előtérként és háttérként is funkcionál. Lényeges szempont, hogy az elbeszélő előbb jeleníti meg a fölbolydulás képsorát, mint a cselekvőkét. A cselekménysíkot tehát egy olyan térbe helyezi, amely önmagára érvényes törvénnyel rendelkezik, a hatása alól a szereplők nem tudják kivonni magukat: mindegyiküket megéri valamilyen értelemben a tartalma, mindegyiküknek személyes tapasztalata lesz róla. A *Pacsirtához* képest az *Aranysárkány* hosszabb időszakot foglal magába; a naptári idő helyett azonban a természeti változások válnak érzékelhetővé, az idő múlása helyett a természeti változás jelenik meg teljes konkrétságával mint valamiféle időforma; az idő előrehaladását a fokozódó hőség jelzi. A hőség Novák öngyilkosságának napján a legnagyobb, a temetés idején viszont csillapodik, enyhül, sőt Fertődön már a tél képei idéződnek fel.

A hőség halál- és elmúlásképzettel jár együtt, de ez nem teljesen újszerű vonás



Kosztolányi művészi gyakorlatában. Gondoljunk csak *A véres költőre*, ahol a hőség hasonló módon uralkodik a regényvilág fölött. De Kosztolányinak a környezet leírásával most sikerül maradéktalanul megteremtteni azt a teret, amely az ellentéteket teljesen magába fogadja; a természeti világ valamennyi megjelenített eleme visszhangot ver a szereplőkbe, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a 'két világ egymásra kopírozódik, folytonosságot jelöl. Ritka szépségű és összetettséggű költői leírásokat találunk a szövegben:

*A kocsiúton, pörkölt fák, kiloccsantott tökbelek, eltiport uborkahéjak közt nyargalt a nyár, egyre növelve tüzet, megölte azt, amit életre hívott, a fénye már sűrűn, sárgán csurgóit alá, mint a genny. Minden megérett, a földeken learattak, betakarították a termést. Kővér dongók zúgtak a tanári szobában, belepve az ablakot, élelmet keresve még a tintatartó keserű kávéján is. Egyik dongó az ablakdeszkán petéit tojta.*

„A természet az emberi sors tükörképe lett” – mondja Lőrinczy Huba (*Lőrinczy Huba: „Formálni akarta az életet, mely végtelen és esztelen...” Adalékok az Aranysárkány értelmezéséhez. Életünk. 1985. 367.*), amit magam azzal toldanék meg, hogy a regény művészi ideológiáját és koncepcióját is nagymértékben a természetszimbolika határozza meg, építi, szervezi és alakítja, de azért korántsem kizárólagos módon, sőt, úgy gondolom, hogy a regény összetett hatása részben abból származik, hogy a vitális értékek mellett másféle értékrendek is az *Aranysárkány* elképzelt világának részét képezik. (Vö.: *Szegedy-Maszák Mihály: Idő nézőpont és érték szerkezet az Aranysárkányban. A rejtőző Kosztolányi c. kötetben. Bp. 1987. Szerkesztette: Mész Lászlóné 93.*) A halál a maga előérzetével hangulatilag nyomatékosan jelen van; Novák öngyilkossága azonban csupán az atmoszféraérzettel nem indokolható, pontosabban: a hőség érzetével felkeltett, költői érzékenységgű leírásokban megjelenített elmúlás- és halálképzeteket nem elsődlegesen Novák sorsának végzetében látom realizálódni, hanem valamiféle *pusztulásélmény* egyetemes megfogalmazásában, jelenlétében. Süllyedésről árulkodnak a regény mellékszereplői is; Bíró Gyurka például semmiben sem különbözik Szunyogh tanártól, a *Pacsirta* panoptikumfigurájától: Sárszegen ő éppúgy tönkrement, mint idősebb tanártársa. A jobb sorsra érdemeseket hamar elszürkíti Sárszeg világa; az elbeszélő „lepényszerűen elterpeszkedőnek” írja le kiterjedését az *Aranysárkányban*, amellyel a városban honoló tohonyaságra, közönyösségre céloz. Csakhogy amíg a *Pacsirta* Sárszegének mindent vastagon beborító gyilkos pora van, és a lassú sorvadást az ősz természeti szimbolikája jeleníti meg, itt az „idén olyan meleg volt a tavasz, mint a nyár”: a természeti világ szimbolikája a regény alaphangjaként a megbolydulást jelöli meg, és a pusztulást hozó tavasz képzetét kelti fel az olvasóban. E várakozás kielégítése történik meg egyfelől a regénkben; nem tekinthető véletlennek, hogy a hőség különféle formájába lépten-nyomon beleütközik az olvasó: a fizikaszertárban „nagyon meleg volt. A tavasz ebbe a terembe zárva tombolt.” Novák házában kertjében „rekkenő meleg” van, ebben a hőségben pillantja meg a lányát, aki engedetlensége miatt nehezen kezelhető a számára:

*Novák a kerítés mellett ballagva feltekintett a derült égre, melyen egyetlen foltnyi felhő sem mutatkozott, s egyszerre megpillantotta a levegőben a leányát.*

Egy rendkívüli művészi hatással rendelkező irodalmi alkotásban minden mozzanat túlmutat önmagán; talán nem túlzás a derült ég káprázatában megjelenő lány alakját hamis látszatként értékelni a későbbi fejlemények ismeretében. Tovább lehetne a példákat szaporítani, de most elégedjünk meg ennyivel.

Az *Aranysárkányban* elképzelt világra a *pusztulásélményt* érzem korlátlanul kiterjeszhetőnek, amely mind a természetszimbolikában, mind a szereplők életében teret nyert: egyszerre kapcsolódik az egyénhez és az egyén fölötti világhoz, hatalma

általános érvényű, mindent magához vonz, átértelmez, újraalakít. Minőségileg teremt új viszonyokat a világban, s ebben különbözik a *Pacsirtában* megfogalmazott gondolatától, amely az emberi lét sivárságát még valamiféle transzcendencia jegyében feloldotta, feloldhatónak vélte. Talán nem tűnik túlzott merészségnek, ha a *sárkányhoz* tapadó képzetekben hasonlót látok. A sárkány megjelenésének szimbolikus jelentéstartalma van, de nem tudjuk pontosan megfejteni a mondanivalóját. Nyilvánvaló, hogy a valóság részeként valaminek a jele, de az *Aranysárkány* regényvilágában több valóságsík ötvöződik, keveredik egymással. Kézenfekvő megoldásnak látszik, hogy pusztá tárgyi mivoltával a tudattalan szándék jelenlétét sugallja: egyidejűleg kelti fel a túlradó öröm és a fenyegetettség érzését, de olyan alapszimbólum egyúttal, amely a szereplők sorsára alakítólag hat. Megkülönböztetett figyel etil irányul feléje, mivel az elbeszélő címként emeli ki; így nemcsak Novák Antalhoz kapcsolódik, hanem az egész regényvilágra alkalmazható jelkép. A sárkány egyszer jelenik meg a történet Valóságos idejében, kétszer a szereplők tudatában idéződik fel, mint annak a májusi reggelnek az emléke, amellyel a regény kezdődött. Ez a kétszeri visszatérés ad külön hangsúlyt az alapszimbólumnak, címként való szerepeltetése is mélyebb megokoltságot így kaphat. Funkciója szerint tehát valamire emlékeztet, de az a vonás nemcsak utólag derül ki róla, mivel már első megjelenésekor rejtvénytű jelenség, találgatásra, magyarázatra ad alkalmat – azonosulásra és különállásra, a szemlélődés pusztá tárgya és fenyegető veszély előhírnöke. Ha a regény tudatosan megkomponált színvilágára tekintünk, láthatjuk, hogy a túlrett világ sárga, izzó, hevülő színtartományába beletartozik az aranszínűre festett sárkány. De továbbléphetünk ennél; Kosztolányi más műveiben is alkalmazza az aranszínű hasonló vagy közeli tartalmak, élmények rögzítésére. Helyzet- és létélmény kifejezésre szolgáló kései költészetében az „aranykezűvel” intő fák képe, a „sárga tömb” jelentésköre. (*Lásd, az utóbbiról: Hankiss Elemér: Hogyan fél bele egy táj egy háromsoros versbe? Az Érték és társadalom c. kötetben. Bp., 1977. 101-110.*)

Az aranszínűre festett sárkány rendkívül vizuális hatást kelt a regényben; talán ezért még azt is meg lehet kockáztatni, hogy a szereplőknek nem a tudatos énje hozza felszínre a sárkány képét, illetőleg kelti fel a hozzátapadó egykori érzeteket. Amikor a sárkány megjelenik az égen, három tanár, Tálás, Novák és Fóris van jelen; a vidám kisiskolások mellett a szereplők közül még Csajkás követi a repülő tárgy útját, de a sárkány rövid időre Lisznerék fűszerboltja fölött is megáll. A szereplők és az alapszimbólum kapcsolata voltaképp már itt elkezdődik. Novák nem szabadul a látványtól, Fóris viszont elveszti önuralmát, mert fegyelmetlenséget lát benne, róla azonban hamar kiderül, hogy a diákság iránt értetlen. Csajkást az önfeledtség pillanatai járják át. Fórist a sárkány alakja félelemmel tölti el, Novák növeli szorongását, amikor az „istennyilát” szóba hozza. Fóris most már egyértelmű gyilkos eszközt lát a játékszerben, Novák szerint viszont az életet jelképezi”.

Ahogy a Városerdő harsány majálisa a felbolydulást, a természet korábbi egyensúlyának felborulását mutatja, úgy az aranszínű sárkány a drámai változást rögzíti le, készíti elő a szereplők életében; ez a drámai változás lényege szerint az *Aranysárkány* mondanivalója.

**B) Az *Aranysárkány* epilógusos zárlatában az otthontalanság, az idegenség érzete ölt formát.**

A regényben az utolsó két fejezet képezi a zárlatot, és a mű felépítésében cpp oly hangsúlyos szerepet tölt be, mint az első kettő, amely valóiban nyitány volt, a drámai történet többszólamú előzménye. Itt rövid kitérőt kell tenni: Király István „sajátos, Kosztolányi-féle toldott szerkezetiről beszél, mely értelmezése szerint távolságtartó

iróniát, distanciát jelez már a kompozícióval is. Találó kifejezéssel („eltárgyasító ellen-effektusok”) él, amikor az öngyilkosságot követő, voltaképp a regény zárlatát illető fejezetek jellegét érinti. Magam azért használom az epilógusos zárlatot, mert Királlyal ellentétben nem az utolsó *három*, hanem csak az utolsó *két* fejezetet tekintem új szerkezetegységnek, tehát a harmincadik fejezet (la temetés leírása) szerintem még nem része a regény jelentését módosító befejezésének. (Vö. *Király István: Kosztolányi. Vita és vallomás. Tanulmányok. Bp., 1986. 105-104.*) A Fertődön játszódó két utolsó fejezet mintegy epilógusa az *Aranysárkány* történetének, s döntő módon visszatekintő jellegű, ami abból következik, hogy a főszereplő Novák Antal ekkor már évek óta halott, s tragédiája természetesen múltbeli történés az egykori diákok, Hilda és az asztaltáncoltatásban résztvevők számára. Az epilógusszerű zárlatban az a legfontosabb az elbeszélő részéről, hogy Novák emléke hogyan hatol be a túlélők világába. Látni kell, hogy mindenféle másság ellenére az utolsó két fejezet követi a sárszegi részeket.

Huszár Bandi fertődi látogatásának alkalmával a diákélet képeinek harsány ellenpontja jelenik meg a regényben. Ha az elbeszélőnek a második fejezetben elmondott szavait vesszük figyelembe a diákéletéről, láthatjuk, hogy az öregdiákok horizontja korántsem felhőtlen, sőt olyasféle rideg érzeteik alakultak ki az életről, mint arról a tizenegyedik fejezetben volt tanárjuk, Novák szólt, magában kommentálva az érettekhez intézett főigazgatói szónoklatot:

*A főigazgató arról elmélkedett, hogy az élet, az igazi élet most kezdődik. Ő azonban gondolatban ellentmondott neki. Az élet, az igazi élet tulajdonképpen most végződik. Ami jön, az szürke és hétköznapi (...)*

Ez a szövegrészlet szinte jóslatszerűen teljeseedik be a szereplők életében. Huszár, Csajkás és Hilda az otthontalanság hálójában vergődnek, tartalom nélküli, üres, önmagát ismétlő élet részesei. Az elbeszélő arról győzi meg az olvasót, hogy az emberi élet előtt nem nyílt új lehetőség Novák halálával; a fertődi jelenetek az életformák teljes elértéktelenedését mutatják.

A múltat azonban nem lehet kiiktatni akkor sem, ha a jelen törpének bizonyul, s a jövő nem ígér perspektívát; magam így értelmezem Novák szellemének megidézését a zárófejezetben. A tanár életét kioltó pisztoly eldördülése egy baljóslatú jel beteljesedése volt a regény adott pontján – emlékének felbukkanása ismét felkelt valami várakozást, amely a végkifejlet szempontjából döntő mozzanat; arra hivatott, hogy a regény lényeges összetevőit elrendezze és a művészi hatást felerősítse. A spiritiszta szeánsz talán az utolsó kísérlet arra, hogy Hilda valamiképp megbánást gyakorolhasson, megmentse önmagát. Magányos sorsának feloldása helyett azonban mást kap; a szellemidézés végleg megfosztja őt attól, amiről úgy gondolhatta, könnyű és természetes lehet; hogy a hallucinatív világban elnyeri apja megbocsátását.

Az *Aranysárkány* az ember és a világ idegenségét emeli az élet egyetemes törvényei közé. Azt, ami a folytonos kiszolgáltatottságból következik; azt, ami az emberi élet riasztó eshetősége.

## ***Portrévázlat mai írókról***

*Mándy-táj, Mándy-próza (1981)*

Aki hajlandó egyszer is végigolvasni Mándy Iván terjedelemre sem csekély

életművét, olyan ismétlődésekkel találkozunk, amelyek csakis költői életműveket szoktak jellemezni. Már a legkorábbi regények, a *Francia kulcs* (1948) és *A huszonegyedik utca* (1948) világképe megfogalmazta Mándy alkotóelvét, amely az önéletrajzát folyamatosan újraíró szerzői én gyakorlatával azonosítható. Pályáján, kényszerű kitérők ellenére, azért nem érzünk törést, mert az a mód, ahogyan a szerzői én a világot már kezdetben érzékelté, a későbbi művekben is folytonosan jelen van.

Hogyan jellemezhető Mándy Iván írói világa? Erre a kérdésre próbálok vázlatosan feleletet adni legutolsó pályaszakaszát bemutató könyve, a *Tájak, az én tájaim* elbeszéléseihez kapcsolódva.

Mándy Iván írói alapélményének legmélyebb rétege az a kiegyensúlyozatlan világ, amelyet gyermekkorában megfigyelt. Talán nem tévedek, amikor azt állítom, hogy Mándyt az az élethelyzet indította el a maga útján, amelyet családja, mindenekelőtt apja megvalósulatlan ideálvilága jelentett a számára. Legfogékonyabb éveiben csillapíthatatlan vágyakozás élt benne egy olyan életforma iránt, amely fölébe tud kerekedni a létezés erkölcsi és anyagi feltételeit állandó bizonytalanságban tartó körülményeknek. Apja független értelmiségi létre törekvő újságíró, akinek vállalkozásai azonban sorra szerencsétlenül végződnek. Nem volt képes megteremteni a sóvárgott összhangot a családi élet és a munka között: a család széthullik, állandó otthon helyett az apa és a fiú szállodáról szállodára vándorol, a mindennapi megélhetés gondja gyötri életüket. A különváltan élő szülők felületes nevelésben részesítik a felserdülő fiút; Mándy ötödikes gimnazista korában kimarad az iskolából, naphosszat színházi lapokban tallózik, moziba jár. A hatvanas évek második felében írott műveire különösen jellemző a film és a mozi motívumának szinte kizárólagos felhasználása: a két, moziról szóló könyv ugyanis az egyéni sorsnak épp a film körül való sűrűsödési pontján mutatta meg önmaga hőségét: a gyermekkor mítoszát filmsztárokkal megteremtő fiút (*Régi idők mozija*), illetve ennek a mítosznak utolsó fejezetét, a kudarc és diadala fényében múlhatatlanul elvonult hőskort – immár a középkorú elbeszélő, Zsámboky nézőpontjából, aki a múlt történeteit rendezgetve a külső valósággal szemben alulmarad (*Zsámboky mozija*). Az átfogóbb s bensőbb élménykor azonban a maga ellenanyagával – fölszabadító és romboló hatásával együtt is –, egy önmaga körül körkörös mozgó kapcsolatrendszer: az apa, az anya és a fiú ellentmondásokkal terhes világa. Mándy itt kötődik a legerősebb vegyértékkel műveinek világteremtésében a gyermekkor megrázó élményéhez. Az írói munka szempontjából ez a tény azzal a következménnyel járt, hogy Mándy a múltat jelenné avatja, a múlt és a jelen kölcsönösen feltételezi egymást, az író pedig az önéletrajz újraírásával a két állapot között mozog: nem tud szabadulni az emlékezés béklyóiból, mozdulataihoz hozzánőnek a szülők gesztusai, állandósuló jelenlétük önmegfigyelésbe fordul át. „Honnan jött ez az ember? Miféle tájokról? Miféle szobákból? Mit hurcol magával? Az biztos, hogy semmitől se akar megszabadulni. Nagyon is vigyáz a poggyászára. Mindarra, amit évek során összegyűjtött.” – olvashatjuk a közvetlen önjellemzés hangján *Egy képaláírás* című novellájában (*Pályám emlékezete*. Új írás, 1976. 3.)

Aki tehát elolvassa a *Tájakban* helyet kapott írásokat, könnyen mondhatja azt, hogy az elbeszélő újra meg újra azonos módon felfogott látomásokat ír meg a múltból, legfeljebb különböző kiindulópontokat keres hozzájuk. A józsefvárosi trafik legendáit az elbeszélő korábról jól ismert elégikus szemlélete táplálja, miként a villamossínek iránti hűségéről a szabadvers hatására fölépített vallomáshoz is hozzárendelhető más példa korábbi művekből, a gyermekkor nyomasztó légkörét föloldó részletek (Például: „Kinézett az ablakon. És ha egy rozsdás lavórt látott egy üres telken, az volt a boldogság.”) pedig éppenséggel önisméltésként is olvashatók.

A családon belüli kapcsolatokról a *Mosdók, vécék* című írásban is a már régebben

megrajzolt kép tükröződik: a szülőknek és a fiúnak egymást zsákutcába juttató gondolkodása, az egymással szemben való *kiszolgáltatottság* és *könnyörtelenség*. Csakhogy, mint mondtuk, a gyermekkor és a család egymásra torlódó világa úgyszólván Mándy egyetlen írását sem hagyta érintetlenül; legteljesebben, a tragikum mögé egységes gondolati háttérrel rajzoló könyvét, a *Mi az, öreg?* elbeszéléseit hatotta át. A kérdés formájában megfogalmazott önironikus cím sejtetni engedte azt is, hogy Mándy sohasem tud úgy írni a múltról, mint valamely történetről, amelytől *kibeszélés* útján meg lehet szabadulni.

Ez a múlt Mándy számára a szorongásokkal teli gyermekkor, amely azonban az önvizsgálat fényében mégiscsak tisztítóúzzé válik. A szülők ránehezednek az életre, előjogaik folytán a megvalósulás akadályát jelentik a fiú számára. A fiú azonban akkor üt vissza, amikor azok már semmit sem tudnák elvenni tőle; ő is a gyámoltalan, kiszolgáltatott emberrel szemben törleszt. Ha visszafogottan is, de önzővé válik, régi sérelmeket torol meg, helyzeti előnyével ő sem képes méltányosan elszámolni. Csakhogy a szülők emlékeitől sem tud elszakadni, velük él, benne folytatódik az ő életük, s minél mélyebben néz vissza a múltba, annál tehetetlenebbé válik. A kapcsolatot megvilágító fogalmak most már korántsem egyirányúak: az elbeszélő száralma, gyűlölete megfordul, s a megverettség érzése lesz úrrá rajta. Önmagával kell a közös múltból elszámolnia. A *Tájak* elbeszéléseiben újabb és újabb adalékok kapcsolódnak ehhez a folyamathoz, s kiegészítik annak a környezetnek felstilizált rajzával, amelyben az egyszeri csodák és az élet kisszerűségei jól megférnek egymással.

A *Tájakban* a mellékalakok rögeszmésen ragaszkodnak életük valamely régen megtörtént vagy elképzelt eseményéhez, amelytől – a társadalmi érintkezés során – egyéni sorsuk megnövekedését várják. Kisvilágukra csupán ezeknek, az álmodozásként megélt dolgoknak van befolyásuk. Az egyik történetfoszlányban felbukkanó szereplő keringőt komponált, a Szivarfüst-keringő azonban pusztán a szerzője tudatában létezik. Azt mondhatjuk, hogy a trafik panoptikumában (tágakban az író gyermekkori környezetében) alámerülő alakok között is az önámítások üresjárata az egyetlen élő kapcsolat: a mellékalakok a törmelékké váló idő fogságában élnek. Mándy Iván könyvének legjobb lapjain letűnt életmódok elevenednek meg, emlékképek és látomások széttöredezettségében. Az író számára azonban a szülőföldet csakis az ott élők jelenléte hitelesítheti. „Ezek az utcák nemcsak utcák, ahogy most végigmegyek rajtuk. Azok is ott vannak, akik valaha végigmentek rajtuk.” – nyilatkozta az elbeszélések keletkezésének időszakában (*Alexa Károly: Bp., Vili. kerület. Utcák, terek, kapualjak. Beszélgetés Mándy Ivánnal a szülőföldről.* Kortárs, 1975. 6.)

Belső átéltség: az elbeszélő oldaláról ebben foglalhatjuk össze a mellékalakokhoz és a tájakhoz fűződő viszonyt. Mándy ugyanis az emlékezet törmelékei révén belső világot vetít ki. Írásmódja és stílusa ezért hatálytalanít egy sor közkeletű epikai konvenciót, szövegei első ránézésre ezért kelthetik a rendezetlenség látszatát, mert a feltoluló emlékképek nyomása alatt egy lelkiállapot elevenedik meg, amely a külső valóság elemeit alkotó képzetek útján tudatosítja az olvasóval.

Az 1971-ben megjelent *Egy ember álma* című könyve óta Mándy fokozatosan hozzászoktatta olvasóit ahhoz, hogy ne a célevőség felől közelítsen műveinek szerkezetéhez. Vargha Kálmán így jellemezte az író törekvéseit: „Mándy Iván álomvizíói arra hívják fel a figyelmet, hogy ezek a látomások önállóvá vált líraepikai struktúrák.” (Kortárs, 1979. 9.). A *Tájak* írásmódja megerősíti azt a feltevést, hogy Mándy prózája a lírai műveket jellemző váltások felé tolódott el. Művésze a magyar irodalmi hagyománynak abba a vonalába illeszkedik, amely a századfordulón egyik csúcspontját elért novellaírással indult meg, a kísérletezés éveiben pedig azok

gyakoroltak ösztönző hatást rá, akiket a „tegnapok ködlovagjai” közé soroltak (Cholnoky Viktor, Csáth Géza, Színi Gyula, Krúdy Gyula). Talán nem tévedek, ha alkotói gyakorlatában egy bizonyos mértékig – a novella műfajához alkalmazkodva – a prousti technika nyomait is látom, függetlenül attól, hogy írói szemléletét és stílusát már pályája kezdetén eredetiség jellemezte. Aprólékos elemzéssel kimutatható lenne, hogy Mátyás nagy önfegyelmel választotta meg írói eszközeit: a történelmes elemet, a külső események leírását és a cselekményességet elsorvasztotta novelláiban, az alkotórészek összefüggését nem a történetmondással kapcsolta egybe, hanem az elbeszélő belső világát kitöltő emlékezésnek rendelte alá. Rövid történeteinek csúcspontját jelentő *Egyérintő* című írásában például a társadalmi és a lélektani motivációt csupán néhány mondatos jelzésre korlátozza, az oktalan gyilkolás, a hideg fejjel ölni képes józanság azonban épp ezzel a fogással válik elviselhetetlenné.

Ha egyetlen mondattal kellene jellemezni az életművet, akkor azt írnám, hogy Mátyás Iván szerint a múlt elvesztése nyomorékká teheti az embert, e múltnak mások által történő lerombolása pedig öntudatának végleges pusztulását eredményezheti.

### *Tandori esszéváltozatáról (1981)*

Tandori Dezső nemcsak alkotója, hanem magyarázója is az irodalomnak. Kevés író mondhatná el magáról, hogy művészi gyakorlatában maradéktalanul kiaknázta e két terület kölcsönhatását. Tandori azok közé tartozik, akik értekező prózát írva sem mondanak le világképük kitágításáról: a címben leírt metafora a könyv átlapozása után úgy is olvasható, hogy az irodalom az értékek felkutatásának intézményét jelenti az ember számára. Nincs szöges ellentétben ezzel a címet magába foglaló idézet könyve legelejéről, mely az élet átalakíthatóságára hívja fel a figyelmet. Tandori más műveiből tudjuk, hogy a művészi jelrendszerek folyamatos újraírása nélkül alig-alig képzelhető el alkotói munka: ezért a világ megismeréséhez a kulturális örökség minél tökéletesebb földerítése szükséges. Az irodalom esetében – a fülszöveg szerint – az alkotóművész esélye nagyobb, mint a filológusé, mivel az előbbi „átéli a világirodalom bizonyos töredékeit”, a specialista illetékessége azonban nem terjed ki az olvasásmódok valamennyi területére: az író továbbírhatja az irodalmat, a filológiai tevékenység viszont általában alkalmatlan erre. Ebből a kettősségből következik, hogy Tandori olvasása a szövegre, a szöveget létrehozó írói technikára irányul elsősorban; teljes életművek vizsgálatakor pedig a művészi tehetség önismeretére, s a belőle következő lehetőségek kiaknázására kíváncsi.

A *zsalu sarokvasa* két nagy egységre tagolódik. Az elsőben Tandori a magyar irodalom keretein belül marad, a másodikban túllép a hazai alkotótípusok ismertetésén. A dolgozatok beosztásának rendezőelvül a nyelv mellett feltehetően a világképek rokonsága szolgált.

Az *Első rész* nyitó írása a *Kosztolányi-kettőshangok* című dolgozat. Kosztolányi életművéhez csakis előítéletektől mentesen lehet közelíteni, mivel Kosztolányi stilizáló alkat volt, akit a műfaji követelmények (például a hírlapi tárca) gyakorta gúzsba kötöttek. Tandori kétféle *kettőshangzatot* fedez fel. Egyszerűsített fogalmazással élve: egy műfajra és egy nyelvre vonatkozót. Az előbbi szerint a prózai művek alkotója néha teljesebben mutatja a lírikust, mint a költői szövegeké. A nyelvre vonatkozó kettősség a költői létszemlélet kifejezéséhez felhasznált nyelvi anyag esetlegességeit célozza meg. Tandori ez utóbbival foglalkozik részletesen.

Kosztolányi költészete átvilágítja századunk líráját: feltehetően ebből a tényből kiindulva fogalmazódott meg Tandoriban a Szép Ernőről és a Nadányiról szóló

dolgozat ötlete. Az előbbit az választja el a Nyugat első nemzedékének legjobbjaitól, hogy nem teremtett új világgépet; néhány megrendítő eredetiséggel rendelkező verse azonban e nemzedék számos vívmányát előlegezi. Ezért Szép Ernő még akkor is megéri a felfedezéssel járó fáradságot, ha sokszor megelégedett szokványos költői fogásokkal. Nadányi költészetének éltetője a szerelmi érzés. Eletműve a mértékletesség és az egyszerűség fogalmaival jellemezhető. A *Kassák Lajos materiái* című dolgozat kiragadott példákkal azt a folyamatot szemlélteti, amelyben Kassák – távolról sem egyszeri alkalomként – az avantgárdtól messze eső költő iskolák eredményeit alkotó módon továbbfejlesztette.

Jékely lírája (akárcsak Ottlik prózája) a legbensőbb szívügyei közé tartozik Tandorinak. Költészetének eredetisége mellett három tanulmány is síkraszáll. Jékely *Éjjél* című versének magyarázatához a költői eszköz, a költői anyag és a költői magatartás fogalmaira hivatkozik. A szövegelemzés rétegei akkor válnak érthetővé, amikor látjuk, hogy a vers mögött ott áll a XX. századi költészet gazdagsága. Jékely Weöressel együtt (ezt a *Tapéta és árnyék* vizsgálata és *Az állandóság felé* című tanulmány is megerősíti) a teljes magyar irodalom anyagával dolgozik, s a két költő már az indulás pillanatában önálló líratípust képviselt.

Tandori eddigi munkássága szempontjából akkor tudjuk felmérni elődeiről írott dolgozatait, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy ő is a költői nyelv megújítói közé tartozik irodalmunkban.

Otthonosan mozog Ottlik prózájában. A regényekről szóló írások legnagyobb érdeméért az említhető, hogy a szerző mindkét mű, a *Hajnali háztetők* és az *Iskola a határon* világképét a szerkezettől teszi függővé. Gondolatmenetéből óhatatlanul következik az a megállapítás, hogy a *Hajnali háztetők* sem töredékes mű. Tandori arra is figyelmeztet, hogy Ottlikról csakis rövid történeteinek szemügyrevétele után alakítható ki teljesebb kép: A *hegy lelke* című korai elbeszéléséből a világkép folytonosságára lehet következtetni. Örökény egyperceseinek kiindulópontjául az ötletesség szolgál, döntő szerepet azonban a szerkesztés kap bennük. A gondolat és a nyelv egymásra rétegezetsége révén hullik ki belőlük minden esetlegesség, a műfaj így teremt meg saját olvasásmódját.

A *Második rész* darabjai közül bővebb kifejtést a *Kafkáról*, a *Musiról* és a *Kari Krausról* szóló három tanulmánya igényelne. Tandori szerint Kafkához lehetetlen csupán a regényei útján közelíteni, megismeréséhez új nézőpontot rövid prózai írásaiból nyerünk. Musil művének nem a befejezetlenség, hanem a töredékesség a meghatározója. Az *emberiség végnapjai* megértéséhez pedig a legfontosabb szempont a *nyelv* lehet.

Idézőjel, gondolatjel, zárójel: Tandori esszéműfaja írásjelekkel teletűzdelt próza. Értelmezés és önértelmezés szerves egysége.

### *Tandori-versválogatás, 1989*

Irodalmi szenzáció Tandori Dezső válogatott verseskötetének a megjelenése. Aligha bocsátkozom kockázatos jóslatba, ha azt állítom, hogy a régóta várt mű valódi meglepetés, valóságos esemény. Már önmagában az a tény figyelemre méltó, hogy a jelenkori magyar költészeti gondolkodás egyik nagyszabású megújítója csak most, három évtized versírói gyakorlata után vállalkozott olyan gyűjtemény összeállítására, amely *természete szerint*: kiegészítés a költőről kialakult képhez, újszerű erőter előre- és hátramutató alakulásjegyekkel, a költő önmaga által létrehozott költészetmintáinak mintegy újrajátszása, ismételt felfedezése, továbbvitele. Vagyis Tandorinak a

rácsodálkozása a maga költészetére egy új minőség, egy új kötet létrehozásán keresztül. Az olvasó számára pedig a válogatott versek kiadása azért is fölöttébb indokoltnak tetszhet, mivel – a már-már Weöres Sándort idéző Tandori-féle termékenység és példás, ihletett szorgalom – a Tandori-rajongók táborát leszámítva, hovatovább áttekinthetetlené teszi ezt a gyorsan szaporodó, szinte túlburjánzó látszó életművet. Nem lehet tehát megütközni azon, hogy Balassa Péter egyhelyütt „a nagyszerűen radikális, mégis alig elfogadott Tandori”-ról beszél.

Tandori szelíd, emberséges lelkisége és képzeletgazdagsága, változatos, magas színvonalú költői adottsága feltétlen értéke a magyar irodalomnak – a kiadót mindenekelőtt ez vezette a kötet megjelentetésekor, amely szerkezetében ugyan meglehetősen bonyolult (ciklusok, alciklusok, egyedülálló hosszabb, rövidebb versek mintegy ciklusszerű elhelyezése), ám rendkívül átgondolt, ezért követhető és vonzóan egyedi.

A kötet elolvasása után az a benyomásom támad, hogy voltaképpen változtathatatlan, megbonthatatlan egész, amit így Tandoritól kapunk. Eredeti mű, erősen kötött kompozícióval – nem minden tanulság nélküli ugyanakkor a *szervi szándékot* szemügyre venni; a fülszövegben ez olvasható: „*egymás társaságában láthatja most, ki-ki kedvére, vagy további házi válogatásra, mindannak »hírét-jelét«, amit nevemmel »versesen«, »képversesen« előremutathatok. Gondolom, ennek a könyvnek most így saját szerkezete ugyanúgy van, vagy kellene, hogy legyen, amiképpen gyűjteménye, kis raktár stb. is. Kitetszik talán, miféle mozzanatok, motívumok, etc. készítették elő egymást, hogyan őrződött »ugyanaz« merő mászlátszatokon át...*” Tehát másfelől fölmutatása, bekebelezése a korábbi értékeknek, a legjobb szinten, legjellemzőbb módon megvalósított költészeti törekvéseknek és igényeknek. Egy példát hozva, s ez a Tandori-féle költészet egyik sarkalatos pontja: a versírás műveletének és a költészettörténeti, művészettörténeti, műveltségi kapcsolatoknak egyidejű megjelenítése, változatosan és sok variációban, a földhözragadt olvasó számára mindenekelőtt életérzés-lecsapódásaként; ekként a Weöreshez írt vers egyik mondata („az értelmezhetés csak művi mérv-adó”) a költői ars poetica egy lehetséges változatának is fölfogható. Névsom pedig, akiknek a verseit ajánlja, akiket idéz vagy akikhez szól, költői programját is megjelenítik, akárcsak képversei, jel-versei, „szövegversei”, amelyekben más költőktől, íróktól idézett sarokkal váltogatja a magáét. Beszédes példák sokasága lenne idézhető; mutatóban lássunk hármat: a Vas Istvánt is első olvasásra felbosszantó „ragasztásos vers” a *Mottók egymás elé* az egyik. (Ez végül kiérdemelte az idős mestertől „a ragasztás diadala” minősítést.) A második, a dolgozatíró szíve szerint való nagy Chandler-montázs, a *Philip Marlowe magándetektív névjegye teleírva*; aztán a *Godot-ra várva: 11 aeromobil* c. „kihajtós vers”, ráadásul visszavételével együtt eredeti helyére, *Az amatörség elvesztése* ciklusba. (Az első és a harmadik „kompozíciónak” voltaképpen csak a címe Tandoritól magától való szöveg – ez a redukció maximuma.) Magam ezekben a versekben (nevezzük annak őket, amiknek készültek) a költői személyesség példa nélkül álló bátor eseményeit látom, s minduntalan így olvasom őket. Tandori költészetének befogadása nem egyszerű, noha formaeszközei – ma már tisztábban látjuk – távolról sem a költői avantgarde meghökkenítő, nemegyszer lejáratott, és elhasznált, az értelmezést többnyire megnehezítő eszközei. Itt az olvasónak ahhoz a versmondathoz kell szoktatnia magát, amit Tandori kitalált, ennek a ritmusába kell beleélnie magát, s amint ez a ráhangolódás sikerül, voltaképpen mindegyik vers hamar, viszonylag hamar föltárja titkát. A mai (legalábbis a XX. századi) költői gyakorlatot figyelembe véve, és a befogadás meglevő nehézségeit sem eltitkolva, ez a kijelentés túlzásnak tetszhet. Az is. Csakhogy a Tandori-féle „ugyanaz” a fogódzó, amiről legfeljebb a költő nagyon felületes olvasója hiheti azt, hogy sokszor ismétlődő versbeli



helyzetekkel találkozott. E költészet közös nevezője lényegében egy jelentős (és nagyszabású) költői egyéniség és egyúttal egy kortörténeti jelenség *megmutatkozása* az évtizedek folyamatában. Az évek, évtizedek ugyan nem jelentenek feltűnő változást a költő szemléletében, mondanivalójában („*Közhelyszerűen létezőnk*– írja Tandori –, *és mégis mennyi furcsaság történik velünk.*”), legfeljebb – és ez korántsem lebecsülendő, sőt – egyre érettebb, egyre megghiatóbb emberségében mutatkoznak meg. Egyre több (leírható a kopott szó, bátran) szép vers megírására ihleti Tandorit ez. Kiemelkedő szépségű, valódi költői ragyogású versekben bővelkedik ez a pálya; példaként a *megrendítő* „első” verset említeném, a kötetindító *Hommage*-t (a *mindenkori* magyar költészet vitán felül álló értékét), *A feltételes megálló* és *A mennyezet és a padló* c. ciklusokat, általában a verebegről, madarokról szóló verseit. Külön is ki kell emelni a *Töredék Hamletnek* című, mára már költészettörténeti határkönek számító 1968-as első kötet anyagának jószerével hiánytalan fölvetelét. Igen bő anyaggal szerepel a nevezetes második kötet is; a válogatás ezért is meggyőzően bizonyítja az életműépítés kivételes radikalizmusát, amely a magyar költészetben Tandori előtt csak keveseknél ismerhető föl ilyen élességgel.

Sokféleképpen, sokféle megközelítéssel értelmezhető Tandori költői világa. S értelmezendő is. Végezetül egy *lehetséges* közelítést fogalmazok meg, a tévedés kockázatával: Tandori Dezső annak a költészetnek a kivételesen ritka képviselője, amely a valóság és a gondolat egymástól való függetlenségét feltételezve, a hang, a szó, a nyelv önálló erejével, ezek önkényes konstrukciókba való rendezésével akarnak önálló világot teremteni. S meggyőződésem szerint hitelesen.

*Végleges minták Mészöly Miklós életművében:  
A Wimbledoni jácint (1990)*

A *Wimbledon* című kötetben olvasható kisprózák hamisítatlan Mészöly-minták. A megnevezést: a mintát, ráadásul többes számban, korántsem illetlenségből használom, épp ellenkezőleg: a „détailok varázsát” szeretném nyilvánvalóvá tenni vele, a Kemény Zsigmondtól kölcsönzött kifejezés nem prózapoétikai, hanem általános értelmében *itt és most* alkalmazva.

Miféle részletek ezek az életműben, miféle minták? A kérdés megválaszolásakor először ahhoz az interjúhoz kell folyamodni, amelyet a *Magyar Hírlap* újságírója, V. Bálint Éva készített az íróval röviddel a könyv megjelenése után: „*A Wimbledon* koraszülött könyv, kevesebb, karcsúbb, mint amilyenre terveztem. Másfél évvel ezelőtt egy régi fiókomban matattam, ahol mindenféle szellemi kacatot, regény csírákat, novellaötleteket találtam. Ahogy átnéztem őket, éreztem, hogy a maguk idejében mindegyikből lehetett volna valami, de végül is nem íródtak meg. Ma már nem tudom magam abba a lelkiállapotba helyezni, mint amikor azok születtek, így hát hamis írói gesztus lenne, ha ezeket befejezném, kibontanám. Úgy gondoltam, hogy ezeket az írásokat véglegesíteni lehet, mint töredékeket. Ezért lett a kötet alcíme: *Végleges vázlatok a szerző hagyatékából.*”

– Látom, nem akar semmit az utókorra, az irodalomtörténészekre bízni.

– *Semmit. Szenvedéylem az, hogy eldönthessem, a torzók, a töredékek megérdemlik-e a megmaradást. Amelyek nem, azokat én pusztítom el.*” (1990. június 9.) A *Wimbledon* jácint első kéziből kapott jellemzése olyan többletet nyújt az értelmezéshez, amelyről nem mondhatok le. A korábbi folyóiratközlésektől eltérően ugyanis a Szépirodalmi Kiadónál megjelent kötetéről lemaradt az eligazító alcím, sőt a fűlszöveg sem tartalmaz utalást rá; ezért is lényeges érintő az író nyilatkozata, hiszen

föltehetőleg véletlenszerű hibát korrigál, amelynek mindannyian ki vagyunk téve. Sejtésem szerint ezzel (is) indokolható Mészöly bizalmatlansága a szerzői hagyatékot feltáró utókorral szemben – ez a vonás különösen egy olyan könyvhöz kapcsolódva válik elgondolkodtatóvá, amelyik a múlandóságnak kitett, avagy az író utókorának kénye-kedve szerint kiszolgáltatót hagyatékot *véglegesíti*. Mészöly sem ezt, sem azt nem akarja. Arra gondolok tehát, hogy az életmű továbbépítésének a szándéka vezette, amikor az íróasztalában felejtődött írásokat napfényre hozta, *végleges vázlatokká* minősítve kötetbe gyűjtötte őket, s ekként új területet foglalt el írói munkássága számára: „a szerző hagyatékát”. Fölvetődik bennem a kérdés, hogy az előbb elmondottakon túl, hová mutat az írói gesztus, amivel ezt megtette.

A *Wimbledoni jácint* hat, terjedelemre egymástól eltérő szöveget tartalmaz, de csupán a *Zsilip* kelti (beszédes címével) *azabbahagyottság*, illetőleg a *továbbmondhatóság* látszatát. Ez külső jegyekben is megnyilvánul, az eligazító alcím pedig az alkotói mozdulatot regisztrálja: *Gimnasztika egy regényhez*.

Talányos, irodalmias mondattal kezdődik, bár ez a leütés nem idegen Mészölytől, a fölhozható példák közül az 1970-es *Nyomozás* (2) című elbeszélésre utalnék, ahol az első mondat sejtetésszerű kijelentését mintegy a szöveg bontja ki később. Most az az újdonság, hogy az első mondat önálló szerkezeti egységet képezve, bizonyos megrendültséggel, az alkotó belső állapotára utal, így teremtve meg az utána következő *elmondás* hitelét. Pontos leírással rögzíti az utas helyzetét a Petresi állomáson, az utasét, aki hallomások útján idézi meg a vidéki kisközösség világát. A mozaikos fölépítésű beszélyben az emlékképek szerintem kisebb szerepet játszanak az utas meglódult képzeténél, mivel a színhely áthelyeződik egy kitalált városba, *Regénybe*, ami az emlékképektől való folyamatos elszakadás szándékát jelzi. A beszély abbahagyása sem az emlékezés ellanyhulását, inkább a képzetet működtetésének szünetjelét mutatja. így, az író által véglegesítve, észrevehető, hogy a *Zsilip* annak a törekvésnek az egyik kezdeménye, amelytől Mészöly írói világa új lendületet kapott. Időrendben ez a *Film* utáni alkotóperiódus, és a *Zsilip* azok közé az írások közé sorolható be, amelyek a *Merre csillag jár* című elbeszéléskötetben 1985-ben helyet kaptak.

Mészöly e kötetéhez fűzött műhelyvallomása szerint: „*Azt a meztelenséget, amit a Filmben elértem, meg kellett próbálnom újra felöltöztetni. Múlttal, történelemmel, amennyire lehet, kertelés nélküli jelennel, emberek és tárgyak mesélőbb-elbeszélőbb, a szó öreg értelmében: epikusabb jelenlétével.*” (Vigilia, 1985. 3. 231.)

Hagyományos értelemben vett írói programot fogalmazott meg Mészöly, hiszen újabban közreadott alkotásainak jellege levezethető célkitűzéséből. A *Wimbledoni jácint*ban olvasható írások esetében arra gondolhatunk, hogy az író eljutott valamiféle előkészületekig munkája során; a keresés fázisáig, a mintavételig vagy éppenséggel a mintakészítésig. Belső használatra szánt, de már nagyon is kézzelfogható eszközökig. Ebből a szempontból sem érdektelen rövid pillantást vetni ezekre a „vázlatokra”, ne feledjük ugyanis, hogy a folytonos keresés, a kísérletezés nemcsak értékmérője Mészöly szellemiségének, hanem az elkedvetlenítő külső körülmények ellenére (ezek csak az utóbbi másfél évtizedben váltak elviselhetővé számára) kezdeményező szereppel is fölruházta működését a hazai prózairás belső szemléletformájának átrajzolásában. A mostani könyvben írói témákról, az alkotás gyötrelmeiről és örömeiről konkrét közelségű információkat gyűjthetünk be, a történetek abbahagyása és abbamaradása azonban nem feltétlenül gyöngeségre vall, sokkal inkább Mészöly alkotói jellemét állítja elénk: eszerint a téma variációja egyúttal újrafelfedezés, az alkotói személyesség kiterjesztése, folytonos újrendezése.

A kötetnyitó, címadó elbeszélés, a *Wimbledoni jácint*, a komor ötvenes évek

hangulatára emlékeztető környezetben játszódik, a társadalom felett álló funkcionáriusok ivadékainak világában. A krónikás mindvégig megőrzi inkognitóját, csupán a szereplők szétszóródásának regisztrálását érzi feladatának, mintegy alkalmi kötelességét teljesítve az utólagos jegyzetként illeszkedő epilógusban. Ezzel azt a benyomást kelti, hogy csak azt tudja biztonsággal közölni, amit az életrajzi tények elmondanak, minden más nehezen megközelíthető. Előzményként az olvasó példázatszerű történetet kapott azokról, akik elvesztek az alpári lét mocskában, illetőleg Dalköréi, aki ettől a mélyvilágtól csak az öngyilkosság révén szakadhat el. Közben van egy jelenet Dalkóval és az egyik teniszező lánnyal a házibuli burleszkcsinált tréfáját követően. A legszebben megírt motívum. Spontán és önfeledett játék a közöttük. Ott az anyagtalanságnak súlya van, itt éppen fordítva, az ide-oda röpködő labda *életveszélyesen* összeköti a két játékfedtetcsarnokban, ruhátlanul, gőzölgő testtel. Földézi a *Nagyítás* című film labda nélküli játékát, de hasonlóság nemigen van közöttük. Ott az anyagtalanságnak van súlya, itt éppen fordítva, az ide-oda röpködő labda *életveszélyesen* összeköti a két játékost. Abban a világban, ahol a természetes kapcsolatokat akvárium homályba kényszerítette a történelem. Wimbledoni álmok és pasaréti jácintok közé. *In memoriam 1949-1989.*

Az *Oh, che bella notte!* témáját az elindított emlékezés szervezi, mégis óvni mindenkit attól, hogy csupán ezt lássa meg a szövegben. Az elbeszélés fő szólama egy itáliai utazásról szóló beszámoló, mely tömörszerűen ékelődik be a sivár itthoni mindennapok szűk horizontú világába. S mint ilyen, önálló jelentésű, kiélezetten elégikus, távoli, s ezért a romantikus érzélgősségnek fokozottabban válik martalékává. A főszereplő történész belső megelégedés nélküli, benuolt tevékenységéből a kiszakadást egy nyugati utazás újra élt emlékvilága jelenti, a hóbortos ír lánnyal való találkozás rejtett, bújtatott, de egyáltalán nem titkolt erotikája, együttlétük hol vásári, karneváli harsánysága, hol tehetetlen kiszolgáltatottsága. A főszereplő már nem képes új életviszonyra a világgal, a belefeledkezés romantikája csak megperzseli, de nem égeti el. Az időleges szabadulás tudata megbéklyózza, ahelyett, hogy fölszabadítaná. Kielégületlenség gyötri míg Pompejibe nem érnek, a halott városba, itt azonban létezésével egyenértékű állapotra ismer rá a romváros falai között. Valami véglegesség, valami befejezettség érzése keríti hatalmába, búcsúzásféle, hiszen, amikor hazatér, az lesz megint az övé, amit korábban meghagytak neki: határidők, hivatalos könyvtár, a bezártságot, lehatároltságot önmagában is megjelenítő feketére évődött tűzfalak, a lefokozott létezés pecsétjével. „Hát ennyi, stop.” – fejezi be Mészöly az elbeszélést, s mivel tőle meglehetősen szokatlan módon mint hősenek kalandját mutatja be a betéttörténetet, távolságot is tart, rálátást is enged az olvasónak, aki ha ha nem is ítélkezhet, osztoznia kell az újrakezdés lehetetlenségét sugalló rezignált végkicsengés fájdalmas érzésében.

A *Wimbledonai jácintban* Dalkó fölszámolja maga körül a világot, nem hagyja, hogy az úr elnyelje, inkább véget vet életének. Az *Oh, che bella notte!* főszereplője megadja magát a sorsnak; nemcsak ernyed, elszibbasztott figurája a kornak, mint tehetetlenségükből kifolyólag a többség, hanem *cinkos* is, mert történelemhamisító. Iránytalansága nem részvétet keltő mozzanat, sokkal inkább hullatagság, megnyomorodás. Ellentétben azokkal, akiknek kiáltó ártatlanságát Mészöly a szíven viseli. Ők *A kitelepítő osztagnál* című beszély szereplői. „*Mi volt, hogyan volt. Hogyan volt, mi volt. Nem lesz ez megírva soha.*” Lemondás helyett öntépő vigasztalanságot érez ki az elbeszélő hangjából, aki nem képes felejteni, és riadalommal tölti el, hogy birtokában lehet-e az akaratuktól megfosztottak megrendültségének írás közben. Egyáltalán: van-e kockázatosabb a legázoltak igazságához való megtérésnél – gyűlölet nélkül, megbocsátással. Mészöly Miklós újabb írásmódjának minden erényét magába foglalja ez a nyugodt felszínű írás; a csakis rá jellemző hasonlatok tárgyyszerű

pontosságú, mégis élményszerű, szinte érzéki megalkotásával, a környezet legapróbb részletének, szögletének kirajzolásával, a motívumok rímszerűen ismétlődő kiterjesztésével. A háború utáni életet megszenvedőik révült újrakezdésének, egyensúlyvesztésének borzongató valósága sejlik föl az elbeszélésben, de mindenekelőtt a rosszérzésé. „Mi volt, hogyan volt.” Így is megtörténhetett, meg másként is. Kinek-kinek a maga lelkiismeretével kell együtt élnie. A saját múltunk mögöttünk: „Az ember előbb-utóbb elszégyenli magát a tehetetlenségtől; s még ugyan utánaló a költöző madárnak, de már nem néz oda, hogy leesik-e, itthon marad-e.”

Azt gondolom, ki kell itt térni valamire, ami szoros kölcsönhatásban áll a Mészöly-féle látással, látványszöveggel: ez pedig a *stílus*. Mondatalakítás és szóhasználat, hasonlat-szerkesztés, mely mindig egyúttal felfedezés, ráirányítás, a nyelv kifejezési lehetőségeinek egyedi mozgósítása, képalkotás. Látszólag félúton az élőnyelviség és a művészi stilizáció között; de az első nem oldottságot, a második nem erőltetettséget, erőszakoltságot mutat, hanem látásmódot, beszéltetés-formát egyszerre mindkét rétegben egymásra kopírozódóan. Ahogyan Mészöly például az utazót megszólaltatja, ahogyan az elbeszélő korhangulatot fest – olykor egyetlen összetett mondatban, többnyire mellérendeléssel nagy térfogatban, térben és időben egymástól távoleső nyelvi anyag (egészen pontosan: szavak) összerendezésével: ez az előadás hangja. Nyelvi kimódoltságot én nem Mészöly beszélyeiben érzek, inkább rögtönzesszerű följegyzéseiben, az alkotói töprengéseket hirtelen rögzítő széljegyzetekben; vagyis az írói munkapad forgácsainál. De lehet, hogy olvasói tapasztalatlanágomnak esek áldozatául, és a megértéshez szükséges pontosságot érzem körülményeskedő leírásnak. Annál is inkább, mivel azok a *rajzolatok*, amelyek a fikciós prózában, a beszélyekben szerepelnek, olyan írótól származnak, aki a lét titkának megfejtéséhez szinte mindent láthatóvá és érzékelhetővé tud tenni a szó által. Abban a körben mindenestre, amelyet megcéloz. „Az író a szóhoz ért. Szóismeret: ez az író: szóismerő.” Esterházy Péter írja ezt Mészöly Miklósról; aligha éppen véletlenségből. Kínálkozó példa erre – a magam elgondolása szerint – a *Zsilip* következő részlete: „Azt mondd, Kotányi? Nem Gésán Kamilló volt a keresztapád? A fiatalember realistán nevet – ,Kamillát fölakasztották tévedésből ötvenhatban.” Általában az efféle véletlenségből meghallott párbeszédfoszlány elsőklik a fülünk mellett; az író azonban nem tehet úgy, mintha semmi se történt volna. Ott lappang benne valami, amit észre kell vennie, ami mögöttes lehet benne, amit elhagyni férfiatlan volna. Két szereplője közül az egyiknek ötvenhat betemetetlen emlék: a *realistán* nevető fiatalembernek. Mindössze egyetlen szó másodlagos jelentésén ennyi múlik Mészölynél.

Mészöly Miklós a századforduló prózaírójának örököse, mégpedig abban az értelemben, hogy ő is a magányosság előérzetével indult el pályáján. Ritka egyértelműséggel jelzi ezt első elbeszélése, a *Koldustánc*; maga az író jelölte ki közel félévszázados életművének kezdőpontját *Alakulások* (1975) című kötetének nyitásakor. A *Koldustánc* koreográfiája a brutális együttérzésé, mely két szereplő, az utazó és a templomi koldus szűk határok közötti viszonyában, a heccelődésben ölt formát. Hogyan alakulhat ki két ismeretlen között valamiféle erőter, személyes kapcsolat; csak a provokáció révén lehet-e közel férközni a másikhoz, s ezért még a másik megalázásának a bűnét is el kell vállalni? Ezek a kérdések minduntalan felszínre törnek Mészölynél. Amiért utaltam rá: *Az ügynök és a lány* című beszély. Ez visszavezet a *Koldustáncig*, és fölfedi Mészöly műveinek egy csoportját, mely jellegzetes körülmények között mutatja a történet elbeszélőjét, az utazó szerepkörében. A szerepkör alkalmat nyújt a kapcsolatteremtésre, ugyanakkor nem kíván minden áron való önmeghatározást. Ebben különbözik a szigorú értelemben vett önéletrajzi ihletésű írásoktól, bár nem esik távol tőlük, sőt rejtett önéletrajz abban az értelemben, hogy a feltételelessel, az elképzelttel játszik. Alkalmas tehát olyan helyzetek kialakítására,

amelyekben önkeresés folyik, csakhogy álcázott módon, más-más lélektani alaptípusokkal kísérletezve. Ebből a szempontból azok közé az írások közé tartozik Mészöly életművében *Az ügynök és a lány*, amelyek két ember kapcsolatának törvényéül az *együttérzést* emelték.

Az előbb jellemzett novellatípus egyetlen helyzetvariációra épül. Mészölynél azonban számottevőbb számszerűleg és esztétikailag is az a típus, ahol nem csupán egy-egy viselkedésminta elfogadása vagy elutasítása történik meg, hanem egy kisközösség történetének, emberi és történelmi létének föltárása és megragadása a tét. Naturalizmust idéző nyersséggel és töredékességgel, legendásított historizmussal. Ez a megragadás: az útiélmény teljes és szüntelen átlényegítése, mint például a *Merre a csillag jár* (1984) című elbeszélés mutatja, s ilyenén módon letapogatása az elbeszélőt körülvevő világ valamely jelenségének, mely éles szélek nélkül múlt, jelen és jövő idejű, összetorlódó. Illetőleg: kimetszés, kiemelés, kimerevítés, képrögzítés. A pálya későbbi fejleményeit tekintve, még az olyan hagyományos elbeszélés is, mint az 1953-ban született *Képek egy utazás történetéből*, ennek a módszernek a jegyében ölt formát, rendeződik el. Ennél az elbeszélésnél a naplószerű tagolást az indokolhatja, hogy az elbeszélő közelinek érezhette a háború okozta letargiát. Amikor az élmény már a képzelet elmozdulásai szerint kerül felszínre, a régvolt időkbe süllyedt történelem „visszaragozása” epikus hatásúvá válik. „Mégfoghatatlan, hogy arcunk milyen kúttükkörre emlékezik, ahol a rábizott rajzolat először dereng föl” – ez a mondat abból a novellából való, mely a *Wimbledoni jácintot* lezárja, és lassú megjelenítéssel háborúvégi városképet rajzol Sz.-ről. Egy öngyilkosság háttérkrónikája egyúttal, de nem külső szemmel, hanem a Fischhoff-család közszájon forgó családtörténetéhez kapcsolódva valamiféle egyéni rekonstrukció szerint. Talán novelláinak tágabb körére kiterjesztve sem merészség azt állítani, hogy Mészöly számára ez a megközelítés felel meg legjobban a történelem alapszövetének kibontásához. Aki ugyanis földrajzi értelemben is oly pontosan jelöli ki világszemléletének határait, mint ő, a visszatekintést nevezheti meg reprezentatív tradícióként.

A *Wimbledoni jácint* bemutatásának vége felé közeledve a dolgozatban fölvetett kérdés megválaszolása maradt hátra. A kötet darabjait végleges mintáknak érzem az életműben, mivel a részletek önmagukban is teljes szépségével hatnak. Ismerve Mészöly alkotói önfegyelmét, arra kell gondolnom, hogy alapos mérlegelés után döntött a kötet darabjainak közrebocsátását illetően. Hiba volna az életmű csúcsait keresni bennük, még azt is fölösleges lenne mérlegelni, hogy megáll-e mindegyik a saját lábán. De mindegyik megmutat Mészöly Miklós írói arcából valamit, nem is keveset. A szerzői hagyaték fölnyitásával pedig elidegeníthetetlen részei immáron művészetének. Befejezetlenségük ellenére, töredékként, de egy hiteles – mert tudatosan választott – gesztus szerint: torzókként. Az író szabad akaratából így, a kéziratmetékből életre keltve. Így kell elfogadni őket. Visszafelé nézve: végleges minták. Előre tekintve: alakulásminták.

---

**Készült 500 példányban**

**Ez a  
467  
példány**

**ISBN 963 400 514 4**

**ISSN 0866 – 4420**

**Felelős kiadó: a szerző**

**Felelős szerkesztő: Tabák András**

**91044; Tótfalusi Tannyomda**

**Felelős vezető: Béres György mb. igazgató**

**Terjedelem: 3,75 A/; ív**

**Terjeszti: a Téka Könyvértékesítő Vállalat**

---